

**T.C.  
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ  
OPERA ANASANAT DALI  
SANATTA YETERLİK TEZİ**

**SEFARAD ŞARKILARINI EVRENSEL FORMLARA  
DÖNÜŞTÜRME ÇALIŞMALARI VE LİED FORMU ÜZERİNE  
ÖZGÜN YORUMLAR**

**Hazırlayan**

**Linet ŞAUL**

**Danışman**

**Yrd. Doç. Demet EYTEMİZ**

**Prof. Berrak TARANÇ**

**İZMİR-2012**

## **YEMİN METNİ**

Sanatta Yeterlik Tezi olarak sunduğum “**Sefarad Şarkılarını Evrensel Formlara Dönüştürme Çalışmaları ve Lied Formu Üzerine Özgün Yorumlar**” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

..../..../2012

**Linet ŞAUL**

## TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün ...../...../..... tarih ve .....sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin .....maddesine göre Opera Anasanat Dalı Sanatta Yeterlik öğrencisi Linet Şaul' un **“Sefarad Şarkılarını Evrensel Formlara Dönüştürme Çalışmaları ve Lied Formu Üzerine Özgün Yorumlar”** konulu tezi/projesi incelenmiş ve aday ...../...../..... tarihinde, saat .....’ da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini/projesini savunmasından sonra ..... dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anabilim dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin/projenin .....olduğuna oy.....ile karar verildi.

## BAŞKAN

ÜYE

ÜYE

ÜYE

ÜYE

**YÜKSEKÖĞRETİM KURULU DOKÜMANTASYON MERKEZİ**  
**TEZ/PROJE VERİ FORMU**

Tez No: Konu Kodu: Üniv. Kodu:

•Not: Bu bölüm merkezimiz tarafından doldurulacaktır.

**Tez/Proje Yazarının**

**Soyadı:** ŞAUL

**Adı:** Linet

**Tezin/Projenin Türkçe Adı:** Sefarad Şarkılarını Evrensel Formlara Dönüştürme Çalışmaları ve Lied Formu Üzerine Özgün Yorumlar

**Tezin/Projenin Yabancı Dildeki Adı:** Studies on Transforming Sephardic Songs into Universal Forms and Specific Interpretations on Lied Form

**Tezin/Projenin Yapıldığı**

**Üniversitesi:** Dokuz Eylül Üniversitesi

**Enstitü:** Güzel Sanatlar

**Yıl:** 2012

**Diğer Kuruluşlar :**

**Tezin/Projenin Türü:**

**Yüksek Lisans:**

**Dili:** Türkçe

**Doktora:**

**Sayfa Sayısı:** 129

**Tıpta Uzmanlık:**

**Referans Sayısı:** 40

**Sanatta Yeterlilik:**

**Tez/Proje Danışmanlarının**

**Ünvanı:** Yrd. Doç. **Adı:** Demet

**Soyadı:** EYTEMİZ

**İkinci Danışman:** Prof. Berrak

TARANÇ

**Türkçe Anahtar Kelimeler:**

**İngilizce Anahtar Kelimeler:**

1- Sefarad

1- Sephardic

2- Ladino

2- Ladino

3- Kantika

3- Cantiga

4- Lied

4- Lied

5- Yahudi

5- Jewish

Tarih:

İmza:

Tezimin Erişim Sayfasında Yayınlanmasını İstiyorum Evet

Hayır

## ÖZET

Bu tez çalışmada, Kantika diye adlandırdığımız Sefarad şarkılarının kendine özgü yapısından kaynaklanan evrensel Lied formu ile uyumu ve oniki özgün Kantika düzenlemesi sunulmuştur.

Birinci bölümde, Dünya, Anadolu, İspanya, Osmanlı ve Türkiye Cumhuriyeti tarihindeki Yahudiler, İzmir Yahudileri, Ladino ile Sefarad mutfağı, düğünler, törenler, Şabat ve bayramlar anlatılmıştır. Sefarad kültürünü incelemek için Sefaradların buldukları ülkelerin tarihlerini bilmek çok önemlidir. Sefarad kültürü İspanya'da, Endülüs Krallığının en yüksek olduğu zamanlarda oluşmaya başlamıştır. Sefaradlar da Endülüs'te önemli görevlerde bulunmuş ve bu kültürün bir parçası olmuşlardır. Endülüs Krallığı'nın yavaş yavaş İspanyol egemenliğine geçmesi ile Sefaradlar bir müddet İspanya Krallığı altında yaşamışlar, bu tecrübeleri sayesinde Hristiyan dünyası ile İslam dünyası arasında hem kültürel hem de ticari köprü oluşturmuşlardır.

İspanya'dan kovulmaları ile birlikte Sefaradlar birçok ülkeye dağılmışlardır. Bunların arasında Amerika kıtası, Kuzey Avrupa ve Orta Doğu'daki diğer ülkelere gidenler kültürlerini ve dillerini koruyamazken, Osmanlı İmparatorluğu ve Fas krallığına yerleşenler kültürlerini koruyabilmişlerdir. Osmanlı'da geçen dört yüz sene içinde, Sefarad kültürü Türk kültürüne de uyum sağlarken, bir yandan da İspanya'ya ait öğelerini devam ettirebilmiştir. İspanyolca dili konuşulmaya devam ederken, müzik alanında Türk ve İspanyol tarzlarını içine alan bir Akdeniz müziği ortaya çıkmıştır.

İkinci bölümde, Sefarad şarkılarının teknik ve estetik özellikleri, dini müzik, besteciler, yorumcular ve Kantikaları evrensel formlara dönüştürme çalışmaları detaylarıyla incelenmiştir. Kantika ve Romans türleri anlatılmış, bazı popüler şarkılar incelenmiş, bunların sözleri ve tercüme bilgileri olarak verilmiştir. Kantikalar 19. yüzyılda ortaya çıkan ve genelde konularını günlük hayattan alan, melodisi ön planda olan halk şarkıdır. Romanslar ise, genelde

konuları eski ortaçağ hikayeleri olan, Kantikalara göre daha çok sayıda kıtadan oluşan ve şiire eşlik eden tarzda olan şarkılardır. Romanlar Fas'ta halen söylenmelerine karşın, Türkiye'de unutulmuş olduklarından ben ailemden sadece Kantikalar duyarak büyüdüm. Bu yüzden de yaptığım düzenlemeler bu çerçevede gelişmiş oldu. Bu düzenlemelerin Türk müziği makamları ve diğer modlara uygunluk gösterip göstermediği de bu bölümde incelenmiştir. Lied formu hakkında bilgi verilip, neden bazı şarkıların bu form ile uyumlu oldukları üzerinde durulmuştur. Lied formundan kastedilen, şarkıdaki müzikal sadelik ve şiirin kendini konuşturmasına izin vermektir. Bu bağlamda, Kantikalar da birer halk şarkısı olduklarından ve amaçlarının şiiri aktarmak olduğu düşünülerek, Kantikaların Lied tarzında düzenlenmek için uyumludurlar.

Üçüncü bölümde öncelikle yaptığım düzenlemelerin yapısal özelliklerine ve ardından da piyanist Renan Koen ve benim düzenlemeler hakkındaki yorumsal açıklamalarımıza yer verilmiştir. Belirli bir tonda yazılmadıkları için, herbir Kantikayı benim ses aralığıma göre ve şiirin duygusunun aktarılabilceği bir tonda düzenledik. Melodiyi aynı bıraktık, ama piyano partisi, piyanistin ve şarkının ayrı ayrı duygularını aktaracak şekilde yazıldı. Bu bölümde herbir yeni düzenlemenin ardından notası da eklenerek Sefarad şarkı repertuvarına kazandırılmıştır.

Nesilden nesile aktarılan ve Kantika diye adlandırılan bu şarkılar 20. yüzyıla kadar kaleme alınmadığından zaman içinde değişime uğramışlardır. Değişik coğrafyalarda yerleşmiş olan Sefarad Yahudileri bu şarkıları oturdukları ülkenin müziklerine paralel olarak yorumlamışlardır. Melodi genelde aynı kalsa da bazen sözlerde farklılaşmalar olmuştur.

Bu tezin amacı, Manuel Garcia Morante, Alberto Hemsı gibi Avrupa'lı bestecilerin daha önceden deneyip fakat Türkiye'de hiç yapılmamış olan, Sefarad şarkılarını evrensel bir boyutta, Lied formuna ve bir opera şarkıcısının söyleme tarzına uygun bir biçimde düzenleyip sunmak ve dolayısı ile bu şarkıların diğer nesillere de aktarılmasına bir katkı sağlamaktır.

**Sonuçta, artık halk arasında söylenmeyen ve yok olmaya yüz tutmuş bu müziklerin kaybolmaması için Türkiye’de ilk defa denenen bu düzenlemelerin gelecekteki müzisyenler için kalıcı bir kaynak ve referans olmasına çalışılmıştır.**

## ABSTRACT

In this thesis, the harmony between the Sephardic songs, also called “Cantiga” and the universal Lied form is examined and twelve specific Cantiga arrangements are presented.

In the first part of the thesis, history of the Jewish people within the context of world history, Anatolian history are presented with special focus on Spain, Ottoman Empire and the Turkish Republic. Ladino, Sephardic Cuisine, weddings, ceremonies, Sabath and holidays are explained. In order to look into the Sephardic culture, it is most important to review the history of the countries where the Sephardic people have lived. Sephardic Culture originates from Andalucian Muslim Kingdom where Sephardic Jews have been in very important positions and became part of the culture. After the slow transfer of hegemony in Spain from Andalucian Kingdom to Spanish Kingdom, Sephardic people have lived in Spain for some time and this experience has enabled them to be a cultural and commercial bridge between Islamic and Western world.

With their expulsion from Spain, Sephardic Jews have dispersed to many countries. Their culture was forgotten among the ones who emigrated to the American continent and Northern Europe, but the ones who emigrated to the Ottoman Empire and Morocco have preserved their culture. During the 400 years in the Ottoman Empire, Sephardic culture has adopted many aspects of the Turkish culture in the same time preserving the Spanish origins. Spanish language continued to be spoken and a new Mediterranean music was created with styles from Turkish and Spanish music.

In the second part, the technical and esthetic peculiarities of the Sephardic songs as well as Jewish religious music, Jewish composers, performers and studies to transform Cantigas to universal forms are examined in detail. Cantiga and Romance styles are explained, some popular songs are examined, their lyrics and translations are given. Cantigas are folk songs that originate in the 19<sup>th</sup> century, with prominent melodies and with subjects from daily life. Romances have medieval story subjects, are made up of more strophes and the music following the poem lines. Although Romances are still



sung in Morocco, since in Turkey they have been forgotten, I grew up hearing only Cantigas from my family. For this reason, the arrangements I have made are based in this framework. Adherence to Turkish ‘maqams’ and other modes are analysed. Information is given about the Lied form, and why some Sephardic songs are suitable to be presented in this form. What is meant by Lied form is the musical plainness and allowing the poem to speak for itself. In this context, Cantigas are suitable to be arranged in Lied form since they are folk songs with the intention of narrating a poem.

In the third part, structural properties of the new arrangement made by me and pianist Renan Koen within this thesis are mentioned and our commentaries are given. Since they are not written in a specific tonality, each Cantiga has been arranged according to my voice range and in a tone that will convey the poem’s feeling. Melody remains the same but the piano part has been written in a way to express the singer’s and the pianist’s feelings separately. In this section, the scores of each arrangement are added to the thesis and this way to the Sephardic song repertory.

Cantiga songs have been passed on orally generation after generation and they have not been written down for long time and have evolved all the way. Different Sephardic societies in different places in the world have sung these songs in parallel to the culture of the countries they have lived in. Although melodies have remained the same, some words have changed.

The purpose of this thesis is arranging and performing the Sephardic songs in the Lied form sung by an opera singer in the way done by Manuel Garcia Morante and Alberto Hemsí in Europe before, but never done in Turkey, and enabling the preservation of these songs and transferring them to future generations.

As a result, these arrangements try for the first time in Turkey to create a remaining reference to a popular music which is not being sung any more and has been disappearing from popular life of the Sephardic people.

## ÖNSÖZ

Yirminci yüzyıl insanlık tarihinde çok önemli gelişmelere sahne olmuş bir dönemdir. Eskiden hayal bile edilemeyecek seviyelere ulaşan teknoloji sayesinde, insanların günlük yaşamları ve yaşam tarzları dünyanın her yerinde büyük değişime uğramıştır.

Yirminci yüzyılın başlarında insanlar doğdukları yerin dışına fazla seyahat etmezlerdi. İş yerleri oturdukları yere çok yakın olurdu ve şehir içinde bile çok fazla yer değiştirmezlerdi. Kadınlar iş hayatına çok fazla girmemişlerdi, vakitlerini ev işleri yaparak ve diğer komşu kadınlarla sosyalleşerek geçirirlerdi.

İnsanlar başka toplumlar hakkında ancak yazılı şekilde haber alabilirlerdi. Başka ülkelerin müziklerini duymak için radyo, televizyon veya ses kayıt aletleri yoktu. Eğlenmek için sinema, televizyon ya da radyo olmadığı için, kendi müzik ve eğlencelerini kendileri yaratmak zorundaydılar.

Bu ortamda, insanlar, yüzyıllardır yaptıkları gibi, kendi topraklarının şarkılarını söylediler, komşularından duydukları ile kendi müziklerini geliştirdiler.

Bu noktada, eski zamanlarda az sayıda göçebe topluluklar, geldikleri ülkelerin müzikleri ile yerleştikleri ülkelerin müziklerini harmanladılar. İşte bu şekilde, 1492’de bir fermanla İspanya’dan kovulan Yahudiler, Osmanlı’da yaşadıkları beşyüz sene boyunca hem İspanyolca dilini korudular, hem de İspanya’dan getirdikleri müziklerle Osmanlı müziğini birleştirerek özgün bir müzik yarattılar. Bu, anneden kıza geçerek öğrenilen müzik geleneği yakın zamana kadar süregeldi.

Yirminci yüzyılın teknolojik gelişmeleri eski gelenekleri kısa zamanda değiştirdi. Dünyada ve Türkiye’de her toplumu etkileyen gelişmeleri, Sefarad Yahudilerinin kültürlerinde de önemli bir gerilemeye yol açtı. Bir yandan azalan nüfus ile Sefarad müziğini yorumlayan kişilerin de azalması, diğer yandan Ladino dilinin artık konuşulmaması ve iş hayatında yer almaları nedeniyle kadınlar arası sosyalleşme tarzının değişmesi, Sefarad müzik geleneğinin de yok olmaya başlamasına yol açtı. Yirminci yüzyılın ikinci yarısında Sefarad müziği artık evlerde söylenen bir müzik olmaktan çıktı.

Yurt dışında Sefarad müziğini yok olmaktan kurtarmak için daha önceden bazı etnomüzikolojik çalışmalar yapılmış olsa da Türkiye’de, gönüllü araştırmacı ve sanatçılar ile bu sadece 1970’lerde başladı. Bu çalışmaların sonucu birçok yayın yapıldı ve toplum içinde bu müziğe biraz daha ilgi çekilmeye başlandı.

İspanyol besteci Manuel Garcia Morante ve Türkiye doğumlu Fransız Sefarad besteci Alberto Hemsı 20. yüzyılın ortalarında bu türdeki lied formuna uygun düzenlemeler yayınladılar. Bu düzenlemelerden bazı örnekleri EK1’de görebilirsiniz. Türkiye’de ise Sefaradlar tarafından yapılan bu şekilde bir çalışma yoktur. Şan kariyerim, genelde halk müziği şeklinde yapılan bu seslendirmeler yerine, lied formunda ve konser salonlarında seslendirilmek üzere bazı düzenlemelerin yapılması için bana fırsat vermiştir.

Dünyada ve Türkiye’deki birçok örnekte olduğu gibi, halk müziklerinin lied formunda sahnelenmesi hem yüksek sanat eserleri vermiş, hem de bu müziklerin daha çok tanınmasına yardımcı olmuştur. Bu sebeple, daha önce bu şekilde yapılmış olan uygulamaları değerlendirdim ve piyanist-besteci arkadaşım Renan Koen ile birlikte bu tezin konusu olan lied formundaki Sefarad şarkı düzenlemelerini hazırladım.

Bu çalışmaya başlamadan önce edindiğim görsel veriler duyuşsal verilerden daha az olduğu için, çerçevemi düşündüğüm kadar geniş tutamadım. Bulduğum verilerde üstünde oynanabilecek, lied formuna dönüştürülebilecek nitelikte oldukları için bu oniki şarkıyı seçtim. Renan Koen ile ikimizin de Sefarad olması sebebiyle, anneannelerimizden dinlediğimiz bu şarkıları düzenlemek bize büyük bir mutluluk verdi. Bunun sonucu olarak düzenlemelerin yapılmasında büyük bir zorlukla karşılaşmadık.

Bu tezi oluşturmamın ana kaynağı, aile bireyleri ve çocukluk kültürümle başladı. Kendi bilgilerim üzerine yaptığım araştırmalara ek olarak en önemli kaynağım İzmir’de beraber konser yaptığımız Kanada’lı çok değerli etnomüzikolog Prof. Judith Cohen oldu. Kendisinin yayınlamış olduğu makaleler, tezler ve radyo programları bana bu konuda çok ışık tuttular. Kendisi aracılığı ile tanıştığım ABD’li antropolog Prof. Pamela Dorn Sezgin’in Sefarad müziği üzerine yazmış olduğu tez de bana bu konuda değişik bir pencere açtı. Türkiye’de Sefarad şarkılarını seslendiren Los Paşaros Sefaradis ve Jak-Janet Esim gibi guruplardan repertuvar

konusunda bilmediklerimi öğrenip tezimde bu gurupların yorumladığı birkaç şarkıyı kullandım.

Tezimin hazırlanması sırasında bana her konuda destek olan, en zor anlarımda benim arkamda sevgi ile duran çok değerli tez danışmanım sevgili Yrd. Doç. Demet EYTEMİZ'e, tez ikinci danışmanım Prof. Berrak TARANÇ'a, Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı öğretim görevlilerinden Yrd. Doç. Onur NURCAN'a, nota yazım bölümünden Seyhan AKÇAYÜZLÜ'ye, Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı öğretim görevlilerinden Sami BÜYÜKÖZTEKİR'e, Kanada'lı Etno-müzikolog Prof. Judith COHEN ve antropolog Pamela DORN SEZGİN'e, bana kütüphanesini açan, Sefarad şarkılarının ve Ladino dilinin kaybolmaması için büyük çalışmalar yapmış olan Karen Gerşon ŞALHON'a, tezimin şekillenmesinde desteğini her zaman hissettiğim çok değerli hocam Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatları Bölüm Başkanı Prof. Dr. Murat TUNCAY'a, benim her zaman yanımda olan, fikirleriyle beni aydınlatan ve doktora yapmamı sonuna kadar destekleyen arkadaşım Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı öğretim görevlilerinden Özlem EBESK'e, bana güvenerek bu okulda hoca olmamı sağlayan sevgili meslekdaşım Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Opera Anasanat Dalı Bölüm Başkanı Doç. Zibelhan DAĞDELEN'e, tezimdeki düzenlemeleri büyük bir sevgiyle yapan çok değerli Renan KOEN'e, tarih konusundaki bilgileri ile beni aydınlatan ve destek olan kayınpederim Jozef ŞAUL'a ve beni bu yolda hiç yalnız bırakmayan eşim ve kızıma teşekkürlerimi borç bilirim.

Bu düzenlemelerin hem bu kültürün korunmasında, hem de gelecekte dinleyicilere bir sanat keyfi yaşatılmasında başarılı olmalarını ümit ediyorum.

Linet ŞAUL

İzmir, 2012

**İÇİNDEKİLER**  
**SEFARAD ŞARKILARINI EVRENSEL FORMLARA**  
**DÖNÜŞTÜRME ÇALIŞMALARI VE LİED FORMU ÜZERİNE**  
**ÖZGÜN YORUMLAR**

Sayfa

YEMİN METNİ□.....	ii
TUTANAK.....	iii
YÖK DÖKÜMANTASYON MERKEZİ TEZ VERİ FORMU.....	iv
ÖZET.....	v
ABSTRACT.....	viii
ÖNSÖZ.....	x
İÇİNDEKİLER.....	xiii
EKLER LİSTESİ.....	xvi
GİRİŞ.....	xvii

**BİRİNCİ BÖLÜM**

<b>SEFARAD KÜLTÜRÜNÜ RENKLENDİREN ETMENLER.....</b>	<b>1</b>
1.1. Genel Dünya Tarihi İçinde Yahudiler.....	2
1.1.1 Dünyaya Dağılmaları.....	2
1.1.2 Roma ve Bizans Dönemi.....	3
1.1.3 İslam Dünyası.....	4
1.1.4 Avrupa.....	4
1.1.5 İspanya'daki Sefarad-Yahudi Cemaati .....	4
1.2. Anadolu Tarihi İçinde Yahudiler.....	8
1.2.1 Anadolu'daki İlk Yerleşimleri.....	8
1.2.2 Selçuklu Dönemi.....	8
1.2.3 Osmanlı'nın Kuruluş Dönemi.....	8

1.3. Yahudilerin İspanya'dan Zorunlu Göçü .....	10
1.3.1 1492 Yılında Osmanlı'ya Gelenler.....	10
1.3.2 Converso Olarak Avrupa'ya Dağılıp, 17. Yüzyılda Gelenler.....	11
1.4. Osmanlı'dan Günümüze Yahudi Cemaati Tarihi.....	12
1.4.1 1492 Göçü Sonrası Osmanlı'da.....	12
1.4.2 Cemaatin Örgütlenmesi.....	12
1.4.3 Cemaat İçi Bölünmeler.....	12
1.4.4 Yerleşim Yerleri.....	13
1.4.5 16.Yüzyıldan Bugüne Gelişmeler.....	14
1.4.6.1 16.Yüzyıl.....	14
1.4.6.2 17. ve 18. Yüzyıllar.....	15
1.4.6.3 İmparatorluğun Dağılıma Dönemi.....	15
1.5. Türkiye Cumhuriyeti'nde Yahudiler.....	17
1.5.1 Cumhuriyet'in İlk Yılları.....	17
1.5.2 İkinci Dünya Savaşı Yılları.....	17
1.5.3 İkinci Dünya Savaşı Sonrası.....	17
1.6. İzmir Yahudileri.....	18
1.7. Ladino.....	19
1.8. Sefarad Kültürünü Renklendiren Diğer Etmenler.....	21
1.8.1 Sefarad Mutfağı.....	21
1.8.2 Düğün ve Diğer Törenler.....	23
1.8.3 Şabat ve Bayramlar.....	24

## **İKİNCİ BÖLÜM**

### **SEFARAD MÜZİĞİ**

2.1. Sefarad Şarkıları.....	25
2.1.1 Kantikalar.....	25
2.1.2 Romanslar.....	26

2.2. Teknik ve Estetik Özellikler.....	29
2.2.1 Ses.....	29
2.2.2 Vokal Stil.....	29
2.2.3 Melodik Karakter.....	30
2.2.4 Ritmik Karakter.....	30
2.2.5 Yapısal Karakter.....	31
2.2.6 Enstrümanlar.....	32
2.2.7 Temalar .....	34
2.2.7.1 Çok Bilinen Şarkıların Sözleri ve Tercümeleleri.....	36
2.2.7.2 Tema ve Makam / Mod İlişkisi.....	51
2.2.8 Kökenler ve Etkileşimler.....	51
2.3. Dini müzik.....	54
2.4. Besteciler.....	55
2.5. Yorumcular.....	56
2.6. Kantikaları Evrensel Formlara Dönüştürme Çalışmaları.....	58
2.6.1 Evrensel Şarkı Formu Olarak Lied.....	58
2.6.2 Kantika – Lied Uyumu ve Uygulamalar.....	59

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### KANTİKA-LİED BAĞLAMINI ÜZERİNE ÖZGÜN DÜZENLEMELER

3.1. Model Düzenlemelerin Yapısal Özellikleri.....	60
3.2. Model Düzenlemeler ve Yorumsal Açıklamaları.....	62
SONUÇ.....	104
EKLER.....	107
KAYNAKÇA.....	127
ÖZGEÇMİŞ	

## EKLER LİSTESİ

EK 1	DİĞER DÜZENLEMELER.....	106
EK 2	KONU İLE İLGİLİ DERLENEN CD KAYITLARI.....	123



## GİRİŞ

Roma İmparatorluğu ile girdikleri savaşlardan sonra ülkelerinden sürülen ve 2000 yıldır kimliklerini dağınık coğrafyalarda yaşamalarına rağmen koruyan Yahudiler, yaşadıkları ülkelerin gelenek ve kültürlerinden çok şey almışlardır. Yüzyıllar içinde bazı yönlerden birbirine çok benzeyen, bazı yönlerden de birbirinden farklı Yahudi kültürleri oluşmuştur.

Geleneksel olarak, Yahudiler en parlak dönemlerini yaşadıkları zamanlara denk gelen üç ana gurup olarak ayrılmışlardır. Bunlar Aşkenaz, Sefarad ve Mizrahi guruplarıdır.

“Sefarad” İbranice’de İspanya anlamına gelir. Sefarad Yahudileri, Ortaçağ’da İberya Yarımadasında, Endülüs ve İspanyol krallıklarında yaşamış Yahudilerden, kültürlerini koruyarak günümüze gelenlerdir. Ortaçağ İspanyolcası olan Ladino (Judeo Espanyol) dilini günümüze kadar korumuşlardır. Fas’ta ise Ladino’nun bir benzeri ‘Haketia’ adında, içinde daha fazla Arapça barındıran bir İspanyolca kullanmışlardır. Sefaradların bir özelliği, Endülüs, İspanya ve Osmanlı İmparatorluğu gibi önemli etkileşim merkezlerinde yaşamalarından dolayı, tarih boyunca hem Hristiyan hem de İslam dünyası ile etkileşimde bulunmaları ve bu sebeple iki dünya arasında kültürel ve ticari bir köprü oluşturmalarıdır. Örneğin, Batı’da Ortaçağ’da tamamen unutulmuş Eski Yunan filozoflarının kitaplarını ve Arap filozofların eserlerini Arapçadan Yunanca ve Latince’ye çeviren ve böylece Batı’da kültür hayatının canlanmasında etkili olan Sefarad alimleridir. Aynı şekilde, 16. ve 17. yüzyıllarda Osmanlı ile Avrupa arasındaki ticaretin önemli bölümünü Sefaradlar yapmış ve Akdeniz ticaretinin dili bu dönemde Ladino olmuştur.

“Aşkenaz” İbranice’de Almanya anlamına gelir. Aşkenaz Yahudileri Almanya’da Almanca – İbranice karışımı bir dil olan Yidiş dilini kullanmışlar, Polonya ve Rusya’da önemli bir nüfusa ulaşmışlar ve Aydınlanma Çağı’ndan beri Avrupa kültürünün önemli bir parçası olmuşlardır. Daha sonra Amerika Yahudilerinin çoğunu da oluşturan bu guruptur. Aşkenaz kültürü İslam dünyası ile tarih boyunca çok fazla etkileşim içinde olmamıştır. Bu yüzden Aşkenaz kültürü genel olarak Batı ve özellikle de Doğu Avrupa’ya ait bir nitelik taşır. Buna örnek olarak, İsrail devletinin kuruluşunda etkili olanlar Aşkenaz’lar olduğu için, yeni



İtalyanca, Portekizce gibi diğer dillerden kelimeler almış olan bu dil, Sefarad müziğinin ayrılmaz bir parçasıdır.

Ladino'nun müzikalite açısından taşıdığı avantajlara değinecek olursak, önce İspanyolca'nın özelliklerini incelemeliyiz. Genel olarak müzikal bir dil olmasına karşın İspanyolca, içinde barındırdığı sert geniz sesi 'j' (sert H olarak okunur) ve 'c' (İngilizce'deki TH gibi okunur) sesleri yüzünden şan bağlamında uyumsuz sesler içerir. Ladino'da ise bu sesler yumuşatılarak eski İspanyolca'daki şekliyle söylenirler. 'j' Ladino'da Türkçe'deki gibi okunur. 'c' ise 's' olarak okunur. Örnek olarak oğul anlamına gelen 'hijo', İspanyolca'da [iho] olarak telaffuz edilirken, Ladino'da [ijo] olarak söylenir. Ayrıca, genel olarak sesli harfler İtalyanca'ya daha yakın bir açıklık ve doğallıkta konuşulur. Bu yüzden Ladino müzikaliteye çok daha yatkın bir dildir.

Bu tez çalışmasında, Sefarad müziğinin kendine özel yapısından kaynaklanan evrensel Lied formu ile uyumuna değinilerek, daha önce başkaları tarafından da farkedilmiş bu konuda bazı uyarılama çalışmaları yapılmıştır. Bu tezde, Sefarad kültürünün tarihi, müziği ve özellikleri incelenmiş, önceden yapılmış evrensel Lied formuna uyarlamalar ele alınmış ve bu konuda yaptığım yeni uyarlamalar da Sefarad şarkıları repertuvarına kazandırılmıştır.

## **BİRİNCİ BÖLÜM**

### **SEFARAD KÜLTÜRÜNÜ RENKLENDİREN ETMENLER**

Sefarad kültürünü renklendiren etmenleri incelemek için, Sefarad kültürünün tarihi ve siyasi boyutlarını incelemek, Türkiye'deki Sefarad kültürünün dünyadaki diğer Yahudi kültürlerinden farklılıklarının üzerinde durmak gerekmektedir.

Yahudi kültürü M.Ö. 1000 yıllarından beri süreklilik gösteren bir kültür olmuş, değişen çağlara göre şekillenmiştir. Yahudiler, Roma İmparatorluğunun baskılarıyla dünyanın dört bir yanına dağılmak zorunda kaldıkları M.S. 2. yüzyıla kadar, vatanları Yehuda'da (latince: Judea), bazen kendi bağımsız kralları yönetiminde, bazen de bölgeyi egemenliği altına alan imparatorluklara bağımlı krallarının siyasi idaresi altında yaşamışlardır.

Yahudilerin dünyanın birçok bölgesine dağılması, Yahudilik din ve kültüründe önemli değişikliklere yol açmış, zaman içinde bazı yönlerden birbirine çok benzeyen, aynı zamanda da diğer yönlerden birbirlerinden çok farklı Yahudi cemaatleri oluşmasına sebep olmuştur.

Türkiye Sefarad kültürünü tanımak için kısaca Yahudiler'in dünyaya dağılmaları, Roma ve Bizans dünyasındaki yaşamları, Selçuklu'lardan itibaren Türklerle ilişkileri, İspanya'daki Endülüs Yahudileri, bunların Osmanlı'ya göçü ve modern zamanların Sefarad kültürü üzerindeki etkilerini incelemek gerekmektedir.

## **1.1. Genel Dünya Tarihi İçinde Yahudiler**

### **1.1.1. Dünyaya Dağılımları**

Yahudilerin dünyaya dağılımları ile sonuçlanan Roma'ya karşı sürekli isyanların arkasında, Roma ve Pers imparatorlukları arasındaki bölgeye hakim olma rekabeti yatmaktadır. Buna sebep olan tarihteki gelişmeler şu şekilde özetlenebilir: Babil sürgününden sonra Pers Hükümdarı'nın Yahudilerin ülkelerine geri dönmesine izin vermesi ile birlikte, Yahudiler ve Pers İmparatorluğu arasında yakın ilişkiler oluşmuştur. Yahudiler'in Roma egemenliğine girmesi ile birlikte, Roma'nın en önemli düşmanı Pers İmparatorluğu ile yakın ilişkide olan Yahudiler, Roma ile zıtlaşan bir toplum oldular. Arka arkaya gelen Yahudi isyanlarından sonra Roma İmparatorluğu, Kudüs şehrindeki tapınağı yıkıp Yahudilerin şehre girmesini yasaklayarak ve Yahudileri göçe zorlayarak, Judea'daki Yahudi varlığını azalttılar ve dünya etrafına yayılmalarına sebep oldular.

Yahudi Krallığını savaşta yenip Yahudileri Babil'e sürgüne yollayan Asur ve Babil İmparatorlukları'nın Pers İmparatorluğu tarafından işgal edilmesinden sonra, Pers Kralı 1. Keyhüsrev (Cyrus) Yahudilerin tekrar yurtlarına dönmelerine ve tapınakları inşa etmelerine izin verdi. Yahudiler ilk önce Pers İmparatorluğuna bağlı devletler kurdular. Daha sonra bu bölge Büyük İskender'in fetihlerine tanık olup, arkasından İskender'in generallerinden Seleucid'in imparatorluğunun bir parçası oldular. Gelişmekte olan Roma İmparatorluğu, Seleucid krallığını ele geçirmeyi düşünüyordu, bu yüzden Roma desteği ile bir süre bağımsız bir Yahudi devleti kuruldu.

Bağımsız Yahudi devleti, 1. yüzyılda Roma egemenliğine girdi. Sürekli isyanlardan sonra, Roma orduları M.S. 70 yılında Kudüs'teki tapınağı yıkarak Yahudi devletine son verdiler. Aynı zamanda Roma bundan sonraki yüz sene içinde Yahudileri yurt dışına sürdü ve böylece dünya çapında bir Yahudi diasporası meydana geldi.

### 1.1.2. Roma ve Bizans Dönemi

Yahudiler henüz kendi krallıklarında yaşarlarken bile, önemli sayıda Yahudi kendi toprakları dışında yaşamaya başlamıştı. Roma İmparatorluğu'nun henüz Anadolu'yu egemenliği altına almadığı zamanlarda bile hem Anadolu'da, hem de Roma'da Yahudiler yaşıyordu.

Yahudiler Ege kıyılarına ve Anadolu'nun diğer merkezlerine M.Ö. 4. yüzyıldan itibaren göç etmeye başlamışlardı.

Roma İmparatorluğu'nun pagan dinlerinin geçerli olduğu zamanlarında, Yahudilere daha hoşgörülü davranılmıştı. Hristiyan dininin yaygınlaşması ile hoşgörüsüzlük ortamı arttı. M.S. 312 yılından itibaren Roma yavaş yavaş Hristiyanlık dinini benimsemeye başladı. Bundan sonra Roma'daki Yahudiler ikinci sınıf vatandaş olarak kabul edildiler. Bu baskı Doğu Roma diye anılan ve yeni kurulan imparatorlukta daha da artarak Bizans İmparatorluğu devrinde de devam etti.

İspanya'dan göç edilen dönemden önce, Bizans döneminde, yaşadıkları baskı ve nüfuslarının azalmasından dolayı, Anadolu'da yaşayan Yahudilerin kültürlerinden önemli bir bilgi günümüze ulaşmamıştır.



Sart (Sardis) Harabelerindeki Sinagog

### **1.1.3. İslam Dünyası**

İslamiyetin yayılması ile Yahudiler çok farklı bir ortamda yaşamaya başladılar. İslam kurallarına göre Yahudi ve Hristiyan azınlıklar, belli bir vergi ödeyerek rahat bir şekilde İslam topraklarında yaşayabiliyorlardı. Ortaçağ boyunca, Yahudi hayatı ve kültürü İslam coğrafyasında gelişti.

İslam dünyasının iki önemli bilim ve kültür merkezi, Bağdat ve daha sonra Endülüs, Yahudi kültürünün de önemli merkezleri oldular.

### **1.1.4. Avrupa**

İslam dünyasında Yahudiler siyasi ve kültürel hayatın içinde önemli yerlere gelirken, Hristiyan dünyasında ise Yahudilerin durumu sürekli gerilemekteydi. 11. yüzyılda, Vatikan'ın liderliğinde bir Avrupa kurulmaya başlanması ile birlikte, Yahudiler birçok ülkeden kovulmaya başlandılar. 14. yüzyıla gelindiğinde, İspanya hariç Avrupa'nın diğer ülkelerinde çok az Yahudi nüfus kalmıştı.

Bu dönemde Endülüs krallığındaki Yahudiler çok ilerlerlerken, aynı zamanda Avrupa'daki baskılar yüzünden Polonya krallığına göç eden Yahudiler de, Yahudilik kültürünün önemli bir kısmını oluşturacak Aşkenaz'ları (Doğu Avrupa kökenli Yahudiler) yarattılar.

Vatikan'ın baskıları 11. yüzyıldan itibaren artış gösterirken, halkın Yahudilere karşı saldırıları da arttı. Diğer yandan, haçlı seferleri sırasında, askerler yollarında karşılaştıkları tüm Yahudi toplumlara katliamlar yaptılar.

### **1.1.5. İspanya'daki Sefarad-Yahudi Cemaati**

Yahudiler İspanya'da Roma İmparatorluğu zamanından beri bulunuyorlardı. İberya yarımadasında, Roma İmparatorluğunun çöküşünden Müslüman ordularının Cebelitarık boğazını geçmesine kadar olan zamanda, Yahudiler için yaşam gittikçe zorlaşmaya başlamıştı.

İspanya'nın Endülüs egemenliğine geçmesinden sonra İspanya, Yahudiliğin merkezi oldu. Yahudiler, 755 ile 931 tarihleri arasında ayakta kalabilen Emevi Devleti'nin saltanatı süresince Endülüs'te Avrupa'nın en renkli ve zengin kültürünün

oluşmasına büyük katkıda bulundular. Devlet Merkezi Cordoba'nın kütüphanesi bu dönemde 400.000 el yazması içeriyordu.

Yahudiler Cordoba (Kurtuba), Granada (Gırnata), Sevilla, Toledo ve Taragona şehirlerine yoğun olarak yerleşerek, ekonomik, kültürel ve siyasi hayatta önemli roller elde ettiler. 929 yılında halife olan 3. Abdurrahman devri Yahudilerin altın çağıdır. Yahudilerin lideri Hasday-İbn-Şaprut, Abrurrahman'ın hem özel doktoru, hem de gümrük, maliye bakanı, danışmanı ve elçisiydi. Hasday-İbn-Şaprut kendi dönemde Yahudi dinini kabul edip hüküm süren Hazar devleti ile de yazışmalar sürdürdü. Önceden Babil olan dünya Yahudilik merkezi artık Endülüs'e geçmişti.

11. yüzyılda, Endülüs yöneticileri, Hristiyan krallıklara karşı mücadelelerinde geri kalmaya başlayınca, Afrika'daki Berberi kabilelerinden yardım istediler. Sonuçta Endülüs Murabıtların eline geçti. 12. yüzyılda daha fanatik olan Muvahidiler, Yahudileri Müslüman olmaya zorlamaya başlayınca, büyük Yahudi filozofu Maimonides Mısır'a kaçtı.

Yahudiler İspanya'da tüccar, politikacı, ateşli silah ustası, saray doktorlarluğu, şair, filozof ve matematikçi, vezirlik ve ordu kumandanlığı gibi birçok meslekte bulunmuşlardır. Toledo'lu Yahudi Maestro Pedro ilk defa Kuran'ı İspanyolca'ya çevirdi. 12.yüzyılda yaşayan seyyah Tudela'lı Benjamin'in eserleri o dönemin dünyası hakkında bize birçok bilgi verir.

İspanya'nın Hristiyan egemenliğine geçmesi ile Yahudiler için baskılarla dolu bir dönem başlasa da, kültürel gelişmeleri devam etti. Salamanca Üniversitesi'nden Avraam Zakuto (1452-1515) astronomide bir otorite olarak Kristof Colomb ve Vasco de Gama'nın keşiflerinde başarılı olmalarını sağlayan cetvel haritaları sağladı.

İki asır süren Hristiyanların İspanya'yı yeniden fethetmesi sırasında parça parça ele geçirdikleri iller içinde kalan Yahudiler ilk başta rahat ve iyi durumda yaşamaya devam ettiler.

14. yüzyılda, Yahudilere dayatılan aşırı baskılar yüzünden, Yahudilerin neredeyse yarısı Hristiyan dinine geçti fakat gizlice Yahudiliği sürdürdüler ve "Converso" diye anılmaya başladılar. Converso'ların gerçekten Hristiyan olup olmadıklarını anlamak için özel engizisyon mahkemeleri kuruldu.



Engizisyon mahkemeleri ve baskılara rağmen, Converso'ların gizli Yahudilik faaliyetleri devam etti. Bu Conversolar ile Yahudilerin ilişkisini kesmek ve böylece Conversoları tam Hristiyanlaştırmak için 1492'de Yahudileri kovma fermanı yayınlandı. Buna göre 100-150 bin kadar İspanyol Yahudisi 2 Ağustos 1492 tarihine kadar ülkeyi terk etmeliydi.

İspanya'da kalmak isteyen Yahudiler de Converso oldular. Bunlardan bir kısmı, gizlice Yahudilik dinini uygulayarak, sonraki 200 sene içinde dağıldıkları Avrupa şehirlerinden Osmanlı İmparatorluğu ve Hollanda'ya gelerek tekrar Yahudi inancına döndüler.



İspanya'da Yahudi Mahalleleri (Juderia)

## **1.2. Anadolu Tarihi İçinde Yahudiler**

Dünya Yahudi tarihinin üzerinde biraz durduktan sonra, Anadolu Yahudi tarihine de kısaca bakabiliriz.

### **1.2.1. Anadolu'daki İlk Yerleşimleri**

Anadolu'da M.Ö. 4. yüzyıldan itibaren sürekli Yahudi varlığı olmuştur. 1492'de İspanya'dan göçe kadar Sefarad kültüründen bahsedilemez. Romanyot (Romalı) diye anılan, genelde Yunanca konuşan ve Helenistik dönemden beri Anadolu'da bulunan Yahudiler, İspanya'dan göçten sonra Sefarad kültürü ile kaynaşmışlardır.

### **1.2.2. Selçuklu Dönemi**

Selçuklu döneminde Yahudilerin gittikçe daha çok Selçuklu egemenliği altında yaşamayı, Bizans imparatorluğuna tercih ettikleri görülmektedir.

Karaman Beyliği'nin başkenti Konya'da, Hamitoğulları'nın topraklarında Antalya'da, Menteşe Beyliği'ne bağlı Milas'ta, Candaroğulları'na bağlı Samsun, Sinop ve çevresinde, Aydınoğullarına bağlı Tire kasabasında Yahudi cemaatleri varlığına dair kanıtlar bulunmaktadır. Osmanlı Beyliği'nin Bursa'yı alışı (1299) ile birlikte Bizanslılarla bu kentten kaçan Yahudiler, Osmanlılar tarafından geri çağrıldılar.

### **1.2.3. Osmanlı'nın Kuruluş Dönemi**

Osmanlı İmparatorluğu'nun kuruluş döneminde Yahudiler Selçuklu'da olduğu gibi Osmanlı hanedanının da yanında yer aldılar. Osmanlı fetihleri Ortadoğu ve Avrupadaki Yahudiler için büyük bir değişime yol açtı. Yahudiler Osmanlı fetihlerine önemli katkılarda bulundu. Bursa'daki Yahudiler, Orhan Bey'e şehri almasında aktif olarak yardım ettiler. Orhan Bey, ödül olarak, şehrin nüfusunu arttırmak ve ekonomisini kalkındırmak için Şam ve Edirne'den Yahudi esnaf ve sarraflar getirdi. Tarihi Bursa Etz Ha-Hayim sinagogu, Yahudilerin dini ve seküler özerkliğini sağlamak için kurulan Yahudi Mahallesi'nin merkezi oldu. Bizans yönetimi altındayken buldukları durumun tam aksine Yahudiler Bursa'da

istedikleri işlerle meşgul oluyorlar, mal ve mülk sahibi olabiliyorlardı. İlk başta Bursa'da yaşayan Yahudiler Yunanca konuşan Yahudilerdi. Daha sonra bunlara Fransa ve Almanya'dan bir miktar Aşkenaz Yahudileri de katıldı. Bursa, sonraları Selanik ve İstanbul'da gözlemlenen Yahudi yaşamına erken bir model teşkil etti.

Edirne ve Bursa'daki Yahudi yerleşimleri, Osmanlı'daki diğer şehirlerde de bir model oldu. Fatih Sultan Mehmet, fetihten sonra İstanbul'u bir dünya imparatorluğu merkezi yapmak istiyordu, fakat şehrin nüfusu azdı. Bu sebeple birçok bölgeden İstanbul'a göçü teşvik etti. Bunlar arasında Yahudi cemaatleri de vardı ve bu sebepten İstanbul'da Yahudi nüfusu toplam nüfusun yüzde onuna ulaştı.



**Osmanlı Dönemi'nde Yahudi Kadın**

### **1.3. Yahudilerin İspanya'dan Zorunlu Göçü**

#### **1.3.1. 1492 yılında Osmanlı'ya Gelenler**

Osmanlı'nın Balkanlar'da genişlemesi ile birlikte, Macaristan ve İtalya'dan birçok Yahudi Osmanlı'ya göç etmiştir. Fakat en etkili göç, 1492'de Yahudilerin İspanya'dan kovulması ile olmuştur.

14. yüzyılın sonunda İspanya'da Yahudiler'e karşı baskı artmaya başladı. Bu tarihten 1492'ye kadar olan yüz yıl içinde birçok Yahudi Hristiyanlık dinini kabul etti fakat gizlice Yahudiliğini koruyanlar da vardı. İspanya krallığı, bu kişilerin gizli ibadetlerini bırakıp tam Hristiyan olmalarını sağlamak için tüm Yahudileri İspanya'dan kovmaya karar verdi. 1492 yılının Mart ayında yayımlanan bir fermanla, Yahudilerin ya din değiştirmesi, ya da ülkeyi terk etmesi emredildi.

Yahudiler Kuzey Afrika, Portekiz, diğer Avrupa ülkeleri ve yeni keşfedilecek Amerika kıtası dahil birçok yere gittiler. En iyi karşılandıkları yer ise II. Beyazıt yönetimindeki Osmanlı İmparatorluğu oldu. Bu dönemde ikiyüzbini kadar Yahudinin İspanya'dan Osmanlı'ya geldiği düşünülmektedir. İbranice'de İspanya'nın kelime karşılığı 'Sefarad' olduğu için, bu cemaate Sefarad Yahudileri denmeye başlandı.

Yahudiler kısa zamanda sarayda önemli görevlere atandılar. Osmanlı'ya da matbaa, silah teknolojileri gibi birçok yenilik getirdiler.

II. Beyazıt (1481 – 1512) da Fatih'in İmparatorluk şehirlerinin nüfusunu çoğaltma politikasına aynen devam etmiş, ve çeşitli ülkelerin Yahudilerini teşvik ederek ülkeye davet etmiştir.

Çoğu Sefarad göçmen, İstanbul, Selanik ve Edirne gibi merkezlere yerleşti. Diğerleri, Anadolu ve Kahire, Şam, Beyrut ve özellikle Tripoli'deki Arap eyaletlerinde yaşayan dindaşlarının yanına ve ayrıca Kudüs, Safed ve Sayda'ya yerleştiler.



İspanya'dan gelen gemilerin Osmanlı'da karşılanması

### **1.3.2. Converso Olarak Avrupa'ya Dağılıp, 17. Yüzyılda Gelenler**

1492'deki kovulma fermanından sonra birçok Yahudi İspanya'da kalmak için göstermelik olarak Hristiyan dinini kabul ettiler. İspanya'da gerçek Hristiyan olup olmadıklarını anlamak için üzerlerindeki baskı devam ettiğinden, bazıları ilk başta Portekiz'e, diğerleri de sonra Avrupa'nın çeşitli merkezlerine yayıldılar. İspanya'dan kovulmadan yüzlerce yıl sonra bile bu ailelerden Osmanlı'ya göç edip tekrar Yahudiliğe dönenler olmuştur.

## **1.4. Osmanlı'dan Günümüze Türkiye Yahudi Cemaati Tarihi**

### **1.4.1. 1492 Göçü Sonrası Osmanlı'da**

1492 göçü sonrasında, ilk başlarda Yahudilerin farklı kökenlerine göre örgütlenmeleri gözlenirken, ilerleyen zamanlarda İspanya'dan gelen Sefaradların kültürünün baskın olması ve tek bir grup halinde örgütlenmeleri görülmektedir.

16. yüzyılda, Osmanlı'nın fetihlerinden sonra birçok Yahudi de Osmanlı'ya dahil olan topraklarda yaşadıkları için, Osmanlı Yahudileri dünyadaki en büyük ve zengin Yahudi cemaati oldu.

### **1.4.2. Cemaatin Örgütlenmesi**

İstanbul'un fethinden sonra Hristiyan cemaatlerinin yönetilmesi için dini liderleri (Rum ve Ermeni Patrikleri) görevlendirildiler. Aynı şekilde, Hahambaşlıkların liderlikleri devlet tarafından tanındı.

Musevi dini yapısı gereği hiyerarşik bir yapı olmadığı için, Hahambaşılığın otoritesini kabul ettirmesi biraz zaman aldı.

Yahudilerin Osmanlı millet sistemi altında örgütlenmeleri, kültürleri ve dillerini yüzyıllarca korumalarına yardımcı oldu. Millet sistemine göre, cemaatler kendi iç ilişkilerini kendileri düzenliyorlardı, istedikleri şekilde dini ve diğer eğitimleri verebiliyorlardı.

Bu sistem I. Dünya Savaşı sonrasında imparatorluk dağılıncaya kadar devam etti. Halkların kendi dinlerini, geleneklerini, kültürlerini, adetlerini ve dillerini engelleme olmaksızın korumalarını sağladı. Bu sistem sayesinde insanlar, kendi mahkemelerini, okullarını, hayır kurumlarını, hastanelerini ve hatta topluluk meclislerini kullandılar.

### **1.4.3. Cemaat İçi Bölünmeler**

Osmanlı İmparatorluğu'nun dünyanın en büyük devletlerinden biri haline geldiği 16. yüzyılda, bu geniş coğrafya da birçok değişik gelenekten gelen Yahudi toplulukları da bir araya geldi. Roma İmparatorluğu devrinden beri Anadolu'da yaşayan ve Rumca konuşan Romanyotlar, Arapça konuşan Mizrahi Yahudileri, Avrupa'dan göç eden ve Yidiş konuşan Aşkenazlar ve en son İspanya'dan göç eden

Sefaradlar. Doğal olarak bu guruplar birbirleri ile hemen kaynaşamadılar. İkiyüz yıl kadar süren bu kaynaşmadan hakim kültür olarak Sefarad kültürü çıktı.

Son olarak bunlara İspanya'dan Avrupa'nın çeşitli bölgelerine Converso olarak dağılmış ve Osmanlı'ya gelince tekrar Yahudiliğe dönenler katıldı. Bu sebeple, Yahudi cemaatinin Avrupa kültürü ile ilişkisi 1492'den sonra bir ikiyüz sene kadar tazelendi. Bu da İspanyolca'nın güncel kalmasında faydalı oldu.

Yahudi gelenekleri gereği örgütlenmeler değişik şehirlerdeki sinagoglar çevresinde olmuştur. Her ne kadar, Osmanlı idari sistemi içerisinde Hahambaşılık kurumu önemli olsa da, her şehirdeki sinagoglar (kahallar) özelliklerini korumuşlardır.

#### **1.4.4. Yerleşim Yerleri**

Sefarad kültürünün ve Ladino dilinin Osmanlı'da korunmasının en önemli sebeplerinden biri de, Osmanlı'daki cemaatlerin yerleşim şekli idi. Yahudiler genelde kendi mahallelerinde yaşıyorlar, erkekler iş için mahallenin dışına çıksa da, kadınlar birçok zaman hayatlarını mahallelerinde geçiriyorlardı. Bu nedenle, 20. yüzyıla kadar kadınların sadece Ladino konuşmaları ve Sefarad kültürü dışında birşey bilmemeleri çok normaldir.

İstanbulda Bizans döneminde Yahudiler Eminönü, Tahtakale gibi semtlere yerleşmişlerdi. II. Beyazıt zamanında İspanya'dan gelen Yahudiler Fener ve Balat mahallelerine yerleştirildiler. 19. yüzyılda daha varlıklı olanlar Galata ve Beyoğlu gibi semtlere taşınmaya başladı.

Selanik'te ise nüfusun çoğunluğunu oluşturan Yahudiler birçok mahalleye dağılmışlardı. Saraybosna'da ilk başlarda Yahudi yerleşimleri çarşı etrafındaydı. Avusturya İmparatorluğu ile mücadelede çok etkili oldukları için, Osmanlı idaresi 16. yüzyılda şehrin dışında daha rahat bir mahallenin inşasına izin verdi.

İzmir'deki Yahudi cemaati, şehrin büyümesi ile birlikte 17. yüzyılda oluşmaya başlamıştır. Kemeraltı civarında olan ilk yerleşimler, 19. yüzyılda Karataş ve 20. yüzyılda Alsancak semtlerine geçti.

Bunlar dışında, Filistin, Suriye ve Mısır'da da önemli cemaatler bulunmaktaydı.



### 1.4.5. 16. Yüzyıldan Bugüne Gelişmeler

Onaltıncı yüzyıldan günümüze kadar Yahudi cemaatinin Osmanlı'daki yaşamında çok önemli değişiklikler olmuştur. 16. ve 17 yüzyılda çok ileri ve etkili bir konumda olan cemaat, Osmanlı'nın gerilemesi ile birlikte 18. ve 19. yüzyıllarda çok geri kalmıştır. 19. yüzyılın sonlarında Avrupa tarzı bir eğitime dönen cemaat, 20. yüzyılda tekrar eski seviyesini yakalamıştır.

#### 1.4.5.1. 16. Yüzyıl

Onaltıncı yüzyıl, Yahudilerin Osmanlı'daki en yüksek seviyede oldukları zamandır. İspanya'nın önde gelen sınıfını oluşturan Sefaradlar, Osmanlı'ya geldikleri ilk zamanlarda da bu yaşamı sürdürmüşlerdir. Bu dönemde Osmanlı siyasi hayatının en üst noktalarında Jozef Nasi gibi isimlerin olması hiç şaşırtıcı değildir.

Yavuz Sultan Selim Abraham Kastro'yu sarrafbaşı (günümüzün Merkez Bankası gibi) olarak atamıştır. Josef Hamon Sultan Selim'in hekimbaşısı idi. Kanuni devrinde de birçok Yahudi dış politika, tıp, edebiyat ve saray yaşamında öne çıkmıştır.



Signora Garcia Mendez Nasi

### 1.4.5.2. 17 ve 18. Yüzyıllar

16. yüzyılda altın bir çağ yaşıyan Osmanlı Yahudileri'nin de genel gidiş uygun olarak ekonomik ve kültürel gerilemesi başlamıştır. Bunun sebebi, Yahudi göçünün yavaşlaması ile birlikte Avrupa ile temasların azalması, Yahudilerin tekeline bulunan bazı mesleklerin diğer azınlıkların eline geçmesi ve Sabetay Sevi hareketinin Yahudi cemaatinde bir içe kapanmaya yol açmasıdır.

Sabetay Sevi adındaki haham, bu dönemde kendini mesih ilan etmiş, daha sonra sultan tarafından Müslüman olmak ile ölüm arasında birini seçmek zorunda kalınca din değiştirmiş ve birçok Yahudi de onu takip etmiştir. Bu olay yüzünden hahamlar sadece dini eğitim vererek içe kapalı bir toplum yaratmaya çalışmışlardır.

Müzikle ilgili olarak 18. yüzyıldan günümüze gelen iki Türk Yahudi besteci, Haham Moşe Faro (Musi) ve III. Selim'in tambur hocalığını yapan İshak Fresko Romano 'dur (Tamburi İsak Efendi).

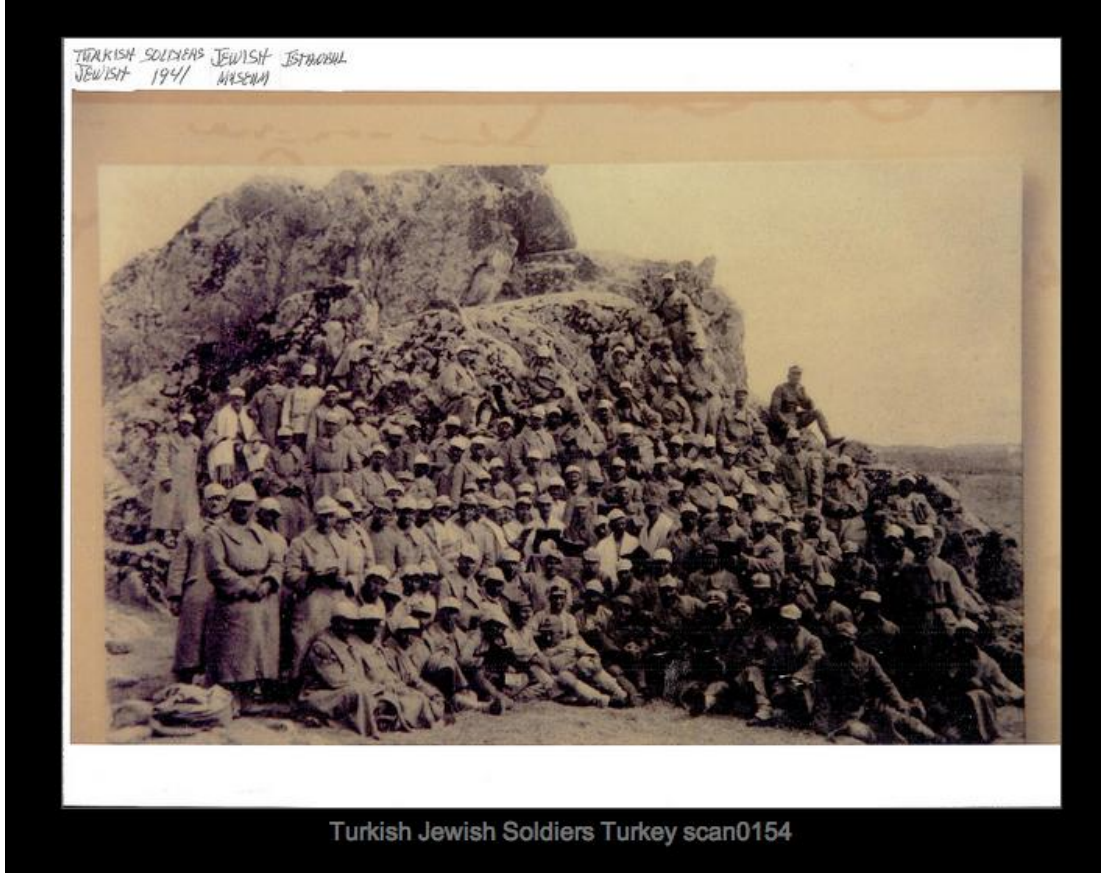
### 1.4.5.3. İmparatorluğun Dağılma Dönemi

Ondokuzuncu yüzyılda, önceki iki yüzyıldaki gerilemeyi durdurup, Yahudilerin genel durumunu daha iyiye çevirecek bazı adımlar atılmaya başlanmıştır. Bunlardan en önemlisi, Fransız Yahudi cemaatlerinin yardım kuruluşları sayesinde açılan "Alliance İsrailite Française" okullarıdır. Bu okullarda verilen modern eğitim sayesinde, yavaş yavaş Osmanlı Yahudileri kültürel ve ekonomik alanda canlılıklarını kazanmaya başlamışlardır. Bu iyileşmenin olumsuz etkisi ise Ladino dili üzerinde olmuştur. Bu okullarda okutulan Fransızca eğitim yüzünden, okumuş kesimlerde Fransızca kullanımı çoğalmış ve Ladino halk dili olarak gerilemeye ve terk edilmeye başlanmıştır.

Tanzimat dönemi Osmanlı'da azınlıklara eşit vatandaşlık tanıyarak önemli değişikliklere yol açmıştır. Yine aynı dönemde Osmanlı'da Hristiyan azınlıklar, Avrupa antisemitizminin etkisi ile Yahudi karşıtı bir tavır almaya başladıkları için, Yahudiler Müslümanlarla daha çok yakınlaşmışlardır.

II. Abdülhamit döneminde de Yahudiler Osmanlı devletinde önemli görevlere gelmeye başladılar. Bu dönemde Osmanlı topraklarına önemli Yahudi göçleri de olmuştur.

Birinci Dünya Savaşı ve Milli Mücadele yıllarında da Yahudiler Osmanlı Devleti ve Milli Mücadele'nin yanında yer almış ve Türk ordusunda savaşmışlardır.



**Türk Ordusunda Yahudi Askerler**

## **1.5. Türkiye Cumhuriyeti'nde Yahudiler**

Cumhuriyet dönemi Türkiye'deki Yahudiler için değişik bir hayat tarzını getirmiştir. Bu dönemde bir yandan ülkenin tam vatandaşı olan Yahudiler, diğer yandan da Ladino dilini ve kültürlerinin önemli birçok özelliğini yavaş yavaş terk etmeye başladılar ve Türk sosyal hayatına asimile oldular.

### **1.5.1. Cumhuriyet'in İlk Yılları**

Cumhuriyet döneminin ilk yılları Yahudi cemaati için beklenmeyen önemli değişiklikler getirdi. Bir yandan eşit vatandaş olurken, bir yandan da devletin birçok kademesinde ve avukat, öğretmen gibi mesleklerde çalışabilme imkanını kaybettiler.

Türkiye Cumhuriyeti'nin politikası tüm ülkede tek dil konuşulması olduğu için, Yahudi cemaatine de bu konuda baskılar yapıldı. Diğer yandan, modern hayatın gerekliliği olarak Yahudiler de Türkçe'yi anadili olarak konuşmaları gerektiğini düşünüyorlardı. Bu sebeple bu yıllarda gençler gittikçe daha çok Türkçe konuşmaya teşvik edildi ve Ladino unutulmaya başlandı. Aynı şekilde, bu zamanlarda Yahudi nüfusunun göçlerle üçte birine kadar azalması da Ladino'nun gerilemesinde çok etkili oldu.

### **1.5.2. İkinci Dünya Savaşı Yılları**

İkinci Dünya Savaşı yılları Avrupa Yahudileri için büyük katliamların yaşandığı bir dönem oldu. Bu dönemde Türkiye savaşa katılmadığı için, Türk Yahudilerine bir zarar gelmedi. Bu dönemde birçok kişinin maddi durumu bozulduğu için, savaştan sonra yeni bir göç dalgası oldu ve Yahudi nüfusu iyice azaldı. Bu da Ladino'nun ve Sefarad müzik kültürünün tamamen terk edilmesine yol açtı.

### **1.5.3. İkinci Dünya Savaşı Sonrası**

İkinci Dünya Savaşı sonrasında azınlıklar için daha rahat bir ortam gelişti, azalan nüfusun da etkisi ile Türk Yahudileri gittikçe Türk toplumsal hayatına entegre oldular. Bir nesil sonraki araştırmacılar da bu dönemde Sefarad müziği ve kültürünü araştırmaya başladılar.

## 1.6. İzmir Yahudileri

Sefarad Yahudilerinin Osmanlı ve Türkiye'deki tarih ve kültürleri hakkındaki bilgilerden sonra, İzmir'deki Sefaradlar üzerine de kısaca değinmek gerekir. İzmir, İstanbul, Selanik ve Saraybosna gibi Osmanlı'daki Yahudiler'in en önemli yerleşim yerlerinden biri olmuştur.

İzmir'in öneminin artmasının sebebi, 1566'da Sakız'ın Osmanlı İmparatorluğu tarafından alınmasından sonra, önemli bir merkez olan Sakız limanının İzmir körfezine taşınması olmuştur. 17. yüzyılda her milletten insanın gelmesi ile İzmir önemli bir şehir olmuştur.

1605'ten itibaren İzmir'de organize olmuş bir Yahudi cemaati varlığını sürdürmüştür. İzmir ve Ege kasabalarına da İzmir'e bağlı küçük cemaatler dağılmıştır. Bu tarihten itibaren onaltı, yirmi tane civarında gazete çıkarmışlardır.



İzmir'li Yahudi Tesbih Satıcıları

## 1.7. Ladino

Sefarad kültürünü renklendiren etmenler arasında en önemlilerinden biri de Sefarad dili olan Ladino veya Judeo-Espanyol'dur.

Sefarad Yahudilerinin İspanya'dan kovulup Osmanlı'ya yerleşmelerinin öncesinde, Romanyot (Romalı) diye anılan ve Anadolu'da yüzyıllardır yaşayan Yahudiler, Rumca konuşmaktaydılar.

İberia yarımadasında, Ortaçağ boyunca Roma döneminde konuşulan Latince'den türemiş olan İspanyolca'nın çeşitli dialektleri konuşulmaktaydı. İberya yarımadasında Endülüs devleti zamanında Arapça hakim dil olsa da, yarımadanın İspanyol egemenliğine girdiği 1492'den ikiyüz sene öncesinden itibaren, Araplar toprak kaybettikçe Arapçanın kullanımı da azalmış, İspanyolca dialektler daha çok kullanılır olmuştur. Sefaradların İspanya'da verdikleri eserlerin çoğu Arapça, bir kısmı da Latince yazılmıştır. İspanyolca'nın yazılı bir dil olarak kullanılmaya başlanması, Sefaradlar'ın kovuldukları zamanlara denk geldiği için bu dönemden kalmış yazılı İspanyolca bir Sefarad eser yoktur.

Osmanlı'ya yerleşen Sefaradlar ilk başlarda geldikleri bölgelerin dialektlerini konuşmaya devam etmişler, 17. yüzyılın başında ise, saray İspanyolcası olan Kastilya diyalekti diğerlerine baskın gelmiş ve tüm Sefaradlar ve hatta Romanyotlar arasında da konuşulmaya başlanmıştır.

Bu dili konuşanlar bu dil için ayrı bir isim kullanmamışlar, genelde Espanyol (İspanyolca) diye anmışlardır. Judesmo (Yahudice) diye anıldığı da olmuştur. Daha sonraları, araştırmacılar, bu dil ile İspanya'da gelişen modern İspanyolcanın farkını belirtmek için bu dili Judeo-Espanyol (Yahudi İspanyolcası) olarak anmışlardır. Bu dil 18. yüzyıl ortalarına kadar Akdeniz'de ticaret için en çok kullanılan ortak dil olmuştur.

Ladino ismi ise, ilk başlarda hahamların bazı dini belgeleri halkın anlayabileceği şekilde İspanyolca yazmak istediklerinde kullanmaları için geliştirdikleri bir şekil olarak ortaya çıkmıştır. Ladino belgelerde, kelimeler İspanyolca'daki sıralama ile değil, kutsal metinlerin orijinal hallerine yakın olmaları için İbranicedeki gibi dizilirlerdi. Daha sonra, kullanımı kolay ve kısa olması ve Judeo-Espanyol terimindeki Judeo'nun İspanya'da günümüzde bile negatif anlamlar içermesi sebebiyle, Ladino kelimesi Judeo-Espanyol yerine kullanılmaya başlandı.

Yazı olarak İbranice harflerinden oluşan Solitreo yazısı uzun süre kullanıldıktan sonra, 20. yüzyılda Latin harflerine geçilmiştir.

19. yüzyılda, Fransızca'nın uluslararası bir dil olarak kullanılması ve İspanyolca'ya yakınlığı yüzünden birçok Fransızca kelime Ladino'ya girmiştir. 20. yüzyılda ise Selanik Yahudilerinin 2. Dünya savaşında katledilmeleri ile Ladino'yu ana dili olarak konuşanların sayısında büyük azalma olmuştur. İsrail'de İbranicenin kullanılması yüzünden, oradaki Sefaradlar da Ladino'yu ikinci bir dil olarak kullanmaya başladılar. Türkiye'de de, Cumhuriyet devrinde Türkçe'nin birinci dil olarak kullanılmasına verilen önem ve Sefarad nüfusun azalmasından sonra Ladino kullanımı çok azalmıştır. Günümüzde Ladino sadece 50 yaş üzeri Sefaradlar tarafından iyi bir şekilde konuşulmaktadır.

Ladino dilinde verilen edebiyat eserlerinin çoğunluğu dini konulardadır. İlerleyen zamanlarda, makaleler, popüler romanların tercümeleri gibi konularda da eserler verilmiştir. Ladino dilinde birçok gazete de yayınlanmıştır.

## 1.8. Sefarad Kültürünü Renklendiren Diğer Etmenler

### 1.8.1. Sefarad Mutfağı

Sefarad mutfağını bu tezin konusu olan Sefarad şarkıları ile ilişkilendirmek güçtür. Doğal olarak yemek türleri ile beraber söylenen şarkılardan bahsedilemez. Diğer yandan, bu iki konu da Sefaradların İspanya'dan getirdikleri ve yüzyıllarca Osmanlı'da yaşattıkları kültürel olgular oldukları için aralarında bu bağlamda bir paralellik vardır. Sefarad Kantikaları İspanya'daki özelliklerini kısmen korurken, Türk müziklerinden de çok etkilenmişlerdir. Aynı şey Sefarad mutfağı için de geçerlidir. İspanya'dan gelen ve korunan birçok yemek ve tatlı olduğu gibi Sefarad günlük hayatında Türk mutfağının da etkisi büyüktür.

Sefarad Yahudileri İspanya'dan yalnızca dillerini ve müziklerini değil, daha birçok kültür ve geleneklerini de getirmişlerdir. Her ne kadar, Osmanlı'da yaşadıkları zaman İstanbul ve İzmir gibi yerel mutfaklardan etkilendilerse de, İspanya'dan getirdikleri bazı yemekleri de günümüze kadar korumuşlardır. Bunun bir sebebi de, dini kurallara göre et ve sütün beraber yenmemesi ya da Şabat (Cumartesi) günü yemek pişirilmemesi gibi zorunluluklar yüzünden yerel tariflerin tam olarak kullanılamaması ve eski yöntemlere devam edilmek zorunda kalınması olabilir.

*“Bütün dünyada sağlıklı yaşam denilince akla ilk gelen mutfaklardan biri olan Batı Anadolu Mutfağı'nın en zengin parçalarından birini de İzmir Musevileri'nin 1492'de İspanya ve Portekiz'den gelirken yanlarında getirdikleri yemekler oluşturuyor... Ortaçağ'da İber yarımadasının kuzeyinde Roma etkisinde yemek pişirilirken, güneyde daha çok İslam izleri görülmekteydi. Romalılar bağ ve zeytin ağacı dikip buğday ekmişti. Buna karşılık Araplar, pirinç ve şeker kamışı ekip badem, naranc, patlıcan, ıspanak ve enginar yetiştirmekteydiler. Bundan başka yemeklere kimyon, safran, tarçın, karabiber gibi baharatlar eklemeye ve çift pişirme – kızartma ve ardından pişirme – alışkanlığını da yerleştirdiler. Bu alışkanlıkların hemen hepsi Sefarad mutfağında da yer bulup sürgünde yerleşilen ülkelerin mutfak kültürleriyle zenginleşti.*

*Arap kültüründen gelme albondiga (et köftesi), alcachofas (enginar), arroz (pilav), almendras (badem), azafran (safran), naranjas (turunçgil) kelimelerinden başka, yumurta bazlı iki Arap sosu olan agristada (yumurta ve limon karışımı) ve alioli (sarımsıklı mayonez) kelimeleri, Türkiye'de Sefarad mutfağında yerini almıştır. Bu mutfağın başka bir özelliği ise,*



tavuk, balık, et ve sebzenin 'kendi tadında', yani karışık baharat kullanmadan, sadece tuz, karabiber ve en çok limon ilavesiyle pişirilmesidir.

İlk bakışta bu yemekler, diğer mutfaklardaki yemeklerden değişik görülmemektedir. Oysa yıllardan beri gelen 'kaşer' alışkanlığı, bu yemekleri bir nebze farklı kılar. Gündelik yemekler ve kutlama sofraları, bu kuralların ışığında hazırlanır. Kaşerut ilkelerine göre, sadece geniş getiren, yarık toynaklı ve avlanmamış hayvanlar ile yüzgeçli ve pullu balıklar yenilebilir. Hayvanlar özel yetiştirilmiş kasaplar tarafından ve hayvanın en az acı çekmesi amaçlanarak kesilir, sağlık yönünden uygunluğu belirlendikten sonra 'kaşer' damgası alır. Etlere pişirilmeden önce belli ritüellerle tuzlanıp kanının akıtılması da Yahudi Mutfağı'nın belirgin bir farkıdır. ...et ve sütün birlikte yenmemesi kuralı, ayrıca dikkat edilmesi gereken önemli bir nokta olarak karşımıza çıkar". (Antebi, İzmir Sefarad Mutfağı, 2004)

İzmir'in en meşhur yemeklerinden, her köşe başında satılan Boyoz da Sefarad mutfağındandır. İspanyolca 'tepe, tümsek' anlamına gelen bu kelime İspanya'da genel hamurışı gıdalar anlamında kullanılırken, İzmir'de özel bir çeşit hamurışı olarak tüm kent halkı tarafından sevilmiştir.



İstanbul'da Yahudi Simit Satıcıları

### 1.8.2. Dügün ve Diğer Törenler

Sefarad geleneklerine göre, doğum, evlilik gibi önemli olaylarda uygulanan birçok tören, toplantı gibi olaylar hayatın önemli bir yönünü oluşturmaktaydı. Bu tür olayların müzikle zenginleştirilmesi gerektiği için, Sefarad müziği açısından bakıldığında önemli bir yer tutmaktadırlar.

Her toplumda olduğu gibi, düğünler Sefarad toplumunda da insan hayatının en önemli değişimini temsil eder ve bu yüzden birçok simgesel mesajı ileten kutlamalar ile yapılırdı. Düğünler birbirini takip eden birkaç tören ile kutlanılır, bunların hepsine de Sefarad şarkıları ile eşlik edilirdi. Her törenin verdiği mesaja uygun müzik ve şarkılar söylenir, bu şarkılar bazen o törenin klasik eşlik müziği haline gelirdi.

Çiftlerin ilk tanışmalarına ait birçok Sefarad aşk şarkısı mevcuttur. Evlenme ile ilgili kurallar dini esaslara bağlı olmakla beraber zaman içinde değişiklikler de olurdu. Geleneğe göre, iki aile çocuklarını evlendirmeye karar verince önce nişan töreni yapılırdı. Bu dönemlere ait ‘El novio le merko skarpines’(Damat ona ayakabı aldı) şarkısı düğüne doğru olan süreçteki tatlı hazırlığı anlatır. ‘Mira Novia’ (Bak Gelin) düğüne doğru damadın heyecanını anlatır.

Düğünden hemen önce söylenen ‘Todo lo ke vos kero’ (sizin için istediğim her şey) geline olan aşkı kutsayan bir şarkıdır. ‘Ayde ijika’ (Haydi kız) şarkısı ise yeni bir aileye taşınacak ve hayata başlayacak kız için kendi annesi tarafından duyulan endişeyi anlatır.

Düğün günü geldiğinde ‘A sinyora novia’ (Gelin Hanıma) şarkısı, hazırlanan gelini misafirler arasına gelmeye davet eder.

Düğünler dışında önemli törenler arasında doğum ile ilgili:

Fato: Çocuğun doğmasına 2 ay kala sembolik olarak kesilen bir bez hem kolay doğumu simgeler, hem de bebeğin doğar doğmaz sarıldığı örtü olur.

Siete Kandelas: Yedi mum. Kız bebeğin doğumunun 7. Günü. bebeğin adı dualar ve şarkılar eşliğinde konur.

Brit Mila: Sünnet. Doğumun 8. gününde sünnet töreni ve dualarla erkek çocuğa ismi verilir.

Bar Mitzva: 13. yaş töreni. Erkek çocukların artık yetişkin olarak kabul edildikleri gün dua ve ziyafetle kutlanır.



Düğün, Beth-İsrael Sinagogu, 1994, İzmir

### 1.8.3. Şabat ve Bayramlar

Yahudi günlük yaşamında dini bayramların ve tatil yapılması gereken Şabat (Cumartesi) gününün önemi çok büyüktür. Şabat günü arabaya binmek yasak olduğu için, cemaatler sinagoglarına yürüme mesafesinde yaşamayı tercih etmiş, bu da yüzyıllar boyunca Sefarad kültürünü yaşatan etmenlerden biri olmuştur. Şabat ve bayramlara özel olan sadece yemekler değil, aynı zamanda şarkılar ve müziklerdir. Örneğin her bayramın kendine göre şarkıları vardır. Şabat girişinde söylenen neşeli ve çıkışında söylenen üzgün şarkılar bunun bazı örnekleridir.

## İKİNCİ BÖLÜM

### SEFARAD MÜZİĞİ

#### 2.1. Sefarad Şarkıları

Sefarad müziğinin temelini, Sefarad şarkıları ve dini müzikler oluşturur. Sefarad müziğinin araştırmaya değer diğer etnik müzik türlerinden farklı özellikleri vardır. Öncelikle ortaçağdan gelen bir geleneğin devamıdır. Sefaradların tarihi ve yaşadıkları coğrafyalar gereği hem batı hem de Arap-Türk müziklerinden etkilenmiştir. Diğer yandan Sefaradlar genelde şehirli bir toplum oldukları için folklorik olarak, kökleri kırsal kesimde olan bir müzik türü değildir.

Sefarad şarkılarını Romanslar ve Kantikalar olarak iki grupta inceleyebiliriz. Romanslar ortaçağdan gelen, konusu bir hikaye anlatımı olan şarkılardır. Kantikalar ise gerek batı gerekse Türk müziği formunda, günlük hayatla ilgili olan melodik şarkılardır. Dini müzikler erkeklerin alanı iken, Romans ve Kantikalar ise kadınların nesilden nesile aktardıkları şarkılardır.

#### 2.1.1. Kantikalar

Günlük hayatla ve yaşadığımız duygularımızla ilgili konulardaki Sefarad veya Judeo Espanyol şarkılarına “Kantikas” diyoruz. Kantikaların çoğu 19. ve 20. yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu, Yunanistan ve Bulgaristan’da yaşayan Yahudilerin, yaşadıkları bölgelerdeki müziklerle etkileşip, biraz da eskilerden hatırladıkları şarkıları birleştirerek ortaya çıkardıkları şarkılardır. Bestecileri ve şairleri belli değildir.

Sefarad şarkılarına genelde Romans dense de, 20. yüzyıldan bu yana söylenen şarkıların çoğuna Kantika yani şarkı demek daha doğrudur. Kantikalar ne eski, ne de ortaçağ şarkılarıdır, 1492’ de İspanya’dan kovulduktan çok sonra, Sefarad diasporasında ortaya çıkmış olan şarkılardır. Sefaradlar, şarkıların bazılarını Yunan ve Türk şarkılarından, diğerlerini de tango, rebetiko ve çarlistondan adapte ederek Sefarad Kantika dağarını oluşturmuşlardır.

*“Yahudi Sefarad cemaatleri üzerinde Yunan Rebetikosu, Latin Tangoları, İngiliz Foskstroaları ve İtalyan operetleri ile Türk müziğinin çok büyük ölçekli etkileri bulunmaktadır.....‘El la prision’ isimli Yahudi şarkısı Selanik’in Yedi Kule adlı Osmanlı*

*hapishanesinden söz eder. Bu şarkının rebetikodaki versyonu Yani Türkü gurubunun günümüzde seslendirdiği 'Nargilemin Marpucu'dur.'(Taraç, İki Kıyımın Müziği, 2007, 67 s.)*

Kantikaların konuları genelde günlük hayatla ilgilidirler, aşk, özlem, umut, vatan, dedikodu gibi.

Kantikaya bir örnek olarak, her insanın hayatta geçirdiği evrelerden bahseden “A la una yo nasi” yani “Bir yaşımdayken doğdum” şarkısını gösterebiliriz. (EK 1)

### **2.1.2. Romanslar**

Sefarad şarkılarının temelini Romanslar oluştururlar. Romanslar hikaye anlatan şarkılardır.

Romansların hikayelerinin çoğu ortaçağdan kalma, hatta daha da eskidirler. Birçoğ 15. yüzyılda ortaya çıkmış, diğerlerini de Sefaradlar, İspanya'dan kovulduktan sonra yaşadıkları ülkelerde ya conversolardan ya da ziyaretçilerden öğrenmişlerdir. Romansların dili aşağı yukarı ortaçağdan sayılır. Melodilere gelince, 19. yüzyılın sonuna kadar hiçbir melodi kaleme alınmadığı için, pek birşey söylemek mümkün değildir. Eskiden dini şarkılar da herhangi bir romansın melodisi temel alınarak söylenirdi, ama notaya geçirilmedikleri için bu melodiler de kaybolmuş durumdadırlar.

Duygusal ve romantik bir müzik tarzı olan Romanslar, bir olayı veya hikayeyi hayal gücü kullanarak, sevgi ile dile getirirler. Kelimeler sade ve basit, mısralar kısadır ve genellikle son satırlar tekrarlanır. Melodi her mısradan ayındır ve çoğu zaman yavaş söylenirler. Yazarları anonimdir. En eski Romans koleksiyonu 19. yüzyılda Selanik'te basılmıştır. Bir Romans örneği olarak Fas'tan “Andariko”yu verebiliriz. 16. yüzyıldan kalma bir Romans olan Andarikonun sözleri 6. yüzyıldan kalma bir hikayeden alınmıştır. Bulgaristan ve İspanya'da hala söylenen bu Romansın hikayesi bazen değiştirilmektedir. Bazı versiyonlarda, hikayenin sonunda Andariko Kral tarafından öldürülürken, diğerlerinde ise Kral tarafından affedilir.

Hala Ladino'nun konuşulduğu veya anlandığı Sefarad toplumlarında, 15. yüzyıl İspanyası'ndan kalma bazı kültürel nosyonlar bugüne kadar yaşamaktadır. Romanslar kimi ülkelerde günümüze daha çok ulaşmış, fakat söyleniş şekilleri ve bazen de sözleri değişime uğramıştır. Türk ve Yunan Romansları, İspanya'dan

uzakta yaşayan Yahudiler tarafından söylendiği için daha çok değişime uğrarken, Fas'ta söylenenler daha otantik kalmışlardır.

Romanslar genelde pazar yerinde ya da köyde söylenen popüler şarkılardı, saraylarda söylenmezlerdi. Bazen elit bir gurup için tek kişi tarafından, bazen de dansa eşlik amaçlı bir gitar türü olan vihuela çalan ve şarkı söyleyen birkaç kişiden oluşan bir grup tarafından seslendirilirdi. Eğer dinleyen grup orta sınıftan olursa vihuelaya castanyet, psaltery, pandero, adufe gibi çalgılar da eklenirdi. Bu Romansların melodileri oldukça kısa olduklarından birçok kere tekrar edilirdi. Tekrarlarda, sıkıcı olmamaları için, genelde çalgıcılar varyasyon yapardı.

Sefarad Romansları dönemin İspanyol Romansları ile paralellik gösterirler. İspanyol müziği ve edebiyatındaki Romanslar 15. yüzyıl sonunda kendi sade formlarında 4 küçük cümleden oluşurlardı, ne sözlerin ne de müziğin tekrarı olmazdı. 16. yüzyıl başlarında ise şarkıyı sonlandırmak için son cümle tekrarlanmaya başlanmıştır.

Yahudilerin 15. yüzyılın sonunda İspanya'dan kovulmalarıyla birlikte İspanyol edebiyat ve müzik kültürü Fas, Cezayir, Kuzey Afrika kıyıları, Mısır ve İsrail'e, İtalya, Fransa, Yugoslavya, Yunanistan ve Türkiye'ye kadar yayılmıştır. Yayılan İspanyol kültürünün Yahudileri ilgilendiren unsuru olan Romanslardan örnekleri İspanyolca, Portekizce ve Katalan dilinin konuşulduğu her yerde bulmak mümkündür. Ne yazık ki, bu İspanyol Balladlarına ilgi ancak 20. yüzyılda Ramon Menendez Pidal (1869-1968) adındaki bilgin ile başlamıştır. Kendisi Kuzey Afrika, orta doğu, Yugoslavya ve Yunanistan gibi Yahudi merkezlerinden topladığı bir katalog yayınlamıştır.

Romanslar her zaman bir hikaye anlatırlar. En eskileri genelde İspanya'daki şövalye, kral, kraliçe, prens ve prenses gibi karakterlerin hikayelerini anlatırlar. Eskiden annelerin bebeklerini uyuturken ya da ev işi yaparken söyledikleri Romanslar artık eskisi kadar sık söylenmiyorlar. Fakat İstanbul ve İzmir'de yaşayan yaşlı kadınların bazıları, çok sayıda kıtaları olan bu Romansların bir kısmını hala hatırlamaktadırlar.



Groupe de dames Israélites dansantes

Salonica Greece Jewish Musicians Turkey scan0750

Yahudi Müzisyenler

## 2.2. Teknik ve Estetik Özellikler

### 2.2.1. Ses

Sefarad müziği özellikle sese dayanan bir müziktir. Enstrüman eşlikleri zaman zaman kullanılsa da, bu müziğin nesilden nesile geçmiş olması, kadınlar tarafından söylenen şarkılar yolu ile mümkün olmuştur.

Birçok zaman, Sefarad şarkılarını söyleme tarzı, Sefaradların yaşadıkları dönem ve ülkedeki diğer müziklerle paralellik gösterir şekilde olmuştur. Örneğin, doğudaki Sefarad şarkıcıların ses kaliteleri nazal olup, genelde tiz rejisterde söylemeyi tercih etmişlerdir. Kuzey Afrikalı Sefaradların ise doğudakilerle karşılaştırıldığında daha pes bir perdeden şarkı söyleme eğilimlerinin olduğu gözlemlenmiştir. Ayrıca, ailelerinde sinagogda kantör olarak çalışan ya da müzikle yakından ilgilenen, örneğin operayı seven ve dinleyen birileri varsa, onların Sefarad şarkılarını söyleme şekilleri de opera tarzını taklit eder bir tarzda olup, farklılıklar göstermiştir.

Türkiye’de 1981-1983 yılları arasında kaydedilmiş Romanslar Türk müziği yapısında ya da formundaydılar. Kadınlar bu şarkıları gırtlak nameleri kullanarak Türk müziği tarzında şarkı söyleme tekniği ile söylerlerdi. Bu da genelde eşiksiz, serbest tempoda, parlando (konuşur) tarzda olurdu.

### 2.2.2. Vokal Stil

Bir müzikal geleneği en iyi karakterize eden öğelerden bir tanesi de yorumlama tarzıdır. Sefaradların değişik yerlerde yerleşmeleri ve değişik müzik gelenekleri ile kontakta olmaları, müzikal özellikleri birbirleriyle değişiklikler gösteren bir repertuvar yaratmalarının bir sebebi ya da sonucu olmuştur. Vokal tarzlar birbirleriyle gözle görülür şekilde değişiklik gösterirler.

Kuzey Afrika’da opera veya zarzuela şarkıcılarını anımsatan bir tremolo ve vibratolu şarkı söyleme tarzı hakim olmuştur. Doğu’da genelde bu tarz hakim olmasa da, bazı şarkıların bu stilde söylenmesinin sebebi doğudaki Sefarad halkının diğer topluluklarla olan bağlantılarıdır.



Bölgeden bölgeye değişen stil farklılıklarından biri de melodinin gelişimindeki süsleme ve doğaçlamadır. Doğudaki şarkıcılar birbiri ardına söylenen aynı melodiyi her defasında doğaçlayarak değişik söylerler.

Doğudaki Sefarad kantolar arasında süsleme ve doğaçlama konusunda gerçek uzmanlar vardır. Türk-Arap vokal stiline etkileri sebebiyle, Sefaradlar Gazel'e benzer bir tarz uygulamışlardır. Metne destek olan melodi heceseldir, süsleme veya motif ise sadece metnin dışında, doğaçlanmış bir müzikal cümlede karşımıza çıkar.

Kuzey Afrikalı Sefarad yorumcular ise tam tersine çok az süsleme, ve cümle sonu ya da kadanslarda neredeyse yok denecek kadar az sayıda doğaçlama yaparlar.

Geleneksel Sefarad müziği vokal yorum açısından temelde monofonikdir, yani her zaman tek bir kişi şarkı söyler. Çok kişi söylediklerinde de, hepsi aynı melodiyi söylerler.

### **2.2.3. Melodik Karakter**

Judeo-espanyol şarkılarında genelde hecesel melodilerle karşılaşırız, yani her notaya bir hece gelir. Fakat aynı zamanda çok süslemeli melodilerle de karşılaşırız.

Sefarad melodileri genelde modal sistemin içinde hareket ederler. Bunların içinde majör, minör modlar olduğu gibi, tüm ortaçağ modları da vardır. Doğudaki Sefarad repertuarında Türk-Arap makamlarının büyük etkisi vardır. Makamı oluşturan notaların sırası, birleşimi ile yorumcu değişik duyguları ifade eder. Arap şarkıcılar ve müzisyenler en az 12 makamı sıkça kullanırlar, bu sayı 30'a kadar çıkar. 60-70 arası makam da Türk müziğinde kullanılmaktadır. Her makam değişik ruh halleri ile bağlantılıdır, mutluluk, üzüntü, acı, huzur... gibi.

Bu modlarla ilişkili diğer bir özellik olan mikroentonasyon makam ile ayrılmayan bir elementtir. Bu tür entonasyon, birçok doğu Sefarad şarkılarının özelliğidir.

### **2.2.4. Ritmik Karakter**

Doğuda çoğunlukta olmak üzere, birçok Sefarad melodisi, süsleme ve varyasyon yapabilmek adına serbest ritimde söylenirler. Bu bölgede aynı zamanda asimetrik ritimlerden oluşan melodilere de sıklıkla rastlanır. Örneğin, 3/4 ve 3/8'lik

ritimler arasında değişen melodiler gibi. Bu gelenek daha çok Balkanlarda, Bulgar müziğinde çok görülür ve Sefaradların da bu geleneği büyük bir ihtimalle onlardan almış oldukları düşünülür.

Sefarad şarkılarında kullanılan diğer bir ritim de Türk müziğinden gelen aksak ritimdir (7/8 ya da 9/8'lik).

Doğal olarak, tek bir sabit metrik yapıya bağlı kalmayan, değişik ritimlerde ve düzensiz olarak hareket eden melodiler de duymak mümkündür.

### **2.2.5. Yapısal Karakter**

Genelde Sefarad şarkıları 1-2 gibi az sayıda müzikal cümle içerirler ve bu melodiler de tüm sözler bitinceye kadar dairesel bir şekilde tekrarlanır. Nadiren de olsa, herhangi bir yapıya bağlı olmayan serbest formda şarkılara da rastlayabiliriz, fakat çoğunlukla şarkı boyunca tekrar eden şemalarla karşılaşırız. Bu yapılar arasında, edebi ve müzikal olarak en çok tanınmış olan Romanstır.

Romans genelde 16 hecelik sözlerin arka arkaya gelmesi ve her birinin sekizer heceli iki parçaya bölünmesi ile oluşur. Ayrıca iki altılıdan oluşan oniki heceli olanları da vardır. İlk sekiz hecenin ritmi yoktur, ve takip eden sekizli ile uyumsuzdur. Öz formunda, her sekizli cümle iki bölümden oluşan bir müzikal cümleye denk gelir. Bu müzik cümlesi, bütün sözleri söylemekte kullanılır. Yine de, geleneksel olarak, söyleneceği zamanlarda söz ve müzikte değişiklikler yapılabilir. Geleneksel bir şarkıcı hiçbir zaman cümleleri aynen tekrar etmez, her seferinde varyasyonlar yapar.

Doğuda Romanların sunumu bu katı yapısal özelliği tam olarak uygulamaz. Çünkü melodi ve stil özelliklerine göre daha çok doğaçlama ve serbest ritim kullanırlar.

Genelde müzikal yapı sözlerden yola çıkar fakat müzik cümleleri ekleyerek veya çıkararak da ayarlamalar yapılabilir.

Diğer bir yapı ise, koro şemasında sunulan, bir, iki, üç veya fazla mısranın belli kıtalar arasında tekrar edilmesidir. Ritmin sözlere bağlı olmasına gerek yoktur.

Tüm Sefarad şarkıları Romans formunda değildir. Örneğin 20. ve 21. yüzyıllarda Türkiye'deki Sefaradların artık Romanları unutup, Kantikas diyebileceğimiz tango, çarliston, rebetikodan uyarladıkları şarkıları söylemeye

başlamışlardır. Bunların yapıları Romanslarla benzerlikler gösterir. Farkları ise Kantikaların Romanslar kadar çok kıtaları olmaması, hikayelerinin günlük hayattan ve yeni olmasıdır.

### **2.2.6. Enstrümanlar**

Sefarad müziği geleneksel olarak sadece vokal olup, kadınlar arasında nesilden nesile aktarılan bir müziktir. Bunun yanında, bazı özel kutlama ve toplantılarda, enstrümanlarla zenginleştirilerek de söylenirler. Kullanılan enstrümanlar ve stiller genel olarak yaşanan dönem ve ülkenin diğer müziklerine paralellik göstermişlerdir.

İspanya'da keman, ud, gitar, pandero gibi enstrümanlar Yahudi kadınlar tarafından düğünlerde sıkça çalınan enstrümanlardandır.

Sefaradlar ud'u çok kullanırlardı. İspanya, ortaçağda ud ile Araplar aracılığıyla tanışmış ve bu enstrüman daha sonra Avrupa'ya gitmiştir. Sefaradlar, Türk müziğinde sıkça kullanılan saz, tambur ve cümbüş denilen yarı banjo yarı udu da kullanmışlardır.

Arap-Türk müziğinde, prelüd ile eşdeğer olan taksim vardır. Sefarad müziğinde de zaman zaman prelüd , taksim'in özelliklerini alır, fakat taksimden daha kısadır. İnterlüdler de kısadırlar ve kıtaları ayırmak amaçlıdırlar. Melodiyi hafif değişikliklerle takip ederler . Eşlik genelde sesi taklit eder ya da melodiyi bozmadan armonik olarak onu tamamlar, bu arada hafif değişiklikler de yapar.

Türk ve Arap müziğinin kullandığı enstrümanların en önemlilerinden biri olan kanun Sefarad müziğinde de kullanılmıştır. Aynı şekilde kemençe de Sefaradlar tarafından nadiren de olsa kullanılırdı. 20. yüzyılın başlarındaki eski kayıtlarda bazı kemençeli şarkılara rastlanmıştır

Perküsyon enstrümanlarından panderoya ek olarak, def ve darbuka da Sefarad müziğinde çok kullanılan enstrümanlar arasındadır. Türkiye'deki Sefaradlar ayrıca mandolini de şarkılara eşlik etmede çok kullanırlardı.



Salonica Greece Jewish Women Musicians Turkey  
scan0747

Yahudi Kadın Müzisyenler

### 2.2.7. Temalar

Sefarad şarkıları hakkında daha iyi bir fikir sahibi olabilmek için, şarkıları konularına göre ayırabilir, böylece söyleyenlerin nasıl bir hayat yaşadıkları hakkında daha fazla fikir sahibi olabiliriz. Genel olarak bakıldığında, Osmanlı İmparatorluğu'nda Avrupa'lı Yahudilere göre daha huzurlu bir hayat yaşayan Sefaradların, bunu şarkılarına da yansıttıkları görülebilir. Aşkenazların Yiddish dilindeki neşeli şarkılarında bile arka planda hep bir burukluk hissedilse de, Sefarad şarkıları genelde daha doğal ve mutludur.

Sefarad şarkılarında günlük hayat, aşk, acı, umut ve umutsuzluk gibi temalar işlenmiştir. Ayrıca, bayramlara ve düğün, sünnet gibi özel günlere ait şarkılar da vardır.

Örneğin doğumlarda “Viva la parida con su creatura” (Yaşasın lohusa ve bebeği), “Quando el Rey nimrod” (Hz. İbrahim'in doğumu) şarkıları söylenirdi.

Annelerin çocuklarını uyutmak için söyledikleri ninniler arasında “Durme, durme kerido ijiko”, “Durme, durme mi alma donzea” ve İzmir'de söylenen “La tora, la tora” bulunmaktadır.

Düğünlerde ise “Kızım seni Ali'ye vereyim mi?” şarkısının Ladino versiyonu olan “İja mia te vo dar al başiko”, sözleri biraz değiştirilmiş olarak İstanbul'da söylenirdi. Düğünden önceki törenlerden biri “aşugar” yani çeyizin kayınvalideye ve görümceye gösterildiği toplantıdır. “No tengais ke dizir” (Söyleyecek birşey bulmayın!) Sefarad şarkısı çeyizi eleştirmek için söylenirdi. Düğünden önce evin çok güzel hazırlanması gerekirdi. Bunun için “Estas casas son de pino, nunka le falte el pan ni el vino” (Bu evler çamdan, hiç ekmek ve şarap eksik olmasın” şarkısı söylenirdi. 12 12 12 123 (9/8) ritminde Balkanlar'da ve Türkiye'de söylenen bir başka düğün şarkısı da “Ay ke buena ke fue la boda ke vos alkanse, ansi ansi mi galana ansi” (Düğün de pek güzel geçti) şarkısıdır. Ne yazık ki, bu güzel geleneklerin çoğu, özellikle de şarkılar günden güne unutuluyor ve yok olmaya yüz tutuyor.

Bayramlarda söylenen şarkılardan örnekler arasında, Şabat sonu şarkısı “Al Dio Alto”, Roşaşana (Yeni yıl) ilahisi “Et şaare ratson”, Simhat Tora için söylenen ilahi “Hi Tora Lalunitana”, Hanuka şarkısı “Dakel tas, la gayina de la kuzina”,

Purim şarkısı “Empezar kero kontar”, İspanya’da Pesah bayramında Portekiz’de ise ölümlerde söylenen “Ehad mi yodea” şarkısı sayılabilir.

Aşk ve aşk acısı temalı şarkılar en popüler olan Sefarad şarkıdır. Eski zamanlarda erkekler savaşa gidip uzun bir süre sonra döndüklerinden, bazen de hiç dönmediklerinden, kavuşmayı bekleyen ya da bekleyip de kavuşamamış aşıklara bu şarkılarda sıkça rastlarız. “Los bilbilikos kantan,” (Bülbüller şarkı söylerler), Verdi’nin La Traviata operasındaki “Addio del passato” ariasından değişik sözler yazılarak adapte edilmiş bir kantika olan “Adio kerida” (Elveda sevgilim) ve “Puncha, puncha” (Diken batar) kantikaları aşk ve aşk acısı temalı şarkılara örnek olarak verilebilirler.

Bazı Kantika’larda da hayatla ilgili umut ve umutsuzluklar yansıtılmıştır. Örnek olarak Saray Bosna’dan “Arvoliko” (Küçük ağaç) adlı umutsuzluk şarkısı ve Türkiye’den “İr me kero madre a Yerusalayim” (Kudüs’e gitmek istiyorum anneciğim) adlı şarkıyı verebiliriz.

19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyılın başlarında Sefarad şarkılarına, İspanya, Fransa, Arjantin ve Brezilya’da moda olan şarkılar da eklendi. Radyo da icat edilince Sefaradlar duydukları yeni şarkıları Ladino sözlerle adapte edip, söylemeye başladılar.

Örnek olarak, 20. yüzyılda İsrail’de “las amigas” (arkadaşlar) adlı bir grup kadın her hafta toplanıp ladino şarkılar söylerler ve daha önceden bilinen şarkılara değişik sözler yazarlardı. İzmir’li Berta Aguado da bu kadınlardan biriydi.

Sefaradlar Fransız kültürünü de çok benimsemişlerdi. “La madelon” Kantikası bir Fransız şarkısından adapte edilmiştir. Ayrıca, yine bir Fransız şarkısı olan “Alons doucement” da Türk Sefarad’larca değişik dillerde yorumlanmıştır. İstanbul’lu “Los Paşaros Sefaradis” gurubu bu şarkıyı Ladino, Jak -Janet Esim ikilisi de aynı şarkıyı Fransızca söylemiş.

Aynı zamanda, rebetiko, tango, çarliston tarzındaki şarkılara da ladino sözler yazılıp adapte edilmiştir.

### 2.2.7.1. Çok Bilinen Şarkıların Sözleri ve Tercümelere

#### Noches, noches

Noches, noches, buenas noches,  
Noches son d' enamorar.  
Ah, noches son d' enamorar.

Dando bueltas por la kama,  
Komo el peshe en la mar,  
Ah, komo el peshe en la mar.

Ah ke noches, la mi madre  
Ke no son d' arivar  
Ah, ke no son d' arivar.

#### La roza en florese

La roza en florese  
En el mez de may  
Mi alma s' eskurese  
Sufriendo del amor.

Los bilbilikos kantan  
Sospiran del amor  
Í la pasyon me mata  
Muchigua mi dolor.

#### Geceler, geceler

Geceler, geceler, iyi geceler,  
Geceler aşık olmak içindirler.  
Ah, geceler aşık olmak içindirler.

Yatakta dönüp dururken,  
Denizdeki balık gibi,  
Ah, denizdeki balık gibi.

Ah ne geceler, anneciğim,  
Hiç gelmeyen geceler,  
Ah, hiç gelmeyen geceler.

#### Gül mayıs ayında çiçek açar

Gül çiçek açar  
mayıs ayında,  
Ruhum kararır  
Aşk acısı ile.

Bülbüller şarkı söylerler,  
Aşk için iç çekerler,  
Bu tutku beni öldürür  
Acımı artırır.

### **Pasharo d'ermozura**

Por una kaza rika,  
Vide una ijika,  
De anyos era chika,  
Le deklari l'amor.

Pasharo d'ermozura  
Linda la tu figura  
Aserkate a mi lado  
Te oyere la boz.

El pasharo s'aserka  
S'aserka de mi lado  
Enfin de dos minutos  
El pasharo bolo.

El pasharo bolando  
Mi korason yorando  
El me desho asperando  
Sin tener piya dad.

### **Güzellik kuşu**

Zengin bir evde,  
Küçük bir kız gördüm,  
Daha çok küçükken,  
Ona aşkımı itiraf ettim.

Güzellik kuşu,  
Ne de güzelsin,  
Yanıma yaklaş da  
Sesini duyayım.

Kuş yaklaşır,  
Benim yanıma yaklaşır,  
İki dakika sonra  
kuş uçar.

Kuş uçarken,  
Benim kalbim ağlarken,  
O beni hiç acımadan  
Bırakıp gitti.



**Durme, durme mi alma donzea**

Durme, durme mi alma donzea  
Durme, durme sin ansya i dolor.

Ke tu sklavo ke tanto dezea  
Ver tu suenyo kon grande amor.

Siente, siente el son de mi gitarra  
Siente, siente mis males kantar.

**Durme, durme kerido ijiko**

Durme, durme kerido ijiko,  
Durme sin ansya i dolor,  
Serra tus lindos ojikos,  
Durme, durme kon savor.

De la kuna saliras,  
A la skola entraras,  
Í ayi mi kerido ijiko  
A meldar t'ambezaras.

De la skola saliras,  
Novya ermoza tomaras  
Í entonses kerido ijiko  
Kreaturas tu tendras.

**Uyu, uyu benim canım güzelim**

Uyu, uyu benim canım güzelim,  
Sıkıntı ve acısız uyu,

Seni çok arzulayan kölen  
Rüyanı büyük aşkla görmek istiyor.

Dinle, dinle gitarımın sesini,  
Dinle, dinle acılarımın şarkısını.

**Uyu, uyu canım oğlum**

Uyu, uyu canım oğlum,  
Sıkıntı ve acısız uyu,  
Kapat tatlı gözlerini,  
Zevkle uyu.

Beşikten çıkacaksın,  
Okula gireceksin,  
Ve orada benim canım oğlum,  
Okumayı öğreneceksin.

Okuldan çıkacaksın,  
Güzel bir eş bulacaksın,  
Ve benim canım oğlum,  
Çocuk sahibi olacaksın.

**Yo m'namori d'un ayre**

Yo m'namori d'un ayre, tra la la ..  
D'un ayre d'una mujer,  
D'una mujer muy ermoza,  
Linda de mi korason.  
Tra la la....

Yo m'namori de noche, tra la la...

El lunar ya m'enganyo,  
Si esta era de dia,  
Yo no atava amor.

Si otra ves yo m'namoro,  
Sia de dia y con sol.  
Tra la la...

**Bir rüzgara aşık oldum ben**

Bir rüzgara aşık oldum ben, tra la la...  
Bir kadının rüzgarına,  
Kalbimin tatlısı,  
Çok güzel bir kadına.  
Tra la la....

Geceleyin aşık oldum ben,

Ay ışığı beni kandırdı,  
Eğer gündüz olsaydı,  
Ben aşık olmazdım.

Eğer bir daha aşık olursam,  
Gündüz ve güneşliyken olsun.  
Tra la la....

**Aman minnuş**

Tres klavinas en un tiesto,  
Una blanka i una roz,  
La d'en medyo es kolorada  
Empresijo del amor,

Aman minnuş minnuş,  
kuzum minnuş minnuş.

A la mar yo me vo echar  
Un pishkado vo ferrar  
Siete novyas vo kitar  
Yo a ti te va tomar.

Aman minnuş, minnuş  
Kuzum minnuş, minnuş.

**Aman minnuş**

Saksıda üç tane karanfil,  
Biri beyaz biri pembe,  
Ortadaki kırmızı  
Aşkın başlangıcı.

Aman minnuş, minnuş,  
kuzum minnuş, minnuş.

Kendimi denize atacağım,  
Bir balık tutacağım,  
Yedi nişanlıyı bırakıp,  
Ben seni alacağım.

Aman minnuş, minnuş  
Kuzum minnuş, minnuş.

**A la una yo nasi**

A la una yo nasi,  
A las dos m'engrandesi,  
A las tres tomi amante,  
A las quatro me kazi.

Alma i vida i korason.

Dime ninya donde vienes?

Ke te kero konoser.  
Dime si tienes amante,  
Yo te aré defender.

Alma i vida i korason.

Índome para la gerra,  
Dos bezos al ayre di.  
El uno es para mi madre  
Í el otro es para ti.

Alma i vida i korason.

**Bir yaşımda doğdum**

Bir yaşımda doğdum,  
İki yaşımda büyüdüm,  
Üç yaşımda sevgilim oldu,  
Dört yaşımda evlendim.

Ruh, hayat ve kalp.

Söyle genç kız nereden geliyorsun?

Seni tanımak istiyorum.  
Söyle sevgilin var mı,  
Seni koruyayım.

Ruh, hayat ve kalp.

Savaşa giderken  
Rüzgara iki öpücük verdim.  
Biri annem için,  
Değeri de senin.

Ruh, hayat ve kalp.

**Morena me yaman**

“Morena” me yaman  
Yo blanka nasi.  
De paseyar galana,  
Mi kolor perdi.

Dizime galana  
Si keres venir.  
Los velos tengo fuertes,  
No puedo venir.

“Morena” me yama  
el ijo del Rey.  
Si otra vez me yama  
Me vo yo kon el.

**“Esmer” derler bana**

“Esmer” derler bana,  
ben beyaz doğdum.  
Gezmekten, tatlım  
Rengimi kaybettim.

Söyle bana tatlım  
Gelmek istersen eğer.  
Yelkenlerim rüzgarla dolu,  
Gelemem ben.

“Esmer” der bana  
kralın oğlu.  
Eğer bir kere daha çağırırsa,  
Giderim ben onunla.

**Una matika de ruda**

Una matika de ruda,  
Una matika de flor,  
ija miya kerida  
Dime a mi ken te la dyó.

Una matika de ruda,  
Una matika de flor,  
Me la dyó un manseviko,  
Ke de mi s'enamoró.

**Una pastora yo amí**

Una pastora yo amí,  
Una ija ermoza,  
De mi chikes yo l'adorí,  
Mas k'eya no amí.

Un dia ke estavamos,  
En la guerta asentados,  
Le dishe yo por ti mi flor,  
Me muero de amor.

**Bir demet ruda**

Bir demet ruda,  
Bir demet çiçek,  
Benim canım kızım  
Söyle bana kim verdi sana.

Bir demet ruda,  
Bir demet çiçek,  
Bana aşık olan bir genç  
Verdi bana.

**Bir çoban kızı sevdim**

Bir çoban kızı sevdim,  
Güzel bir kızı,  
Çocukluğumdan beri ona taptım,  
Ondan başkasını sevmedim.

Bir gün bahçede otururken,  
Ona dedim ki:  
Sensiz çiçeğim,  
ben aşkımdan ölürüm.

**Morenika a mi me yaman**

“Morenika” a mi me yaman  
yo blanka nasi,  
i del sol del enverano  
yo me ize ansi.

Morenika, grasyozika soz,  
Tu morena i yo grasyozo  
i ojoz pretos tu.

**Puncha, puncha**

Puncha, puncha la roza huele,  
ke el amor mucho duele,  
tu no nasites para mi,  
presto aleshate de mi.

Akodrate d’akeya ora,  
ke yo te bezava a la boka,  
akeya ora ya paso,  
dolor kedó al korason.

Si otra vez me keres ver,  
sale afuera te avlare,  
echa los ojos a la mar,  
ayi me puedes enkontrar.

**“Esmercik” derler bana**

“Esmercik” derler bana,  
ben beyaz doğdum.  
Yaz güneşinden  
Ben böyle oldum.

Esmercik, güzelciksın sen,  
Sen esmer, ben yakışıklı,  
Ve kara gözlü sen.

**Kokan gül batar**

Kokan gül batar,  
Aşk çok acı verir,  
Sen benim için doğmadın  
Çabuk benden uzaklaş.

O anı hatırla,  
Benim seni öptüğüm anı,  
O an geçti bile,  
Ama acısı kalbimde kaldı.

Beni tekrar görmek istersen,  
Çık dışarı da konuşalım,  
at bir göz denize,  
orda beni bulacaksın.

## **Mi padre era de Fransia**

Mi padre era de Fransia,  
Mi madre d'Aragon,  
Yo era regalada,  
de chika me kazó.  
Me kazó kon un franco  
Venido d'Estambol,  
El s'echa en kama armada,  
En la esterika yo.  
El beve el vino puro  
i l'aguika yo,  
Se kome la karne godra,  
Los huesizikos yo.  
En medyo del kamino  
Agua me demando,  
Agua no aviya en kaza  
A la fuente m'embiyo.  
En medyo del kamino  
un suenyo me tomo,  
vide un manseviko,  
dos besos el me dyo.  
No me bezes muchachiko  
No me bezes tu a mi,  
Si save el mi kerido  
Me mata el a mi.  
Antes ke me mate  
Me mataré yo,  
No te mates muchachika  
K'el tu amor so yo.

## **Babam Fransa'dandı**

Babam Fransa'dandı,  
Annem Aragon'dan.  
Ben şımarıktım  
küçükten beni evlendirdi.  
Beni Istanbul'dan gelmiş  
Bir Franco ile evlendirdi.  
O yatakta yatar  
Ben yer hasırında  
O saf şarap içer  
Bense su,  
O yağlı et yer,  
Ben de kemikleri.  
Yolun ortasında  
Benden su istedi,  
Evde su yoktu,  
Beni çeşmeye yolladı.  
Yolun ortasında  
Çok uykum geldi,  
Bir genç delikanlı gördüm,  
Bana iki öpücük verdi.  
Öpme beni delikanlı,  
Öpme beni sen,  
Eğer sevgilim bilirse,  
Öldürür beni.  
O beni öldürmeden  
öldüreyim kendimi ben,  
Öldürme kendini genç kız,  
Aşkını senin ben.



### **La vida do por el raki**

La vida do por el raki,  
no puedo yo desharlo,  
de beber nunca me arti,  
de tanto amarlo.

Kuando esta en el baril,  
no avlo kon dingunos,  
kuando me ago kyor (kör) kandil,  
me kaygo en el lodo.

Me syento yo ijo Varon,  
Me syento yo primaryo,  
Sin tener liras en el kashon,  
me syento milyonario.

### **Rakı için ölürüm**

Rakı için hayatımı veririm,  
onu bırakamam,  
içmeye hiç doymadım,  
onu çok sevmekten.

Şişede durduğunda  
Kimseyle konuşmam  
Kör kütük olduğumda  
Çamur çukuruna düşerim.

Kendimi erkek hissediyorum  
Kendimi önemli hissediyorum  
Çekmecemde param olmadan  
Milyoner gibi hissediyorum.

**Dos amantes tengo la mi mama**

(La muchacha)

Dos amantes tengo, la mi mama,  
a kual ke me tome yo?  
el uno es pantalonero,  
el otro es partikuler.

Al pantalonero, la mi mama,  
enganyando esto.

Al partikuler, mama,  
lo amo de korason.

(El muchacho)

Echa agua en la tu puerta,  
pasare i me kaere,  
para ke salgan los tus paryentes,  
me dare a konoser.

Ven bijuka, ven ermoza,  
veras ande bivo yo.  
entre dos montanyas altas,  
donde no endenyava yo.

**İki sevgilim var anneciğim**

(Genç kız)

İki sevgilim var anneciğim,  
Hangisine varayım?  
Birisi pantaloncu,  
Diğeri serbest çalışan.

Pantaloncuyla anneciğim,  
dalga geçiyorum,  
Serbest çalışanı anneciğim,  
bütün kalbimle seviyorum.

(Genç adam)

kapının önünü sula da  
geçeyim de kayıp düşeyim,  
annenler kapıya çıksın da  
onlarla tanışayım.

Gel pırlantam, gel güzelim,  
Nerede yaşadığımı gör.  
Yüksek dağların arasında  
Eskiden umursamadığım.

### **Tres ermanikas eran**

Tres ermanikas eran,  
tres ermanikas son, el amor!  
Las dos eran kazadas, el amor!  
la chica a perdisyon.

Su padre, Don Rodrigues,  
en kastiyo la metyo, el amor!  
Ke olvide amores, el amor!  
ke kovre repentisyon.

Por ayi pasó el mansevo,  
ke de eya s'enamorado, el amor!  
Echó su entrensado, el amor!  
ariva lo suvyó.

Su padre ke lo supó,  
a matar la kitó, el amor!  
El muy lindo mansevo, el amor!  
koryó i la salvó.

Su padre s'apiada,  
les da la bendisyon, el amor!  
Se tomaron las manos, el amor!  
por olgar con amor.

### **Üç kız kardeşiler**

Üç kız kardeşiler,  
Üç kardeşler, ey aşk!  
İki tanesi evliydi, ey aşk!  
Küçüğü ise uçarı.

Babası, Don Rodrigues,  
Onu hapsetti, ey aşk!  
Aşklarını unutsun, ey aşk!  
Pişman olsun diye!

Oralardan geçti bir genç adam,  
Kıza aşık oldu, ey aşk!  
Kız saç örgüsünü attı, ey aşk!  
Onu yukarı çekti.

Bunu öğrenen babası,  
Onu öldürmek istedi, ey aşk!  
Çok yakışıklı genç, ey aşk!  
Koşup onu kurtardı.

Babaları acıdı  
Onları kutsadı, ey aşk.  
El ele tutuştular  
Aşk ile bütünleşmek için.

### **Avrime galanika**

“Avrime galanika ke ya va maneser”,  
“Avrir ya vos avro mi lindo amor,  
la noche yo no durmo,  
pensando en vos”.

“Mi padre esta meldando mos oyerá”.  
“Amatalde la luzezika asi se durmira,  
amatalde la luzezika asi se echara”.

“Mi madre esta kuzyendo mos oyerá”.  
“Pedrelde la algujika asi de durmira,  
Pedrelde la algujika asi se echara”.

### **Aç kapıyı güzel kız**

“Aç kapıyı güzel kız, güneş doğacak”  
“açıyorum sana benim tatlı aşkım,  
geceleri artık uyuyamıyorum,  
seni düşünmekten”.

“Babam okuyor, bizi duyacak”.  
“Söndür ışığı da uyusun,  
Söndür ışığı da yatsın”.

“Annem dikiş dikiyor, bizi duyacak”.  
“İğneyi kaybet de uyusun,  
İğneyi kaybet de yatsın”.

**Adio kerida**

Tu madre kuando te paryó,  
i te kito al mundo,  
korason eya no te dyó,  
para amar segundo.

Adio, adio kerida,  
no kero la vida,  
me l'amargates tu.

Va bushkate otro amor,  
aharva otras puertas,  
aspera otro ardor,  
ke para mi sos muerta.

Adio, adio kerida,  
No kero la vida,  
Me l'amargates tu.

**Elveda sevgilim**

Annen seni doğurduğunda  
Ve dünyaya getirdiğinde,  
Sana bir ikinci kişiyi sevecek  
Kalp vermedi.

Elveda, elveda sevgilim,  
Bana zehir ettiğin hayatı  
Artık istemiyorum.

Git başka bir aşk ara,  
Başka kapıları çal,  
Başka bir sıcaklık bekle,  
Benim için ölüsün sen.

Elveda, elveda sevgilim,  
Bana zehir ettiğin hayatı  
Artık istemiyorum.

### **2.2.7.2. Tema ve Makam / Mod İlişkisi**

Sefarad müziğinde tema ile makam/mod ilişkisini kurmak tam olarak mümkün değildir. Bunun sebebi olarak Sefarad müziğinin çok uzun bir süre boyunca değişik coğrafyalara yayıldığı düşünülebilir. Dolayısıyla kültürler arası etkileşimlerle bir takım geçişkenliklerin sözkonusu olduğunu söyleyebiliriz.

Bu süre zarfında kimi şarkılar Ortaçağ modlarından etkilenirken, kimileri de Osmanlı müziği makamlarından etkilenmişlerdir. Fakat tam olarak o makam ile birebir uyumlu olduklarını söylemek de mümkün değildir.

Seçtiğim bazı şarkıların makam / mod analizi yapıldığına ninnilerin genellikle Eolien ve Frigyen modlarında oldukları görülmüştür. Aşk temalı Kantikaların genelde Hicaz makamı ağırlıklı oldukları, fakat uşşak, buselik makamları ve dorian modunda da birçok şarkının var olduğu anlaşılmıştır. Günlük hayatla ilgili şarkıları çoğunlukla rast makamındadırlar.

Makam kullanımını temelde dini ilahilere kadar uzansa da, bu Türk müzikal modların, dini ya da din dışı, tüm doğu Yahudi repertuarındaki etkisi açıkça ortadadır. 19. ve 20. yüzyıllara ait basılmış ya da yazılmış Sefarad şarkılarının çoğunun başında hangi makamda ve hangi ritimde söylenmeleri gerektiği yazılmıştır.

### **2.2.8. Kökenler ve etkileşimler**

Sefarad müziği, kendisini besleyen iki kol olan Ortaçağ İspanyol müziği ile Balkan ve Osmanlı müziklerinden çok etkilenmiştir. Daha sonraki zamanlarda buna Türk müziği ve Modern Batı müziği de eklenmiştir.

Sefaradların nüfusunun az olması yüzünden, ve belki de sadece şehirli insanlara ait kırsal bir folklorik özelliği olmaması sebebi ile, Sefarad müziğinin diğer müzikleri etkilediği söylenemez. Bunun tersi bir örnek olarak, Aşkenaz Yahudilere ait olan Klezmer verilebilir. Doğu Avrupa ve Batı Avrupa müziklerinin bir karışımı olan Klezmer, Aşkenaz nüfusunun çokluğu ve kırsal kesimde de yaşaması sebebiyle zaman içinde kendine özgü bir müzik olmuştur. Daha sonra da Aşkenaz Yahudilerin Batı Avrupa ve Amerika'ya göçleri sayesinde, gerek Klasik Müzik, gerekse de Jazz ve popüler müzik dallarında bu ülkelerin müziklerini çok etkilemiştir.

Sefarad müziği dinlenen ülkelerde, birçok popüler müzik Türkçe, Rumca, Arapça söylendiği için, bu şarkılar Ladino olarak da tekrarlanmıştır. Sefarad kökenli Klasik Türk Müziği bestecilerinin kayıtlara geçmiş eserleri ise daha çok Türk Müziği olarak değerlendirilebilirler.

*“Modların yalnızca Yunan ve Türk müziğine özgü olmadığını, Çin, Japon, Ermeni, Yahudi, Gürcü, Azeri, Kürt, Süryani müziklerinde de modun önemli bir öge olduğunu görüyoruz. Yahudi dini müziği konusunda araştıma yapan İdelson, Yahudilerin ve Ermenilerin karşılıklı ilişkileri sonucunda Yahudi tapınak müziğinde bulunan iki dizinin Yunan Frigian ve Dorian tetrakordlarına, üçüncünün ise major etkili Yunan Lidian moduyla çok benzer olduğunu belirtiyor. Yahudilerin Tevrat’ın değişik bölümlerine değişik modlarda şarkı olarak söylediklerine değiniyor. İzmir Bet Israel sinagogunda bu gelenek hala devam ediyor”.* (Taranç, **Akdeniz Müziğinin Türk ve Yunanlı Kökenleri**, 2007, 220 s.)

Son yıllarda Amerika, Avrupa ve İsrail’de Sefarad müziği ile ilgili kayıtlarla, 1910-1940 arası yapılmış olan kayıtlar karşılaştırıldığında karşımıza çok belirgin müzikal değişimlerin olduğu çıkıyor. Örneğin, annesi İzmir doğumlu olan İsraili şarkıcı Yehoram Gaon 1970 yıllarında yapmış olduğu kayıtlarda Sefarad şarkılarını A la Franka ya da Batı tarzı bir şarkı söyleme stili ile yorumlamış. Kendisine modern enstrümanlardan oluşan bir orkestra modern armonilerle eşlik etmiş. Diğer yandan yine İzmirli “Haim Efendi” lakabıyla tanınan Yahudi besteci ve yorumcu haham Haim Yapacı, 78’liklerde kayıtlı 1910, 1920 yıllarındaki kayıtlarında aynı şarkıları Türk Müziği tarzında ya da Orta doğu şarkı söyleme tekniği, gırtlığı ile yorumlamış. Bu kayıtlarda Haim Efendi’ye ud, kanun ve kemandan oluşan geleneksel bir saz orkestrası eşlik ediyor. Bu da bize Sefarad müziği yorumlama tarzının son 50-70 sene içinde ne kadar değiştiğini gösteriyor. Makamsal, nameli, nazal bir şarkı söyleme stili ile, Türk ve Arap enstrümanlarının ve monofoninin kullanıldığı bir tarzdan, Batı Avrupa stili armonik müziğe, daha düz bir şan tekniği ve diatonik aralıklara geçiş... Aynı kalan sadece melodi cümlesi ve sözlerdir.

Bu değişimden önce Sefarad müziğinin iki koldan geliştiğini görmek mümkündür. Önce İspanyol köklere bakarsak, Sefarad müziğinin, Sefarad kültürü gibi İspanya’da başladığını görürüz. Yahudiler İspanya’dan kovulmadan önce 15. yüzyılda İspanya’daki Sefarad müziğinin özelliklerini ancak tahmin edebiliyoruz. Çünkü 20. yüzyıla kadar hiçbir eser notaya dökülmemiştir. Fakat bilinen bir şey varsa o da, Yahudilerin büyük bir çoğunluğunun güneyde Andalusya bölgesinde

yerleşmiş oldukları, orada Arap müziğinden etkilendikleri ve ud, ney, kanun, def gibi enstrümanlar kullandıklarıdır.

İkinci kol olan Balkan ve Osmanlı formları, Sefarad Yahudileri Osmanlı İmparatorluğu'na yerleştikten sonra ortaya çıkmıştır. Kendi dillerini konuşup kendi geleneklerini rahat bir şekilde devam ettirirlerken Sefaradlar, Osmanlı hayatından da geri kalmamışlar. Türk Yahudi müziğini dinleyen herkes, Osmanlı müziği etkilerini hissetmeden edemez. Fakat şimdiye kadar bu hep gözardı edilmiş, Romansların sadece İspanyol bağlantıları araştırılmıştır. 20. yüzyıl ortalarında söylenen Yahudi şarkı koleksiyonu nedense Romanslara nazaran daha çok araştırma konusu olmuştur. Bu koleksiyonlar arasında Alberto Hemsî'nin 1920-1938, Leon Algazi'nin 1958 ve İzaac Levy'nin 1965 koleksiyonlarını sayabiliriz. Bu besteciler kulaktan kulağa aktarılmış olan bu şarkıları notaya geçirerek büyük bir iş başarmışlardır. Fakat notaya geçirme safhasında doğal olarak hafif değişiklikler yapmışlardır. Çünkü ortadoğu müziğine batı müziği notasyonu kullandıkları için müzikte de değişimler olmuştur.

Selanik, İzmir, İstanbul arasında da sürekli bir iletişim olmuştur. Tavernalarda duyulan Yunan müziği Rebetiko da Sefarad şarkılarını etkilemiştir.



### 2.3. Dini Müzik

İspanya'daki Sefarad müziği geleneği büyük oranda “şarkı”dan oluşmuş ve bu günümüze kadar böyle devam etmiştir. Bu şarkılar bazen enstrüman eşliğinde, bazen da hiçbir eşlik olmadan söylenmişlerdir. En eski Sefarad şarkı türleri Romanslar ve “Piyyutim” diye adlandırılan ilahilerdir. Sözleri İspanya'dan olan birçok Romans tarihi hikayeleri, olayları anlatırlar ve bunlardan da sözlerin hangi tarihten geldikleri ortaya çıkmış olur.

Bazı Piyyutimlerin sözleri Haham İsrail Najara'nın 16. Yüzyıl Divan adlı Arap Şiir Koleksiyonunda bulunabilirler. Piyyutimlerin melodilerini bulmak ise sözleri kadar kolay değildir. Melodiler 500 yıl hiçbir batı klasik müziği notasyonu olmadan, kulaktan kulağa, nesilden nesile aktarılmıştır. Müzikal semboller neredeyse hiç yoktur. Sadece daha sonraki yıllarda yayımlanmış bazı Piyyutim'lerde makam adı ya da hangi usulün kullanıldığı yazılmış olabiliyor.

Maftirim adı verilen ilahiler de Yahudiler'in İspanya'dan göç döneminden itibaren söylenmiş olabileceği düşünülmektedir. Edirne'ye yerleşen Yahudilerin Türk müziği dünyasına hemen girdiklerine ait bilgiler vardır. Ribbi İsrail Najara (1555-1625) Osmanlı müziği ile İbranice ilahiler uyarlayan ilk kişi olmuştur.

Maftirim şarkıları makamlara göre düzenlenmişlerdir ve Derviş dergahlarındaki müzik türleri ile paralellik gösterirler. Maftirim'in asıl yükselişi, 18. ve 19. yüzyıllardır. Bir çoğu İzmir'li olan Yahudi besteciler çeşitli form ve makamlarda sayısız eserler vermişlerdir. Bu sanatçıların başında Haham Moşe Faro, Haham Yomtov Danon, Hahambaşı Avram Aryas, Eliya Levi, İshak ve Salamon Algazi, Avram Hayat Levi (Mısırlı İbrahim)'i sayabiliriz. 19-20. yüzyılın en önemli bestecileri Hayim Becerano ve Moşe Kordova'dır.

Osmanlı –Yahudi makam müziğinin ana merkezleri İstanbul, Edirne, İzmir, Selanik ve Bursa'ydı. Ancak, bu müziğin etkileri adı geçen merkezlere uzak şehirlerde de gözlenmiştir, Bosna-Hersek, Makedonya, Sırbistan gibi. Bu müziğin Venedik, Livorno gibi daha da uzak şehirlere kadar yayılmış olduğunu gösteren başka kaynaklar da vardır.

## 2.4. Besteciler

Her ne kadar Kantika ve Romansların bestecileri anonimse de, Osmanlı dönemi Türk müziği dalında beste yapan çok sayıda Yahudi besteci vardır. Fakat bu eserlerin bir çoğu Sefarad müziği olarak değil de, Osmanlı müziği olarak değerlendirilebilir. Bu bestecilerin besteleri olan dini müzik eserleri de Osmanlı olarak adlandırılabilirler.

İspanya'dan gelen Yahudiler, Endülüs Araplarıyla olan uzun ilişkileri nedeniyle, Arap müziğini benimsemişler ve bu nedenle Türk müziğine de kolayca adapte olmuşlardır. Tüm Türkiye'de olduğu gibi, İzmir'de de Türk müziğine değerli besteler sunmuş Yahudi besteciler vardır. Türklerce Küçük Haham adıyla bilinen Haham Yomtov Danon, Hahambaşı Avram Aryas, Santuri Eliya olarak bilinen Eliya Levi, Küçük İsak diye bilinen İshak Barki, Şapçı Hayim adıyla tanınan Hayim Alazraki, Hoca Santo adıyla bilinen Santo Şıkar, Bülbüli Salamon adıyla tanınan Salamon Algazi ve İshak Algazi bu bestecilerden en önemli olanlarıdır.

3. Selim zamanı tüm müzikologlar tarafından Türk Klasik müziğinin altın çağı olarak bilinir. Bu dönemde yetişen önemli Yahudi besteciler arasında Aharon Alidi, Yaakov Amron, Moşe Sani ve Türklerin Yahudi Harun diye bildikleri Aharon Hamon'u gösterebiliriz. Bu besteciler Türk müziğine çok çeşitli makamlarda taksim, peşrev, fasıl ve şarkılar kazandırmışlardır. Türk Sanat ve Türk hafif müziği tarzlarında bestelenen şarkılara İspanyolca ve İbranice sözler yazılıp böylece o günün sevilen şarkıları dilden dile geçmişlerdir.



Haham İzak Algazi Efendi

## 2.5. Yorumcular

Günümüzde Judeo-Espanyol müziği alanında bu lisanda ve türdeki müzik kültürünü canlı tutmayı amaçlayan Türkiye Yahudileri'nden oluşan guruplar bulunmaktadır. Bunların arasında Judeo Espanyol şarkılarına repertuarlarında yer veren Los Paşaros Sefaradis, Erensyia Sefaradi, Jak-Janet Esim müzik topluluklarını sayabiliriz. Buna ek olarak, hem Türkiye'den, hem de diğer ülkelerden önemli Sefarad yorumcularına örnekler aşağıdadır:

*Joaqim Diaz* (Galisyalı); 1938'de ölen ve Sefarad şarkılarının 100 yıl önceki en eski kayıtlarında söylemiş olan *Hayim Behar* (Hayim efendi, Edirneli); *Floria Goda* (Bosnalı); *Ester Rofe* (Venezuellalı); *Berta Aguado* (İzmirli); *İzak Algazi* (İzmir'li haham, 1889-1960 Uruguay); *David Saltiel* (Selanikli); *İsaac Levi* (İzmirli haham, şarkıcı, besteci); 100 yaşına kadar Newyork'da yaşamış olan, Sefarad şarkılarını başkalarına da öğretmiş ve 1940'larda kayıtlar yapmış *Viktorya Roza Hazan* (İzmirli); *Jak Mayeş* (Selanikli) ve *Judy Frankel* (Amerikalı).

Son zamanlarda popüler olan Sefarad müziği yorumcularından bazıları da şöyle sayılabilir:

Brio Jose Lemos (kontr-tenor), Mor Karbasi, Yasmin Levi ve Jordi Savall.

1920'ye doğru, Rumların müzikte bir hayli ilerlediklerini, Rebetiko, Smyrnaika, Nisiotika gibi müzik türleri geliştirdiklerini ve bu müzik türlerinde ünlü sanatçılar yetiştirdiklerini görüyoruz. Bir sefarad olan Roza Eskenazi bu sanatçıların en tanınmış olanıdır. Roza Eskenazi'nin döneminde yetişen sanatçıların bir kısmı İzmir'de doğmuş, bir kısmı ise başka yerlerde doğdukları halde, İzmir'de şöhrete ulaşmışlardır.



Roza Eskenazi



Judy Frankel

## 2.6. Kantikaları Evrensel Formlara Dönüştürme Çalışmaları

### 2.6.1. Evrensel Şarkı Formu Olarak Lied

Almanca şarkı anlamına gelen ve genelde şiirsel anlamda zengin olan özellikle 19. yüzyıl romantik şarkılarına Lied adı verilir. İngilizce ‘art song’ olarak da bilinirler. Liedler önceleri genelde tek bir şarkıcı ve piyano için uyarlanmış, sadece ev partilerinde icra edilmişlerdir. Orkestra eşlikli liedler ise daha sonra gelişmiştir. En tanınmış liedler arasında Schubert’in “Der Tod und das Mädchen” ve “Gretchen am Spinnrade” vardır. Liedler dizi halinde de bestelenmişlerdir. Bu diziler genelde 3 ya da daha çok tema üzerine kurulurlar. Schubert’in “Die schöne Müllerin” ya da “Winterreise”, Schumann’ın “Frauenliebe und Leben” ya da “Dichterliebe” şarkı dizileri gibi.

Bu şarkı stiline özelliği müzikal sadelik ve şiirin kendini konuşturmasına izin vermek olmuştur. Hem halk şarkısı basitliği, sadeliği, hem de halk karakterlerinin yansıtılması bu stiline özelliğidir.

Romantik akım ile birlikte Goethe gibi şairlerin şiirleri ortaya çıkmıştır. Besteciler genelde bu tür şiirlere halk müziğinden esinlenilmiş formda müzik bestelemişler. Opera stiline kaçınmışlardır, çünkü o zaman şiirin kişisel ya da içsel ifadesinin ortaya çıkmayacağı kanısında olmuşlardır. Bu sebepten, strofik form ve simetrik müzikal cümleme stili ortaya çıkmıştır. Bu stilde armoniler basit ve hafiftirler.

Strofik liede alternatif olarak Balad ortaya çıkmıştır. Balad’ın sözleri bir hikayeyi anlatır tarzdadır, içerik olarak dramatiktir ve şiirsel ritmi diğerine göre oldukça düzensizdir. Schubert’in “Erlkönig” adındaki balad stiline liedi buna çok iyi bir örnektir. Piyanodaki ritimler hikayedeki atın koşması ve ata binenin heyecanını çok güzel yansıtmaktadır. Melodik aralık lieddeki değişik karakterlerin herbirine uygun bir şekilde ayarlanmış, majör ve minör modlar da serbestçe ama hikayeye uyumlu bir şekilde kullanılmış, yükselen armoni hikayedeki yükselen tansiyonu ifade etmeyi başarmıştır.

Lied geleneği Alman dili ile bağlantılı şekilde başlamıştır. Fransız bestecilerinin “Melodie”leri liedler ile paralel gelişmiş şarkılardır. Schumann, Brahms, Wolf gibi besteciler Romantik dönem; Strauss, Mahler Pfitzner ise 20.

yüzyılda lied besteleyen bestecilerdendir. Berlioz, Fauré, Debussy ve Poulenc en başarılı Fransız melodie bestecilerindendir. Rusya’da Mussorgsky ve Rachmaninoff, İngiltere’de ise Voughan Williams ve Britten da çok sayıda liedler bestelemişlerdir.

### **2.6.2. Kantika – Lied Uyumu ve Uygulamalar**

Sefarad şarkıları ve liedlerin yapısal özellikleri benzerlikler gösterdiğinden bu şarkıların Lied formunda düzenlenmeye çok uygun olduklarını ben de düşünüyorum. Leid’de olduğu gibi Sefarad şarkılarında da melodi ön plandadır. Bu yüzden de bu şarkılar lied gibi piyano eşliğinde, melodiyi yine ön planda tutarak ve armonik olarak da desteklediklerinde daha etkileyici olmaktadır.

Sefarad şarkılarının çeşitli besteciler tarafından 20. yüzyıldan itibaren lied formunda düzenlenmiş örneklerini görmek mümkündür. Bu besteciler arasında Morante, Rodrigo, Hemsî de vardır. Son dönem Türk bestecilerinden olan Turgay Erdener’in de “Adio Kerida” Kantika’sını düzenlediğini görüyoruz.

Alberto Hemsî, İzmir’de doğmuş, İtalya’da klasik batı müziği eğitimi almış, daha sonra Mısır, Fransa ve Rodos’ta koro şefi ve müzik tarihçisi olarak çalışmış bir müzisyendir. Onun düzenlediği Sefarad şarkıları, lied gibi söylenmek üzere yazılmışlardır. Hemsî’nin piyano eşlikleri Granados ve Albeniz gibi İspanyol bestecilerin stilindedir. Piyano partisinde kullandığı geniş arpejli akorlar, 19. yüzyıl sonu 20. yüzyıl başındaki İspanyol Kompozisyon Okulu’nu anımsatır. Hemsî’nin düzenlemelerindeki piyano eşliklerinde makamsal yapı yerine batı armonileri kullandığı görülür.

Sefarad şarkıları düzenlemelerine değişik örnekler olarak, Manuel Valls’in soprano, flüt ve gitar için düzenlediği “Canciones Sefarditas”, Joaquin Nin-Culmell’in “Seis Canciones Populares Sefardies”, Pedro Elias’ın ses ve gitar için “Siete canciones Sefardies”, Manuel Garcia Morante’nin “40 Canciones Sefardies”, Menahem Bensussan’ın “Seven Sephardic Folksongs” albümlerini gösterebiliriz.

EK 2 ‘de, yukarıda bahsedilen diğer bestecilerin düzenlemelerinden örnekler verilmiştir.

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### KANTİKA-LİED BAĞLAMI ÜZERİNE ÖZGÜN DÜZENLEMELER

#### 3.1. Model Düzenlemelerin Yapısal Özellikleri

Besteci ve piyanist Renan Koen ile bir konser dolayısı ile tanıştığımızda, ben Sanatta Yeterlik tezime başlamıştım. Konu başlığımın Sefarad Müziği olduğu belliydi, ancak Renan ile yaptığımız konserden sonra tez başlığım netleşmiş oldu. İsteğim, kendisiyle birlikte seçeceğimiz bazı Sefarad şarkılarını lied formunda düzenleyip, dünya repertuvarına katmaktı.

Oniki tane Kantika seçtik. Bunlardan altısı aşk, ikisi acı, ikisi günlük hayat temalı şarkı, diğer ikisi de ninnidir. Seçimimizde öncelikle ikimizin de hoşlandığı melodilerden yola çıktık. Daha sonra aralarından A B A ya da A lied formuna uygun olanları ön sıraya aldık. İçlerinde Türkçe sözler bulunan bazı örnekler de bulduk. Düzenlemenin yapılmasını kolaylaştırmak ve anlamlı kılmak amacı ile tüm şarkıların sözlerini tercüme ettim ve Renan'la paylaştım. Son olarak herbir Kantika'nın tonuna karar verdik. Genelde tüm liedlerde de olduğu gibi, bir yorumcunun belirli bir şiiri ya da hikayeyi daha etkili bir şekilde aktarabilmesi için kendi ses aralığına uygun bir ton seçmesi çok önemlidir.

*“Düzenlediğim bu kantikalarda, kantikanın yapısını bozmamaya çalışarak, bu kantikaların oluştuğu günlerin yaşanmışlığını günümüz yaşanmışlıklarıyla birleştirmeye çalıştım. Bu birleştirme çalışmamda, kimi zaman 1950'lerin armonik yapısını kimi zaman da minimalist bir bakış açısıyla günümüzün armonik yapısını kullandım. Söz konusu kantikaların, kendi iç yapılarının bende uyandırdığı duygular ve düşüncelerle kendime has yeni bir dil oluşturdum”.* Renan Koen

Model düzenlemelerin yapısal özellikleri aşağıdaki gibidir:

“*Pasharo d’ermozura*” Kantikası bir bölmeli şarkı formundadır. Doğal Do majör tonundadır ve dört kıtadan oluşan bir aşk şarkısıdır.

“*Durme, durme, mi alma donzea*” de bir bölmeli lied formunda bir ninnidir. Eolien modunda, İspanyol melodilerini anımsatan bu Kantika üç kıtadır.

“*Yo m’enamori d’un ayre*” aşk temalı, hicaz makamına uygun, fakat yine de İspanyol havası hissettiğimiz iki kıtalı bir Kantikadır.

“*Adio Kerida*” buselik makamı ve aşk acısı temalı bir Kantikadır. İki bölmeli lied formunda olup, iki kıtadan oluşmaktadır.

“*La vida do por el Raki*” esprili bir Kantikadır. Rakısız hayatın tadını alamayan bir kişinin duygularını anlatan rast makamında, bir bölmeli ve 3 kıtalı bir şarkıdır.

“*Dos amantes tengo mama*” Kantikası aşk temalı, hicaz makamında ve 3 kıtadan oluşur. Bu şarkıda Türk müziği etkisi çok hissedilmektedir.

“*Durme, durme, kerido ijiko*” bir bölmeli lied formunda bir ninnidir. Frigyen modda bir şarkıdır ve diğer ninnide de olduğu gibi İspanyol etkisi belirgindir.

“*Puncha, puncha*” doğal fa minör tonuna transpoze edilmiş, bir bölmeli lied formunda ve aşk acısı temalı bir Kantikadır. Üç kıtadan oluşan bu şarkıda da İspanyol havası vardır.

“*Tres ermanikas eran*” Kantikası hicaz makamında ve Romansı anımsatan yapıda bir Kantikadır. Aşk temalı, dört kıtadan oluşan tek bölmeli lied formundaki şarkıda hem İspanyol hem de Türk müziği etkileşimleri vardır.

“*Mi padre era de Fransia*” doğal re majör tonuna transpoze edilmiş günlük hayatla ilgili bir Kantikadır. Çok kıtadan oluşan şarkılardan biri olan bu şarkı bir bölmeli lied formundadır.

“*Morenika a mi me yaman*” adındaki aşk şarkısı uşşak makamına uyumlu ve iki bölmeli lied formuna uygun bir Kantikadır. Türk müziği etkisinin oldukça hissedildiği bu şarkı tek kıta olarak düzenlenmiştir.

“*Aman minnuş, kuzum minnuş*” hicaz makamında aşk temalı bir şarkıdır. Diğerleri gibi Ladino olan bu şarkının nakarat kısmı Türkçe’dir.



### 3.2. Model Düzenlemeler ve Yorumsal Açıklamaları

*“Her ne kadar seçtiğimiz Kantikalar tam olarak lied formu olan A B A formunda olmasalar da, performans anlayışı olarak bir halk şarkısı söyleminden çıkarak, bu Kantikaları lied anlayışında düzenledim. Bence bu anlayış, sözkonusu Kantikaları daha sade, daha özüne yakın bir anlatımla aktarılmasını sağlıyor”.*

Renan Koen

Düzenlemeleri yazmadan önce besteci-yorumcu arasında, tonalitelere karar verme aşaması çok önemli ve zaman alıcı bir işlemdi. Herbiri için parçanın duygusunu bozmadan ve aynı zamanda lied formuna uygun, homojen bir ton bulmaya çalıştık. İkinci önemli unsur ise şarkı kıtalarıydı. Çok fazla sayıda kıtası olan şarkıların bazı kıtalarını çıkartıp, ona göre düzenledik.

Aşağıda, oniki düzenlemenin herbiri için besteci Renan Koen ile benim yorumlarımız ve düzenlemelerin notaları yer almaktadır.

### **“Pasharo d’ermozura”**

*“Pasharo d’ermozura” yani “güzel kuş” adlı Sefarad şarkıdaki düzenlemede, ritmik yapıyı bir kuşun kanatlarının hareketlerine göre kurguladım. Armonik yapıyı, yine aynı kuşun, uçtuğu ve geçtiği yerlerdeki hissettikleri, mutluluğu, coşkusu, neşesi ve hüznü. Aradaki minör tondaki bölümü ise kuşun hüznünü anlatmak için yazdım. Metaforik olarak, aslında insanın içindeki hapsolmuş ve serbest kalmış özgürlük hislerini yansıtmaya çalıştım.” Renan Koen*

Bu Kantikada insan bir kuş ile özdeşleştirilmiş. Terkedilen kişi, sevgilisi ile beraber mutlu ve duygularını da özgürce yaşarken, sevgilisi onu terkedince mutsuz olmuş ve içine kapanmış. Daha pes bir tonda uçuculuk ve akıcılık hissi belirgin olmayacağı için, uçucu hissi vermek için Do majör tonunu seçtik.

# Pasharo d'ermozura

Renan Koen

Soprano

Piano

6

10

15

Por u - na ka - za ri - ka vi - di u - na i - ji - ka

## Pasharo d'ermozura

21

de an - yos e - ra chi - ka le dek - la - ri l'a - mor

25

de an - yos e - ra chi - ka le dek - la - ri l'a - mor

29

Pa - sha - ro d'er - mo - zu - ra lin - da la tu fi - gu - ra

33

a - ser - ka te, a mi la - do te o - ye - ré la boz a - ser - ka - te, a mi

## Pasharo d'ermozura

38

la - - - do te o - ye - ré la boz.

41

*rit.*

44

**Poco lento**

El pa - sha - ro s'a - ser - ka s'a - ser - ka de mi la - do

48

en fin de dos mi - nu - - - - - tos el pa - sha - ro bo - ló - - - - -

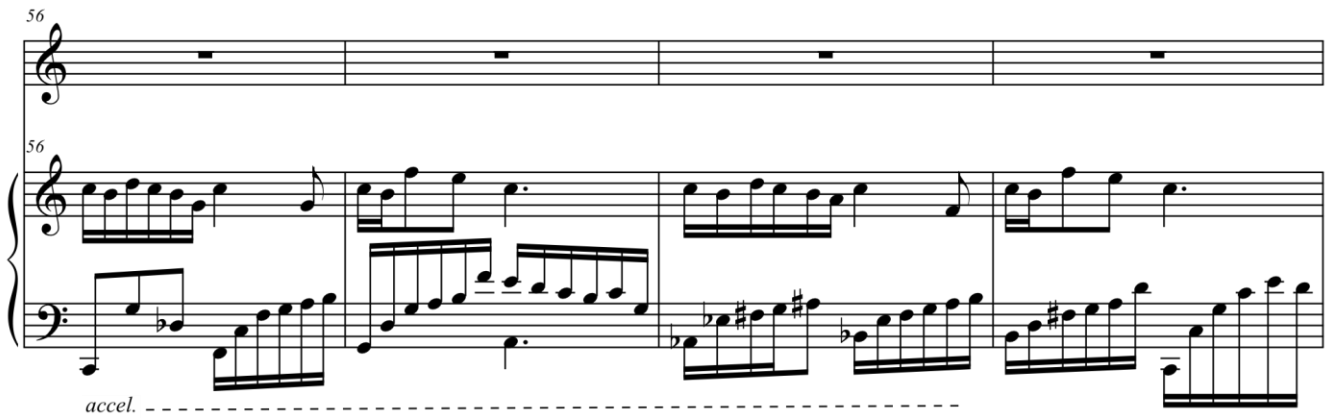
## Pasharo d'ermozura

52



en fin de dos mi - nu - tos el pa - sha - ro bo - ló.

56



*accel.* -----

60



El pa - sha - ro bo - lan - do mi ko - ra - son yo - ran - do

*a tempo*

64



el me de - shó, es - pe - ran - do sin te - ner pi - ya - dad

68

el me de - shó, es - pe - ran - - - do sin te - ner pi - ya - dad \_\_\_\_\_

72

el me de - shó, es - pe - ran - do sin te - ner pi - ya - dad.

*rit.* -----

76

76

***“Durme durme, mi alma donzeya”***

*“Uyu benim meleğim, kraliçem” adlı Sefarad ninnide, piano eşliğinin armonik ve ritmik yapısında, bir çocuğun, annesinin güvenli sesiye birlikte, gecenin sessizliğinde, evde çıkan bazı seslerle beraber (parke, su damlaması, sokaktaki bazı sesler vb.), kurduğu geniş hayal dünyasını yansıtmaya çalıştım. O seslerin hepsi çocuğun oyun arkadaşlarıdır ve gizli dünyasındaki kahramanları oluştururlar.” Renan Koen*

Bu ninni Sefarad şarkıları arasında benim çok severek söylediğim Kantikalardan bir tanesi olmuştur. Melodisi bana hep bir aryayı anımsatmış ve benim bir opera şarkıcısı olarak rahatça söylediğim bir Kantika olmuştur. Mi minör tonu seçmemizin sebebi de ses aralığı olarak bu şarkının sakin ve huzurlu akışını desteklemesi olmuştur.



# Durme, durme mi alma donzeya

Renan Koen

Soprano

Piano

6

1. Dur - me dur - me mi al - ma don -  
2. Ke tu skla - vo ke tan - to de -

12

ze - a dur - me dur - me sin an - sia i do - lor dur - me  
ze - a ver tu suen - yo kon gran - de a - mor ver tu

18

dur - me sin an - sia i do - lor.  
suen - yo kon gran - de a - mor.

3

24

Sien - te sien - te el

27

son de mi gi - tar - ra sien - te

30

sien - te mis ma - les kan - tar

33

sien - te sien - te mis ma - les kan - tar.

### ***“Yo m’enamori d’un ayre”***

*“Ben bir rüzgara aşık oldum” adlı Sefarad şarkıda, insanın içindeki sürekli genç hisseden parçasının, hiçbirşeyi takmadan yaşamdan keyif almasını yansıtmaya çalıştım. Bunu yaparken, uçucu ve sürekliği olan bir ritmik yapı kullandım. Armonik yapıda ise, herşeyi çok kuvvetli bir duyguyla ve aşkla yaşayan bu parçanın içindeki renkleri göstermeye çalıştım.” Renan Koen*

Bu Kantika bana hep İspanyol besteci Manuel de Falla’nın şan ve piyano için bestelediği halk şarkılarını anımsatmıştır. Ses aralığı ve melodik iniş çıkışları açısından bu parça da benim tarzıma çok uygundur ve keyifle söylediğim şarkılardan biridir. Uçuculuğun sağlanması bakımından seçtiğimiz ton olan do minör rüzgarın sesini duymamızı kolaylaştırması bakımından çok uygun olmuştur.

# Yo m'enamori d'un ayre

Renan Koen

Soprano

Yo me-na-mo-ri d'un ay-re tra la la \_\_\_\_\_ la

Piano

Detailed description: This system contains the first four measures of the piece. The Soprano part begins with a whole rest, followed by a melodic line starting on a half note G4. The Piano accompaniment starts with a 6/8 time signature and a key signature of three flats (B-flat major/D minor). The right hand plays a simple harmonic accompaniment, while the left hand features a more active eighth-note pattern.

5

D'un ay-re d'u-na mu- jer d'u- na mu- jer muy er- mo - za lin- da de mi ko- ra- son.

5

Detailed description: This system contains measures 5 through 7. The Soprano part continues with a melodic line, including a triplet of eighth notes. The Piano accompaniment maintains its rhythmic pattern, with some harmonic changes in the right hand.

8

Yo m'e-na-mo-ri d'un ay- re - tra la la \_\_\_\_\_ la

8

Detailed description: This system contains measures 8 through 11. The Soprano part has a whole rest in measure 8, then resumes the melody. The Piano accompaniment continues with a similar texture, featuring a steady eighth-note bass line.

12

lin- da de mi ko- ra- son \_\_\_\_\_ lin- da de mi ko- ra son Tra la la \_\_\_\_\_ la la

12

Detailed description: This system contains measures 12 through 15. The Soprano part features a melodic line with a triplet of eighth notes. The Piano accompaniment concludes with a final cadence, including a repeat sign at the end of the system.

## Yo m'enamori d'un ayre

15

Tra la la la la lin-da de mi ko-ra - son lin-da de mi ko-ra-son

18

Yo m'e-na-mo-ri de no - che tra la

22

la el lu - nar ya m'en-gan - yo si es - ta e - ra de di - a

25

yo no a - ta - va a - mor si,ot-ra vez yo m'e-na-mo - ro

28

tra la la \_\_\_\_\_ la si - a de dia i kon sol \_\_\_\_\_ si-a de dia i kon sol

(b)

32

tra la la \_\_\_\_\_ la la Tra la la \_\_\_\_\_ la la si - a de dia i kon sol \_\_\_\_\_

35

si - a de dia i kon sol lin - da de mi ko - ra - son \_\_\_\_\_ lin - da de mi ko - ra - son

38

lin - da de mi ko - ra - son \_\_\_\_\_ lin - da de mi ko - ra - son \_\_\_\_\_

### **“Adio, kerida”**

*“Elveda sevgili” düzenlemem bir dua ile başlar. Bu dua, sevgilinin geri dönmesi için Tanrı’ya bir yakarıştır. Tanrı ile kişinin arasındaki bu kutsal ve güçlü ilişkide kudreti anlatabilmek için, armonik ve ritmik yapıyı çok sade kullandım. Şan partisi ile melodi başladığı andan itibaren eşliğin armonik yapısı aynı sadelikte devam eder, bu sadelik acıyı çaresizce kabul etmeyi ve Tanrı’ya teslimiyeti anlatır şekildedir. Ritmik yapı ise, derinden gelen acının süregeldiğini anlatıyor.” Renan Koen*

Türkiye’de Sefarad şarkı denildiğinde akla gelecek belki de ilk isim Adio Kerida’dır. Benim de küçükken en sık duyduğum ve büyüdüğümde de ilk yorumladığım Kantikadır. Verdi’nin La Traviata operasındaki “Addio del passato” ariasının melodisini bu şarkıda nakarat olarak duyuyoruz. Tabii ki bu da beni bu şarkıyı sık sık yorumlamaya teşvik etmiştir. Seçtiğimiz fa minör ton ile bu Kantikadaki veda hissini çok yoğun şekilde hissedebiliyoruz.

# Adio Kerida

Renan Koen

Soprano

Piano

6

6

11

11

1.Tu mad - re kuan-do te par -  
2.Va bush - ka - te ot-ro a -

16

16

yo i te ki-tó al mun - do ko-ra - son e-ya no te dyó pa-ra a -  
mor a - har - va ot-ras puer - tas as - pe - ra ot - ro ar - dor ke pa-ra



Adio Kerida

2

21

mar se - gun do ko - ra - son e - ya no te dyó pa - ra a - mar se - gun  
mi soz muer ta as pe - ra ot - ro ar - dor ke pa - ra mi soz muer

26

do. A - di o a - di - o ke - ri da no ke - ro la  
ta. A - di o a - di - o ke - ri da no ke - ro la

31

vi da me l'a - mar - ga - tes tu a - di o a - di - o ke -  
vi da me l'a - mar - ga - tes tu a - di o a - di - o ke

36

ri da no ke - ro la vi da me l'a - mar - ga - tes tu  
ri da no ke - ro la vi da me l'a - mar - ga - tes tu

41

Musical score for measures 41-44. The vocal line (top staff) has a whole note followed by a double bar line and three measures of rests. The piano accompaniment (bottom two staves) features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, with a repeat sign at the beginning of the piano part.

45

Musical score for measures 45-49. The vocal line (top staff) has four measures of rests. The piano accompaniment (bottom two staves) continues with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand.

50

Musical score for measures 50-54. The vocal line (top staff) has four measures of rests. The piano accompaniment (bottom two staves) continues with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand.

55

Musical score for measures 55-58. The vocal line (top staff) has four measures of rests. The piano accompaniment (bottom two staves) continues with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, ending with a double bar line.

### ***“La vida do por el raki”***

*“Rakı için hayatımı veririm” adlı bu sefarad şarkıda, yine minimalist bir yaklaşım kullandım. Ritmik yapı ve disonans sesler birbirlerini destekleyerek, hayatını verecek kadar düşkün olunan bu alışkanlığın, iç dünyada yarattığı fakat yüzeye çıkmamış sıkıntısını anlatıyor.” Renan Koen*

Rakı, Ladino’da “Raki”, Osmanlı-Türk kültürünün önemli öğelerinden biridir. O kadar ki, bu kimi zaman şarkılara bile geçmiştir. “La vida do por el Raki” Kantikası da rakıya olan düşkünlüğü anlatan ve Yunan müziği Rebetikoyu anımsatan bir şarkıdır. Komşu ülkedeki şarkılardan etkileşimle ortaya çıkmış esprili bu şarkıyı mi bemol majör tonunda düzenledik.

# La Vida Do Por El Raki

Renan Koen

Allegro

Voice

Piano

1. La vi - da  
2. Kuan - do es -  
3. Me syen - to

5

do por el ra - ki, no pue - do  
ta en el ba - ril, no av - lo  
yo i - jo va - ron, me syen - to

5

9

yo de - shar lo  
kon din - gu nos  
yo pri - mar yo

9

La Vida Do Por El Raki

2

12

de - be - ver nun - - - ka me ar  
kuan - do - me a - - - go kör kan  
sin - te - ner li - - - ras en,el ka

15

tj - de fan to a  
dil - me kay go en el  
shon - me syen to mil -

18

mar lo. lo.  
lo. do.  
nar yo yo

### ***“Dos amantes tengo mama”***

*“İki sevgilim var anne benim” adlı Sefarad şarkıda, sol eldeki uzun ve vurgulu sesler ile sağ eldeki kuvvetli ve vurgulu başlayıp giderek hafifleyen ve tekrar aynı kuvvetten başlayan minimalist döngü, tutkunun kendi içindeki döngüsünü ve tedirginliğini anlatıyor. Küçük çarpmalardan oluşan ritmik yapı, bu döngüleri yansıtmada bana çok yardımcı oldu.” Renan Koen*

Aşk temalı bir Kantika olan bu şarkının melodisi hüznü gibi olsa da sözlerindeki espirili tavır beni çok etkilemiştir. Aşk için komik durumlara bile düşmeyi göze alan bir gencin şakacı anlatımı bu şarkıyı seçmemizin sebebidir.

# Dos Amantes Tengo Mama

Renan Koen

Allegretto

Voice

Piano

5

1. Dos a - man - tes ten - go la mi ma - ma  
2. Al pan - ta - lo ne - ro la mi ma - ma  
3. E cha a - gua en - la tu puer - ta

mf

9

a kual ke me to me yo.  
en - sa - re, i me yan do es - to.  
pa - sa - re, i me ka e es - re.

mf

Dos Amantes Tengo Mama

2

13

El \_\_\_\_\_ u - no - es - pan - ta - - - lo -  
Al \_\_\_\_\_ par - ti - - - ku - - - ler - ta - - - lo -  
Pa \_\_\_\_\_ ra - ke - sal - - - gan - tus par -

16

ne - - - ro el ot - ro es par \_\_\_\_\_ ti - ku  
ma - - - ma lo a - ro mo es par \_\_\_\_\_ ra - ku  
yen - - - tes, me da - re a ko \_\_\_\_\_ no \_\_\_\_\_

19

ler. \_\_\_\_\_  
son. \_\_\_\_\_  
ser. \_\_\_\_\_



***“Durme durme, kerido ijiko”***

*“Uyu, benim canım oğlum” adlı Sefarad ninni bana yas duygusu verdi. Düzenlemenin armonik yapısında, tekrar eden seslerle yaşamın kendi içinde tekrar eden döngüsünü anlatmaya çalıştım ve ritmik yapı da bunu destekledi. Ritmin yapısı ayrıca, bir ölümün ardından kalan kişinin yoğun yas duygusu altında, yaşamaya isteksiz vücut ritmini de anlatıyor. Bir ölümün ardından, döngüler aynı olmakla birlikte, kendi içinde büyük bir dönüşüme de gebe dir. Bu bilinmezliği de yansıtmaya çalıştım.” Renan Koen*

Bu ninni ile beni tanıştıran Renan olmuştur. Daha önceden bilmediğim ve ne anneannelerden ne de annemden duyduğum ve de Falla'nın “Yedi İspanyol Şarkısı” dizisindeki 5 numaralı şarkı olan ninni ile çarpıcı bir şekilde benzerlik gösteren bu şarkı Sefarad repertuarındaki en sevdiğim Kantikalardan biridir.

# Durme durme, kerido ijiko

Renan Koen

Soprano

Piano

6

6

11

Dur - me dur - me ke - ri - do i - ji - ko dur - me sin an - sia i do - lor ser - ra tus

16

lin - dos o - ji - kos, dur - me dur - me kon sa - vor.

21

1. de la ku - na sa li - ras a la sko - la en - tra - ras i a - yi mi ke -  
 2. de la sko - la sa li - ras nov - ya, er - mo - za to - ma - ras i en - ton - ses ke -

26

ri - do i - ji - ko a mel - dar 'am - be - za - ras.  
 ri - do i - ji - ko kre - a - tu - ras tu ten - dras

29

35

### **“Puncha, puncha”**

*Gülün dikenini batırması anlamına gelen “batar, batar” adlı Sefarad şarkıda, minimalist bir yaklaşımla oyuncu bir tavrı anlatmaya çalıştım. Disonans sesler, batmanın anlık acısını anlatıyor. Ritmik yapı ise, iğnenin hızlı, çevik bir şekilde batışını ve sıcak bir kumda çıplak ayakla yürürken kumların batışını anlatıyor.” Renan Koen*

Türkiye’de pek bilinmeyen bu Kantika’yı Roza Saragoza adlı bir İspanyol şarkıcının Cd’sinde keşfettim. Kendi sesime göre doğru tonu bulduğumda bu şarkıyı da saflığını bozmadan kendi tarzıma uygun bir şekilde ve Renan’ın düzenlemesiyle yorumlamak çok zevkli oldu.

# Puncha, Puncha

Renan Koen

Allegretto

Voice

Piano

*mp* Dolce e Misterioso *pp* *mp* *pp*

5

1. Pun - cha pun - cha la ro - za hue - le,

2. A - kod - ra - te d'a - ke - ya o - ra,

3. Si ot - ra ves me ke - res ver

*pp*

10

ke el a - mor mun - cho - due - le

ke,yo te be - za - va a - la bo - ka

sa le a fue - ra te - av - la ré

*pp*

Puncha, Puncha

2

15

tu no na - si - - - tes pa - ra  
a - ke - ya o - - - ra ya pa -  
e - cha los o - - - jos a la

*mp*

18

mi Pres - to a -  
só do - lor ke -  
mar a - yi me

21

le - - - sha - te de mi.  
dó al ko - - - ra son.  
pue - - - des en - - - kon trar.

*pp*

### **“Tres ermanikas eran”**

*“3 kızkardeşiler” adlı bu Sefarad şarkıda, birbiri ardına gelen ve bağlanan seslerle kızkardeşlik bağıını anlatmaya çalıştım. Armonik yapı ile, bu kızkardeşlik bağıını içeren ancak dile gelmemiş, sevgi, bağlılık ve belki kıskançlık gibi duyguları anlatmaya çalıştım.” Renan Koen*

Seçtiğimiz şarkılar arasında en eskilere uzanan bu Kantika, bir İspanyol kızın hikayesini anlatır. Bu şarkı da Türkiye’de zaman içinde unutulmuş Sefarad şarkıları arasındadır. Renan ile birlikte bu hüzünlü Kantika’yı tekrar gündeme getirmek istedik.

# Tres Ermanikas Eran

Renan Koen

Moderato

Voice

1. Tres er - ma - ni - kas e, ran tres er - ma -  
 2. Su pad - re Don Rod - ri guez en, kas - ti - yo -  
 3. Por, a - yi pa - so, el man - se vo - ke de e - ya  
 4. Su pad - re ke lo su - - - - - p0, a ma - tar

Piano

*Leg.*

*Leg.*

6

ni kas son el a - mor! las dos e ran ka  
 la med - yo el a - mor! ke, ol - vi - de a -  
 s'e - - na - mo - ró el a - mor! a chó - su en - tren -  
 la ki - tó el a - mor! el muy lin - do man -

Piano

*Leg.*

*Leg.*

10

za das, el a - mor! la chi ka a  
 mo res, el a - mor! ke kov re re -  
 sa do, el a - mor! a ri - ya  
 se vo, el a - mor! kor - yo - i

Piano

*Leg.*

*Leg.*



Tres Ermanikas Eran

2

14

1 2

per dis yon las  
pen tis yon.  
lo suv - - - yó.  
lo sal - - - vó.

14

Ped. Ped. Ped.

### ***“Mi padre era de Fransiya”***

*“Benim babam Fransa’dan” adlı bu Sefarad şarkıda, yine minimalist bir bakış açısı kullandım. Bu bakış açısının amacı, babası Fransa’dan olan bir çocuğun, bu farklılığı hem bir gurur ile hem de kendisini diğerlerinden ayıran negative bir duygu olarak yaşıyor olduğunu yansıtması içindi. Çocuğun kendi içindeki bu döngüsünü, bu iki ayrı ucu olan “farkılık” duygusunu anlatmaya çalıştım.” Renan Koen*

Bu Kantika ben büyürken evde sık sık söylendiğini duyduğum bir şarkıdır. Büyük dayımın akordeon, küçük dayımın da gitarla eşlik ettiği ve hep beraber söylediğimiz Sefarad şarkıları arasında en aklımda kalan bu olmuştur.

# Mi Padre Era De Fransia

Renan Koen

Voice

Piano

4

1. Mi pad - re era de Fran - cia mi  
 2. Me,ka zó un kon Fran - ko ve -  
 3. En med - yo del ka - mi - no un  
 4. No,me be - ses mu - cha - chi - ko no,me

7

mad - re d'A - ra - gon yo e - ra re - ga -  
 ni - do d'Es - tam - bol, el s'e - cha, en ka - ma, ar -  
 suen - yo me to - mó, vi - de un man - se -  
 be - ses tu a mi, si sa - ve, el mi ke -

10

la - - - da de chi - ka - me ka - zó.  
 ma - - - da en, la es - te - ri - ka yo.  
 vi - - - ko dos be - sos el me dyó.  
 ri - - - do me ma - ta el a mi.

10

Detailed description: The image shows a musical score for the song 'Mi Padre Era De Fransia'. It consists of two systems. The first system is a vocal line in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature. The melody starts on a whole note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, D5, E5, and F5, ending with a quarter rest. The lyrics are: 'la - - - da de chi - ka - me ka - zó. ma - - - da en, la es - te - ri - ka yo. vi - - - ko dos be - sos el me dyó. ri - - - do me ma - ta el a mi.' The second system is a piano accompaniment in bass clef, also in the same key signature and time signature. It features a bass line with a whole note G3, followed by quarter notes A3, B3, C4, and D4, ending with a quarter rest. The right hand has a melody starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, and D5, ending with a half note E5. The lyrics are aligned with the vocal line.

### **“Morenika a mi me yaman”**

*“Bana esmercik derler” adlı bu Sefarad şarkıda, kuvvetli başlayan re diyez-si minör altılı akoru ile, kendisinin dinlenmesini isteyen ya da sanki birşey ilan etmek isteyen birisinin çağrısını anlatmak istedim. Kendisine neden esmercik denildiğinin anlaşılmasını istiyor. Bu anlaşılmak istenme duygusu, ardından yazdığım izlenimci bir üslupla devam ediyor. Aynı insanın içinde duyguyu yaşayan ve anlatan bir parça, bir de onu izleyen parça vardır. Şan partisi anlatıyor, piano partisi izliyor. Eşlikteki ardışık seslerle dolu armonik yapı, izleyen tarafın dikkatini, ritmik yapı ise, izleyen tarafın yaşamdaki akışını anlatıyor”. Renan Koen*

Melodik olarak beni en etkileyen Sefarad şarkılardan biri olan “Morenika”, Renan’ın da en sevdiğim düzenlemelerindendir. Hem Türk hem de İspanyol müziğinin etkilerinin paralel olarak hissedildiği bu Kantika adeta benim sesime ve gırtlığıma göre yazılmış olduğundan söylemekten çok büyük haz duyduğum bir şarkıdır.

# Morenika a mi me Yaman

Renan Koen

Allegretto

Voice

Mo - re - ni - ka, a mi me ya  
sol del en - ve - ra

Piano

*ff* *p*

8

man yo blan - ka  
no me i ze

13

na si, i del  
an si.

1

17

Mo - re ni ka

2

99

Morenika a mi me Yaman

2

24

gras - - - yo zi ka sos tu mo -

28

re - na,i yo gras - yo - zo i o - jos pre tos

34

tu.

### ***“Aman Minnuş”***

*“Aman minnuş” adlı Sefarad şarkı, benim çocukluğumdaki aile eğlencesini hatırlatan çok eğlenceli bir şarkıdır. Bu şarkının benim içimde uyandırdığı duygu, tatlılık, yumuşaklık, eğlence ve aile huzurudur. Özellikle “kuzum minnuş” kelimeleri bana ailenin keyifli ve bütün sorunların üzerinde yaşadığı saatleri anlatıyor. Bunları yansıtmak için, eşlikte geleneksel havayı bozmayan bir armonik yapı ve tüm duyguların sürekliliğini yansıtmak için de akıcı bir ritmik yapı kullandım”. Renan Koen*

“Aman minnuş” Türk Sefarad müziği repertuarının en popüler ve en vazgeçilemeyen şarkılarından biridir. Türkiye’de yaşayan Sefarad’ların müziğine de yansıttığı Türkçe sözler içeren bu Kantika küçükken en çok duyduğum şarkılar arasındadır.



# Aman minnush

Renan Koen

Soprano

Piano

8<sup>vb</sup>-----

Detailed description: This system shows the first two measures of the piece. The Soprano part consists of two whole rests. The Piano part features a complex rhythmic accompaniment with sixteenth and thirty-second notes. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C). A dynamic marking of 8<sup>vb</sup> is indicated below the piano part.

3

Detailed description: This system shows measures 3 and 4. The Soprano part continues with whole rests. The Piano part maintains its intricate accompaniment. Measure 4 includes a fermata over the final note of the piano part.

5

1. Tres kla - vi - nas en un ties - to u - na blanka i u - na roz  
2. A la mar yo me - vo e - char un pish - ka - do vo fer - rar,

Detailed description: This system shows measures 5 and 6, which contain the vocal entry. The Soprano part begins with a melodic line corresponding to the lyrics. The Piano part continues with its accompaniment. The lyrics are written below the vocal line.

Aman minnu,

2

7

la d'en med - yo, es ko - lo - ra - - da em - pre - si - jo del a - mor  
sie - te nov - yas vo - - ki - - tar yo a ti te va to - mar

9

a - man min - nu, min - nu, ku - zum min - nu, min - nu

Da capo

## SONUÇ

Bu tezin amacı olan Lied formunda ve konser salonlarında seslendirilebilecek Sefarad şarkıları düzenlemeleri için birçok değişik alanda çalışma yapmak gerekli oldu.

Bir halk müziğinin uyarlamasını yapmak için, o müziğin karakterini ve özelliklerini tam olarak anlayıp, bunu yapılan uyarlamaya aktarmak gerekiyor. Aksi takdirde yapılan uyarlama yüzeysel ve anlamsız olma tehlikesi taşır.

Bu yüzden Sefarad müziğini anlamak için ilk önce Sefarad toplumunun tarihini incelemek gerekti. Sefaradların yaşadıkları coğrafyalarda nasıl bir toplum oluşturdukları, diğer kültürlerle nasıl etkileşim içinde oldukları çok önemli idi. İspanya'da hem Endülüs hem de İspanyol krallıklarında yaşamış olmaları Sefarad'ların hem Batı hem de İslam dünyasını iyi tanımalarına olamak sağladı. İki kültür arasında kültürel ve ticari bir köprü oluşturdular. Osmanlı'da yerleştikleri Balkanlar, Marmara ve Ege bölgeleri de bir yandan Batı dünyasına bir yandan da Osmanlı'ya ait kültürel özellikler taşıdığı için, Sefarad'ların iki kültür arasındaki hayatı Osmanlı'da da devam etti. Bu, Sefarad'ların müziğine de yansdı. Her ne kadar Osmanlı topraklarında Türk müziği ile yaşamış olsalar da, Sefaradların İspanya'dan getirdikleri bazı müzikleri de korudukları, bu sebeple daha sonraki yüzyıllarda Akdeniz ülkelerinden gelen yeni müzikleri de benimsemeye açık olmalarıdır.

Sefarad müziğinin bu yönü de Lied formatına uyarlamalar için değişik bir zenginlik kazandırmıştır. Bir yandan Osmanlı bir yandan da batı müzikleri özellikleri taşıyan bu şarkıları uyarlamak bir yandan zor fakat diğer yandan da çok zevkli oldu.

Bu tarzda daha önceden dünyada yapılan düzenlemelerdeki piyano eşlikleri bazen uyumsuz veya müziğin karakterini yansıtmayan şekilde oluyordu. Bazen de şan tekniğine uygun olmayan ses aralıklarında yazılmış olanları dikkati çekiyordu.

Bu tez için seçtiğimiz oniki Kantikanın lied formundaki düzenlemeleri, şarkıların orijinal hallerine göre bazı farklılıklar göstermişlerdir. Melodi aynı kalsa da, bazı duyguları aktarabilmek için şarkıya bir giriş ya da bazen de bir ara müziği eklenmiştir. Normalde otantik haliyle söylendiğinde kıtalar arasında bir bekleme

olmazken, piyano-şan düzenlemesi şancının 1-2 ölçü bekleyeceği şekilde yazılmıştır. Bu da bu şarkılara değişik bir renk katmıştır. Aşağıdaki Yo m'emanori d'un ayre örneğinde, kırmızı ile işaretli ölçü, şarkı otantik haliyle söylendiğinde yoktur. Besteci bu ölçüyü melodiyi öne çıkarmak için eklemiştir.

5  
D'un ay-re d'u-na mu-jer d'u-na mu-jer muy er-mo - za lin-da de mi ko-ra-son.

5

8  
Yo m'e-na-mo-ri d'un ay-re - tra la la la

8

Bu kantika otantik haliyle söylendiğinde 8. ölçü yoktur.

### Yo m'emanori d'un ayre

Bu tezde hazırlanan uyarlamalarda hem şan tekniği kullanımına dikkat edildi, hem de müziğin karakterine uygun ama bir yandan da modern ve yenilikçi eşlikler yazıldı. Oniki düzenlemenin hangileri olacağına karar verirken, önce bize hoş gelen melodileri belirledik. Bunların bazıları Doryen ve Frigyen modlarda, bazıları hicaz, buselik ve hüseyini makamlarında, diğerleri de doğal tonlarda idi. Piyanist Renan Koen ile beraber şarkının duygusunu ve ne anlattığını tartıştıktan sonra, uygun bir ton seçerek düzenleme aşamasına geçtik.

Sefarad şarkılarının bir operacı kimliği ile yorumlanabilecek niteliğe dñnüşürülmesi uzun zamandan beri benim düşünceimdeydi. Umarım bu şarkıları gelecekte seslendirecek sopranelara bu şarkılarla ilgili gereken açıklamaı yapabilmiş ve örneklerle Sefarad şarkılarından belgeler sunabilmişimdir.

Yaptığımız uyarılama tekniği bir piyanist için olduğundan çok, bir şancı için tasarlanıp düzenlenmiştir. Bu uyarlamaları kariyerim boyunca kullanmayı düşünüyorum, diğer yorumcuların da bunları kullanmalarını diliyorum.

## EKLER

EK 1

DIĞER DÜZENLEMELER

1

32

### A la una nació yo

melodía señarí

Manuel García Morante

Allegretto moderato  $\text{♩} = 108$

1) A la u - na na - cí yo a las  
2) Diz-me ni - ña, don - de vie - nes? que te  
3) Yen-do - me pa - ra la gue - rra dos be -

dos m'engran - de - cí. A la u - na na - cí yo a las  
quie - ro co - no - cer. Diz-me ni - ña, don - de vie - nes? que te  
zos al ai - re dí. Yen-do - me pa - ra la gue - rra, dos be -  
Indo-me

dos m'engran - de - cí. A las tres to-mí a - mante. a las  
quie - ro co - no - cer. Y si no tie-nes a - man-te yo te ha -  
sos al ai - re dí, (el u - ñoes pa - ra mi ma-má, (madre) y el o -

Dime si tienes

cua - tro me ca - zí, A las tres to - mí a - man - te, A las  
 ré de - fen - der, Y si no tie - nes a - man - te, yo te ha -  
 tro es pa - ra tí; el u - no es pa - ra mi ma - má, y el o -  
 (madre)

↑ **Più lento**

cua - tro me ca - zí. Almay vi - day co - ra - çon, Almay vi - day co - ra -  
 ré de - fen - der. Almay vi - day co - ra - çon. Almay vi - day co - ra -  
 tro es pa - ra tí. Almay vi - day co - ra - çon. Almay vi - day co - ra -

rit.-----

çon.  
 çon.  
 çon.

8

*ppp* **più mosso**

69



# XXVI Una mafica de ruda....

A. Hemsî op. 22-2

Andantino

The first system of musical notation consists of three staves. The top staff is a treble clef with a whole rest. The middle and bottom staves are a grand staff (treble and bass clefs). The music begins with a forte (*f*) dynamic and the instruction *con semplicità*. The melody in the right hand features a series of eighth notes, while the left hand provides a simple accompaniment of quarter notes.

The second system continues the piece. It starts with a *cresc.* (crescendo) marking. The right hand has a more active melody with eighth notes and some grace notes. The left hand continues with a steady accompaniment. The dynamic remains forte (*f*).

The third system shows the continuation of the musical theme. The right hand melody becomes more intricate with sixteenth notes and grace notes. The left hand accompaniment remains consistent. The dynamic is marked *fz* (forzando).

The fourth system concludes the piece. The tempo changes to *a tempo*. The dynamics are marked *pp* (pianissimo). The right hand has a melodic line with grace notes, and the left hand has a rhythmic accompaniment. The instruction *poco rall.* (poco rallentando) is present at the end of the system.

Propriété de l'ÉDITION ORIENTALE de MUSIQUE.  
Tous droits réservés pour tous les pays.  
Copyright 1958 by "ÉDITION ORIENTALE de MUSIQUE", ALEXANDRIE. (Égypte) A.H. 60

*f* *con grazia*  
*p*

U - na ma - ti - ca de ru - da,

*simili*

*b*  
*un poco più mosso*  
*cresc.*

U - na ma - ti - ca de flor, Hi - ja

*cresc.*

mi - a mi que - ri - da Di - me a mi quen

*poco meno*

te - la - dió Di - me a mi quen

*allarg.*

te... la... dió...

*col canto*

*a tempo*

*calando dolcemente e roll.*

*a tempo*

**1° Tempo**

U - na ma - ti - ca de ru - da U - na ma -

*gliss.*

*pp*

*un poco più mosso  
cresc.*

ti - ca de flor Me - la

The first system of music features a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower two staves. The vocal line begins with a dotted quarter note 'ti' followed by an eighth note 'ca', then a quarter note 'de', and a half note 'flor'. After a measure rest, it continues with a half note 'Me' and a quarter note 'la'. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand.

dió un ma - ce - vi - co Que de

The second system continues the vocal line with a quarter note 'dió', followed by a dotted quarter note 'un', an eighth note 'ma', a quarter note 'ce', an eighth note 'vi', and a quarter note 'co'. After a measure rest, it concludes with a quarter note 'Que' and a quarter note 'de'. The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns.

mi se e - na - mo - ró

The third system features a vocal line with a quarter note 'mi', followed by a dotted quarter note 'se', an eighth note 'e', a quarter note 'na', an eighth note 'mo', and a quarter note 'ró'. The piano accompaniment provides harmonic support with chords and moving lines.

*Poco meno*

*allarg.*

Que de mi se e - na - mo - ró

The fourth system begins with a vocal line in the upper staff and piano accompaniment in the lower two staves. The vocal line starts with a quarter note 'Que', followed by a dotted quarter note 'de', an eighth note 'mi', a quarter note 'se', an eighth note 'e', a quarter note 'na', an eighth note 'mo', and a quarter note 'ró'. The piano accompaniment includes the instruction 'col canto' and 'allarg.' with a fermata over the final notes. The dynamic marking 'pp' (pianissimo) is indicated at the end of the system.

# Cuatro canciones sefardíes

Texto anónimo  
Adaptado por Victoria Kamhi

Joaquín RODRIGO  
1901

Para Isabel Penagos

## 4. "Morena" me llaman

*Allegretto grazioso* ♩ = 96

*mf molto ritmico sempre stacc.*

*mf* *Di zī me ga -*

① "Mo . re . na" me  
On m'appelle "la

la - na si ke res ve ntr

lla - man, yo blan ca na - cí,  
Bru - ne, moi blan che je suis née,

*beke* *di - zī me ga - la - na* *si ke -*

"Mo . re . na" me lla - man, yo  
On m'appelle "la Bru - ne, moi blan che

© Copyright 1968 by Editions Max Eschig  
© Copyright 1992 by Ediciones Joaquín Rodrigo (SGAE) Spain  
All rights reserved

*res* *ve-nir* *mf* *Los velos tengo fuer -*

blan - ca na - ci. De pa - se - ar, ga - la -  
 je suis née. De tant me pro - me - ner, pim - pan -

*tes no puedo ve - nir* *los ve-los ten-go*

na, mi co - lor per - di, De pa - se - ar, ga -  
 te, ma cou - leur je per - dis, De tant me pro - me -

*poco meno fuer* *ter no pueda ve - nir* *a Tº*

la - na, mi co - lor yo per - di. —  
 ner, pim - pan - te, ma cou - leur je per - dis. —

*poco meno*

3) *morena me*  
~~Di-zi-me ga~~  
*mf*

1                      2                      3

Dea-que-llas ven -  
De ces pe - ti -

*lla - ma el i - ja del rey*  
*la - ma si ke - rez ve - nir*

ta - ni - cas m'a - rron - jan fle - chas,  
tes fe - nêtres des flê - ches me sont lan - cées,

*morena me lla ma el i -*  
*Di-zi-me ga la - ma si ke -*

*bebe*

D'a-que-llas ven - ta - ni - cas m'a - rron - jan  
De ces petites fe - nê - tres des flê - ches

yo del Rey  
rez ve-nir

si ot-ra vez me ya -

file - - - chas; Si son de a - mo - res, ven - -  
me sont lan - cées; Si les lan - ça l'a - mour, que tout droit elles m'ar -

ma me vo yo con el si ot-ra vez me

gan, ven - gan de - re - chas, Si son de a - mo - res,  
rivent, que tout droit elles m'ar - rivent, Si les lan - ça l'a -

ya - - - - ma me vo yo con el!

ven - - - gan de - - re - - chas! —  
mour, que tout droit elles m'ar - rivent, que tout droit elles m'ar - rivent! —



# Avrix mi galanica

melodía sefardí

Manuel García Morante

Allegretto  $\text{♩} = 88$

1.- A -  
2.- Mi -  
3.- Mi -

vrix mi ga - la - ni - ca.\* Que ya va 'ma - ne - cer. A -  
pa - dre 'sta mel - dan - do.\* Mos o - ye - rá. Mi -  
ma - dre 'sta cu - zien - do. Mos o - ye - rá. Mi -

vrix mi ga - la - ni - ca. Que ya va 'ma - ne - cer. A -  
pa - dre 'stá mel - dan - do. Mos o - ye - rá. Ma - tal -  
ma - dre 'stá cu - zien - do. Mos o - ye - rá. Pe - drel -

vrir no vos a - vro, mi lin - do a - mor. La  
 de la lu - ze - zi - ca, si se dor - mi - rá, ma-tal-  
 de la al gu - jí - ca, si se dor - mi - rá. Pe -

no - che yo no dur - mo pen - san - do en vos.  
 de la lu - ze - zi - ca, si s'e - cha - rá.  
 drel de la al - gu - jí - ca, si s'e - cha - rá.

*ppp*

# Cuatro canciones sefardíes

Texto anónimo  
Adaptado por Victoria Kamhi

Joaquín RODRIGO  
1901

Para el profesor M. J. Benardete

## 2. Una pastora yo ami

**Andante moderato** ♩ = 56 *p*

U - na pas - to - ra  
U - ne ber - gère que

*p dolce*

yo a - mi, u - na hi - ja her - mo - za, de mi chiques que  
j'ai ai - mée, u - ne fil - lette jo - li - e, de - puis l'en - fan - ce je

*mf*

l'a - do - ri, más qu'e - lla no - a mi, de mi chiques que  
l'a - do - rai, plus qu'elle ne m'a ai - mé, de - puis l'en - fan - ce je

l'a - do - ri, Más qu'e - lla no a mi. ———  
l'a - do - rai, plus qu'elle ne m'a ai - mé. ———

*mf* *p*

Un  
Un

*mf* *p*

dí - a que es - ta - vamos en la huerta a - sen - ta - dos, le  
jour que nous é - tions as - sis dans le jar - din en - sem - ble, je

*mf*

di - xe yo: "Por ti, mi flor, me mue - ro de a - mor," — le  
 lui ai dit: "Pour toi, ma fleur, pour toi d'amour je meurs," — je

di - xe yo: "Por ti mi flor, me mue - ro de a - mor." —  
 lui ai dit: "Pour toi, ma fleur, pour toi d'amour je meurs"... —

*p*

Ah! —  
 Ah! —

*p*

*mf*

*pp*

7

34

# La rosa enflorece

melodía sefardí

Manuel García Morante

Lento  $\text{♩} = 44$

The piano introduction consists of two systems of music. The first system features a treble clef staff with a melodic line of quarter notes and a bass clef staff with a harmonic accompaniment of eighth notes. The second system continues the melodic and harmonic patterns, with a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) indicated at the beginning.

The vocal line for the first system is written on a single treble clef staff, showing the melody for the first two lines of lyrics.

1.- La ro - sa en - flo - re - ce en el mez de  
 2.- Los bil - bi - li - cos\* can - tan, sos - pi - ran del a -

The piano accompaniment for the first system continues with the same melodic and harmonic structure as the introduction, providing a steady accompaniment for the vocal line.

The vocal line for the second system continues the melody, with a dynamic marking of *f* (forte) indicated above the final note.

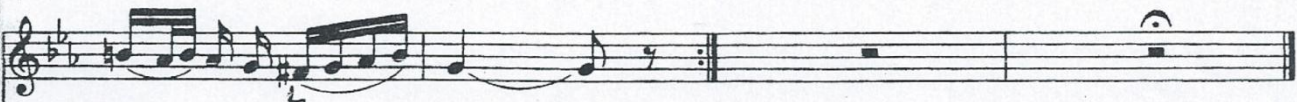
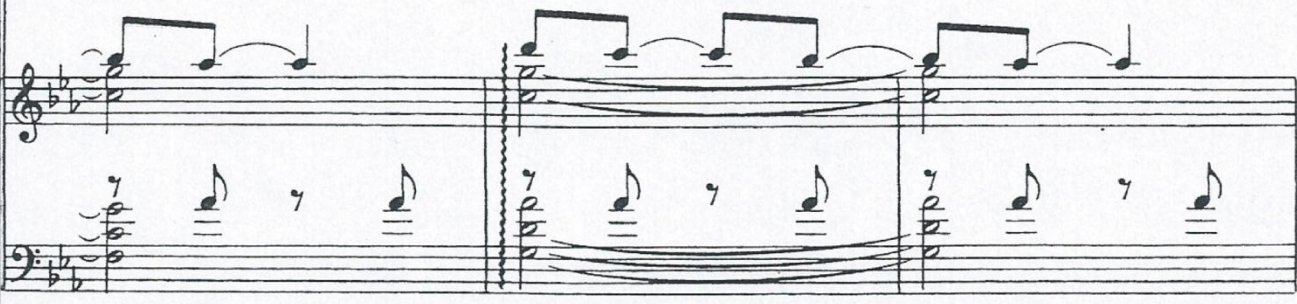
May, mi al - ma s'es - cu - re - ce, su - frien - do del a -  
 mor y la pa - sión me ma - ta, mu - chi - gua\* mi do -

The piano accompaniment for the second system continues the accompaniment, ending with a final chord in the bass clef staff.

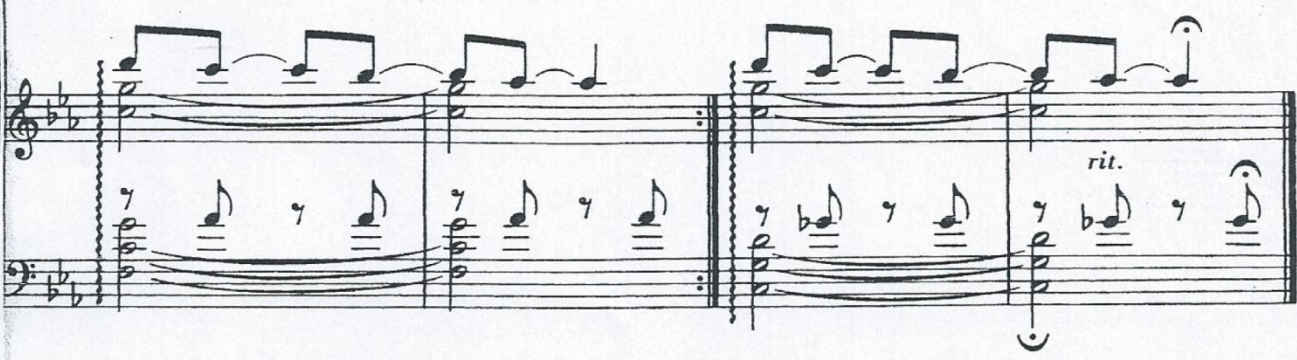
72



mor, mi al - ma s'es - cu - re - ce su -  
 lor y la pa-sión me ma - ta, mu-



frien do del a - mor.  
 chi - gua\* mi do- lor.



73

## **EK 2**

### **KONU İLE İLGİLİ DERLENEN CD KAYITLARI**

Alia Musica-Puerta de voluntad  
Aman Aman (Musica i cants sefardis d'orient i occident)  
Andalucia en la Musica Judeo Española  
Bizans Müziği  
Canciones de Sefarad  
Cantes Judeo Españoles , Joaquin Diaz  
Chants Judeo-Espagnols De La Mediterranee Orientale  
Chants Juifs pour Violoncelle et Piano  
Dans mon chemin  
Dario Morenosuz 40 yıl  
Dized' ay trobadores  
Ensemble Sarband Sepharad  
Folklore Yiddish  
İzak Algazi Efendi  
Jak Janet Esim Ansamble  
La Musique de la Bible Révélée  
La Vuelta del Marido  
Las Puertas  
Los Judios en Aragon  
Los Paşaros Sefaradis  
Music of the Spanish Renaissance  
Musique Judeo-Baroque  
Osmanlı müziği, Ermeni Bestekarlar  
Osmanlı müziği, Rum Bestekarlar  
Osmanlı müziği, Yahudi Bestekarlar  
Primavera en Salónica  
Rembetiko songs  
Romances Judeo-Espagnoles  
Romances Sefaradies de Tradicion Oral  
Roza Saragoza



Sefarad en Diaspora  
Sephardic Romances  
Sephardic Songs  
Şevahot Lael, Aron Kohen  
The Sacred Bridge  
The Soul of Klezmer  
Todas las voces de Sefarad  
Yahudice  
Yehoram Gaon

## KAYNAKÇA

### Kitaplar

- Antebi, Enriquez, Eskinazi, Franco, Gürkan, Sidi Sarfati; **İzmir Sefarad Mutfağı**, Stil Matbaası, İstanbul, 2004, 136 s.
- Armağan, A. Munis; **Anadolu Tarihinde Tire Yahudileri**, Bilkar Bilde Karınca Matbaacılık, İzmir, 2005, 144 s.
- Bali, Rıfat N.; **Bir Türkleştirme Serüveni**, İletişim Yayınları, İstanbul, 1999, 604 s.
- Bali, Rıfat N.; **Maziye Eşelerken**, Dünya Kitapları, İstanbul, 2006, 255 s.
- Bali, Rıfat N.; **Musa'nın Evlatları Cumhuriyetin Yurttaşları**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2001, 470 s.
- Bali, Rıfat N.; **1934 Trakya Olayları**, Kitabevi, İstanbul, 2008, 526 s.
- Bali, Rıfat; **Aliya Bir Toplu Göçün Öyküsü**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2003, 463 s.
- Bardavid, Beki ve Ender, Fani; **Tezoro Sefaradi, Folklor de la Famiya Djudiya (Sefarad Hazinesi, Yahudi Ailesinin Folklorü)**, Gözlem Gazetecilik Basın ve Yayın, İstanbul, 2006, 226 s.
- Batu, Pelin &– Almaz, Ahmet; **Yahudilik Tarihi**, Nokta Kitap, İstanbul, 2007, 304 s.
- Ben-Naeh, Yaron; **Sultanlar Diyarında Yahudiler (17. Yüzyılda Osmanlı Yahudi Toplumu)**, Goa Basım Yayın, İstanbul, 2009, 528 s.
- Besalel, Yusuf; **Osmanlı ve Türk Yahudileri**, İkinci basım, Yusuf Besalel/Gözlem Gazetecilik Basın ve Yayın, İstanbul, 2004, 416 s.
- Bora, Siren; **İzmir Yahudileri Tarihi**, Gözlem Gazetecilik Basın ve Yayın, İstanbul, 1995, 320 s.
- Carmi; **Hebrew Verse (İbranice Mısra)**, Penguin Books, United States of Amerika, 1981, 608 s.
- Cole, Peter; **The Dream of the Poem (Şiirin Rüyası)**, Princeton University Press, New Jersey, 2007, 548 s.
- Diaz-Mas, Paloma; **Los Sefaradies (Sefaradlar)**, Dördüncü basım, Riopiedras Ediciones, İspanya, 2006, 378 s.

- Groepler, Eva; **İslam ve Osmanlı Dünyasında Yahudiler**, Belge UluslararasıYayıncılık, İstanbul, 1999, 104 s.
- J.Shaw,Stanford; **Osmanlı İmparatorluğu'nda ve Türkiye Cumhuriyeti'nde Yahudiler**, Kapı Yayınları, İstanbul, 2008, 553 s.
- Johnson, Paul; **A History of The Jews (Yahudilerin Tarihi)**, Harper&Row Publishers, New York, 1988, 644 s.
- Kinross, Lord; **The Ottoman Centuries (Osmanlı Yüzyılları)**, Morrow Quill Paperbacks, New York, 1977, 638 s.
- Koén-Sarano, Matilda; **Vini Kantaremos (Gelin Şarkı Söyleyelim)**, Old City Press Ltd., Jerusalem, 1993, 170 s.
- Lewis, Raphaela; **Ottoman Turkey (Osmanlı Türkiye)**, Dorset Press, New York, 1971, 206 s.
- Mazower, Mark; **Salonica City of Ghosts (Selanik Hayaletler Şehri)**, Harper Perennial Publishers, 2005, 525 s.
- Milton, Giles; **Kayıp Cennet Smyrna 1922**, Şenocak yayınları, İstanbul, 2009, 272 s.
- Oran, Baskın; **Türkiye'de Azınlıklar**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2004, 25 s.
- Pardo, Sara; **Sevgili İzmir Beni Tanı, Dünden Yarına İzmir Yahudileri**, Etki Yayınları, İzmir, 2007, 219 s.
- Parsons, James; **The Cambridge Companion to The Lied**, Missouri State University, 2004, 438 s.
- Saban, Mario Javier; **Judios Conversos (Converso Yahudiler)**, Editorial Distal, Arjantin, 1990, 437 s.
- Sánchez, Miguel A.; **El Razon de Alabar -Una aproximación a la música tradicional sefardí (Alabar'ın Hakkı - Geleneksel Sefarad Müziğine Bir Bakış)** Comunidad de Madrid, İspanya, 1989, 87 s.
- Şenocak, Bülent; **Levant'ın Yıldızı İzmir**, Üçüncü basım, Şenocak Yayınları, İzmir, 2008, 257 s.
- Seroussi, Edwin; **Alberto Hemsı Cancionero Sefardí (Sefarad Şarkıları)**, Kesset Publications, The Hebrew University, Jerusalem, 1995, 462 s.
- Şeyban, Lütfi; **Mudejares y Sefarades (Mudejarlar ve Sefaradlar)**, İz Yayıncılık, İstanbul, 2007, 496 s.

Stathis, Penelope; **19. yy İstanbul’unda Gayrimüslimler**, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, 1999, 98 s.

Tarañç, Berrak; **İki Kıyımın Müziği**, Ürün Yayınları, Ankara, 2007, 220 s.

Tarañç, Berrak; **Akdeniz Müziğinin Türk ve Yunanlı Kökenleri**, Ürün Yayınları, Ankara, 2007, 316 s.

Torroba, Felipe; **The Spanish Jews (İspanyol Yahudileri)**, Libros Certeza, İspanya, 2003, 372 s.

### **Tezler**

Dorn, Paméla J.; “Change and İdeology: The Ethnomusicology of Turkish Jewry – İdeoloji değişikliği: Türk Yahudilerinin Etnomüzikolojisi”, Doktora tezi, İndiana University, Amerika, 1991.

Nabarro, Margaret Constance Danziel Nunes; ‘Batı Avrupa Sefarad Yahudilerinin müziği’, Doktora tezi, University of South Africa, Pretoria, Güney Afrika, 1974.

### **Radyo Programı**

Cohen, Judith; “Descubriendo la Musica Sefardi - Sefarad müziğini keşfederken” Kanada, 15.11.2011.

### **Yazılar**

Boda Ensemble Saltiel, Sefarad Düğün Şarkıları Cd kitapçığı; Judith Cohen ve Yusuf Altıntaş’ın yazıları

Gerşon, Karen; internet haber <http://bianet.org/biamag/sanat/136639- sarkilarini-buyukanneleri-gibi-soyleyenlere>

## ÖZGEÇMİŞ

**Ad, Soyad:** Linet Şaul

**Doğum yeri ve yılı:** İstanbul, 1970

**Yabancı Dil:** İngilizce, İspanyolca, İtalyanca ve temel Fransızca.

**Eğitim:**

Yüksek Lisans: 2008, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Opera Anasanat Dalı

Lisans: 1995, Hartford Üniversitesi, Hartt School of Music, Şan bölümü

Lise: 1987, Beyoğlu Özel Musevi Lisesi

**İş tecrübesi:** 1998- İzmir Devlet Opera ve Balesi

2008- Dokuz Eylül Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı

Mesleki Birlik/Dernek/Kuruluş Üyelikleri:

**Alınan Burs ve Ödüller:** Hartt School of Music, Eğitim bursu

Yayımları