

HALIÇ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK MÜSİKİSİ ANA SANAT DALI

NECDET VAROL'UN TASVİRİ ESERLERİNİN
MÜZİKAL ANALİZİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Hazırlayan

Şebnem YÜKEB

Danışmanı

Y.Doç. Dr. Yalçın ÇETİNKAYA

İstanbul - 2010

T.C.
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Türk Musikisi Anasanat Dalı Türk Musikisi Programı yüksek lisans öğrencisi **Şebnem YÜKEB** tarafından hazırlanan “**Neddet VAROL’un Tasviri Eserlerinin Müzikal Analizi**” adlı bu çalışma jürimizce Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Sınav Tarihi : 02.06.2010

(Jüri Üyesinin Ünvanı , Adı , Soyadı ve Kurumu) :

İmzası :

Jüri Üyesi : Yrd.Doç.Dr.Yalçın ÇETİNKAYA
Danışman-İTÜ Öğr.Üyesi



Jüri Üyesi : Prof.Dr.Erol DERAN
HAL.Üniv.Türk Musikisi ASD Öğr.Üyesi



Jüri Üyesi : Yrd.Doç.Çetin KÖRÜKÇÜ
HAL.Üniv.Türk Musikisi ASD Öğr.Üyesi



Jüri Üyesi : Prof.Dr.Metin BALAY
Yeditepe Üniv. Öğr.Üyesi (Yedek)

.....

Jüri Üyesi : Yrd.Doç.Dr.Pınar SOMAKÇI
HAL.Üniv.Türk Musikisi ASD Öğr.Üyesi (Yedek)

.....

ÖNSÖZ

Bu çalışma, T.C Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Anasanat Dalı Yüksek Lisans Programı'nda tez olarak hazırlanmıştır.

Müzik, insan duygu ve düşüncelerini kelimelerin ötesinde estetik bazı kural ve kuramlara bağlı olarak ifade eden bir bilim ve sanat dalıdır. Müziğin insanlıkla başlayıp, zaman içinde değişerek ve gelişerek hayat içinde daima var olduğu bir gerçektir.

Dünya müziğinin, zaman içindeki gelişimi göz önünde bulundurulduğunda, Türk Müziği'nin de buna ayak uydurup, 9. Yüzyıl ile 12.Yüzyıl arasındaki süreçte, çeşitli sistematik hareketler ve değişimler yaşayarak, 12. Yüzyıldan itibaren 1. Dönem Klâsik, 2. Dönem Klâsik, Neo-Klâsik, Romantik ve Güncel Dönemler olarak adlandırılan, bilimsel, teknik, sanatsal evreleri geçirerek, günümüze kadar ulaştığı görülmektedir.

Ulusal müzik, adeta bir milletin ikinci ana dili, milli birliği ve bütünlüğü sağlayan, bir ulusun karakteristiğini çizen, kültürünün, geleneklerinin, göreneklerinin başta gelen öğelerinden biridir. Bu bağlamda müziğimizde, bahsi geçen dönemlere ait, saz mûsikîsi formunda ve sözlü mûsikînin gerek dinî, gerekse lâ-dini (din dışı) formlarında pek çok eser yapıldığı görülmektedir. Bunların, kendi içlerinde klâsik, neo-klâsik, modern, şarkı, türkü, folklorik, romantik, pastoral, tasvîrî, hamasî, tasavvufî, mistik üslûp ve tür olmak üzere, farklı özellikler içeren eserler olduğu görülmektedir.

Son yüzyıl Türk Mûsikîsi'nde Batı'dan etkilenecek, bestecinin hayal gücünü ön plana çıkaran, dinleyen de bakış açısına, hissedişine göre farklı perspektifler ve yorumlar kazanan “ tasvîrî ” eserler yapılmaya başlanmıştır. Bu çalışma, yaşayan bir bestecimiz Necdet Varol'un, beş eserinin bizzat kendi duygu ve düşünceleri de alınarak analiz edilip, yorumlanarak, tasvîrî eser icrâi için bir fikir oluşturması düşüncesi ile yapılmıştır.

Öncelikle, eserlerin seçimi sırasında ve çalışmam boyunca, bana kendisiyle defalarca görüşme imkânı sağlayan Sn. Necdet Varol'a ve eşi Sn. Şükran Varol'a, incelenen beş eser üzerinde analitik yaklaşımlarını, şahsımla paylaşan Prof. Sn. Mutlu Torun'a, ayrıca konu ve eserler ile ilgili görüşlerini belirten Yrd. Doç. Sn. Çetin Körükçü'ye, tez danışmanım Yrd. Doç. Dr. Sn.Yalçın Çetinkaya'ya, eserlerin icrâmını gerçekleştiren, T.R.T İstanbul Radyosu keman sanatçılarından Sn. Aydın Varol ve saz arkadaşlarına, eserlerin notalarını, bilgisayarda yeniden düzenleyen Sn. Mustafa Uzunoğlu'na, buldukları katkıdan dolayı teşekkür ederim.

İstanbul 2010

Şebnem Yükeb

İÇİNDEKİLER

Sayfa No.

Ö Z E T	VI
ABSTRACT	VIII
1. GİRİŞ	1
2. ANALİZ İÇİN SEÇİLEN ESERLER	5
3. “ PIRILTI ” ADLI TASVİRÎ SAZ ESERİNİN MÜZİKAL ANALİZİ.....	9
3.1 İlk Bilgiler	9
3.2 Genele Bakış (Orta Boyut).....	9
3.2.1 Form	9
3.2.1.1 Biçim	9
3.2.1.2 Yapı	10
3.2.1.3 Üslûb	10
3.2.2 Melodi	10
3.2.2.1 Makamın Kullanılışı.....	10
3.2.2.2 Ses Alanı	12
3.2.2.3 Aralıklar	12
3.2.2.4 Melodik Hareket Özellikleri.....	13
3.2.3 Ritm.....	14
3.2.3.1 Usûl – Melodi.....	14
3.2.3.2 Gider	14
3.2.3.3 Değerler	14
3.2.3.4 Çarpma ve Süsler	14
3.2.3.5 Düzenin Bozulması	15
3.2.3.6 Hareketlilik - Sükûnet	16
3.3 Yakından Bakış (Küçük Boyut)	16
3.3.1 Eser Adının Mânâsı	16
3.3.2 Eserin Konusu	16
3.3.2.1 Eserin Konusu ile Kullanılan Makamın Bağlantısı	17
3.3.2.2 Eserin Konusu ile Kullanılan Usûlün Bağlantısı	17
3.3.3 Eserin Tasvîrî Analizi.....	18
3.4 Sonuç	25
4. “ İŞVELER ” ADLI TASVİRÎ SAZ ESERİNİN MÜZİKAL ANALİZİ.....	31
4.1 İlk Bilgiler	31
4.2 Genele Bakış (Orta Boyut)	31
4.2.1 Form	31
4.2.1.1 Biçim	31
4.2.1.2 Yapı	32
4.2.1.3 Üslûb	32
4.2.2 Melodi	32
4.2.2.1 Makamın Kullanılışı.....	32

4.2.2.2 Ses Alanı	33
4.2.2.3 Aralıklar	33
4.2.2.4 Melodik Hareket Özellikleri.....	34
4.2.3 Ritm.....	35
4.2.3.1 Usûl – Melodi.....	35
4.2.3.2 Gider	35
4.2.3.3 Değerler	35
4.2.3.4 Çarpma ve Süsler	36
4.2.3.5 Düzenin Bozulması	36
4.2.3.6 Hareketlilik - Sükûnet	36
4.3 Yakından Bakış (Küçük Boyut)	36
4.3.1 Eser Adının Mânâsı	36
4.3.2 Eserin Konusu	36
4.3.2.1 Eser Konusu ile Kullanılan Makamın Bağlantısı	37
4.3.2.2 Eserin Konusu ile Kullanılan Usûlün Bağlantısı	37
4.3.3 Eserin Tasvîrî Analizi.....	39
4.4 Sonuç	46

5. “ KARADENİZ ÇAY BAHÇELERİ ” ADLI TASVİRÎ SAZ ESERİNİN MÜZİKAL ANALİZİ

51

5.1 İlk Bilgiler	51
5.2 Genele Bakış (Orta Boyut).....	51
5.2.1 Form	51
5.2.1.1 Biçim	51
5.2.1.2 Yapı	52
5.2.1.3 Üslûb	52
5.2.2 Melodi	52
5.2.2.1 Makamın Kullanılışı.....	52
5.2.2.2 Ses Alanı	53
5.2.2.3 Aralıklar	53
5.2.2.4 Melodik Hareket Özellikleri.....	53
5.2.3 Ritm.....	54
5.2.3.1 Usûl – Melodi.....	54
5.2.3.2 Gider	54
5.2.3.3 Değerler	54
5.2.3.4 Çarpma ve Süsler	55
5.2.3.5 Düzenin Bozulması	55
5.2.3.6 Hareketlilik - Sükûnet	55
5.3 Yakından Bakış (Küçük Boyut)	55
5.3.1 Eser Adının Mânâsı	55
5.3.2 Eserin Konusu	55
5.3.2.1 Eserin Konusu ile Kullanılan Makamın Bağlantısı	56
5.3.2.2 Eserin Konusu ile Kullanılan Usûlün Bağlantısı	56
5.3.3 Eserin Tasvîrî Analizi.....	57
5.4 Sonuç	61

6. “ AKŞAM ” ADLI TASVİRÎ SÖZLÜ ESERİN MÜZİKAL ANALİZİ.....

65

6.1 İlk Bilgiler	65
6.2 Genele Bakış (Orta Boyut).....	65
6.2.1 Güfte.....	65

6.2.1.1 Şiir	65
6.2.1.2 Mânâ - Müzik	66
6.2.2 Form	66
6.2.2.1 Biçim	66
6.2.2.2 Yapı	66
6.2.2.3 Üslûb	66
6.2.3 Melodi	66
6.2.3.1 Makamın Kullanılışı	66
6.2.3.2 Ses Alanı	68
6.2.3.3 Aralıklar	68
6.2.3.4 Melodik Hareket Özellikleri	69
6.2.4 Ritm	69
6.2.4.1 Usûl - Melodi	69
6.2.4.2 Gider	70
6.2.4.3 Değerler	70
6.2.4.4 Çarpma ve Süsler	70
6.2.4.5 Düzenin Bozulması	70
6.2.4.6 Hareketlilik – Sükûnet	71
6.3 Yakından Bakış (Küçük Boyut)	71
6.3.1 Eser Adının Mânâsı	71
6.3.2 Eserin Güftesi	71
6.3.3 Eserin Konusu	71
6.3.3.1 Eserin Konusu İle Kullanılan Makamın Bağlantısı	72
6.3.3.2 Eserin Konusu ile Kullanılan Usûlün Bağlantısı	72
6.3.4 Eserin Tasvîrî Analizi	73
6.4 Sonuç	78
7. “ VATAN ” ADLI TASVİRİ SÖZLÜ ESERİN MÜZİKAL ANALİZİ	86
7.1 İlk Bilgiler	86
7.2 Genele Bakış (Orta Boyut)	87
7.2.1 Güfte	87
7.2.1.1 Şiir	87
7.2.1.2 Mânâ – Müzik	87
7.2.2 Form	87
7.2.2.1 Biçim	87
7.2.2.2 Yapı	87
7.2.2.3 Üslûb	88
7.2.3 Melodi	88
7.2.3.1 Makamın Kullanılışı	88
7.2.3.2 Ses Alanı	90
7.2.3.3 Aralıklar	90
7.2.3.4 Melodik Hareket Özellikleri	91
7.2.4 Ritm	93
7.2.4.1 Usûl – Melodi	93
7.2.4.2 Gider	93
7.2.4.3 Değerler	93
7.2.4.4 Çarpma ve Süsler	93
7.2.4.5 Düzenin Bozulması	93
7.2.4.6 Hareketlilik – Sükûnet	94
7.3 Yakından Bakış (Küçük Boyut)	94
7.3.1 Eser Adının Mânâsı	94
7.3.2 Eserin Güftesi	94
7.3.3 Eserin Konusu	95

7.3.3.1 Eserin Konusu ile Kullanılan Makamın Bağlantısı	96
7.3.3.2 Eserin Konusu ile Kullanılan Usûlün Bağlantısı	96
7.3.4 Eserin Tasvîrî Analizi	97
7.4 Sonuç	101
8. NECDET VAROL'UN TASVİRİ ESERLERİNİN ANALİZLERİNİN KARŞILAŞTIRMALI TABLOSU.....	102
9. SONUÇ.....	103
10. KAYNAKLAR.....	107
11. EKLER.....	108
EK 1: Necdet Varol'un, Tasvîrî Saz ve Sözlü Eserleri Hakkında Verdiği Bilgiler	110
EK 2: Prof. Mutlu Torun'un, Necdet Varol'un Tasvîrî Saz ve Sözlü Eserleri Hakkındaki Görüşleri	119
EK 3: Necdet Varol'dan Temin Edilen Eserlerin, Orijinal Notaları	129
EK 4: Eserlerin Ses Kayıtları (CD)	139
12. ÖZGEÇMİŞ.....	140

GENEL BİLGİLER

Adı ve Soyadı	: Şebnem YÜKEB
Anabilim Dalı	: Sosyal Bilimler
Programı	: Türk Mûsikîsi
Tez Danışmanı	: Yrd. Doç. Dr. Yalçın ÇETİNKAYA
Tez Türü ve Tarihi	: Yüksek Lisans – Mayıs 2010

NECDET VAROL'UN TASVİRİ ESERLERİNİN MÜZİKAL ANALİZİ

Ö Z E T

Türk Müziği'nin, yaklaşık bin yıllık geçmişine bakıldığında, ancak son yüzyılda bestelenmesine ağırlık verilen tasvîrî eserlere dikkat çekmek, ayrıca bu dalda eser vermek isteyen yeni kuşak bestekârlarımıza, ışık tutmak amacı taşıyan bu tezde, bu alanda hem saz, hem de sözlü olarak pek çok eser vermiş, “ Reformist Dönem ” bestekârlarından Necdet Varol'un üç saz ve iki sözlü eseri model olarak ele alınmakta ve analizleri yapılmaktadır.

Araştırma için öncelikle bestekârın kendi vermiş olduğu bilgilerden yararlanıldığı gibi, bugüne kadar bu konuda araştırma ve incelemelerde bulunmuş Prof. Mutlu Torun'un fikirlerinden de istifade edilerek, bu çalışma gerçekleştirilmiştir.

Araştırmada, eserler üç ana başlık altında incelenmektedir: Öncelikle, “ İlk Bilgiler ” başlığı altında ele alınmakta, ardından ikinci bölümde objektif yaklaşımlar şeklinde nitelendirilen “ Genele Bakış ” başlığı altında form, melodi, ritm olarak sayet eser sözlü ise ayrıca güfte bazında da genel bir bakış açısı ile değerlendirilmektedir. Daha sonra sübjektif yaklaşımlar içeren, “ Yakından Bakış ” olarak adlandırılan üçüncü bölümde, eserin konusu, eserin konusu ile kullanılan makamın bağlantısı, eserin konusu ile kullanılan usûlün bağlantısı, sözlü ise güftesi ve son olarak da eserin tasvîrî analizi başlıkları altında inceleme yapılmaktadır. Her eser sonunda varılan saptamalar, “ Sonuç ” başlığı altında değerlendirilmektedir. Bu kriterler doğrultusunda yapılan analizler, son bölümde tüm eserleri içeren, karşılaştırma tablosunda gösterilmektedir. Ayrıca seçilen eserlerin icrâ edilmeleri ile

anlatılması düşünülen duygu ve düşüncelerin ne ölçüde eserlere yansıdığı araştırılmakta ve bu icrâlar tez sonunda “ EK ” olarak sunulmaktadır.

Bu çalışmalar neticesinde, öncelikle hayatın herhangi bir kesitinin, herhangi bir olayının, somut ya da soyut herhangi bir olgusunun, bestekâr tarafından eserlere konu edildiği ve bunların içeriği ile bağdaşan basit ve / veya bileşik makamlar, ayrıca uygun usûller ile tasvir yoluna gidildiği görülmektedir. Kullanılan makamların yanında, başka makamlara yapılan geçkilerin ya da imâların, kullanılan usûllerde ve / veya giderlerinde yapılan değişikliklerin, temaların içeriğindeki farklı olayları, yaklaşımları ifade etmekte kullanılan önemli unsurlar oldukları görülmektedir. Bunun yanında, eserlerde kullanılan melodi yürüyüşleri ve kırık çizgi hareketleri de, melodinin akışını değiştirmeleri ile temanın anlatımına katkıda bulunmaktadırlar. Eserlerde auftagtlara, senkoplara, triolelere yer verilmesi ile ilgili olarak ise küçük soru cümlelerini, düşünceleri, ısrarları, verilen cevapları ifade ettikleri şeklinde bir yaklaşımda bulunulabilir. Ayrıca, eserlerin tümünde enterpretasyon (yorum) öğelerinin; forte, mezzoforte, piano gibi şiddet işaretlerinin ve crescendo ve decrescendo olmak üzere, hareketli ses şiddeti nüanslarının kullanılması, çarpma, tril, bağ gibi süsleme işaretlerinden faydalanılması, temanın anlatımına katkıda bulunan diğer unsurlar olarak yer almaktadır.

Sözlü eserlerde besteleme amacına göre, yer yer notaların hecelere “ syllabique ” dağılımı (bir hecenin, uzun veya kısa bir nota ile anlatımı) ile dikkatin güfteye çekilmesinin sağlanması, yer yer “ mélismatique ” işleyiş (bir hecenin birden fazla farklı notaya dağılımı) ile melodiye verilen ağırlık, konuların tasvirinde yine önemli rol alırken, yer yer serbest icrâ, yer yer koral icrâ, aktarılmak istenen duyguları, düşünceleri ön plana çıkartmaya yarayan uygulamalar olarak yer almaktadır.

Sözlü eserlerin, genel bazda incelendiklerinde prozodi unsurlarının göz önünde bulundurularak bestelenmiş olmaları ile güftenin anlaşılmasının, vurgulanmak istenen öğelerin ön plana çıkarılmasının, dolayısı ile tasvir edilmek istenen konunun doğru şekilde ifade edilmesinin sağlanıp sağlanmadığı araştırılmaktadır.

Yapılan incelemelerde, tasvîrî eser olma niteliği taşımalarına rağmen, form olarak bazı eserlerin klâsik şemalara bağlı kalınarak bestelendiği görülmektedir. Buna karşın eserlerde bitişik düzenli notaların yanında, klâsik müziğimizde pek görülmeyen atlamalı seslere yer verilmesi, hatta bunların “ arpejler ” olarak şekillenmesi, eserlerde “ contrepoint ” ların, yer yer küçük “ canon ” ların yer alması, melodik açıdan modern, yenilikçi bir yaklaşım içinde olduğunun göstergesi olarak değerlendirilebilir.

Anahtar kelimeler: Necdet Varol, tasvîrî eser, analiz, Türk Mûsikîsi.

GENERAL KNOWLEDGE

Name and Surname : Şebnem YÜKEB
Field : Social Scienses
Program : Turk Music Supervisor
Supervisor : Assist. Prof. Dr. Yalçın ÇETİNKAYA
Degree Awarded and Date : Master – May 2010

THE MUSICAL ANALYSIS OF DESCRIPTIVE MASTERPIECES OF NECDET VAROL

ABSTRACT

This thesis is aimed to point out the descriptive masterpieces that were mainly composed only in the last century, if you look at nearly one thousand years of Turkish Musical history, and to shed light to the new generation young composers who are willing to work on this field by analyzing, as a model, the three enstrumental and two vocal works of Necdet Varol, one of the “Reformist Age” composers.

For this research the data is acquired primarily from the composer, himself and also from Prof. Mutlu Torun, who made research and investigations in this subject hitherto.

In this study, the masterpieces are investigated under three main headings: The works are primarily studied under “ First Knowledges ” and in second part in terms of objective modalities who are descriptived “ General View ” such as form, melody, rhythm, and if it is vocal as well as lyrics on a wide perspective. Then in the third part who is named “ Near View” which comprises more subjective approaches, the investigations are made for the theme of the masterpiece, the relationship between the makam prefered and theme, the rhythmic pattern prefered and theme, if vocal the lyrics and at the end under the heading of “ the descriptive analysis of the masterpiece ”. All determinations about each work are finalized under the heading of “ Conclusion ”. Analyses which have made through these criteriae, are shown in comparison table that contains whole findings on works in last episode. On top, it has also been studied to what extend the thoughts and feelings have been reflected upon

the masterpieces and records of related masterpieces have been presented as an “ ANNEX ”.

These studies showed how any crosssection, event either abstract or concrete case of the life is subjected to the masterpieces by the composer and its relationship between contents of these with the simple and/or complex makams, and descriptions by convenient rhythms. Along the makams used, jumps or implications between makams, additionally modifications of the rhythm are noticed as most important elements to express different events or approaches within the themes. In addition to that, melody parts and broken line movements change melody lines and emphasise the description of the theme. Auftagts, sencopes and trioles that have been mentioned in the songs maintains thoughts and responds. Additionally, in all masterpieces the interpretation factors; using strength signs as forte, mezzoforte, piano and floating volume nuances such as crescendo and decrescendo, ornaments signs such as hit, trill, bonds are other factors defining the theme.

In vocal masterpieces, attracting attention to lyrics by “ syllabic ” distribution of notes depending on the compositor’s aim (expression of a syllable by a short or long note), emphasis on melody by “ mélismatique ” function while playing important role on description of the theme on the other hand, vocal works with either free solist or choral performances are the techniques that featuring the transferred feelings and ideas.

Songs, especially vocal created ones, underlined on general basis, composition with prosody data, were investigated if they could describe the subject correctly or not.

In those investigations, although qualified as descriptive masterpiece, some of them are observed as composed in adherence to clasical schemes. In contrast, besides adjoining notes, using jumping sounds which is not ferquently seen in our clasical music, even shaping them as “ arpeges ”, having “ contrepints ”, “ canons ” can be evaluated as a sign of modern and reformist approach of melody.

Keywords: Necdet Varol, descriptive masterpiece, analysis, Turkish Music.

1. GİRİŞ

“ *Tasvir, birşeyi bütün ayrıntıları ile resim yapar gibi anlatma olarak tanımlanmaktadır. Tasvirden edebiyatta sık sık yararlanılmasının yanında, müzikte de faydalanılması söz konusudur. Edebiyattaki tasvir, nesnelere karakteristik özelliklerini, öteki nesnelere ayrılan yanlarını ortaya koyarken, müzikte maddi nesnelere imajını seslerle tasvir etme yolunu seçen bir müzik tarzı veya basit bir müzik parçası olarak görülebilmektedir* ”. (*Meydan - Larousse, 1973*)

Bu bağlamda, herhangi bir tabiat olayını, bir fikri, bir düşünceyi, yaşanan bir hadiseyi gerek sadece mûsikî dili ile gerekse sözlerin de katkısı ile anlatan mûsikî eserine de “ *Tasvîrî mûsikî eseri* ” denmektedir. Bu tür eserlerin, ilk olarak Batılı besteciler tarafından yapılarak, günümüze kadar ulaştığı görülmektedir; “ *Vivaldi'nin (1678-1741) yaylılar için dört konçertoluk dizisi olan Le Quattro Stagioni (dört mevsimin anlatıldığı)* ” (*Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi, 1986*) , “ *Bonarelli'nin (1619-1676) II Solimano (Kanuni Sultan Süleyman'ın anlatıldığı), Rossini'nin (1792-1868) Maometto II (Fatih Sultan Mehmet'in anlatıldığı)* ” (*Yalçın, 2007*) , Rus besteci Tchaikovski'nin (1840-1893) Kuğu Gölü (bir prensesin, gündüzleri kuğuya dönüşüp, geceleri tekrar insan olmasının anlatıldığı) , “ *Kitapara (Napoléon'un Moskova seferinin anlatıldığı) , Saint-Saens'in (1835-1921) Dance Macabre'in (gece ölümlerinin dans edişlerinin anlatıldığı) , Borodin'in (1833-1887) Asya'nın Steplerinde (bir kervanın su ve çingirak sesleri arasında ilerleyişinin anlatıldığı) adlı eserleri bunlara örnek olarak verilebilir* ”. (*Kanık, O. V., Horozcu O. R., Anday, M. C., 1941: Önsöz*) “ *Ayrıca Mozart'ın (1756-1791) Saraydan Kız Kaçırma (Osmanlı sarayının konu alındığı) ve Figaro'nun Düğünü operalarında, soylu ve hizmetçi kadın olmak üzere iki tezat karakterin kullanıldığı, bunların hem davranış biçimleri bakımından (rol) , hem de müzikal bakımdan farklı renklerle işlenerek tasvir edildiği görülmektedir* ”. (*Biberyan, 2010: 1, Giriş*) “ *Josephe Haydn'ın (1732-1809) ise kır hayatını çok sevdiği için rüzgârı, kuşların sesini, nehirlerin akışını*

çok kuvvetli bir tarzda ifade etmesi, adeta tabiata birer ilahi olarak kabul edilen, Mevsimler ve Creation adlı oratoryolarında görülmektedir. (...) Bir diğer tabiat aşığı bestekâr Haendel'dir (1685-1759). Allegro il pensieroso ed il moderato adlı oratoryosu'nun bir yerindeki gurub ve mehtap eşine az rastlanan bir şiirle tasvir edilmiştir. (...) Beethoven (1770-1827) ise Beşinci Senfoni'sinde düşünceyi, hüznü, hareketi, manevi ıstırapı ve acıyı, yapılan mücadeleyi, bütün bunlardan sonra ulaşılan zaferi tasvir ve terennüm ederken, Altıncı Senfoni'si tabiatı ve binbir güzelliği karşısında duyulan heyecanı ifade etmekte, Sekizinci Senfoni'si ise maddî ve manevî sıkıntının ne olduğunu bilmeyen bir insanın kahkahalar ve binbir eğlence içinde geçirdiği hayatı tasvir etmektedir ”. (Talay, 1951: 112-117-130-131)

Türk Mûsikîsî'nde ise Tasvîrî Müzik, “Avrupa Romantizmi'nin kullandığı mânâda, eskiden beri az - çok bulunmasının yanında, bu tür mûsikî eserlerinin, mutlak mûsikîden sayılabilecek eserler olarak değerlendirilmeleri söz konusudur. Batı'daki emsâli gibi, Türk Mûsikîsî'nde de gerçek tasvîrî olarak nitelendirilebilecek eserler, ancak son yüzyılda Hüseyin Saadettin Arel'in, mûsikî unsurlarını yepyeni bir anlayış çerçevesinde kullanması ile başlamıştır ”. (Öztuna, 2006) “ Bestekârın, “ Fani Hayat ”, “ Zillerle Raks Eden Kız ”, “ Mini Mini ”, “ Köyden Haber ” adlı eserleri, bu türde yapmış olduğu bestelere örnek teşkil edebilir. Tasvîrî eser yapan, Reformist Dönem'e ait diğer bestekârlarımızdan, Selahattin İçli'nin “ Çocuk ve Çağlayan ”, “ Hep Sen ” adlı eserleri, Şerif Muhittin Targan'ın “ Kanatlarım Olsa İdi ”, “ Koşan Çocuk ”, “ Dans Eden Çocuk ”, “ Teemmül ” adlı eserleri, Haydar Tatlıyay'ın “ Yetim Kız ”, “ Çöl Dansı ”, “ Çöl Kızı ”, “ İran Dansı ”, “ Serap ”, “ Çölde Fırtına ”, “ Kasap ”, “ Sonbahar Yağmuru ”, “ Cihangir Geceleri ”, “ Yaralı Kalp ”, “ Hicran ” adlı eserleri, Mutlu Torun'un “ Baharda Kuşlar ”, “ Ege'de Yağmur Sevinci ”, “ İnatçı Gölge ”, “ Hüzün ”, “ Bir Aile ” ve “ Mes'ûd Cemil'e Saygı ” adlı eserleri, diğer örnekler olarak verilebilir ”. (Atagöz, 2000: 8-9-10-11)

Necdet Varol da, bu tarzda, gerek saz, gerek sözlü olmak üzere, müziğimize pek çok eser kazandırmış sanatçıların arasında yerini almaktadır. Kendisinin beş tasvîrî eserinin müzikal analizi, bu tezin konusunu oluşturmaktadır.

Sanatın hangi dalı olursa olsun örneğin: resimde, heykelde anlatılmak istenen duyguyu, en doğru ve en iyi biçimde o resmi yapan ressamın, o heykeli yapan heykeltıraşın kendisinin dile getirebileceği gibi, tasvîrî müzik eserlerinde de, esere adını veren konunun işlenişini, hangi duyguların, hangi düşüncelerin aktarılmak istendiğini, yine o eserin bestekârının bizzat kendisinin en iyi şekilde ifade edebileceği düşüncesinden yola çıkılarak, öncelikle bestekârın, konuları işleyişte, olayları hangi bakış açısı ile değerlendirdiği, hangi duyguları ne şekilde ifade etmek istediği hususundaki görüşleri alınmıştır. Ayrıca, bestekârın “ Pırıltı ”, “ İşveler ”, “ Karadeniz Çay Bahçeleri ” adlı tasvîrî saz eserleri, “ Akşam ” ve “ Vatan ” adlı tasvîrî sözlü eserlerinin müzikal analizleri yapılırken, Prof. Mutlu Torun’un da, eserler üzerindeki yaklaşımlarından faydalanılmış ve Haliç Üniversitesi Türk Müziği Ana Sanat Dalı Yüksek Lisans Programı’nda “ Eser Analizi ” dersindeki, eserleri inceleme yöntemi örnek olarak alınmıştır. Eserler, “ İlk Bilgiler ”, “ Genele Bakış ” (Orta Boyut) ve “ Yakından Bakış ” (Küçük Boyut) olmak üzere üç ana başlık altında incelenecektir.

“ İlk Bilgiler ”de, eserin kimlik bilgileri verilmekte, ardından “ Genele Bakış ” boyutunda güfte, melodi ve ritm açısından incelenmektedir; eser sözlü ise, öncelikle güftesine ve mânâ – müzik ilişkisine bakılmakta, ardından eserlerde form olarak, eseri oluşturan bölümlerin etüdü yapılmakta, yapı olarak bölümlerin hangi cümlelerden oluştuğu ve eserin üslûbu tespit edilmektedir. Melodi açısından, eserdeki makamın kullanılışı, ses alanı, ses aralıkları, melodik hareket özellikleri incelenmekte olduğu gibi, ritm açısından da, usûl ile melodi ilişkisi, giderinin (metronom hızının) uygunluğu, kullanım çokluğuna göre nota değerleri, çarpma ve süslemeler, düzende bozulma olup olmadığı ve eserin hareketlilik - sükûnet özellikleri irdelenecektir.

“ Yakından Bakış ” boyutunda, öncelikle eserin adının ne anlama geldiği belirtilmekte, eserin güftesi ve mânâ ilişkisi, ardından eserin konusu, eserin konusu ile kullanılan makamın ilişkisi, kullanılan usûlün ilişkisi incelenmekte ve sonra da eserin tasvîrî analizi yapılmaktadır. Bu araştırmalardan elde edilenler, her eserin “ Sonuç ” bölümünde değerlendirmeye tâbi tutulmaktadır. Ayrıca analizlerde ele alınan kriterler, ortak bir tablo altında toplanıp, yapılan tetkiklerin neticeleri burada belirtilmektedir. Tezin sonunda, her eser bitiminde yapılan saptamaların sentezine, “ Sonuç ” bölümü başlığı altında yer verilmektedir.

2. ANALİZ İÇİN SEÇİLEN ESERLER

“ Bestekâr, insan hayatının bir gerçeği olan karşı cinse duyulan hoşlanmanın, sevginin, aşkın, hatta tutkunun yanında, yaşam içinde kişileri etkileyen anların, olayların, zaman dilimlerinin de müzik yolu ile aktarılması gerekliliği düşüncesinden yola çıkarak, tasvîrî eserler bestelediğini belirtmektedir.

Bestekârın, “ Bad-i Sabâ ”, “ Detay ”, “ Fecîr ”, “ Göç ”, “ Kapris ”, “ Karadeniz Çay Bahçeleri ”, “ İşveler ”, “ Kır çiçekleri ”, “ Kök ”, “ Menevişler ”, “ Minik Efe ”, “ Pırlıltı ”, “ Tsunami ” v.b. adlı saz eserlerinin yanında “ Akşam ”, “ Büyük Doğuş ” (uzun soluklu eser), “ Dünya ”, “ Dünya Ne Güzelsin ” (uzun soluklu eser), “ Vuslat-ı Yâr ” (uzun soluklu eser), “ Anadolu Destanı ”, “ Vatan ” v.b. adlı sözlü eserleri, tasvîrî eserler repertuarının başlıcalarıdır. Bestekâr, bu tezde analizleri yapılmak üzere “ Pırlıltı ”, “ İşveler ”, “ Karadeniz Çay Bahçeleri ”, “ Akşam ” ve “ Vatan ” adlı eserleri seçmeyi uygun görmüştür.

Tasvîrî saz eserlerinden öncelikle, üzerinde yaşanan dünyada yapılan ve yaşanan herşeyin insan için olduğu, bütün oluşumların, keşiflerin, yaşam için gerekli tüm araç ve gereçlerin sahibinin yine insan denen varlık olduğu fikrinden yola çıkarak, insan yaşamındaki duyguların, kararların önemini vurgulamak adına, hayatın evrelerini düşünce potansiyellerine göre değerlendirdiği, “ Pırlıltı ” adlı eseri ele almayı uygun görmüştür.

Ayrıca yine yaşam sürecinde, insanların birbirlerine yaptıkları nazlanmaların, şakalaşmaların, cilveleşmelerin anlatılmaya çalışıldığı “ İşveler ” adlı eseri, hayatın gerçeklerini yansıtmasından dolayı tercih ettiğini belirtmektedir.

Karadeniz Bölgesinde, bir hasat mevsiminde çay bahçelerinden ürün toplanırken yaşanan coşkunun, hareketliliğin dile getirilmeye çalışılıp, bunun neticesinde kış aylarında yaşanan sakinliğin ve elde edilen kazanç ile maddi anlamda refaha ulaşmanın tasvir edilmeye çalışıldığı, “ Karadeniz Çay Bahçeleri ” adlı eseri, bir sosyal paylaşımın, olayın ifadesi olmasından dolayı, seçmeyi uygun görmüştür.

Sözlü eserlerde ise öncelikle, yaşanan bir günün sonu olan akşam vaktinin tablosunun, eserin güftesinin ve uyandırdığı müzikal duygunun, mutlaka her

insanın yaşamundan kesitler yansıtaçağı, az - çok kendisinden bir şeyler bulup, yakın hissedeceğı düşüncesinden yola çıkarak, “ Akşam ” adlı eseri değerlendirmek istemiştir.

Son olarak ise vatan sevgisinin, vatana duyulan hayranlığın, her yurttaşın hissetmesi gerektiğini vurgulamak, hatırlatmak ve bunu pekiştirmek düşüncesi ile “ Vatan ” adlı eserin seçilmesi bestekâr tarafından uygun görülmüştür ”.¹

¹ Necdet Varol ile kişisel görüşme.

Kürdî'li Hicazkâr peşrev

PIRILTI

Usûl: Zencîr

Beste: Necdet Varol

• 56

Yalın Kürdî'li Hicazkâr

1. A

Nevâ'da Kürdî 4'lüsü 3 Rast'ta inici Kürdî 5'lisi

Çifte Düyek *f*

makamı sesleri

Çârgâh'ta Büselik 5'lisi

mf. *f.* *f.*

Yalın Kürdî'li Hicazkâr

2. Teslim B

Fahte *mf.*

Nim Hisar'da Çârgâh 5'lisi Çârgâh'ta Büselik 5'lisi Çârgâh'ta Büselik 3'lüsü Kürdî'de Nikrîz 5'lisi

f. *f.*

makamı sesleri

Çârgâh'ta Büselik 5'lisi Rast'ta Kürdî çeşnisi ile tam karar

p. *mf.* (son)

Muhayyer Sünbüle

3. C

Çenber *ff.*

Acem'de Çârgâh 4'lüsü Sünbüle'de Çârgâh 3'lüsü

f. *mf.*

makamı

Nevâ'da Sabâ geçkisi Acem'de Hicaz 5'lisi Nevâ'da Uşşak 3'lüsü Nevâ'da Sabâ 4'lüsü

mf. *p.* *mf.* *mf.*

geçkisi

Yalın Kürdî'li Hicazkâr makamı sesleri

Nevâ'da Uşşak 4'lüsü Çârgâh'ta Büselik 5'lisi Rast'ta Kürdî 4'lüsü Acem Aşîrân'da Büşçik 5'lisi Nevâ'da Sabâ 4'lüsü

mf. *f.*

Hicazkâr'lı

4. **D**
Nevâ'da Hicaz 4'lüsü
Gerdâniye'de Bûselik 3'lüsü
Gerdâniye'de Kürdi 3'lüsü
Nevâ'da Hicaz 4'lüsü

mf. *f.*

Devr-i Kebîr

Kürdî'li Hicazkâr

Gerdâniye'de Bûselik 3'lüsü
Nevâ'da Hicaz 4'lüsü
Nevâ'da Hicaz 5'lisi
Nevâ'da Hicaz 4'lüsü
Çârgâh'ta Nev'eser
Gerdâniye'de Hicaz 3'lüsü

f.

makamî sesleri

makamî sesleri
+Çârgâh'ta Nikriz 5'lisi
Çârgâh'ta Rast 5'lisi
Rast'da Hicaz 4'lüsü
Nevâ'da Uşşak 4'lüsü
Segâh'ta eksik Segâh 5'lisi

mf. *f.* *f.*

Arazbâr'lı

E
Gerdâniye'de Bûselik 3'lüsü
Gerdâniye'de Bûselik 5'lisi
Nevâ'da Uşşak 3'lüsü

f. *mf.* *f.* *f.*

Berefşan

Kürdî'li Hicazkâr

Çârgâh'ta Rast 4'lüsü
Çârgâh'ta Rast 5'lisi
Segâh'ta eksik Segâh 5'lisi
Nevâ'da Kürdi 3'lüsü

mf. *f.* *f.* *mf.* *p.*

makamî sesleri

Nevâ'da Kürdi 5'lisi
Çârgâh'ta Bûselik 3'lüsü
Accm Aşîrân'da Bûselik 5'lisi
Rast'da Kürdi 4'lüsü
Çârgâh'ta Rast 5'lisi
Nevâ'da Uşşak 4'lüsü

mf. *p.*

Hızlanarak...
Ağırlaşarak...
(Tempo)

3. “ PIRILTI ” ADLI TASVİRÎ SAZ ESERİNİN MÜZİKAL ANALİZİ

3.1 İlk Bilgiler

Besteci: Necdet Varol

Nota: Arel – Ezgi – Uzdilek sisteminde olup, bestekârın kendisinden temin edilen nota doğrultusunda, bilgisayarda yeniden düzenlenmiştir.

Form: Peşrev

Melodi: Makam; Kürdî’li Hicazkâr

Ritm: Zencîr usûlü, gideri ♩ = 56

3.2 Genele Bakış (Orta Boyut)

3.2.1 Form

Peşrev

3.2.1.1 Biçim

“ Eserdeki hânelerin şeması:

1. hâne	A
2. hâne (Teslim)	B
3. hâne	C
2. hâne (Teslim)	B
4. hâne	D
2. hâne (Teslim)	B
5. hâne	E
2. hâne (Teslim)	B olarak yer almaktadır ”. ²

² Prof. Mutlu Torun ile kişisel görüşme.

3.2.1.2 Yapı

“ Eserde, hâneleri oluşturan cümleler:

$$A = a_1$$

$$B = b_1$$

$$C = c_1$$

$$B = b_1$$

$$D = d_1$$

$$B = b_1$$

$$E = (e + f)_1$$

$B = b_1$ şeklinde düşünülebilir ”.³

3.2.1.3 Üslûb

“ Eserin, Neo – Klâsik bir üslûba sahip olması söz konusudur ”.⁴

3.2.2 Melodi

3.2.2.1 Makamın Kullanılışı

“ Kürdî’li Hicazkâr makamında bestelenmiş bu eserde, makamın hem yalın olarak ifade edilen şekli, hem mürekkep (bileşik) olarak ifade edilen Hicazkâr makamı dizisinin tiz ve orta bölgelerine, Rast perdesindeki Kürdî dizisinin (inici olarak) eklenmesinden meydana gelen şekli, bunun yanında yine bir diğer mürekkep (bileşik) durumu olarak ifade edilen, Nevâ (re) perdesi üzerindeki inici Beyâtî – Uşşak dizisine (ki Arazbâr makamının orta ve tiz bölgesi demektir), Rast (sol) perdesindeki inici Kürdî dizisinin ilâve edilen şekli olmak üzere, üç çeşidi de kullanılmaktadır. Ayrıca eserde bazı geçkiler de yapılmaktadır ”.⁵

³ Prof. Mutlu Torun ile kişisel görüşme.

⁴ EK 1.1, s. 110.

⁵ Necdet Varol ile kişisel görüşme.

Eserin A hânesinde, Kürdî'li Hicazkâr makamının, asıl yeri Dügâh (la) perdesi olan Kürdî makamının, Rast (sol) perdesine göçürülmüş “ Yalın Kürdî'li Hicazkâr ” lı hali kullanılarak, güçlüsü tiz durak Gerdânîye (sol) perdesinde yarım karar yapılmaktadır.

Teslim bölümü olarak düşünülen B hânesinde, yine makamın birinci merteye güçlüsü olan tiz durak Gerdâniye'nin (sol) yedeni Acem (fa) perdesi ile başlanıp, Yalın Kürdî'li Hicazkâr dizisinde bulunan Nim Hisâr (mi 5 koma bemol) perdesinde, Çârgâh 5'lisi ile asma kalış yapılmakta, ardından makamın kimi zaman ikinci derece güçlüsü olan Nevâ (re) perdesi, Çârgâh'ta (do) yapılan, (re – mi) küçük motifinin de içinde bulunduğu Bûselik 3'lüsü çeşnisinde vurgulanmakta, Kürdî (si 5 koma bemol) perdesinde Nîkrîz 5'lisine geçki yapılmakta, tekrar “ Yalın Kürdî'li Hicazkâr'a” dönülüp durak Rast (sol) perdesinde Kürdî çeşnisi ile tam karar verilmektedir.

C hânesinde, ilk portenin ilk ölçüsünde öncelikle Acem'de Çârgâh 4'lüsü çeşnisi gösterilmekte, ardından ikinci ölçüde Sünbüle (si 5 koma bemol) perdesinde Çârgâh'lı geçici karar verilmektedir. 2. portede Nevâ'da Sabâ geçkisi yapılmakta, ardından 3. portenin başında Nevâ'da Uşşak 4'lüsü seslerinin kullanımı ile Muhayyer Sünbüle makamına geçki yapılmış olunmaktadır. Bundan sonra Çârgâh'ta Bûselik 5'lisi ve Rast'ta Kürdî 4'lüsü kullanılarak “ Yalın Kürdî'li Hicazkâr ” makamına dönmekte, ardından öncelikle Rast'ta Kürdî 4'lüsü, bunu takiben Nevâ'dan (re) Gerdâniye'ye (sol) Uşşak 4'lüsü ile çıkılarak Teslim'e dönmektedir.

D hânesinde, ilk ve ikinci portede Nevâ'da Hicaz 4'lüsü ve üzerinde Gerdâniye'de Bûselik 3'lüsü ile “ Hicazkâr'lı Kürdî'li Hicazkâr ” makamı dizisine geçki yapılmaktadır. Bu son portenin bitimindeki Nevâ'da Uşşak çeşnisine kadar devam etmektedir.“ *Ayrıca başka bir bakış açısı ile ilk iki porteye, Nihâvend geçkisi yapılmasının söz konusu olabileceği yorumu getirilebilmektedir* ”.⁶ 3. porte'nin başında, Nevâ'da Hicaz 4'lüsünün bir tanini altına inilip, Çârgâh'ta

⁶ Prof. Mutlu Torun ile kişisel görüşme.

Nikrîz 5'lisi gösterilmekte ve 2. portenin son motifindeki tiz durak Gerdâniye'de Hicaz 3'lüsünün kullanılmış olması ile Çârgâh'ta “ Nev'eser makamı ” seslerinde dolaşmış olunmaktadır. Bu hânenin bitiminde Nevâ'da (re) Uşşak 4'lüsü ile Teslim'de kullanılan “ Yalın Kürdî'li Hicazkâr ” makamına hazırlık yapıldığı görülmektedir.

E hânesinde, Nevâ'da (re) Uşşak 4'lüsü üzerinde, Gerdâniye'de (sol) Bûselik 5'lisinin yer aldığı Arazbâr makamının tiz ve orta bölgesindeki Gerdâniye'de Bûselik 3'lüsü ve 5'lisi, Nevâ'da Uşşak 3'lüsü, Çârgâh'ta Rast 4'lüsü ve Rast 5'lisi, yerinde (Segâh'ta) eksik Segâh 5'lisi çeşnilerinin ve “Yalın Kürdî'li Hicazkâr” makam dizisine ait olan Nevâ'da Kürdî 5'lisi, Çârgâh'ta Bûselik 3'lüsü, Acem Aşîrân'da Bûselik 5'lisi, Rast'ta Kürdî 4'lüsü çeşnilerinin gösterilmesi ile Kürdî'li Hicazkâr makamının “ Arazbâr'lı Kürdî'li Hicazkâr ” çeşidi kullanılmaktadır.

3.2.2.2 Ses Alanı

Makam dizisinin yedeni Acem Aşîrân (fa) ve makamın en tiz perdesi olan Tiz Nevâ da dâhil olmak üzere, 13 perdelik bir ses alanının kullanılması söz konusu olmaktadır.

Hâne sonlarında karara giderken, daha çok pest ve orta bölgedeki sesler kullanılmakla beraber, eserin genelinde inici makam olmasından dolayı, tiz ve orta bölgedeki sesler arasında dolaşılmaktadır.

3.2.2.3 Aralıklar

Eserde hâne içlerinde genelde bitişik aralıklar kullanılmakla birlikte;

A hânesinde, ilk porteden ikinci porteye; Rast (sol) perdesinden Gerdâniye (sol) perdesine 8'li üst aralık,

A hânesinde 2. portede, Acem'den (fa) Tiz Çârgâh'a (do) 5'li üst aralık,

Teslim bölümü olan B hânesinde, Gerdâniye'den (sol) Tiz Çârgâh'a (do) 4'lü üst aralık, Nevâdan (re) Gerdâniye'ye (sol) 4'lü üst aralık, Rast'tan (sol) Hüseyinî'ye (mi) 6'lı üst aralık,

C hânesinde Sünbüle'den (si 5 koma bemol) Acem'e (fa) 4'lü alt aralık, Nevâ'dan (re) Muhayyer'e (la bekar) 5'li üst aralık,

D hânesinde Gerdâniye'den (sol) Nevâ'ya (re) 4'lü alt aralık ve Nevâ'dan (re) Muhayyer'e (la bekar) 5'li üst aralık kullanılarak geçiş yapıldığı görülmektedir.

Teslim bölümü Rast (sol) perdesi ile karar verdiğiinden, hânelere büyük aralıklar ile geçildiği görülmektedir:

Rast'tan C hânesinin ilk notası olan Muhayyer'e (la bekar) 9'lu üst aralık,

D hânesinin ilk notası olan Gerdâniye'ye (sol) 8'li üst aralık,

E hânesinin ilk notası olan Acem'e (fa) 7'li üst aralık yapılarak çıkılmaktadır.

3.2.2.4 Melodik Hareket Özellikleri

Melodi çizgisi eserde hâneler içinde yumuşak hareketler sergilemekle birlikte, hânelerin bitiminde 7'li – 8'li – 9'lu aralıklar ile aniden dikleşmektedir:

A hânesinde Acem (fa) perdesi ile başlayıp, Gerdâniye (sol) perdesi ile biten yatay bir çizgi olduğu görülmektedir

B hânesinde (Teslim bölümü) Acem perdesi (fa) ile başlayan, sonunda Rast (sol) perdesine kadar çeşitli melodi hareketleri ve bitişik notaların kullanılması ile hafif kırık çizgiler halinde aşağı doğru inen bir çizgi olduğu görülmektedir.

C hânesinde Muhayyer'den (la bekar) başlayan ve yine hâne sonunda Gerdâniye'de biten, yataya yakın bir çizgi olduğu gözlenmektedir.

D hânesinde Gerdâniye perdesi ile başlayıp, Gerdâniye perdesi ile biten bir müzik cümlesinin yer almasından dolayı, yatay bir çizgi olduğu gözlenmektedir.

E hânesinde Acem'den (fa) başlayan, bitişik notaların kullanılması ile aralarda, Acem (fa) – Segâh (si koma bemol) inişi ve Nevâ (re) –Nim Şehnâz

(la 5 koma bemol) çıkışları ile hafif kırılmalar sergilemek sûreti ile Gerdâniye'ye (sol) ulaşan, yataya yakın bir çizgi olduğu gözlenmektedir.

A hânesinden Teslim'e geçişte, hâne boyunca oluşan düz çizgi devam etmekle birlikte, Teslim'den C, D, E hânelerine geçişte yukarı doğru aniden dikleşen kırık çizgilerin meydana geldiği gözlenmektedir.

3.2.3 Ritm

3.2.3.1 Usûl – Melodi

“ Eser 120 zamanlı Zencîr usûlü'ne göre bestelenmiş olup, usûlü oluşturan Çifte Düyek, Çenber, Devr-i Kebîr, Bereşan bölümlerinin birer kez, Teslim'de geçen Fahte usûlünün ise 4 kez eser içinde kullanıldığı görülmektedir. Melodi usûle oturmaktadır ”.⁷

3.2.3.2 Gider

Eser boyunca, giderin değeri $\text{♩} = 56$ olarak yer almaktadır.

3.2.3.3 Değerler

Eserde, kullanımdaki çokluk sırasına göre: onaltılık (♩), sekizlik (♩);
dörtlük (♩), otuz ikilik (♩), ikilik (♩)

Onaltılık ve sekizlik nota değerleri esere hâkim olmaktadır.

3.2.3.4 Çarpma ve Süsler

A hânesinin ilk portesinde, (si – si – la) küçük motifinin ikinci (si) notasına, (do) sesi ile üst çarpma yaptırılarak (si – do – si – la) şeklinde icrâ istenmektedir.

C hânesinin 3. portesinde, (re – re – do) küçük motifinin ikinci re notasına, mi sesi ile üst çarpma yaptırılarak (re – mi – re – do) şeklinde icrâ istenmektedir.

⁷ Prof. Mutlu Torun ile kişisel görüşme.

D hânesinin 2. portesinde, yine (re – re – do) küçük motifinin ikinci re notasına mi sesi ile üst çarpma yaptırılarak, (re – mi – re – do) şeklinde icrâ istenmektedir.

3.2.3.5 Düzenin Bozulması

“ *Eserde sık sık senkopların kullanılması, triolelere yer verilmesi ile düzende bozulmalar olduğu gözlenmektedir* ”.⁸

2. portede 8’lik sol, ardından 4’lük la ve 16’lık (sol - fa) notalarının oluşturduğu büyük senkopun, usûlün kuvvetli (düüm) darbına gelmesi ile ayrıca yine aynı portede 8’lik es ve 4’lük sol, 16’lık (mi – re) notalarının (teek) darbına gelmesi ile

B hânesinin başında, (fa – sol – do) notalarının oluşturduğu büyük senkopun, usûlün kuvvetli (düüm) darbına gelmesi ile aynı hânenin 2. portesinde (do - re - sol) büyük senkopunun, usûlün kuvvetli (düüm) darbına gelmesi ile ve aynı hânedeki kullanılan 2. portedeki (mi - re - do) senkopu ile

C hânesinin başında, (la - si - fa) notalarının oluşturduğu büyük senkopun, usûlün kuvvetli (düüm) darbına gelmesi ile

D hânesinin başında, (sol - fa - mi - re) notalarının oluşturduğu büyük senkopun, usûlün kuvvetli (düüm) darbına gelmesi ile 2. portenin başında (la - si - la - sol) notalarının oluşturduğu büyük senkopun, usûlün kuvvetli (teek) darbına gelmesi ile ardından (la - sol - fa) notalarının oluşturduğu büyük senkopun, usûlün kuvvetli (teek) darbına gelmesi ile

E hânesinin başında (fa - sol - la) notalarının, oluşturduğu büyük senkopun, usûlün kuvvetli (düm - 2 - 3 - 4) darbına gelmesi ile ardından (sol - la - re) büyük senkopunun da usûlün kuvvetli (düm - 2 - 3 - 4) darbına gelmesi ile 2. portede 8’lik “ es ” ile başlayan müzik cümlesinin, usûlün (düm - 2 - 3 - 4) darbına gelmesi sonucu düzen bozulmaktadır.

⁸ Prof. Mutlu Torun ile kişisel görüşme.

3.2.3.6 Hareketlilik - Sükûnet

Eserde, onaltılık ve sekizlik seslerin bitişik nota düzeninde birbirini kovalamasından ve atlamalı seslere fazla yer verilmemesinden dolayı, sükûnet hakim olmaktadır. Ancak Teslim'den sonra C, D ve E hânelerine geçişlerde Rast (sol) sesinden sırası ile 9'lu, 8'li ve 7'li üst aralıklar ile bağlanılmasından dolayı bu bölümlerde geçici gerginlik hissi uyanmaktadır.

3.3 Yakından Bakış (Küçük Boyut)

3.3.1 Eser Adının Mânâsı

Pırlıtlı: Parlayan bir şeyden yansıyan ışık, ışıltı.

3.3.2 Eserin Konusu

“ *Bestekâr, insan hayatını düşünce potansiyellerine, birikimlerine, tecrübelerine, olgunluğa ve erdeme doğru ulaşmalarına göre dönemlere ayırmakta ve bunları da birer “ pırlıtlı ” olarak telâkki etmektedir. Doğru ve düzgün giden bilimsellik ile yoğrulan bir hayat çizgisinin evrelerinin her birinin birer pırlıtlı olma, yani birer aydınlanma, ardından gelecek evreye ışık tutma amacı taşıdığı düşüncesinden yola çıkılarak, hayat yolculuğundaki bu dönemler bestekâr tarafından, her hânedeyi ayrı ayrı dile getirilmeye çalışılmaktadır. İnsan hayatının ilk evresi, çocukluk döneminden başlatılmayıp, “ Ön Gençlik Dönemi ” olarak değerlendirilmektedir. Bu A hânesinde ifade edilmeye çalışılmaktadır. Ardından eserin “ Teslim ” bölümü olarak düşünülen B hânesinde, “ Gençlik Dönemi ” anlatılmaktadır; bestekâr insan bedeninin zaman içinde yaşlanmaya yenik düşse de, ruhunun daima genç kalmakta olduğunu, her hânedeyi sonra tekrar edilen “ Teslim ” bölümünde ele alarak dile getirmek istemektedir. Hayatta karşılaşılan zorluklar, C hânesinde yer verilen “ Orta Yaşlılık Dönemi ” nde, fiziksel anlamda bir takım sorunlar yaşanmasının yanında, bu süreçte hayata farklı pırlıtlarla bakıldığı, D hânesinde yer verilen “ Yaşlılık, Olgunluğa Hazırlık Dönemi ” nde ele alınıp, son edinimler, son tecrübeler, son üretimler E hânesinde yer verilen “ Erdeme Ulaşma Dönemi ” nde ifade edilmek istenmektedir ”.⁹*

⁹ Necdet Varol ile kişisel görüşme.

3.3.2.1 Eserin Konusu ile Kullanılan Makamın Bağlantısı

“ Bu eserde, inici makam olması sebebi ile bünyesinde parlak, pırıltılı sesleri ihtivâ eden, ayrıca değişik çeşnileri ve mürekkebe (bileşik) yapısından dolayı da ayrı makamların çeşitli bölgelerindeki dizilerini barındıran, farklı renkleri ve duyguları ifade etmeye oldukça uygun bulunan “ Kürdî’li Hicazkâr ” makamının kullanılması, eser ismi ile bağdaşan bir içeriğe sahip olması düşüncesi ile tercih edilmiştir. Ayrıca, makamın, zengin geçkilere müsait olan yapısına istinâden, konunun anlatımında kullanılması uygun görülen, Sabâ ve Nîkrîz gibi değişik duyguları ifade eden geçkilerin de yapılabilmesi, bu makamın seçilmesinde rol alan başlıca etkenler olarak görülmektedir ”.¹⁰

3.3.2.2 Eserin Konusu ile Kullanılan Usûlün Bağlantısı

Eser, Türk Mûsikîsi’nde kullanılan usûller içinde en büyük zamanlı olan “ Zencîr ” usûlünde bestelenmiştir. Usûlün, 120/4 ‘lük mertebesi kullanılmıştır. “ Her hânede, usûlün ayrı bir bölümü kullanılmaktadır. Bestekâr, insan hayatının düşünce potansiyellerinin göz önünde bulundurulması neticesinde isimlendirmiş olduğu bu evreler ile usûlü oluşturan bu bölümleri özdeşleştirerek, A hânesinde yer alan “ Ön Gençlik Dönemi” ni, usûlün en küçük bölümü olan 16/4’lük zamanla ifade edilen “ Çifte Düyek ” ile B hânesinde yer alan “ Gençlik Dönemi’ni ”, 20/4’lük zamanla ifade edilen “ Fahte” ile C hânesi’nde yer alan “ Orta Yaşlılık Dönemi ” ni 20/4’lük zamanla ifade edilen “ Çenber ” ile D hânesinde yer alan “ Yaşlılık Dönemi’ni ” 28/4 ‘lük zamanla ifade edilen “ Devr-i Kebîr ” ile ve E hânesinde yer alan “ Olgunluk, “ Erdeme Ulaşma Dönemi ” ni ” 32/4’lük zamanla ifade edilen “ Bereşan ” ile anlatım yoluna gitmektedir ”.¹¹

“ Eserde, usûlün alışlagelmiş olanın dışında kullanılması söz konusudur. Peşrevlerin gereği her hânenin ardından, Teslim’in gelmesinden dolayı, sırasıyla Çifte Düyek, Fahte, Çenber, Fahte, Devr –i Kebîr, Fahte, Bereşan ve son olarak

¹⁰ Necdet Varol ile kişisel görüşme.

¹¹ Necdet Varol ile kişisel görüşme.

da Fahte olmak kaydı ile eserde Fahtenin dört kez, diğerlerinin ise birer kez yer aldığı görülmektedir”¹²

3.3.3 Eserin Tasvîrî Analizi

A hânesi:

Hânenin başlıca bir dönemi ifade ettiği düşüncesinden yola çıkılarak, sadece “ a ” cümlesinden oluştuğu var sayılmaktadır.

Eserin ilk hânesinde, Kürdî’li Hicazkâr makamının yalın hali olan, Kürdî makamının Rast (sol) perdesi üzerindeki şeddi olan Rast’ta Kürdî 4’lüsü ve Çârgâh’ta (do) Bûselik 5’lisinin oluşturduğu bölümü ve Gerdâniye’deki (sol) Kürdî 4’lüsü ile meydana gelen genişleme bölümü kullanılmaktadır.

Bu hânedede, bestekâr açısından insan hayatının acı - tatlı yönlerinin henüz yaşanmadığı, çok tecrübesiz ve saf olunan çocukluktan gençliğe geçiş yılları, başka bir anlatımla 12 - 15 yaş arasındaki “ Ön Gençlik Dönemi ”, makamın basit, yalın şekli kullanılarak anlatılmaya çalışılmaktadır.

“ Ön Gençlik Dönemi ” nin hayatın keşmekeşine henüz girilmemiş, daha yalın, sakin bir dönemi ifade etmesi açısından, bu hânedede diğer hânelere nazaran, 4’lük notaların daha çok kullanıldığı ve hatta bir yerde 2’lik notaya da yer verildiği göze çarpmaktadır.

İlk portede makamın tiz duraktaki yedeni Acem (fa) perdesine dayanmak sûreti ile giriş yapılp, Gerdâniye’de 2’lik nota ile kalınmakta ardından, (la - sol - fa /mi - re - do) notalarından oluşan melodi yürüyüşü şeklindeki triller ile makamın durağı olan Rast perdesinde 4’lük nota ile duruş sergilenmektedir. İlk portede makamın tiz, orta bölgelerinin kullanılarak, durak ve tiz durak perdelerinin vurgulanması sûreti ile makamın karakterinin ortaya konulması, bu çıkılan hayat yolculuğu hikâyesinin önsözü, bir kapıdan girileceğinin habercisi ve anlatılacak çok şey bulunduğunu ifade eden bir giriş cümlesi olma niteliği taşıdığı şeklinde yorumlanabilir.

İlk portenin sonundaki Rast (sol) perdesinden, ikinci portenin başındaki Gerdâniye (sol) perdesine atlamp ve özellikle tiz ve orta bölgelerde dolaşılıp

¹² Prof. Mutlu Torun ile kişisel görüşme.

yine Gerdâniye’de bir 4’lük kalış ile hânenin sonlandırılması, bu serüvenin artık başladığının, ön gençlikte yeni yeni duyulmaya başlanan heyecanların, sevgi kıvılcımlarının, hatta arada kullanılan 8’lik es ile insanın kendini zaman zaman bu değişiklikler içinde sorgulama durumunda olduğunun dile getirilmesi şeklinde ifade edilebilir.

B hânesi (Teslim) :

Hânenin başlıca bir dönemi ifade ettiği düşüncesinden yola çıkılarak, sadece “ b ” cümlesinden oluştuğu var sayılmaktadır.

Eserin B hânesinin, insan hayatının en deli dolu çağı olan, 15 - 35 yaşlarının ele alındığı “ Gençlik Dönemi ” ni temsil ettiği düşünülmektedir.

Bestekâr, hayat yolculuğunda insanın bedeninin yaşlanıp, ruhunun yaşlanmadığı fikrini (gerçeğini) göz önünde bulundurarak, hangi evrede olursa olsun, insanın gençlikteki ruhundan hiçbir şey kaybetmediğini ifade etmek için, her hânedan sonra tekrarlanan “ Teslim ” bölümünde, bu dönemi işlemeyi uygun görmüştür. Ayrıca bu bölümü, bu süreçte alınan kararların insan hayatını yönlendirebileceği, geleceğini etkileyebileceği, ilerideki dönemlerde doğuracağı neticelerden ötürü, yaşamın her evresinin, mutlaka gençlik döneminin izlerini taşıyabileceği şeklinde bir başka bakış açısı ile yorumlamak da mümkün olmaktadır.

Bu hânedede de Yalın Kûrdî’li Hicazkâr makamının kullanılması ile insan hayatındaki “ Gençlik Dönemi ” nde yine yalınlığın, saflığın hâkim olduğu, yavaş yavaş kişiliğin oturmaya başladığı, artık kendi başına bu dönemde kararlar alınıp, uygulanmaya başlandığının anlatılmak istendiği düşünülmektedir. Ancak portenin son zamanında makamın önemli perdesi olan Kûrdî (si 5 koma bemol) perdesinde kararlılığın ifadesi olan Nikrîz 5’lisine geçki yapılması, alınan bu kararların her daim doğru olmayabileceğinin, zaman zaman neticesi hüznle biten bir karar olabileceğinin ifadesi olarak yorumlanabilir. Bu geçkiden önce, ilk portenin başında Nim Hisâr’da (mi 5 koma bemol) Çârgâh 5’lisi ile asma kalış yapılması, Çârgâh’ta (do) Bûselik 5’lisi çeşnisinin gösterilmesi ve özellikle de makamın mürekkeb (bileşik) çeşitleri olan Hicazkâr’lı ve Arazbâr’lı şekillerinin ikinci derece güçlüsü olan Nevâ (re) perdesinin, ısrarla sondan 2. ve 3. motifte

dört kez tekrarlanması, kararın alınmasındaki ısrarcılığı ve karşı tarafın iknâ edilmesindeki çabayı ifade ettikleri şeklinde yorumlanabilir.

Hânenin başında Nim Hisâr'da (mi 5 koma bemol) Çârgâh 5'lisi ile yapılan asma kalıfta, bu dönemde şekillenmeye başlayan bir düşünceden söz edildiği var sayılırken, ardından Bûselik çeşnisi ile Çârgâh çeşnisinin ilişkileri göz önünde bulundurularak, Çârgâh'taki Bûselik 5'lisi çeşnisinin bunu takip eden iki motifte gösterilmesi ile bu düşüncenin daha da olgunlaştırılması, karar almaya doğru harekete geçildiğinin anlatılmaya çalışıldığı düşünülebilir. Sonraki iki motifte, Kürdî'li Hicazkâr makamının diğer iki mürekkeb (bileşik) şeklinin ikinci derece güçlüsü durumunda olan re (Nevâ) perdesinin 4 kere ısrarla tekrarlanması ile artık kararın verildiğinin, ancak ardından gelen beklenmedik Nikrîz geçkisi ile bu kararın gelecekteki hayat için tam doğru bir karar olmayabileceğinin ifade edildiğinden bahsedilebilir.

“ Gençlik Dönemi ” için söz konusu edilen bu kararların, eğitim, meslek seçimi, iş seçimi, arkadaşlık, eş, dost seçimi ile ilgili verilecek kararlar olduğu düşünülebilir.

Nikrîz geçkisinin ardından, ikinci portede Yalın Kürdî'li Hicazkâr makamına dönüş yapılmaktadır.

İkinci portenin ilk ölçüsünde, makamın ikinci derece güçlüsü Çârgâh (do) perdesine 8'lik nota değeri ile geçilmekte, ardından 1. porte sonunda yapılan Nikrîz geçkisinden dolayı Hicaz perdesine (re 4 koma bemol) dönüşmüş olan Nevâ (re bekar) perdesine geri dönülüp, 4'lük nota değeri ile üzerinde asma kalıft yapılmakta ve makamın güçlüsü Gerdanîye perdesini 8'lik nota ile kullanmak sûreti ile büyük bir senkop oluşturulmaktadır. Onu takip eden müzik cümlelerinde, Çârgâh'ta Bûselik çeşnisi içeren tril, Kürdî'de (si 5 koma bemol) Çârgâh çeşnisi içeren tril, Çârgâh'ta Bûselik çeşnili senkop ve Rast'ta Kürdî çeşnili te – fe – te - fe'nin, karar perdesi Rast'ta dört adet dörtlük süre değerli notaya bağlanması ile tam karar yapılmaktadır.

Tüm bu müzikal hareketlerde; duygusallığı, yumuşaklığı ifade ettiği kabul edilen Bûselik makamının çeşnilerinin ve bir tanini üzerindeki Kürdî makamı çeşnisinin kullanılmasına, “ Gençlik Dönemi ” nde yavaş yavaş başlayan ilk

heyecanların, ilk aşkın kıvılcımlarının anlatılmak istendiği şekilde yorum getirilebilir.

C hânesi:

Hânenin başlıca bir dönemi ifade ettiği düşüncesinden yola çıkılarak, sadece “ c ” cümlesinden oluştuğu var sayılmaktadır.

*“ Bestekâr, eserde C hânesinde, insan hayatındaki en uzun dönem olarak telâkki ettiği 35-60 yaşları arasında geçen süreyi, “ Orta Yaşlılık Dönemi ” olarak ele almaktadır. Bu dönem bestekâr açısından insan hayatındaki mânâlı, radikal kararların alındığı, kalıcı iz bırakan geçişlerin yaşandığı, önemli değişimlerin varlık gösterdiği bir zaman dilimi olarak tanımlanmaktadır. Ancak, bu dönemin pırıltıları olarak düşünülebilen olumlu gelişmelerin arasında, bir takım hesapta olmayan beklenmedik olayların, sürprizlerin de gelişebileceği gerçeğini vurgulamak için, makamın dizisinin dışında, ancak yine Kûrdî’li Hicazkâr makamı gibi aynı karakterden olan, eserde tasvîr edilen “ Pırıltı ” teması ile örtüşen, parlak, tiz seslerin hâkimiyetine sahip, inici bir makam olan “ Muhayyer Sünbüle makamı ” na ilk iki portede ve üçüncü portenin ilk iki küçük motifinde sürpriz bir geçki yapmaktadır ”.*¹³

İlk portede, öncelikle makamın bünyesinde bulunan Acem’de Çârgâh dizisi’nin bir bölümü kullanılmak sûreti ile Acem perdesinden Çârgâh 4’lüsü ile Sünbüle (si 5 koma bemol) perdesine çıkıldığı ve bu perdede 4’lük nota değeri ile kalındığı, ardından yine Sünbüle (si 5 koma bemol) perdesinde Çârgâh üçlüsü ile asma kalış yapıldığı görülmektedir. Yukarıda yer alan farklı karakterde cümleler ile anlatılan bu melodik yaklaşımların, hayatta bahsi geçen hesapta olmayan gelişmelerin, büyük - küçük sürprizlerin birer ifadeleri oldukları düşünülebilir. Bunların, ilk portenin başında bulunan (la - si - fa) notalarından oluşan büyük senkop, ardından (fa – sol – la) notalarından oluşan (ta – te – fe) senkopu, (re - do) senkopu ile ardından gelen (do –si – si – la) notalarından oluşan eşit zamanlı küçük motifler şeklinde müzik diline aktarıldıkları gözlenmektedir. Bu portenin sonunda, Sünbüle (si 5 koma bemol) perdesinde

¹³ Necdet Varol ile kişisel görüşme.

ikilik nota ile uzunca bir kalış yapılmasının, bu dönemdeki sürprizli olayların, gelişmelerin varlığını, ısrarla vurgulamak amacı taşıdığı düşünülebilir.

Küçük motifler arasında kullanılan bağların hayatın akışı içinde gelişen bu olayların, birbirini kovalayabileceği, birbiri ile bağlantılı olabileceği gerçeğini ifade etmek amacını taşıdığı söylenebilir.

Bu hânedeki söz konusu edilen “ Orta Yaşlılık ” evresinin beklenmedik sürprizlerinin içinde bir takım olumsuzluklar, üzüntüler, sıkıntılar, kasvetler, kederli olaylar, gönül kırgınlıkları, aşk yaraları, hastalıklar, başarısızlıklar yaşanabileceği, kısaca pırlıtların daima sürmeyeceği, arada kesintiye uğrayabileceği gerçeği de, ikinci portede, Muhayyer Sünbüle makamının içinde yer alan, Sabâ çeşnisinin kullanılması ile anlatılmaya çalışılmaktadır. Bilindiği üzere Muhayyer Sünbüle üç şekilden oluşabilen, bileşik bir makamdır; ilk dizisi, Acem perdesindeki Çârgâh dizisinin bir kısmı ile (ki bunun hanenin ilk portesinde kullanıldığı görülmektedir) yerinde (Dügâh) Sabâ dizisinin birbirine eklenmesinden meydana gelmiştir. *“Bestekâr, ikinci portede, orta yaşlılık döneminde yukarıda bahsi geçen olumsuzlukların, sıkıntılarının, hayatın birer cilvesi olması yanında, gelecek pırlıtlara da birer kapı araladığı düşüncesi ile Sabâ makamı seslerini Dügâh’a (la) göre daha parlak bir tınıya sahip olan, Kûrdî’li Hicazkâr makamının da ikinci derece güçlüsü olan Nevâ (re) perdesi üzerine göçürerek ifade etme yoluna gitmektedir ”.*¹⁴

C hânesinin ikinci portesinde gerçekleştirilen Sabâ geçkisinin ardından, Nevâ’da Uşşak 4’lüsü ile Yalın Kûrdî’li Hicazkâr makamına geçiş hazırlığı yapılması, yavaş yavaş bâdirelerin atlatılmakta olduğunun, olumsuzluklar ile başa çıkılmaya başlandığının anlatımı olarak değerlendirilebilir. 3. portenin devamında Yalın Kûrdî’li Hicazkâr makamı dizisi seslerinin kullanılması ile artık güçlüklerin aşılmaya başlandığının, tekrar yeni heyecanlara, güzelliklere, kucak açıldığının ve hâne sonunda kullanılan, Teslim’e götüren Rast’ta Kûrdî 4’lüsü ve Nevâ’da (re) Uşşak 4’lüsünden oluşan küçük motif ile de, yaşanan olayların sonunda bazı durumlarda acı çekilse bile, yine de hayatın pırlıtlarının devam

¹⁴ Necdet Varol ile kişisel görüşme.

edeceğinin, güzel günlere doğru yol alındığının ifade edilmeye çalışıldığı düşünülmektedir.

D hânesi:

Hânenin başlıca bir dönemi ifade ettiği düşüncesinden yola çıkılarak, sadece “ d ” cümlesinden oluştuğu var sayılmaktadır.

*“ Bu hânedede, bestekâr tarafından insan hayatının “ Yaşlılık Dönemi ” olarak nitelendirildiği 60-75 yaşları arası pırıltıları anlatılmaktadır. Hânedede bunların tek bir cümlesi ile müzik diline aktarıldığından söz edilebilir. Genelde fiziksel anlamda bir takım sorunların yaşanmaya başlandığı, edinilen tecrübeler neticesinde insanlara, olaylara, farklı pencerelerden bakılmasından dolayı, farklı pırıltılara kucak açılan bu dönemi tasvir amacı ile diğer bir Kürdî’li Hicazkâr makamı olan, Hicazkâr makamı dizisinin tiz ve orta bölgelerine, Rast perdesindeki Kürdî dizisinin (inici) eklenmesinden meydana gelen, ikinci tip Kürdî’li Hicazkâr makamı şeklindeki “ Hicazkâr’lı Kürdî’li Hicazkâr ” makamı kullanılmaktadır ”.*¹⁵

İlk portede, Nevâ’da Hicaz 4’lüsü, Gerdâniye’de Bûselik 3’lüsü ardından Kürdî 3’lüsü çeşnileri gösterilmesi ve makamın güçlüsü Gerdâniye (sol) perdesinde iki zamanlı asma kalış yapılması sûreti ile ikinci tip Kürdî’li Hicazkâr makamı dizisinin büyük bir bölümünün kullanılması, bu dönemde olaylara son derece kararlı, bilinçli yaklaşıldığının anlatımı olarak değerlendirilebilir. Ardından gelen 16’lık es ile yeniden makamın ikinci derece güçlüsü Nevâ’da (re) Hicaz 4’lüsü, Gerdâniye’de Bûselik 3’lüsü, ardından ısrarla iki kez Nevâ’da Hicaz 5’lisi, Hicaz 4’lüsü ve Gerdâniye’de Hicaz 3’lüsü çeşnilerinin gösterilmesi, bu dönemde uzun yılların birikiminden sonra ne denli doğru kararlara imza atıldığının, bu dönemin pırıltıları olarak ele alabileceğimiz fikir zenginliğinin, ruhsal zenginliğin, fazlasıyla yoğun yaşandığının söz konusu edilmek istendiğinin birer ifadeleri olarak değerlendirilebilir.

“ İkinci portede, son üç zaman ile makamın güçlüsü Gerdâniye (sol) perdesindeki Hicâz 3’lüsü ve ardından ilk ve ikinci portelerde sıkça kullanılan Nevâ’da Hicâz 4’lüsü çeşnisinin bir tanini altına inilmek sûreti ile Çârgâh’ta,

¹⁵ Necdet Varol ile kişisel görüşme.

*kararlılığın ifadesi olarak kabul edilen Nîkrîz 5'lisi ile asma kalış yapılarak, komşu bir makam, Nev' eser makamına imâ yapılması söz konusu olmaktadır ”.*¹⁶

Bundan hareket ile bu dönem alınan kararlar ile doğru, kesin, yalpalamayan duruşlar sergilendiğinin ve dönemin pırıltıları olarak telâkki edebileceğimiz bilgi, fikir, ruhsal zenginliklerin, bu kararlarda ne denli etkin rol aldıklarının ifade edilmek istendiği düşünülebilir. Söz konusu edilen anlatımları adeta onaylamak, kuvvetlendirmek için kullanılan melodi yürüyüşü sergileyen (y) ve (y') motiflerinin ardından, hânenin sonunda, C hânesinin bitiminde yer alan (x) motifinin bir benzeri olan (x') motifinin kullanıldığı görülmektedir. Yalnız Kürdî'li Hicazkâr makamı ile anlatılmaya çalışılan “ Gençlik Dönemi ” nin tasvir edildiği Teslim bölümüne geçiş cümlesi şeklinde nitelendirilen bu motifi, gençlikteki pırıltılara duyulan özlemin ifadesi olarak yorumlamak mümkündür.

Ardından dönülen Teslim bölümünde, “ Gençlik Dönemi ” ndeki pırıltıların, var olduğumuz müddetçe hayatın bu evresinde de hatırlandığından, yaşadığımız müddetçe bizimle yaşatılacağından bahsedildiği düşünülmektedir. Teslim bölümünün karar perdesi olan Rast (sol) perdesinden, hâne başlarına sırası ile 9, 8, 7'li üst aralıklar ile ulaşılması, her hânenin coşku dolu yeni bir pırıltının başlangıcı olduğu mesajını vererek, günden güne sona doğru gidilmekte olan hayat yolculuğunda, içteki pırıltıların hiç bitmediğinin ifadesi oldukları şeklinde yorumlanabilir.

E hânesi:

Hânedede diğer bölümler gibi yine insan hayatının bir evresi ele alınmaktadır. “ *Ancak bu evre içinde, mânâ açısından farklı karakteristik özelliklere sahip oldukları düşüncesi ile iki müzik cümlesinin yer alması söz konusu edilebilir ”.*¹⁷

“ *Eserin son hânesi olan E hânesinde, insan hayatının 75 yaş ve üzeri olan bölümü bestekâr tarafından, “ Erdeme Ulaşma Dönemi ” olarak ele alınmaktadır ”.*¹⁸ Herkesin ulaşamayacağı bu evrede, son kazanımlar, birikimler olgunluklar, manevî zenginlikler, üçüncü çeşit Kürdî'li Hicazkâr makamı olarak

¹⁶ Necdet Varol ile kişisel görüşme.

¹⁷ Prof. Mutlu Torun ile kişisel görüşme.

¹⁸ Necdet Varol ile kişisel görüşme.

nitelendirebileceğimiz, Nevâ (re) perdesi üzerindeki inici Beyâtî – Uşşak dizisine (ki Arazbâr makamının orta ve tiz bölgesi demektir), Rast (sol) perdesindeki inici Kürdî dizisinin eklenmesi ile meydana gelen, içinde zengin çeşniler barındıran, birçok geçkiye müsait bir yapıya sahip olan “ Arazbâr’lı Kürdî’li Hicazkâr ” şekli kullanılarak tasvir edilmeye çalışılmaktadır.

Bu hânede, ilk olarak Arazbâr makamının orta ve tiz bölgesini kullanan “ e ” cümlesinin oluşturduğu kısım ve ardından yine bu bölgedeki seslerin kullanımı yanında, ağırlıklı olarak Rast’ta Kürdî dizisi’nin seslerinin kullanıldığı “ f ” cümlesini içeren diğer bölüm olmak üzere, birbirini tamamlayan iki cümlelerin yer aldığından bahsedilebilir.

İlk cümlede, Gerdâniye’de Bûselik’li yarım karar, ardından yine Bûselik çeşnisinin vurgulanması, Nevâ’da Uşşak’lı ve Çârgâh’ta Rast’lı asma kalış ile yapılan müzikal zenginlikler, bu döneme kadar edinilmiş olan ruhî, felsefî, manevî birikimler sayesinde yeni zengin büyük eserler, mamûller, keşifler meydana getirme çabası içinde olduğunun birer göstergesi olarak düşünülebilir. Ardından “ f ” cümlesinin başında, Çârgâh’ta Rast 5’lisinin yer aldığı (z) ve Segâh’ta eksik Segâh 5’lisi, Nevâ’da Kürdî 3’lüsünün oluşturdukları (z¹) motiflerinin, sergiledikleri melodi yürüyüşü hareketleri ile döneme farklı bir boyut kazandırılırken, bu olgunluk evriminin melodik zenginlikleri ile ufuklar vaad eden bir düzeye ve erdeme ulaşıldığının müjdelerinin verilmekte olduğu düşünülmektedir. 3. portede makamın asıl karakterini yansıtan Rast’ta Kürdî dizisinin kullanılmasına ve C hânesinin sonundaki gibi (x) motifi ile cümlelerin bitirilmesine, gençlik yıllarının anımsandığının ve beraberinde bu debdebeli, şaşaalı pırıltıları, yeni nesillere nakletme çabasını içinde olduğunun yorumu getirilebilir.

3.4 Sonuç

“ İnsan hayatının evrelerinin müzikal anlatımı olan bu eserde bestekâr, dönemleri hayat içindeki düşünce potansiyellerinin, birikimlerinin, zaman içindeki yolculuğunu, olgunluğa ve erdeme doğru ulaşmalarını farklı başlangıçlar olarak değerlendirip, anlatmaya çalıştığını belirterek, bu bağlamda ilk evreyi “

Çocukluk Dönemi ” ni göz ardı ederek “ Ön Gençlik Dönemi ” nden başlattığını, son dönemi “ Yaşlılık Dönemi ” olarak nitelendirmeyip, “ Erdeme Ulaşma Dönemi ” olarak değerlendirdiğini belirtmektedir ”.¹⁹

Bu bakış açısı, bestekârın tasvîrî eserlerinde, yer yer alışlagelmişin dışında, farklı bir perspektif doğrultusunda konuların işlendiği şekilde bir yaklaşımı beraberinde getirmektedir.

Eserde inici bir makam olmasından dolayı, bünyesinde tema ile bağdaşabilecek parlak sesleri barındıran, bunun yanında bileşik ve üç farklı çeşidi olmasından dolayı, hayatın farklı dönemlerini ifadeye müsait olan Kürdî’li Hicazkâr makamının seçimi, yerinde bir tercih olarak nitelendirilebilir.

İlk olarak “ Ön Gençlik Dönemi ” nin, insanın hayatının henüz tecrübesiz, saf olunan süreci şeklinde nitelendirilmesi sûreti ile Kürdî’li Hicazkâr makamının yalın hali ile “ Gençlik Dönemi ” nin, yine tecrübesizliğin devam ettiği şeklinde değerlendirilmesinin yanında, ayrıca yaşam içinde insanın bedeninin yaşlanıp, ruhunun yaşlanmayacağı, hep genç kalacağı düşüncesi Peşrev’lerde her hânedan sonra Teslim bölümü’ne dönülmesi gerekliliği ile bağdaştırılarak, yine saflığı temsil ettiği şekilde bir yaklaşımla temada yer verilen, Kürdî’li Hicazkâr makamının yalın hali ile anlatılmaktadır. “ Orta Yaşlılık Dönemi ” nin, önemli, radikal kararların alındığı süreç olarak nitelendirilmesinin yanında, bir takım olumsuz olayların da yaşanabileceği gerçeği ile bünyesinde hüznü uyandıran sesleri barındıran Muhayyer Sünbüle makamına yapılan geçki ve ardından bu zorlukların aşılmasının yine Kürdî’li Hicazkâr makamının yalın halinin kullanımı ile anlatılmaya çalışılması, bestekârın konuyu işleyişteki yaklaşımlarının göz önünde bulundurulması doğrultusunda, kullanılan makamın ve çeşidinin, temanın ifade edilmesinde oldukça önemli rol aldığı birer göstergesi olarak değerlendirilebilir. Ayrıca “ Yaşlılık Dönemi ” nde, o güne kadar edinilen tecrübelerden dolayı, farklı pırıltılara kucak açılmasının yanında, fiziksel anlamda bir takım zorluklar yaşanmaya başlanması gerçeği, pırıltılı seslere sahip olması

¹⁹ Necdet Varol ile kişisel görüşme.

özelliği ile birlikte, içinde Hicaz dizisinin bulunmasından dolayı, duygusal sesleri de barındıran, Kürdî'li Hicazkâr'ın Hicazkâr'lı çeşidi ile anlatılmaya çalışılırken, bu dönemde alınan kararların ne denli doğru, yerinde olduğunun vurgulanması, yine kararlılığın ifadesi olarak kabul edilen Nikrîz çeşnisi'nin kullanımı ile müzik cümlelerine aktarılmaktadır. Son olarak “ Erdeme Ulaşma Dönemi ” olarak kabul edilen, hayatta edinilen son kazanımların, birikimlerin anlatımında, içinde yine zengin çeşniler barındıran, Kürdî'li Hicazkâr'ın Arazbâr'lı çeşidinin kullanılmasının tercih edilmesine, yine bestekârın temaya bakış açısı da göz önünde bulundurulduğunda, uygun seçimler oldukları şeklinde yorum getirilebilir.

Eserde ayrıca usûl seçiminde, Türk Mûsikîsi'nin en büyük zamanlı usûlü olan, küçükten büyüğe doğru, farklı zamandaki usûllerin bir araya gelerek oluşturdukları Zencîr usûlünün yer aldığı görülmektedir. İnsan hayatı ile özdeşleştirilerek bu seçimin yapılması doğrultusunda, zaman içinde yaş alma durumu göz önünde bulundurularak; “ Ön Gençlik Dönemi ” nin usûlün en küçük zamanlı bölümü olan 16/4'lük Çifte Düyek, “ Gençlik Dönemi ” nin 20/4'lük Fahte, “ Orta Yaşlılık Dönemi ” nin 24/4'lük Çenber, “ Yaşlılık Dönemi ” nin 28/4'lük Devr-i Kebîr ve son dönem olarak nitelendirilen “ Erdeme Ulaşma Dönemi ” nin usûlün en büyük zaman parçası olan 32/4'lük Berefşan ile ifade edilmeye çalışılması, konu ile örtüşen seçimler olarak değerlendirilmektedir.

RAST SAZ SEMÂÎ

İşveler

Usûl: Aksak Semâî- Semâî

Beste: Necdet Varol

A (Rast makamının pest genişleme bölgesi)
Yegâh'ta Rast 4'lüsü Rast'ta Hicaz 4'lüsü

f. Bütün çalgılar (3) Yaylılar-nefesliler *p.*

B Rast makamı sesleri

mf. (Hızlanarak) (Ağırlaşarak) (Tempo) Bütün çalgılar

Dügâh'ta Uşşak 3'lüsü Rast'ta Rast 3'lüsü Hüseyinî Aşırân'da Uşşak 3'lüsü

C Rast makamı sesleri

Teslim *B* (makamın pest genişleme bölgesi)
Yegâh'ta Rast 4'lüsü

(Hızlanarak) (Ağırlaşarak) (Tempo) *p.*

C' Rast'tan (Durak) Gerdâniye'ye (Tiz durak) Rast...

(Hızlanarak) (Ağırlaşarak) (Tempo) *p.* Kanun *f.*

makamı sesleri

(Ağırlaşarak) (Son)

D Zırgüle'li Sûz'nâk makamı geçkisi

Nevâ'da Hicaz 3'lüsü Rast'ta Hicaz 3'lüsü

(Geniş) *p.* Ney-Kemençe *mf.* Viyolonsel-(Keman-Viyola)

E Basit Sûz'nâk makamı sesleri

Rast makamı Nevâ'da Hicaz 3'lüsü (Tiz genişleme bölgesi) Nevâ'da Hicaz arpej sesleri 4'lüsü

(Hızlanarak) (Ağırlaşarak) *f.* Tanbur *mf.* Rast makamı sesleri (Tempo) (Ağırlaşarak) Bütün çalgılar

Nihâvend makamı geçkisi

Rast'ta kromatik çıkış

Rast'ta Rast 5'lisi

Rast makamı dizisi

Nevâ'da Rast 4'lüsü

Yegâh'tan Gerdâniye'ye Rast makamı sesleri

Yegâh'tan Segâh'a Rast makamı sesleri

D **f** **p.** **f.** **(Hızlanarak)** **(Ağırlaşarak)** **f.** **(Hızlanarak)** **(Ağırlaşarak)**

Ud-Kemence **Kanun**

Rast'ta Nikriz 5'lisi **(Hızlanarak)** **(Ağırlaşarak)** **f.** **(Hızlanarak)** **(Ağırlaşarak)**

Keman-Tanbur **Bütün çalgılar, Stakato**

E **h** **184** **t** **t** **t** **t**

Mızraplar-Vurgular-Ritm çalgılar

f. **(Rast makamı'nın tiz genişleme,bölgesi) Gerdâniye'de Rast 4'lüsü**

Bütün çalgılar

p. **1** **y²** **Dügâh'tan Evic'e Rast makamı sesleri** **Dügâh'ta Uşşak 4'lüsü**

mf.

y³ **y** **f.** **Yegâh'ta Rast 4'lüsü** **Rast'ta Rast 3'lüsü**

y³ **Yegâh'tan Nevâ'ya Rast makamı sesleri** **138** **k** **-4-**

p. **Kanun**

Yaylılar- nefesliler 2. Ağırlaşacak

1

Hüseyinî'de Uşşak 4'lüsü-Çargâh'ta Pençgâh 5'lisi

Kanun

Nevâ'da Rast 4'lüsü-Segâh'ta tam Ferâhnâk 5'lisi

z

z^1

m

m^1

1

Nevâ'da Rast 3'lüsü

$z(\alpha)$

m^1

2

Viyolonsel

Dügâh'ta Uşşak 4'lüsü

Irak'ta eksik Segâh 4'lüsü

Rast'ta Rast 4'lüsü

z^2

m^2

3

Rast'ta Rast 3'lüsü

$z(\beta)$

m^3

$\$$

2. Ağırlaşarak

4. “ İŞVELER ” ADLI TASVİRÎ SAZ ESERİNİN MÜZİKAL ANALİZİ

4.1 İlk Bilgiler

Besteci: Necdet Varol

Nota: Arel – Ezgi – Uzdilek sisteminde olup, bestekârın kendisinden temin edilen nota doğrultusunda, bilgisayarda yeniden düzenlenmiştir.

Form: Saz Semâîsi

Melodi: Makam, Rast

Ritm: A, B, C, D hâneleri Aksak Semâî usûlünde, E hânesi Semâî usûlünde bestelenmiştir.

Gideri: (deđişmeli olarak) ♩ = 120, ♪ = 184, ♫ = 138

4.2 Genele Bakış (Orta Boyut)

4.2.1 Form

“ Eser Saz Semâîsi formundadır ” .²⁰

4.2.1.1 Biçim

“ 1. Hâne A₈ (A hânesi 8 ölçüden oluşmaktadır.)

Teslim B (B hânesi 8 ölçüden oluşmaktadır.)

2. Hâne C₈ (C hânesi 8 ölçüden oluşmaktadır.)

Teslim B₈ (B hânesi 8 ölçüden oluşmaktadır.)

3. Hâne D₈ (D hânesi 8 ölçüden oluşmaktadır.)

²⁰ Bkz. EK 2.2, s. 123.

Teslim B₈ (*B hânesi 8 ölçüden oluşmaktadır.*)

4. Hâne E₆₀ (*E hânesi 60 ölçüden oluşmaktadır.*)

Teslim B₈ (*B hânesi 8 ölçüden oluşmaktadır*) *Eserin klâsik şemaya uyumu söz konusudur.*”²¹

4.2.1.2 Yapı

“ *1. Hâne A = (a₂ + b₂) + (a₂ + b₂)*

Teslim B = (c₂ + c¹₂) + (c₂ + c²₂)

2.Hâne C = (d₂ + e₂) + (d₂ + e₂)

Teslim B = (c₂ + c¹₂) + (c₂ + c²₂)

3. Hâne D = (f₂ + g₂) + (f₂ + g₂)

Teslim B = (c₂ + c¹₂) + (c₂ + c²₂)

4. Hâne E = (h₄ + i₄ + j₄ + i¹₄ + j¹₄) + (h₄ + i₄ + j₄ + i¹₄ + j¹₄) + k₄ + (l₄ - m₄) + (l¹₄ - m¹₄) + (l²₄ - m²₄) + (l³₄ - m³₄)

*Teslim B = (c₂ + c¹₂) + (c₂ + c²₂) ”*²²

4.2.1.3 Üslûb

“ *Bütüne bakıldığında, Klâsik Saz Semâîleri’nde pek görülmeyen arpejlerin ve es’lerin, sıkça kullanılmasından ötürü, eserin modern bir üslûba sahip olduğu görülmektedir* ”.²³

4.2.2 Melodi

4.2.2.1 Makamın Kullanılışı

Eserde Rast makamının durağı Rast perdesi, güçlüsü Nevâ perdesi ve diğer önemli bir perdesi Segâh (si koma bemol) üzerinde gerekli kalıplar yapılmakla beraber, yer yer bu seslerin arasına, tiz durak Gerdâniye’ nin de katılması sûreti ile

²¹ Prof. Mutlu Torun ile kişisel görüşme.

²² Prof. Mutlu Torun ile kişisel görüşme.

²³ Prof. Mutlu Torun ile kişisel görüşme.

4'lü arpej şeklinde kullanıldıkları görülmektedir. Eserde Rast makamının yerindeki (sol) ana dizisi ile birlikte, pest taraftaki ve tiz taraftaki genişleme bölgesi de kullanılmaktadır. C hânesinde öncelikle 1. portede ilk ölçüde Nevâ'da Hicaz, ikinci ölçüde Rast'ta Hicaz çeşnileri ile Zirgüle'li Sûznâk makamına geçki yapılmakla birlikte, 2. portenin ilk ölçüsünde Basit Sûznâk makamı sesleri kullanılmaktadır. D hânesinde Rast'ta Bûselik, Çârgâh'ta Bûselik, Nevâ'da Kürdî ve Dügâh'ta Kürdî çeşnilerinin kullanılması ile Nihâvend makamı seslerinde dolaşmaktadır. Eserin E hânesinde, Rast makamına geçki yapılmaktadır.

4.2.2.2 Ses Alanı

En pest perde olarak, “ 1³ ” cümlesindeki Kaba Rast (sol) ile en tiz perde olarak “ g ” cümlesinde yer alan Sünbüle sesi arasındaki 17 perdelik alan kullanılmaktadır. Çıkıcı makam olmasından ötürü, pest bölgedeki genişlemede yer alan sesler ile birlikte ana dizinin sesleri de esas alınmakta, bunun yanında aslında pek kullanılmayan, tiz durak Gerdâniye üstüne (sol) göçürülen Rast 5'lisi seslerine de eserde yer verilmektedir.

4.2.2.3 Aralıklar

Eserde A hânesi, Teslim (B hânesi), C hânesi ve D hânelerinde genelde bitişik aralıkların ve küçük nota değerlerinin (16'lıklar) kullanıldığı görülmektedir. Ancak son hânedede de bitişik notalara yer verilmesi ile birlikte, 16'lık notaların yoğun kullanılmadığı(altı kez), buna karşın daha büyük nota değerlerinin kullanıldığı (2'lik) gözlenmektedir. Hâne içlerindeki aralıklar incelendiğinde, en büyük aralığın B hânesindeki “ c ” cümlesinde yer alan Yegâh'tan Hüseyinî'ye yapılan 9'lu üst aralık, “ c¹ ” cümlesinde yer alan Rast'tan Gerdâniye'ye yapılan 1 oktavlık üst aralık, hâne geçişlerindeki aralıklarda ise, en büyük aralığın D hânesi'nden Teslim'e geçişteki Gerdâniye'den Yegâh'a yapılan 11'li alt aralık olduğu görülmektedir.

4.2.2.4 Melodik Hareket Özellikleri

Eserde melodi çizgisinin, yumuşak bir akışla seyir ettiği görülmekle birlikte, yer yer kırık çizgi (ligne brisée) hareketlerinin yapılması ile melodi çizgisinde ani dikleşmeler olduğu gözlenmektedir:

A hânesinde, makamın durak sesi olan Rast perdesinden başlayıp, 2. derece güçlüsü Segâh'ta, sergilenmesi ile oluşan yatay çizgi, 2. portede, Rast'tan Gerdâniye perdesine kadar yapılan çıkışla dikleşerek, hâne sonunda tekrar Rast perdesine dönülmesi ile eğik bir çizgi oluşturarak inmektedir.

Teslim bölümünde, makamın pest genişleme bölgesindeki Yegâh'tan başlayıp, tekrar Yegâh perdesine ulaşmak sûreti ile önce aşağı, ardından yukarı dalgalı bir seyir izleyen, Hüseyinî perdesine yapılan atlama ile ani bir kırıklık sergileyen, buradan tekrar Rast perdesine kadar iniş nedeni ile hafif dalgalanmalar gösteren, son motifte aniden Gerdâniye'ye çıkılması sûreti ile oluşan kırık çizgi hareketinden dolayı yine ani olarak dikleşen, hânenin tekrar Rast perdesinde bitmesi ile bu noktadan aşağı doğru inen eğik bir çizgi olduğu gözlenmektedir.

C hânesinde, ilk portede Nevâ'dan başlanıp, Rast'a kadar inilmesi ile oluşan hafif dalgalı çizgi, ikinci portenin ilk motifinin başında, Gerdâniye'ye ulaşılması ile yukarı doğru dikleşerek çıkmakta, ardından melodinin Nevâ'ya doğru pestleşmesi ile aşağı doğru tekrar inmekte, buradan Sünbüle'ye atlanıp oradan tekrar Nevâ'ya varılması ile aniden kırılıp tekrar bu noktadan aşağı doğru eğik bir şekilde inmekte ve hâne sonunda Rast'ta kalınması ile yatay bir şekilde son bulmaktadır.

D hânesinde, ilk ölçüde Rast'tan başlanıp, devam edilmesi sûreti ile oluşan yatay çizgi, Sünbüle perdesine ulaşılması sebebi ile yukarı doğru eğik bir şekilde çıkmakta, ardından Çârgâh'a doğru eğik bir şekilde inmekte, buradan Gerdâniye'ye atlamakta, ardından Dügâh'a inilmesi sebebi ile aşağı doğru eğik bir hareket sergilemektedir. Bunu takiben, ikinci portedeki ikinci küçük motifin başına kadar yatay bir seyir izlemekte, ancak Rast perdesinden Sünbüle'ye kadar çıkılmasından ötürü yine dikleşmekte, buradan önce Nevâ'ya, ardından Rast'a doğru inmekte, son olarak da hânedeki Gerdâniye perdesinde karar verilmesi ile buraya kadar tekrar dik bir çıkış sergilemektedir.

E hânesinde, melodinin Rast perdesi ile Tiz Çârgâh arasında dalgalı inişler çıkışlar göstermesi, bu arada en pest perde olarak Yegâh'a kadar inmesi ve sonunda yine Rast perdesinde karar vermesi ile hafif dalgalı bir çizgi seyrinin oluştuğu görülmektedir.

Bu hareketlerde, bitişik sesler kullanıldığı gibi atlamalı seslere de yer verildiği gözlenmektedir.

4.2.3 Ritm

4.2.3.1 Usûl – Melodi

*“ Eser usûlün darplarına uygun olarak bestelenmiştir; ancak usûlün kendi darpları içinde trioleler ile bölmelere ayrıldığı görülmektedir ”.*²⁴

4.2.3.2 Gider

Eserde kullanılan ilk usûl olan, Aksak Semâî usûlünün yer aldığı A hânesinde, Teslimde (B hânesi), C hânesinde ve D hânesinde, giderin değeri $\text{♩} = 120$ olarak görülmektedir.

Semâî usûlü kullanılan E hânesi'nin, ilk 4 portesinde ve 5. portenin ilk 4 ölçüsünde giderin değeri $\text{♩} = 184$ olarak görülmektedir.

E hânesinin 5. portesinin son 4 ölçüsünden (k cümlesinden) itibaren, hâne sonuna kadar giderin değeri $\text{♩} = 138$ olarak kullanılmaktadır.

4.2.3.3 Değerler

Eserde kullanılan çokluk sırasına göre: sekizlik (♩), onaltılık (♩), dördlük (♩) ve ikilik (♩)

²⁴ Prof. Mutlu Torun ile kişisel görüşme.

4.2.3.4 Çarpma ve Süsler

Notada çarpmalar ile ilgili bir ibâre bulunmamaktadır. Bunun yanında süsleme ile ilgili olarak, C hânesinin başındaki ilk üç zamanda, E hânesinin “ l¹ ”, “ m¹ ”, “ l³ ”, “ m³ ” cümlelerinin son iki ölçüsünde, ikilik notalarda kullanılan bağlar ile düz seslerin hâkimiyeti söz konusu olmaktadır.

4.2.3.5 Düzenin Bozulması

*“ Eserin, genelde usûlün düzümine uygun olarak bestelendiğini belirtmek mümkün olmakla birlikte, A hânesinde ve B hânesinde auftagların (anakruzların) yer alması, bazı yerlerde triolelerin kullanılması ile ritimde farklılıklar oluştuğu gözlenmektedir ”.*²⁵

4.2.3.6 Hareketlilik - Sükûnet

Eser, hareketlilik ve sükûnet kontrastını oldukça yoğun şekilde barındıran bir yapıya sahiptir.

Eserin özellikle C hânesinde “ e ” cümlesinin ilk ölçüsünde, D hânesinde “ f ” cümlesinin ikinci ölçüsünde ve “ g ” cümlesinin ilk ve ikinci ölçülerinde 16’lık notaların birbirini kovalamaları ile hareketlilik yaratılmakta, ancak eserin E hânesinde bağlarla uzayan ikilik notaların kullanımı ile sükûnet hissedilmektedir.

Ayrıca eserde, sıkça kullanılan nüans unsurları; forteler, pianolar, crescendo ve decrescendolar, bu kontrastın sağlanmasında önemli rol almaktadırlar.

4.3 Yakından Bakış (Küçük Boyut)

4.3.1 Eser Adının Mânâsı

İşve: Gönül alıcı, gönül aldatıcı naz, davranış.

4.3.2 Eserin Konusu

“ Bestekâr, işveler konusunu insanlar arasındaki iltifatlar, kurlar, sevgiler, özlemler, arzular, yer yer ise serzenişler ve küskünlükler olarak yorumlamaktadır. Bu ifadelerin sözcükler ile dile getirilebileceği gibi, melodik yapı ve kompozisyon içinde müzik cümlelerini, motifler ve uyumlu ses aralıkları ve

²⁵ Prof. Mutlu Torun ile kişisel görüşme.

de uygun zamanlı ses ve es'ler kullanılarak, müzik yoluyla da aktarılabilceği düşüncesi ile bu konuyu ele aldığını belirtmektedir ”.²⁶

4.3.2.1 Eser Konusu ile Kullanılan Makamın Bağlantısı

“ Bu eserde yer alan konu, Rast makamının kural ve kuramlarına bağlı kalınarak Rast karakterinin icrâ edilmesinin yanında, Rast makam dizisi içindeki gizli hazineler; varlığını çeşitli modülasyonlar ile hissettiren çeşitli karakterler yardımı ile de tasvir edilmeye çalışılmıştır. Bahsi geçen “ İşveler ” teması,(...) yer yer seçilen makamın esas karakteri ile bunun yanında gizli hazineler olarak ifade edilen makamın bünyesinde bulunan değişik karakterler ve daha kesin anlatımlar için geçici geçkiler ile ifade edilmeye çalışılmıştır ”.²⁷

4.3.2.2 Eserin Konusu ile Kullanılan Usûlün Bağlantısı

Klâsik Saz Semâîlerinde olduğu gibi, bu eserde de ilk üç hânede ve Teslim’de Aksak Semâî usûlü kullanılmakta, son hânede ise daha yürük bir usûle geçilerek Semâî usûlü yer almaktadır. “ Bu tasvîrî eserde hem makamsallık, hem usûller kavramı, hem teori, hem de eserin ana teması ve amacı doğrultusunda, toplu bir düzen anlatımına katkıda bulunacağı düşüncesi ile usûl geçişinin yapılmış olması başlıca gerekçedir ”.²⁸

Eserin A, Teslim (B), C, D hânelerinde Aksak Semâî usûlü ♩=120 gider değerinde kullanılırken, Semâî usûlünün kullanıldığı E hânesinde “ h ”, “ i ”, “ j ”, “ i¹ ”, “ j¹ ” cümlelerinde giderin değerinin ♩= 184’e çıkarıldığı, ardından gelen “ k ” cümlesi ile hânenin son cümlesi olan “ m³ ” cümlesinin sonuna kadar ♩ = 138 değerine çekildiği, eserde son olarak icrâ edilen Teslim bölümünde ise ♩= 120 değerine düşürüldüğü gözlenmektedir.

²⁶ Necdet Varol ile kişisel görüşme.

²⁷ Bkz. EK 1.2, s. 112.

²⁸ Bkz. EK 1.2, s. 113.

Saz Semâîlerinin gereği olan bu usûl geçkisinin yanında, gider değerinde de yapılan bu artış ve eksilmelerin, esere hareketlilik getirmeleri ile konuyu tasvirde rol oynayan önemli birer unsur oldukları şeklinde bir değerlendirme yapılabilir.

“ Eserde cümlelerin bitim noktaları, birbirinden ayrılma noktaları, uzun bir ses veya es ile kendini göstermektedir ”.²⁹ İlk dört hânedeki “birim zamanın 8’lik olmasından ötürü, es’lerin de usûlün birimlerine uyumlu düzenlenmesini, cümlelerin içinde yaratılan küçük motiflerin ve motiflerin, konuyu ifadede yer alan gerek soru, gerek cevap cümlelerinin parçaları olarak ve gerekse karşıya söz hakkı tanınmasının ifadesi olarak yer aldıkları şeklinde değerlendirmek mümkündür ”.³⁰

Eserin Aksak Semâî bölümü incelendiğinde, usûlün düzumüne uygun olarak bestelendiğini belirtmek mümkün olmakla birlikte, ilk ölçüde usûlün 2. - düüm - darbına gelen (re – mi – fa) küçük motifinde triole kullanılarak 3’lü bölünmeye gidildiği, Teslimin 1. dolabının içinde, D hânesinin “ f ” cümlesinin 2. ölçüsünde triolelerin kullanılarak, darpları kendi içlerinde bölmek sûreti ile ritimde farklılıklar yaratıldığı gözlenmektedir. Eserde, “ usûl bitiminde cümle parçalarının da bittiği gözlenmekle birlikte auftagtlara (anakruz) rastlanmaktadır; eserin 2. portesinin ilk ölçüsünün sonundaki (la – si), 3. ve 4. portelerinin ilk ölçülerinin sonundaki (mi) sesinin melodik etki olarak, onları takip eden ölçünün başındaki seslerin hazırlayıcısı oldukları görülmektedir. Esere dinamizm katan bu asimetrik, sürprizli hareketlerin yapılmalarına, eserin konusunun içeriğinde yer aldığı düşünülen farklı farklı işvelerin anlatımına katkıda buldukları şeklinde yorum getirilebilir.

Eserin C hânesinde, “ d ” cümlesinin ilk ölçüsünde Nevâ’da uzun seslerin kullanılması, ritimde farklılık oluşturduğu duygusunu hissettirmektedir. Ayrıca, aynı hâne içinde kullanılan Gerdâniye’den Nevâ’ya inilip, ardından Sünbüle perdesinden yine Nevâ’ya kadar inişle oluşturulan kırık çizgi hareketi, bunun

²⁹ Bkz. EK 2.2, s.124.

³⁰ Necdet Varol ile kişisel görüşme.

hızlanarak ve ağırlaşarak icrai, ritmin akışının dışında bir dağılım olduğu hissini vermektedir.

D hânesinde “ f ” cümlesinde Sünbüle’den Çârgâh’a, ardından Gerdâniye’den Dügâh’a inilerek oluşturulan kırık çizgi hareketleri, ritimde farklılıklar yaratıp eseri monotonluktan kurtaran özelliklerin bir kısmı olarak göze çarpmaktadır ”.³¹

Konu ile ilgisine bakıldığında, bu hareketlerin, yapılan işveli davranışların tekrarlanması, bu hareketler ile karşıdakinin ikna edilmeye çalışılması şeklinde yorumlanabilir.

Eserin Semâî usûlünün kullanıldığı E hânesinin, usûlün darplarının gereği daha düzenli bir yapıya sahip olduğu görülmektedir. Bunun yanında “ m ”, “ m¹ ”, “ m² ”, “ m³ ” cümlelerinin ilk zamanının senkoplu küçük motifler ile başlamaları, cümlelerin ritmine beklenmedik değişim getirirken, “ l¹ ”, “ m¹ ”, “ l³ ”, “ m³ ” cümlelerinin son iki ölçüsündeki seslerin, birbirine bağlanarak uzamaları neticesinde ritmin düzenli akışının önüne geçerek, darpların hissedilmesini ikinci planda tutmaları, işvelerin tasvirinde kişiler arasındaki uzlaşmayı, anlaşılabilirliği, sakinliği ifade etmek için kullanıldıkları şeklinde yorumlanabilir.

4.3.3 Eserin Tasvîrî Analizi

Eserin ilk hânesi olan A hânesinde;

“ Rast makamının ana seslerinde dolaşarak, karakterinin ana hatları belirtilerek, ciddi havası sergilenmektedir ”.³² Bu hânedeki, kişiler arasındaki öncelikle yer alan tanışma sürecinin ve bu esnadaki karşılıklı konuşmalardaki ciddiyet havasının ifade edilmeye çalışıldığı düşünülebilir.

“ a ” cümlesinin 1.ölçüsüne; makamın karar perdesi olan sol (Rast) perdesinin vurgulanıp, pest taraftaki genişleme bölgesinde gezinilmesine, tanışma

³¹ Prof. Mutlu Torun ile kişisel görüşme.

³² Necdet Varol ile kişisel görüşme.

döneminin ifadesi olabileceği yorumu getirilebilir. Sazların tümü, bu bölümün icrâmını gerçekleştirmektedir.

“ 2. ölçüde öncelikle, Rast dizisinin karar perdesi üzerinde bulunan Rast 5’lisindeki önemli bir derece olan Segâh (si koma bemol) perdesi üzerinde asma kalış yapılmakta, bunu takiben Çârgâh (do) sesi ve Dügâh (la) perdesinin 4 koma diyez almış hali olarak adlandırılan Kürdî perdesi kullanılmakta, ardından yine Segâh perdesinde geçici duruş sergilenmektedir. Bu hareketler ile karşılıklı konuşmalara zemin hazırlandığı, özellikle Dügâh perdesinin 4 koma diyez alması neticesinde, melodide yaratılan duygusallıkla, bu bahsi geçen konuşmaların gerçekleşmesinin gönülden dilendiği düşünülebilir. Bestekâr, bu motifi icrâ görevinin yaylı ve nefesli sazlara verilmesini uygun görmektedir.

“ b ” cümlesinin ilk ölçüsünde, öncelikle Rast dizisinin “ arpeji ”, sol – si – re – sol atlamalarındaki hızlanarak çıkışa, makamın güçlüsü Nevâ (re) perdesinde ağırlaşarak kontrast yaratan iki geçici kalışa, aralarda soluklanan bir müzik cümlesi olması özelliği göz önünde bulundurularak yapılan bu hareketlere, insanların aralarındaki farklı, birbirine benzemeyen anlatımların birer ifadeleri oldukları şeklinde yorum getirilebilir ”.³³ Bestekâr bu detayı, mızraplı sazların ve vurguluların icrâlarına vermeyi uygun görmektedir. A hânesi’nin sonu olarak, 3. ölçünün son “ tek ” inden başlayan tempo, ayrı ayrı ifadeler taşıyan 8’lik es’ler ile birbirinden ayrılan üç grup arasında paylaştırılmakta, bu vazife ise bütün çalgılara verilmektedir. Bu hânedeki son motifin ağırlaştırılarak karar perdesi Rast’taki (sol) kalışı ile de Rast makamı karakterinin vurgulanması tamamlanmış olmaktadır. Aralarda kullanılan es’lerin, kişilerin ilk tanışma anındaki daha temkinli, daha ciddi, daha dikkatli, daha durarak, düşünerek konuşmalarını ifade etmek için kullanıldığı düşünülebilir.

Eserde A hânesinin ardından, B hânesi olarak adlandırılan Teslim bölümü gelmektedir. “ Teslim, saz eserlerinin, kararı kuvvetlendirmek adına içinde bulunulan makamı pekiştiren, tam karara götürüp makamın karakterini

³³ Necdet Varol ile kişisel görüşme.

tamamlayan, istirahat duygusu veren, her hânedan sonra icrâ edilen bölümüdür. Bu bölümde genelde çeşitli geçkiler yapılmamaktadır, şayet yapılsa bile içinde bulunulan makamdan uzaklaşılması gerekmektedir. Bu eserde, Teslim bölümünde Rast makamı karakterini ortaya konulurken, çeşitli nüaslardan yararlanılmaktadır ” .³⁴

“ c ” cümlesinin ilk ölçüsünde, Rast makamının pestteki genişleme bölgesindeki Yegâh sesinden başlanıp, bu bölge gösterilmekle birlikte, Segâh sesine kadar çıkılmakta, ardından durak perdesi Rast (sol) ve yine güçlünün pestteki sesi Yegâh (re) belirtilmektedir. Ölçü sonunda, bu perdeden Hüseyinî perdesine 9’lu üst aralık kullanılarak çıkılmaktadır

İkinci ölçüde, 8’lik es’lerin de yardımı ile Rast makamının güçlüsü Nevâ (re), durağı Rast (sol) ve 3. derecesi Segâh (si koma bemol) sesleri vurgulanmak istenmektedir.

“ c¹ ” cümlesinde ilk ölçüde, bu kez Rast’tan, dizinin Rast 5’lisi ile Nevâ’ya kadar çıkılmakta, ardından Gerdâniye’ye atlandıktan sonra dizinin yedeninin tiz oktavdaki sesi Eviç (fa 4 koma diyez) üzerinde bir asma kalış yapılarak ve ölçü sonuna doğru Nevâ sesine, güçlüye doğru inilmek sûreti ile de aynı hareket sergilenerek, makamın bu önemli iki perdesi vurgulanmaktadır. 4. ölçüde de, 2. ölçüde olduğu gibi bu kez yine Nevâ sesinden ve ardından gelen Çârgâh ve Segâh seslerinin oluşturduğu küçük motiften sonra, 8’lik esler kullanılmaktadır. Aynı hânenin içinde bu hareketlerin tekrarlanması ile ifadenin kuvvetlendirilmek istendiği düşünülebilir. Ayrıca 4. ölçünün son küçük motifinde, ikinci ölçüye göre daha uzun bir anlatım ile devam edilmesine; Rast sesinden, Gerdâniye’ye atlanıp, Rast üzerindeki 5’li ve Nevâ üzerindeki 4’lü içinde, trioleler ile hızlanarak inici hareket sergilenmesine, hânenin 2. ölçüsünün daha gelişmiş olduğu yorumu getirilebilir. 5. ölçüde yine 8’lik es’lerin yardımı ile makamın güçlüsü ve diğer sesleri arasında dolaşılmasına, karşıdaki kimseyi kendi fikrine ikna edilmesinin ve aralarda es’lerin kullanılmasına ona düşünme payı

³⁴ Bkz. EK 1.2, s.112.

bırakılmasının, ardından gelen küçük motifin işlenmesine ise o kişiyi yeniden iknâ etme çabasının birer anlatımları olduklarının yaklaşımında bulunulabilir.

Eserin A hânesinde ve Teslim bölümlerinde, nüanslar, hareketler ve ifade şekilleri benzerlikler göstermektedir. Her iki bölümde, öncelikle Rast (sol) perdesinin sık kullanılması, Rast makamı dizisinin (Rast perdesi üzerindeki 5'linin ve Nevâ perdesi yerindeki 4'lünün seslerinde dolaşılması) ve makamın pestten genişleme bölgesinin gösterilmesi ile ağır, çıkıcı, ciddi bir makam olduğu ifadesi vurgulanmaktadır.

“ C hânesinde, “ d ” cümlesinin ilk ölçüsünde Nevâ'da Hicaz çeşnisinin kullanılması ile yumuşak, yalvarış, yakarış belirten bir ifadede bulunmak istenildiği düşünülmektedir. Bu yalvarış ve yakarış, yaylı ve nefesli saz ile ifade edilen bir işve olarak görülmektedir. 2. ölçüde bu işveli hareketlerin devamı olarak nitelendirilebilen, Rast üzerinde Hicaz çeşnisi gösterilmektedir. Bu durumda, Rast'ta Hicaz ve Nevâ'da Hicaz çeşnileri kullanılarak, içerdği mânâ itibarı ile “ gönül yakıcı ” bir makam olarak nitelendirilen, Sûznâk makamının bir çeşidi olan Zirgüle'li Sûznâk makamına geçki yapılmaktadır ”.³⁵ Bu değişikliğe, yalvarışların dozunun daha da arttırılarak, adeta karşı tarafın gönlünü almak için onu mutlu edecek her şeyi yapmaya hazır olunduğunun ifade edilmek istendiği şeklinde yorum getirilebilir. “ e ” cümlesinin ilk ölçüsünde, bir başka işve ise oldukça sert olarak bir muzraplı saz olan tanbura verilmiştir ”.³⁶ “ Bu cümlede, ilk ölçüde Rast'ta Rast, Nevâ'da Hicaz ve Gerdâniye'de Bûselik çeşnilerinin gösterilmesi ile Basit Sûznâk makamına yaklaşan bir ifade görülmektedir ”.³⁷ C hânesindeki bu geçkilere, yapılmakta olan işvelerin inandırıcılığını arttırmak için harcanan çabaları, insanlar arasındaki farklı tarzda anlatımları, gönül almak için yapılan çeşitli gayretleri ifade etmek için kullanıldıkları şeklinde yorum getirilebilir. “ e ” cümlesinin sonunda 2. ve 4. ölçülerde Hisâr perdesi (mi 4 koma bemol) Hüseyinî'ye (mi bekar) dönüşmek sûreti ile Rast 5'lisini pekiştirmekte ve makamı tamamlayarak Rast makamına, ana temaya girişi

³⁵ Necdet Varol ile kişisel görüşme.

³⁶ Bkz. EK 1.2, s.112.

³⁷ Necdet Varol ile kişisel görüşme.

hazırlamaktadır ”.³⁸ Senyo ile Teslim’e geçilip, bu bölümde yine Rast makamı icrâ edilmektedir. Teslimdeki oldukça ciddi, kararlı, motifler, es’ler ile bölünmüş gruplar ve birinci dolap ile makam dizisinin bütününün hızlanarak gösterilmesi, ikinci dolap ile güçlüden karara yine es’ler ile cümlelerin, motiflerin bölünmesi, son grupta ağırlaşarak Rast makamı durağında (Rast perdesi – sol) kalış yapılması, işvelere kesin, kararlı cevaplar verildiği şeklinde düşünülebilir.

“ *Eserin D hânesinde, bünyesinde yumuşaklığın ifadesi olan Bûselik çeşnisini ve gizemin ifadesi olan Kürdî çeşnisini barındıran Nihâvend makamı seslerinin kullanımı ile bir başka geçki yapılmaktadır.*

“ *f* ” cümlesinde bestekâr, ilk ölçüde kadın ve erkek arasındaki işvelerle doğan hoşlanmayı ifade edebilmek adına, erkeği temsil ettiğini düşündüğü *ûd* ile kadını temsil ettiğini düşündüğü kemençenin icrâını uygun görmektedir ”.³⁹ İkinci ölçüde, Nihâvend makamının bütün dizisini ve Sünbüle de dâhil olmak üzere, tiz genişleme bölgesini kapsayan hızlanarak yapılan çıkışta, “ w ” ve “ w¹ ” motiflerinde Sünbüle’den Çârgâh’a ve Gerdâniye’den Dügâh’a iniş neticesinde, içinde Çârgâh’ta Bûselik’li ve Dügâh’ta Kürdî’li asma kalışların sergilendiği melodi yürüyüşlerinde, kişilerin aralarında geçen sevgi dolu konuşmaların, sorulan soruların ve karşılığında alınan cevapların ifade edilmeye çalışıldığı düşünülebilir. Besteci, bu icrânın kanun ile yapılmasını uygun görmektedir.

“ g ” cümlesinde Nihâvend makamının orta bölgesinden Nîm Hicaz (do 4 koma diyez) perdesi olarak Nîkrîz’leştiği, ardından “ f ” cümlesinde de yer alan “ s ” motifi ile arpej’li olarak dizinin tiz genişleme bölgesine çıkıldığı ve ağırlaşarak güçlü perdesi Nevâ’ya kadar inildiği gözlenmektedir. Söz konusu olan bu hareketli gruplar ile işvelerin, nazların, niyazların sürdürülmesinin ifade edildiği düşünülürken, bu motifin icrâında kemanın ve tanburun yer almasının tercih edildiği görülmektedir. Cümlenin son ölçüsünde karar perdesi olan Rast’tan başlayıp, önce hızlanarak, ardından ağırlaşarak Gerdâniye’ye kadar ulaşan, bitişik kromatik aralıkların kullanıldığı bir hareket söz konusu olmaktadır. “ *Tiz durak’ta*

³⁸ Necdet Varol ile kişisel görüşme.

³⁹ Necdet Varol ile kişisel görüşme.

karar veren, içinde çeşitli değişimlerin olduğu aynı zamanda Rast makamına geçiş hazırlığı niteliği de taşıyan bu motifte, artık işvekârlar arasındaki, küçük düşünce farklılıklarının halledildiği, yavaş yavaş uzlaşmaya başlandığı, anlaşma yoluna gidildiği şeklinde bir anlatım olduğu düşünülebilir ”.⁴⁰

Hânenin ikinci dolap ile tekrar edilmesine, kişilerin karşılıklı olarak birbirlerinin hoşuna gidecek davranışları yapmaya devam ettiklerinin ifade edilmekte olduğu yorumu getirilebilir.

“ Eserin E hânesinde, Rast makamı sesleri kullanılmaktadır. Bu hânedeki ritmik bir yapıya sahip olan Semâ’ usûlüne yapılan geçiş ve giderin değerinin öncelikle $\text{♩} = 184$ 'e çıkarılması ile birlikteliğin yarattığı coşku havasının yansıtılmak istendiği düşünülebilir ”.⁴¹

Hânenin ilk cümlesi olan “ h ” cümlesinde, makamın (sol – si – re – si – re – si) seslerinden oluşan akor sesleri, “ t ” motifini oluşturmaktadır. Bu motifin staccatolu icrânının, cümlede 4 ölçü boyunca yer alması ile işvelerin ısrarla tekrarlandığının ifade edilmekte olduğu düşünülebilir. Forte ile Rast’tan Hüseyinî’ye, Nevâ’dan Tiz Segâh’a melodi yürüyüşü hareketi sergileyerek çıkan “ y ”, “ y¹ ” motiflerinin yer aldığı, ardından Tiz Çârgâh’a kadar ulaşılan ve Tiz Durak Gerdâniye’ye kadar inilerek, ikilik kalış sergilenen “ i ” cümlesinin anlatımı için, coşku ve mutluluk içinde, karşı tarafın gönlünü alıcı şekilde davranmaya devam edildiği düşünülebilir. Ardından gelen 4’lük es ile bir duruş sergilenmesine, diğer taraftan da aynı içtenlikle bir cevap gelmesi beklentisi içinde bulunduğu yorumunu getirmek mümkündür. Bunun karşılığı olan “ j ” cümlesi için ise, “ p ”, “ p¹ ” küçük motiflerinin melodi yürüyüşü sergilemeleri ve sonunda “ i ” cümlesinin elemanları olan “ y ”, “ y¹ ” motiflerinin Dügâh’daki muadili olan “ y² ” motifinin yer almasına, karşı tarafın yapmış olduğu işveli tavrılara aynı şekilde cevap verilmekte olduğunun yorumu getirilebilir.

⁴⁰ Necdet Varol ile kişisel görüşme.

⁴¹ Necdet Varol ile kişisel görüşme.

Bu hâne içinde “ i ” cümlesinin, bu kez Yegâh’tan başlayıp Nevâ’da karar veren şekli olan “ i¹ ” ve “ j ” cümlesinin Segâh’tan başlayıp Rast’ta karar veren şekli olan “ j¹ ” cümlelerinin melodi yürüyüşü sergilemelerini, kişiler arasındaki farklı farklı işveli davranışların ve karşıdan gelen hoşnutluk içeren cevapların anlatılmak istendiği bölümler olarak düşünmek mümkündür.

“ j¹ ” cümlesinin ardından, giderin değerinin 138’e çekildiği, bu kez Yegâh’tan başlamak kaydı ile makamın akor seslerinin kullanıldığı, kanunun staccatolu icrâının uygun görüldüğü, “ k ” cümlesi yer almaktadır. Bu cümlede, “ h ” cümlesi gibi 4 ölçü boyunca tekrarlanmasına, karşıdakinin gönlünü fethetmeye yönelik yapılan bu tür davranışlarda, ısrarcı olunmaya devam edildiğinin yorumunu getirmek mümkündür.

Eserde birlikte icrâ edilmeleri istenen, birbirlerinin başka perdelere göçürülmüş şekilleri olarak yer alan “ l ” – “ m ” ve “ l² ” – “ m² ” / “ l¹ ” – “ m¹ ” ve “ l³ ” – “ m³ ” cümlelerinin melodi yürüyüşü sergilemelerini, bu yapılan gönül alıcı davranışların yarattığı mutluluk, coşku dolu hislerin açıklanması şeklinde yorumlamak mümkündür; “ l ”, “ l¹ ”, “ l² ”, “ l³ ” cümlelerinin tümünde, “ m ”, “ m² ” cümlelerinin 2. ve 4.ölçülerinde, “ m¹ ” ve “ m³ ” cümlelerinin 3. ve 4. ölçülerinde ikili, “ l³ ” cümlesinin 1. 3. ve 4. ölçülerinde üçlü armonik seslerin uygulanması, yansıtılmak istenen bu hislerin anlatımını kuvvetlendirici unsurlar olarak nitelendirilebilir. Ayrıca “ l ”, “ l¹ ”, “ l² ”, “ l³ ” cümlelerinde kullanılan uzun sesler, gönül alıcı davranışlar yapılan kişinin nazlanması olarak yorumlanabilirken, “ m ” cümlesinde görülen “ z ” motifinin, “ m¹ ”, “ m² ”, “ m³ ” cümlelerinde de muadillerine yer verilmesi, karşı tarafı iknada coşkulu, ısrarcı bir anlatım sergilenmesinin ifadeleri olarak değerlendirilebilir. Bölümde yer alan bu cümlelerin birlikte icrâları söz konusu olmakla birlikte, cümlelerin ikili gruplar halinde melodi yürüyüşü sergileyerek karara doğru gitmeleri ve bu cümleleri yer yer farklı enstrümanların paylaşarak icrâ etmeleri, yine karşılıklı konuşarak neş’e içinde mutluluğa doğru yol alındığının, müzik dilindeki birer anlatımları oldukları şeklinde yorumlanabilir. “ *E hânesinin ardından Teslim’e geçilmesini, kişilerin*

arasındaki işvelerin, nazların mutlu sona erdirilmesi olarak değerlendirmek mümkündür.”⁴²

4.4 Sonuç

Eserin formu incelendiğinde, biçim olarak Klâsik Saz Semâîsi formuna uymakla birlikte, içeriğinde arpejlerden, atlamalı seslerden, es'lerin kullanımından ötürü, modern bir üslûba sahip olduğu görülmektedir. Bu bağlamda işveler teması, genel olarak esere bakıldığında bu hareketler ile kendini göstermektedir.

Eserde Saz Semâîsi formunun, önce Aksak Semâî usûlü ile başlayıp, son hânedede daha yürük bir usûlün kullanılması zorunluluğu doğrultusunda, Semâî usûlüne geçiş yapılmıştır. Bunun yanında, konunun anlatımına katkı sağlayacağı düşüncesi ile Semâî usûlünün iki farklı gider ile kullanıldığı görülmektedir.

Eserde, işveler gibi yer yer hoşluklar, sevgiler, tatlı heyecanlar, bunun yanında yer yer kırılmalar, gücenmeler barındıran bir konu, öncelikle kararlılığın ifadesi olan, ayrıca farklı makamların geçişine ve imâsına müsait yapıdaki Rast makamı ile anlatılmaktadır. Ayrıca buradan “ gönül yakıcı ” bir makam olarak nitelendirilen Sûznâk makamının hem Zirgüle’li, hem Basit şekillerine, hem de içinde gizemin ifadesi olan Kürdî seslerine, yumuşaklığın ifadesi olan Bûselik seslerini içeren Nihâvend makamına geçkiler yapılmak sûreti ile anlatım yoluna gidilmesine, konunun tasvîrinde uygun seçimler olarak yer aldıkları yorumu getirilebilir.

Bestekâr, karşılıklı nazlanmaların, serzenişlerin, kurların ifadesi olan bu konuyu, bazı motiflerde farklı farklı sazların icrâları, bazı motiflerde ise birlikte icrâları ile adeta onların da kendi aralarında cilveleşmeleri, nazlanmaları ile özdeşleştirerek tasvir yoluna gitmesi, yerinde bir yaklaşım olarak değerlendirilebilir.

Ayrıca konunun anlatımında, yer yer auftagtların, triolelerin, senkopların kullanılması, yer yer kırık çizgi hareketleri oluşturulurken, büyük aralıkların

⁴² Necdet Varol ile kişisel görüşme.

kullanımı ile yapılan atlamaların ardından, 16'lık notaların hızlı bir ritm içinde iniş sergilemesi, ayrıca forte, mezzofortelerin, decrescendo, crescendo gibi nüans değerlerinden faydalanılması, esere dinamizm ve canlılık katmaları neticesinde, konuyu tasvirde rol alan önemli unsurlar olarak nitelendirilmektedirler.

Eserin bütününe bakıldığında, son hânedeki, cümlelerin melodi yürüyüşü sergileyerek peste doğru inmeleri ve kontrpuanlar (contrepont) oluşturarak düzenlenmeleri, cümleler içinde yer yer armonik düzen içindeki çok seslilikle birlikte, bazılarında uzun seslere yer verilirken, Kaba Rast (sol) perdesine kadar inilmesi neticesinde yaratılan ses zenginliği, farklı bir melodik yapının yer aldığı göstergeleri olarak nitelendirilebilir. Bu yaklaşımlar doğrultusunda, son hâne ile diğer hâneler arasında yaratılan kontrastın, melodik açıdan eserin akışını tek düzelikten kurtaran, ayrıca konunun işlenişinde temanın diğer bölümlerine göre bu bölümde, daha farklı bir anlatımın yer aldığı vurgulamaya yarayan bir kriter olarak değerlendirilmesi söz konusu edilebilir.

KARADENİZ ÇAY BAHÇELERİ

Makam: Nîkrîz

Usûl: Devr-i Tûrân

♩=44 Eserin metronomu 44 dır.
Son teslim iki kez fazladan dönüşlü olarak
♩=54 54 metronomla çalınacak

Beste: Necdet Varol

Teslim ♩ A

Rast' ta Nîkrîz 5'lisi

u u u y (b)

f f f

Rast' ta Nîkrîz 5'lisi

a' u u n

f f f (Son)

B

Rast' ta Nîkrîz 5'lisi

y (a) y (b) y (a) y (a)

f f f mf p

(Bûselik'li) Nîkrîz makamı dizisi

Nevâ'da Bûselik 4'lüsü Rast' ta Nîkrîz 5'lisi

b y (a) y (b) k' k'

f f f mf f

(Rast'h) Nîkrîz makamı dizisi

Rast' ta Nîkrîz 5'lisi

c (a) Nevâ'da Rast 4'lüsü

(Bûselik'li) Nîkrîz makamı dizisi

c (a) Nevâ'da Bûselik 4'lüsü

C

p ff f mf f

d-d(a) p p' z w'

mf mf mf f mf f

Dügâh'da Hicaz 3'lüsü Rast' ta Nîkrîz 3'lüsü Rast' ta Nîkrîz 3'lüsü

1 2

f

D Çıkıcı Rast makamı - İnci Acem'li Rast makamı sesleri

d-d'(a)

Nevâ'da Bûselik 4'lüsü

Rast'ta Nikrîz 5'lisi

Nevâ'da Bûselik 3'lüsü

mf f sf f mf f

e-e(a)

Nevâ'da Bûselik 4'lüsü

Çârgâh'ta Çârgâh 4'lüsü

Dügâh'ta Hicaz 4'lüsü

(Rast'lı) Nikrîz makamı dizisi sesleri

Rast'da Nikrîz 3'lüsü

f

E Gerdâniye'de Rast 5'lisi

f Yaylar ve nefesler.. Mızraplı çalgılar ve ritm aletleri tempo.....

f mf f sf

Mızraplar, tempo

f mf p pp

Gerdâniye'de Rast 4'lüsü

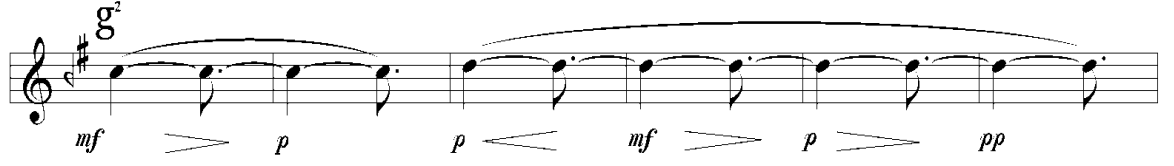
f mf f mf

g¹

f mf f

Nevâ'da Rast 4'lüsü

f mf mf p pp



Not: 5. Hanenin 1. portesindeki melodik ve ritmik düzen 5. Hanenin sonuna kadar sürecektir!

5. “KARADENİZ ÇAY BAHÇELERİ” ADLI TASVİRÎ SAZ ESERİNİN MÜZİKAL ANALİZİ

5.1 İlk Bilgiler


Besteci: Necdet Varol


Nota: Arel – Ezgi – Uzdilek sisteminde yazılmış. Necdet Varol’dan temin edilen nota doğrultusunda, bilgisayarda yeniden düzenlenmiştir.

Form: Saz eseri

Melodi: Makam, Nikrîz

Ritm: Tüm bölümler Devr-i Tûrân usûlünün 7/16’lık mertebesi ile bestelenmiştir.

Gideri: Eser boyunca, () = 44, son Teslimin iki kez fazladan

icrâında () = 54 olarak görülmektedir.

5.2 Genele Bakış (Orta Boyut)

5.2.1 Form

5.2.1.1 Biçim

Eser A, B, C, D ve E olmak üzere 5 bölümden meydana gelmektedir. A bölümü “ Teslim ” görevini üstlenmektedir.

Bu durumda eserin şeması,

1. Bölüm (Teslim) A₁₆ (A bölümü 16 ölçüden oluşmaktadır.)

2. Bölüm B₁₆ (B bölümü 16 ölçüden oluşmaktadır.)

1. Bölüm (Teslim) A₁₆ (A bölümü 16 ölçüden oluşmaktadır)

3. Bölüm C₁₆ (C bölümü 16 ölçüden oluşmaktadır)

1. Bölüm (Teslim) A_{16} (A bölümü 16 ölçüden oluşmaktadır)

4.Bölüm D_{16} (D bölümü 16 ölçüden oluşmaktadır)

1. Bölüm (Teslim) A_{16} (A bölümü 16 ölçüden oluşmaktadır)

5.Bölüm E_{48} (E bölümü 48 ölçüden oluşmaktadır)

1. Bölüm (Teslim) A_{32} (A bölümü 32 ölçüden oluşmaktadır) ”. ⁴³

5.2.1.2 Yapı

Teslim $A = (a_4 + a^1_4) + (a_4 + a^1_4)$

2.Bölüm $B = (b_4 + b^1_4) + (b_4 + b^1_4)$

Teslim $A = (a_4 + a^1_4) + (a_4 + a^1_4)$

3.Bölüm $C = (c_4 + c_4) + (d_4 + d(a)_4)$

Teslim $A = (a_4 + a^1_4) + (a_4 + a^1_4)$

4.Bölüm $D = (d^1_4 + d^1(a)_4) + (e_4 + e(a)_4)$

Teslim $A = (a_4 + a^1_4) + (a_4 + a^1_4)$

5 Bölüm $E = (f_6 + g_6 + h_6 + g^1_6 + h^1_6 + g^2_6 + h^2_6 + g^3_6)$

Teslim $A = (a_4 + a^1_4) + (a_4 + a^1_4) + (a_4 + a^1_4) + (a_4 + a^1_4) ”. ⁴⁴$

5.2.1.3 Üslûb

“ Eser, folklorik ve modern üslûbların sentezinden oluşmaktadır ”. ⁴⁵

5.2.2 Melodi

5.2.2.1 Makamın Kullanılışı

Eserde Rast üzerindeki Nikrîz 5’lisi, Nevâ üzerindeki Bûselik 4’lüsü, Rast 4’lüsü bazı yerlerde ayrı ayrı, bazı yerlerde birlikte kullanılmakta, ayrıca son hânedede Rast makamına geçiş yapılmaktadır.

⁴³ Prof. Mutlu Torun ile kişisel görüşme.

⁴⁴ Prof. Mutlu Torun ile kişisel görüşme.

⁴⁵ Bkz. EK 1.3, s. 114.

A hânesinde, Rast perdesi üzerindeki Nikrîz 5'lisi gösterilmektedir.

B hânesinde, Bûselik çeşnili Nikrîz makamı dizisi kullanılmaktadır.

C hânesinde, Rast çeşnili ve Bûselik çeşnili Nikrîz makamı dizileri kullanılmaktadır.

D hânesinde, Rast'ta Rast 5'lisi, Nevâ'da Rast 4'lüsü olmak üzere Rast makamı sesleri ve yine Nevâ'da Bûselik çeşnili ve Rast çeşnili olmak üzere Nikrîz makamı sesleri kullanılmaktadır.

E hânesinin tümünde Rast makamı kullanılmaktadır.

5.2.2.2 Ses Alanı

Eserde Yegâh (re) ve Tiz Nevâ (re) arasındaki iki oktavlık ses alanı kullanıldığı görülmektedir.

5.2.2.3 Aralıklar

Eserde bitişik aralıkların hâkimiyeti söz konusudur. Hâne içlerinde en büyük, 8'li üst aralığın (1 oktav), hâneler arası geçişte ise en büyük, 9'lu üst aralığın kullanıldığı gözlenmektedir.

A hânesinde (Teslim), Rast'tan Yegâh'a 5'li üst aralık,

B hânesinde, Rast'tan Gerdâniye'ye 8'li üst aralık,

C hânesinde, Nevâ'dan Gerdâniye'ye 4'lü üst ve 1.dolabın dönüşünde, Nevâ'dan Rast'a 5'li alt aralık,

D hânesinde, Yegâh'dan Rast'a 4'lü üst aralık yapıldığı görülmektedir.

Hâne geçişlerine bakıldığında, Teslim'den E hânesine 9'lu üst aralığın kullanılarak geçildiği gözlenmektedir. Hânelerin makamın karar sesi ile son bulmasından ve Teslimin de aynı perde ile başlamasından dolayı, bu geçişlerde atlamalar söz konusu olmamaktadır.

5.2.2.4 Melodik Hareket Özellikleri

Melodi çizgisi, eserin tümünde yumuşak bir akış halindedir.

A hânesinde (Teslim) Rast'tan başlayıp yine Rast'ta biten yatay bir çizginin oluşumu söz konusudur.

B hânesinde, Çârgâh perdesi ile başlayıp yatay bir gidiş izledikten sonra, 2. portenin 2. ve 3. ölçüsündeki Rast'tan Gerdâniye'ye atlayış ile yukarı doğru aniden kırılan, ardından Rast'a kadar bitişik notalar ile ulaşılmasından ötürü, hafifçe kırılarak inen bir çizginin meydana geldiği görülmektedir.

C hânesinde, Rast'tan başlayıp, Rast'ta biten; arada Nevâ'dan Gerdâniye'ye çıkışla hafif kırılma gösterip, ardından yumuşak bir şekilde inen yatay bir çizgi oluştuğu görülmektedir.

D hânesinde, Yegâh'tan başlayıp hafif kırıklar ile devam edip, yine Rast'ta biten bir çizgi bahis konusudur.

E hânesinde, Gerdâniye'den başlayıp, hafif aşağı doğru eğilmek sûreti ile Rast'a kadar uzanan bir çizginin yer alması söz konusu olmaktadır. Bununla birlikte, her portede bulunan farklı cümlelerin, kendi içlerinde yatay bir çizgi oluşturduğu dikkat çekmektedir.

5.2.3 Ritm

5.2.3.1 Usûl – Melodi

Eser Devr-i Tûrân usûlünde, 7/16'lık zamanla bestelenmiştir.

5.2.3.2 Gider

Eser boyunca () = 44, eser sonundaki iki kez fazladan icrâ edilen

teslim bölümünde () = 54 olmaktadır.

5.2.3.3 Değerler

Eserde kullanılan çokluk sırasına göre

A, B, C, D hânelerinde: 16'lık, 8'lik, 4'lük

E hânesinde: Eşit sayıda 8'lik ve 4'lük notalar.

5.2.3.4 Çarpma ve Süsler

Eserin A, B, C, D hâneleri yeterince yürük olduğundan, çarpma görülmemektedir.

5.2.3.5 Düzenin Bozulması

Eserde triolelerin sık sık kullanılması nedeni ile düzenin bozulması söz konusu olmaktadır.

5.2.3.6 Hareketlilik - Sükûnet

Eserin A, B, C, D hânelerinin oldukça hareketli olduğu gözlenmektedir. Son hânedede,

diğer hânelere göre daha uzun zamanlı notalar ve sadece 2'li, 1'li aralıkların ve sesdaşların kullanılmasından dolayı sükûnet hakim olmaktadır,

5.3 Yakından Bakış (Küçük Boyut)

5.3.1 Eser Adının Mânâsı

Karadeniz Çay Bahçeleri: Türkiye'de, Karadeniz Bölgesi'nin en önemli ürünlerden biri olan, çay bitkisinin yetiştirildiği alanlar.

5.3.2 Eserin Konusu

“Anadolu geleneklerinde “ Hasat mevsimi ” yani ziraât malın topraktan alınıp, ticarî meta halinde satımı veya yuvanın, ailenin ikinci hasada kadar evin, ailenin mâişetini sağlama dönemi, çoğunlukla bir bayram havasına dönüştürülür. Hele bol ürün alınması halinde, bu kıvancın büyük coşkuya dönüşmesi söz konusu olmaktadır. Bunların neticesinde, folklorik eğlenceler, müzikler ve milli oyunlar ile şölenler yapılması adet haline getirilmiştir.

Ayrıca tarlalardan elde edilen ürünlerin yanında, kocabaş ve küçükbaş hayvanların baharda yavrulamaları da başka bir sevinç vasıtası olmaktadır. Kocabaş ve küçükbaş sürülerinin adet olarak çoğalması ve güzelleşmesi, kırsal kesim ailelerinin refah seviyesi çizgisinin artmasına, dolayısı ile coşkunun, sevincin yaşandığı şölenlerin yapılmasına vesile teşkil etmektedir.



Böyle bir hasat mevsiminde, bestekâr eşi ve kızları ile birlikte Irak Bağdat Üniversitesi'ndeki görevinin sona ermesi neticesinde, karayolu ile Türkiye'ye

dönerken, Irak'tan İran'a, İran'dan Hazar Denizi kıyılarından Doğu Beyazıt'tan Türkiye'ye girip, Tahir Dağı'nı ve Pasinler Ovası'nı geçtikten sonra Erzurum'a ulaşıp, burada bir iki gece konakladıktan sonra, Zigana'lardan Trabzon'a inerek, Görele üzerinden Samsun'a kadar yol boyunca yaptığı gözlemleri, bu eserde aktarmaktadır. Buralarda, kadınların ve az da olsa erkelerin katıldığı, çay bahçelerinden çay toplama işlemlerine tanık olmuştur. Eserde, bu çalışmaların büyük bir neş'e ve coşku içinde şarkılar, türküler söylenerek yapılması, çayların toplanmasının ardından şölenlerin düzenlenmesi, ayrıca halkın hasattan dolayı gelir elde etmesi ile maddi açıdan daha rahatladığı bu sürece denk getirilen düğün törenlerindeki coşkular ve ardından gelen kış mevsimi ile herkesin evlerine çekilip, sakin bir sürece girmesi tasvir edilmeye çalışılmaktadır".⁴⁶

5.3.2.1 Eserin Konusu ile Kullanılan Makamın Bağlantısı

" Bestekâr, Nikrîz makamının bünyesinde bulunan sertlik ve kararlılık, özelliklerinin, Karadeniz'in hırçın tabiatını, sert iklimini, oyunlarındaki sert ve ritmik hareketlerini ifade etmeye, yansıtmaya bir hayli müsait olduğu düşüncesinden yola çıkarak, bu seçimi yaptığını belirtmektedir".⁴⁷ " Makamın karakterinde mevcut bulunan Nikrîz çeşnisinin içinde, 2. derecesinde bulunan Hicaz karakterini de gölgede bırakıp, hatta çiğneyerek geçmesi ve Rast perdesinde kesin ve sert bir ifade ile kararlılığını belli etmesi başlıca gerekçedir".⁴⁸

5.3.2.2 Eserin Konusu ile Kullanılan Usûlün Bağlantısı

" Eserde 7 zamanlı bir usûl olan Devr – i Tûran usûlü kullanılmaktadır. Usûl, Karadeniz'in simgesel ritmini göstermesinden dolayı, temanın anlatımında büyük bir rol oynamaktadır ". Bu usûlün, öncelikle 7/16'lık mertebesi ve  = 44 gider değeri ile kullanımı esere ritmik bir hava kazandırırken, Teslim bölümünün sondaki, iki kez fazladan icrânda gider değerinin  = 54'e

⁴⁶ NecdetVarol ile kişisel görüşme.

⁴⁷ NecdetVarol ile kişisel görüşme.

⁴⁸ Bkz. EK 1.3, s.114.

*çıkarılması, eserin, son derece coşkulu bir şekilde nihayetlenmesi sağlamaktadır ”.*⁴⁹

5.3.3 Eserin Tasvîrî Analizi

Eserin ilk hânesi, eserin Teslim bölümü olarak yapılandırılmıştır. 1. portede, ilk ölçüde kullanılan (sol - sol - si - la - si) “ u ” küçük motifinin, aynı portenin 2. ölçüsünde ve 2. portenin ilk ve ikinci ölçülerinde de tekrarlanması ve hatta bir parçası olduğu “ x ” motifinin de ilk portede ve ikinci portelerde yer alması sûreti ile ilk hânenin “ a ” ve “ a¹ ” olmak üzere, birbirine çok benzer müzikal yapıya sahip iki cümleden oluştuğu gözlenmektedir. Makamın durağı olan Rast perdesinden başlanıp, güçlüye çıkılıp, ardından yine Rast perdesine dönüşteki uzun kalış ile hâne sonunda karar verilmesi ve bu hareketlerde Rast üzerindeki Nîkrîz 5’lisinin ısrarla kullanılması, öncelikle Karadeniz insanının sert, hareketli, çalışkan, kararlı karakteri ile bağdaştırılabilir.

Ayrıca, daha eserin ilk girişindeki 8’lik nota değerindeki iki Rast perdesinin staccato ile icrâı, hânedeki fortissimoların, yer yer staccatoların kullanımı ve son ölçüdeki makamın durağı olan Rast perdesinin yine staccatolar ile vurgulanması, ardından 8’lik es olarak röpriz ile yine aynı cümlenin tekrarlanması, anlatılmak istenen kararlılık, sertlik ifadelerini daha da kuvvetlendirmektedir.

Eserin B hânesinin, yine birbirine benzer yapıda iki cümleden oluştuğu görülmektedir. Eserin ilk hânesinde, Nîkrîz makamının Nîkrîz 5’lisinin üzerindeki hiçbir dizisine yer verilmemişken, bu hânenin güçlü Nevâ (re) üzerindeki Bûselik 4’lüsü ile kompoze edildiği görülmektedir. Bûselik sesleri ile nispeten mutluluk, yumuşaklık ve sevgiler ifade edilmeye çalışılırken, şiddet olarak forteden mezzoforteye düşülmesi ile de anlatıma katkıda bulunmaktadır. İlk portede, ilk ölçüde görülen (do - re - re - do - si) “ y(a) ” küçük motifini takip eden (do - re - si - la - sol) “ y(b) ” küçük motifinin, birbirlerini tamamlayıcı iki fikir oldukları ve bunların oluşturduğu “ y ” motifinin, ikinci portenin ilk

⁴⁹ Necdet Varol ile kişisel görüşme.

ölçüsünde tekrarlanması ile aynı kararlılığın devam ettiği düşünülebilir. İlk portedeki “ b ” cümlesinin 3. ve 4. ölçülerinde, duygusallığın ifadesi olarak yorumlanabilen Hicaz seslerinin bir bölümüne yer verilmesi ile ardından ikinci portedeki “ b¹ ” cümlesinin 3. ölçüsünde Bûselik’li dizinin kullanılması ile bu hânedeki ve hatta hâne sonuna doğru, çay toplama işine giren insanların birbirlerinden hoşnut olmalarının, bu işi mutlulukla, isteyerek, severek, cân’ı gönülden yapmaya başladıklarının ifade edilmeye çalışıldığı düşünülebilir. Hânenin röpriz ile ikinci kez tekrarlanmasına, bu duyguların pekiştirilmesinin, ardından Teslim’e dönülmesine de Karadenizlilerin, kişiliklerini, karakterlerini her yerde belli ettiklerinin mesajının verilmek istendiği yorumu getirilebilir.

C hânesinde, yerinde Nîkrîz 5’lisi üzerinde hem Nevâ’da Rast 4’lüsünün, hem de iniş cazibesi ile Bûselik 4’lüsünün kullanıldığı görülmektedir. Bu hânedeki A ve B hânelerindeki gibi birbirine benzer olmayan, fakat birbirini tamamladığı düşünülen iki cümlenin mevcudiyeti söz konusu edilebilir.

“ c ” cümlesinin oluşturduğu ilk portede, makamın durağı olan Rast perdesi üzerinde kromatik çıkıcı gam hareketi ile tiz durak Gerdâniye perdesine ulaşılmakta, bu perdede iki ayrı 8’lik nota ile kalınıp, Eviç perdesi gösterilip ardından tekrar Gerdâniye’ye çıkılıp, bu kez Bûselik’li dizi ile inilerek, güçlü Nevâ üzerinde 8’lik nota değeri ile yarım karar yapılmaktadır. 16’lık es ile soluklanıp, ardından diğer hânelerdeki yapıdan farklı olarak, porte sonundan röpriz ile yine porte başına dönüş yapılmakta, cümle bir kez daha icrâ edildikten sonra, 2. porteye geçilmektedir.

Bu porteyi takip eden, ikinci portede, “ d ” cümlesinin içindeki “ p ” ve “ p¹ ” küçük motifleri ile melodi yürüyüşü hareketi sergilenmekte, ardından tekrar durak perdesi Rast’ta Nîkrîz 3’lüsü çeşnisinde gezinilmekte ve bu arada çeşnide yer alan Dik Kürdî perdesi vurgulanmaktadır. Porte sonunda, 16’lık es ile soluklanıp, tekrar cümle başına dönüş yapılmakta, bu kez hâne ilk dolaptaki “ d ” cümlesinden farklılık gösteren, 2. dolabın son ölçüsünde Rast’ta Nîkrîz 3’lüsünün

yer almasından dolayı, “ d(a) ” olarak adlandırılabilen müzik cümlesi ile bitirilmektedir.

Bu hânedede öncelikle “c” cümlesinde kromatik çıkılıp, yine Eviç (fa 4 koma diyez) ile inilmesine, ardından başka bir şekilde Acem (fa bekar) ile inilmesine, staccatoların kullanılmasına, pianodan fortissimoya çıkılmasına, oradan forteye ve mezzoforteye düşülmesine ve forte ile cümlelerin sonlandırılmasına, aralarda crescendo ve decrescendolar olmak üzere kontrast yaratacak nüans hareketlerinin kullanılmasına, özellikle “ d ” ve “ d(a) ” cümlelerinde melodi çizgisinin dalgalanarak seyir etmesine ve cümle başının mezzoforteden forteye çıkarılmasının, beraberinde hânenin müzikal yapısına dinamizm getirmesine; çay bahçelerindeki çay toplama çalışmalarındaki hareketliliğin, canlılığın, neş’enin, coşkunun, karşılıklı şakalaşmaların, türküler, şarkılar söylenmesinin tasvir edilmek istendiğinin yorumu getirebilir

D hânesi, eserde 16’lık notaların en çok kullanıldığı hânedir. Bu sebeple en hızlı, en ritmik melodiye sahip hânesi olması yönüyle dikkat çekmektedir. Hânedede, Nikrîz makamının Rast üzerindeki Nikrîz 5’lisi ve Nevâ üzerindeki Bûselik ve Rast dizilerinin gösterilmesinin yanı sıra, hâne başında Rast makamını oluşturan yerinde Rast 5’lisi ve Nevâ üzerindeki Rast 4’lüsü seslerine de yer verildiği görülmektedir.

İlk portede, 1. ve 2. ölçüde Rast makamının Rast 5’lisi ve Rast 4’lüsü dizileri kullanılarak, tiz durak Gerdâniye’ye çıkış hareketi sergilenmekte, 3. ölçüde bu perde vurgulanarak Bûselik aracılığı ile Acem’li Rast şeklinde inilmekte, 4. ölçüde Nim Hicaz perdesinin (do 4 koma diyez) gösterilmesi ile Nikrîz seslerine dönüş yapılmaktadır. 2. dolapta “ d¹(a) ” cümlesinde, yine Rast makamı dizisinin ilk iki ölçüde yer almasının ardından, 3. ölçüde Bûselik 4’lüsü, 4. ölçüde Bûselik 3’lüsü çeşnileri kullanılarak 2. porteye geçilmektedir. Bu portede Nevâ’da Bûselik 4’lüsü çeşnisinden oluşan “ v ”, Çârgah’ta Çârgah 4’lüsü çeşnisinden oluşan “ v¹ ” ve Dügâh’ta Hicaz 4’lüsünden oluşan “ v² ” küçük motiflerinin melodi yürüşü hareketi sergilemelerinin ardından, Rast (sol)

perdesinden, Eviç (fa 4 koma diyez) perdesine kadar Nikrîz makamı dizisi gösterilmekte, röprizin ardından Gerdâniye perdesine ulaşılmakta, aynı melodi son ölçüde, “ d(a) ” cümlesinde olduğu gibi Rast'ta Nikrîz 3'lüsü çeşnisinin kullanılması doğrultusunda, “ e (a) ” cümlesi ile sonlandırılmaktadır.

Hânenin ilk cümlesi olan “ d¹ ” cümlesinin ilk iki ölçüsünde, Rast makamının durağı olan Rast perdesinin arka arkaya dört kez 8'lik nota kullanılarak vurgulanması ile bu hânedeki çay toplama işleminin nihayetlenmesinin ardından, ürünün satışa sunulmasının, toptancılarla yapılan pazarlıkların, fiyat üzerinde yapılan konuşmaların ifade edilmekte olduğu düşünülmektedir. 1. ölçünün sonunda ve 1. ölçünün sonunda ve 2. ölçüde Segâh (si koma bemol) perdesinin üç kez 8'lik nota ile ardından, güçlü Nevâ perdesinin yine dört kez 8'lik nota ile tekrarlanması sonucunda tiz durak Gerdâniye'ye çıkılması, yapılan pazarlıkta ne denli ısrarcı olduğunun ifadeleri olarak yorumlanabilir. Bunu tâkiben, Nikrîz çeşnisi ile karar perdesi Rast'a (sol) kadar inilmesine, hâlâ ne denli sert, kararlı bir tavır sergilendiğinin, 2. dolabın sonunda kullanılan Bûselik çeşnisine ise bir yumuşama havası içinde anlaşmaya varılmasının, anlatımı oldukları şekilde yaklaşılabilir. Ürünün satılmasının ardından, kına gecelerindeki, köy düğünlerindeki, sünnet düğünlerindeki, şölenlerdeki eğlencelerin, ifade edildiği düşünülmekte olan “ e ” ve “ e(a) ” cümlelerinde, 16'lık notalardan oluşan “ v ”, “ v¹ ”, “ v² ” küçük motiflerinin ardı ardına sergiledikleri melodi yürüyüşüne, bu törenlerdeki dansların, erkeklerin teptikleri horonların, kızların oynadıkları yöresel oyunların tasvir edilmeye çalışıldığı yorumu getirilebilir. 16'lık notalardan oluşan 1. dolaptaki Nikrîz dizisi ardından, 2. dolapta Nikrîz çeşnisi ile karar verilirken, Karadeniz oyunlarının en önemli karakteristiği olan ritmin, hızın ve sertliğin vurgulanmak istendiği düşünülebilir.

Eserin E hânesinde, diğer hânelere göre farklı bir melodik düzenin olduğu dikkat çekmektedir. Diğer bölümlerde, sık sık trillere yer verilirken, burada uzun süre değerli notaların kullanılması ve bunları yayların ve nefeslilerin icrâında, mızraplı sazların ve ritm aletlerinin sadece tempo tutması, hânedeki rahatlamanın yaşandığının ifade edilmekte olduğu şeklinde yorumlanabilir; mahsulün toplanıp,

bunun pazarlanması neticesinde sağlanan maddi menfaatlerin, kışlık erzağın alınmasının, gelinlik çağındaki kızların başlık paralarının temin edilmesi sonucunda maddi kaygıların azalması ile duyulan huzurun, gelecek hasat mevsiminin beklentisi içinde olunmasının, hânedeki farklı bir makam olan Rast makamına geçişle ve makamın armonik seslerinin oluşturduğu cümlelerin, melodi yürüyüşü hareketleri sergilemeleri ile anlatıldığı düşünülmektedir.

E hânesinden sonra, yine senyo ile A hânesine geçilerek, bölüm önce normal giderinde iki defa tekrar edilmekte, ardından coşkulu bir şekilde giderin değerinin $\text{♪♪♪} = 54$ 'e çıkarılıp, iki kez icrâ edilmesi ile eser sonlandırılmaktadır.

5.4 Sonuç

Diğer adı hasat kıvancı olan bu eserde, bir hasat mevsiminde, Karadeniz'deki çay bahçelerinden ürün toplanırken yaşanan canlılığın, hareketliliğin, neş'e dolu ortamın ve hasat faaliyetinin sona ermesinin ardından kış mevsimine girildiğinde, sakin ve huzur dolu bir sürecin yaşanmasının tasviri yapılmak istenmektedir. Karadeniz ikliminin, doğasının çetin ve sert olmasının, Nîkrîz makamının da bünyesinde sertlik ve kararlılık özelliklerini bulundurması ile bağdaştırılması neticesinde, bu makamın kullanılması yerinde bir seçim olarak nitelendirilebilir. Eserde konunun akışı içinde, D hanesinde Rast makamına geçki yapılması, anlatımı kuvvetlendiren bir yaklaşım olarak değerlendirilebilir. Ayrıca, E hânesinin tümünde Rast makamına yer verilmesi, uzun süre değerli notaların, süsleme unsurlarından bağların kullanılması ve melodi yürüyüşü sergileyen uzun cümlelerin yer alması ile diğer hânelere göre bir kontrast yaratılmaktadır. Bu değişim, temanın geneline bakıldığında, E hânesinde farklı bir anlatımın yer aldığı ifade edilmek istendiğini açıkça belirtmektedir. Eserde, usûl olarak, Devr-i Tûrân usûlünün, Karadeniz'in simgesel ritmi olma özelliğini taşımasından ötürü yürük bir gider değeri ile kullanılmasına, ilk dört hânedeki senkopların, 16'lık trillerin ve bunların yer yer melodi yürüyüşü hareketleri sergilemelerine, Karadeniz oyunlarının havasının yansıtılmak istendiğinin yorumu getirilebilir.

AKŞAM

Makam: Muhayyer Sünbüle
Usûl: Sofyan-Semâî

Söz: Ekrem Varol
Müzik: Necdet Varol

♩=40 (Yarı serbest)

1. Bölüm

A

Hüseyinî'de Kürdî 4'lüsü ile asma karar

f Ak şam *f* per de per de kı zıl lık lar la *p* i ner

B

Yerinde Kürdî
Çârgâh'ta Çârgâh 5'lisi

Dügâh'ta Kürdî'li kalış

mf o va ya *p* su la ra *f* S A Z

C

Hüseyinî'de.....
makamî sesleri

mf Ha zin bir ka val se

D

Kürdî 5'lisi ile asma karar

Dügâh'ta Kürdî 5'lisi Hüseyinî'de Uşşak 4'lüsü Muhayyer'de Büselik 3'lüsü

f si de re den *p* ha zin Ney

Sabâ.....

Hüseyinî'de Hüseyinî 5'lisi

Gerdâniye'de Çârgâh 3'lüsü Hüseyinî'de Uşşak 3'lüsü Çârgâh'da Hicaz 3'lüsü

Çârgâh'da Hicaz 4'lüsü Dügâh'ta Kürdî 3'lüsü

Ney

a kar

Zemzeme makamı geçkisi

Yerinde (Dügâh'ta) inici Kürdî dizisi

Kürdî'de Çârgâh 3'lüsü ile asma kalış

Dügâh'ta Kürdî 4'lüsü ile karar

ru ha ses siz hiç kı rık lar la *p* S A Z

Yerinde(Dügâh'ta) Kürdî makam dizisi ve entervalli sesleri

2. Bölüm

♩ = 144

B

e

f S A Z *ff* *f* *f* *mf*

f *m* *m'* Kürdî'de Çârgâh 4'lüsü ile asma karar Dügâh'ta Hicaz.....

4'lüsü Yerinde (Dügâh'ta) Kürdî dizisi Muhayyer'de.....

f Dal ga lar kü çü lür *p* kü çü

Kürdî 4'lüsü Muhayyer'de

lür kü çü lür ar *f* in ce

Kürdî 5'lisi

Tız Çârgâh'ta Çârgâh 4'lüsü Sünbüle'de Çârgâh 3'lüsü ile asma karar

bir tül sa rar kar şı ya ma cı

3. Bölüm

♩ = 40

C **y** **b** **y'** **z** **y₂** **y₁**

Yerinde Kürdî makamı sesleri

Çârgâh'ta Çârgâh 5'lisi Kürdî'de Çârgâh 3'lüsü

p *p'* *p*

Hüseynî'de Uşşak 3'lüsü Hüseynî'de Kürdî

(Yarı serbest)

Son ı şık lar çe ki lir o va dan ar

5'lisi ile asma karar

tık

Dügâh'ta Kürdi 5'lisi

Hüseynî'de Uşşak 4'lüsü

Muhayyer'de Büselik 3'lüsü

Hüseynî'de Hüseynî 5'lisi

Gerdâniye'de Çargâh 3'lüsü

Hüseynî'de Uşşak 3'lüsü

Çargâh'ta Hicaz 3'lüsü

Sabâ

Zemzeme.....

Çargâh'ta Hicaz 4'lüsü

Dügâh'ta Kürdi 3'lüsü

Yerinde (Dügâh'ta) inci Kürdi dizisi

Kürdi'de Çargâh 3'lüsü ile asma kalıs

her ta raf mah zun

makam geçkisi

Dügâh'ta Kürdi 4'lüsü ile karar

Muhayyer

her şey ya ban cı ak

Sünbüle makamının armonik sesleri

şa ak şa ak şa m m m

(Son)

Akşam; perde perde kızılıklarla,
 İner ovaya sulara sakin,
 Hazin bir kaval sesi dereden hazin,
 Akar rûha sessiz hıçkırıklarla,
 Dalgalar; küçülür, küçülür artık,
 İnce bir tül sarar karşı yamacı,
 Son ışıklar çekilir ovidan artık,
 Her taraf mahzun, her şey yabancı !
 Akşam, akşam, akşam

6. “ AKŞAM ” ADLI TASVİRÎ SÖZLÜ ESERİN MÜZİKAL ANALİZİ

6.1 İlk Bilgiler

Besteci: Necdet Varol

Güfte Yazarı: Ekrem Varol

Nota: Arel – Ezgi – Uzdilek sistemindeki Necdet Varol’un kendisinden temin edilen Rast perdesi üzerinden yazılmış nota, yerinden (Dügâh perdesi üzerinden) düzenlenip, bilgisayarda yeniden yazılmıştır.

Şiir: “ *Eserin güftesi serbest vezinde yazılmıştır* ”.⁵⁰

Form: “ *Eser şarkı formundadır. Ancak tasvîrî bir eser olduğu için, bilinen zemin + nakarat + miyan + nakarat şemasına uymamaktadır* ”.⁵¹

Melodi: Makam; Muhayyer Sünbüle

Ritm: 1. bölüm’de Sofyan usûlü, gider ♩ = 40

2. bölüm’de Semâî usûlü, gider ♩ = 144

3. bölüm’de Sofyan usûlü, gider ♩ = 40 olarak kullanılmaktadır.

6.2 Genele Bakış (Orta Boyut)

6.2.1 Güfte

6.2.1.1 Şiir

Kırsal kesimde bir akşamın çöküşünün tasviri, konu edilmiştir.

⁵⁰ Bkz. EK 2.4, s.126.

⁵¹ Bkz. EK 2.4, s.126.

6.2.1.2 Mânâ - Müzik

Müzik cümleleri, şiirde tasvir edilen tablonun detaylarını, açıkça gözler önüne sermektedir. Eserin yarı serbest bir şekilde icrâ, konunun daha da iyi ifade edilmesine yardımcı olmaktadır.

6.2.2 Form

6.2.2.1 Biçim

“ Eser üç bölümden oluşmaktadır.

1. Bölüm A_{16} (A bölümü 16 ölçüden oluşmaktadır)
2. Bölüm B_{32} (B bölümü 32 ölçüden oluşmaktadır)
3. Bölüm C_{16} (C bölümü 16 ölçüden oluşmaktadır) ”.⁵²

6.2.2.2 Yapı

“ Eserde bölümleri oluşturan cümleler,

$$A = (a_4 + b_4 + c_4 + d_4)$$

$$B = (e_8 + f_8 + g_8 + h_8)$$

$$C = (b_4 + c^1_4 + d^1_8) \text{ şeklinde yer almaktadır } ”.⁵³$$

6.2.2.3 Üslûb

“ Modern tarzda bestelenmiş bir eser olarak değerlendirilebilir ”.⁵⁴

6.2.3 Melodi

6.2.3.1 Makamın Kullanılışı

“ Bilindiği üzere Muhayyer Sünbüle makamı, Mûsikî Tarihimizde önceleri Muhayyer ve Sabâ dizilerinin terkihi ile kullanılmıştır. Fakat 3.Selim’in müdahalesi neticesinde, yerindeki Sabâ dizisi ve Acem’deki Çârgâh dizisinin bir kısmının kullanılması ile yeni bir “ Muhayyer Sünbüle ” makamı oluştuğu görülmektedir. Eserde makamın iki şekli de kullanılmaktadır”.⁵⁵

Bu eserin, üç bölümden meydana geldiği fikrinden yola çıkılarak:

⁵²Prof. Mutlu Torun ile kişisel görüşme.

⁵³Prof. Mutlu Torun ile kişisel görüşme.

⁵⁴Bkz. EK 2.4, s.126.

⁵⁵Bkz. EK 1.4, s.116.

İlk bölümün “ a ” cümlesinde, Kürdî makamı sesleri kullanılarak tizden peste doğru inilmesi neticesinde, Dügâh'ta ikilik nota ile kalış sergilendiği görülmektedir.

“ b ” cümlesinde, (donanımda yer alan si koma bemol perdesinin ilk ölçüde gösterilmemesi doğrultusunda) yine Kürdî makamının tiz bölgesinden başlanıp peste doğru inilerek, Çârgâh'ta Çârgâh 5'lisi, Kürdî'de Çârgâh 3'lüsü ve Dügâh üzerinde Kürdî çeşnisi gösterilmekte, ardındaki küçük motifte, Hüseyinî'de ikilik nota ile asma kalış yapılmaktadır.

“ c ” cümlesinde yine Kürdî makamın seslerinde dolaşılıp, Hüseyinî perdesinde Kürdî 5'lisi ile asma karar yapılmakta, ardından Dügâh'ta Kürdî 5'lisi, Hüseyinî'de Uşşak 4'lüsü çeşnileri ile Muhayyer'e kadar çıkılıp, bu perdede Bûselik 3'lüsü, Hüseyinî'de Hüseyinî 5'lisi çeşnileri gösterilmekte ve son küçük motifte Çârgâh'ta Hicaz 3'lüsü kullanılarak Sabâ makamına geçiş hareketi sergilenmektedir.

“ d ” cümlesinde Sabâ makamı sesleri kullanılmakta, son iki ölçüde Dügâh'ta Kürdî çeşnisi ile karara gidilmesinden ötürü, bu cümlede “ Sabâ Zemzeme ” makamına geçki yapılmış olunmaktadır.

2. bölümde “ e ” cümlesinde, Dügâh'tan Muhayyer'e kadar çıkıcı Kürdî dizisi gösterilmekte ve tiz genişleme bölgesi olan Muhayyer üzerindeki seslerde de gezinilerek, dizinin çeşitli entervalleri gösterilmektedir.

“ f ” cümlesinde, Kürdî'de Çârgâh 4'lüsü ile asma kalış yapılmakta, (Dügâh'ta) yerinde Hicaz 4'lüsü gösterilmekte, ardından Dügâh'tan Gerdâniye'ye Kürdî makam sesleri ile çıkılmaktadır.

“ g ” cümlesinde tiz durak Muhayyer'e ulaşılmakta ve bu perdede Kürdî 4'lüsü ile kalış sergilenmektedir.

“ h ” cümlesinde, ilk ölçüde Tiz Çârgâh'tan Tiz Hüseyinî'ye çıkılmakta, takip eden ölçüde de aynı perdeye yer verilmektedir. Bu iki ölçünün birbirine bağlanması doğrultusunda, 5 dörtlük süre değer ile uzunca bir kalış sergilendiği görülmektedir. Ardından, Tiz Acem perdesi gösterilmek sûreti ile Tiz Çârgâh'ta Çârgâh 4'lüsü çeşnisi gösterilmekte, Sünbüle'de Çârgâh 3'lüsü ile asma karar

yapılmakta ve son olarak tiz durak Muhayyer’de iki ölçünün bağlanması neticesinde, 5 dörtlük süre değerli nota ile uzunca bir kalış sergilenmektedir.

3.bölümde ilk portede, eserin birinci bölümünde geçen Kürdî makam seslerinin kullanıldığı “ b ” cümlesinin, tekrar edildiği görülmektedir.

İkinci portede yer alan “ c ¹ ” cümlesinde, ilk bölümdeki “ c ” cümlesindeki Acem (fa) perdesinin, Eviç (fa 4 koma diyez) perdesine dönüşmesi ile Hüseyinî’de Uşşak çeşnişi yapıldığı görülmektedir. Ardından sırası ile Hüseyinî’de Kürdî 5’lisi ile bir asma kalış sergilenmekte, yine Dügâh’ta Kürdî 5’lisi, Hüseyinî’de Uşşak 4’lüsü, Muhayyer’de Bûselik 3’lüsü ile ölçü sonlandırılmakta, bunu takiben Hüseyinî’de Hüseyinî 5’lisi çeşnişi gösterilmekte, cümle sonunda Çârgâh’ta Hicaz 3’lüsü çeşnisinin kullanımı ile Sabâ makamına geçiş yapılmaktadır.

“ d ¹ ” cümlesinde, ilk bölümdeki “ d ” cümlesinde olduğu gibi, öncelikle Sabâ makamı sesleri kullanılmaktadır. 2. portede, Dügâh’ta Kürdî’li kalış yapılmasından dolayı, Sabâ Zemzeme makamı ile karar verildiği görülmektedir. Bu cümle, makamın armonik seslerinin kullanılması ile son bulmaktadır. Bu son özelliğinden dolayı “ d ¹ ” cümlesini “ d ” cümlesinin daha genişletilmiş şekli olarak nitelendirmek mümkün olmaktadır.

6.2.3.2 Ses Alanı

Eserdeki en pest perde olan Rast (sol) ile eserde geçen en tiz perde olan, B bölümünün son portesinde kullanılan Tiz Acem (fa) arasındaki, 14 notanın yer aldığı bir ses alanı kullanılmaktadır.

6.2.3.3 Aralıklar

Eserde yer yer büyük atlamalı aralıkların kullanıldığı görülmektedir:

1. bölümde; 2. portede “ a ” cümlesinin sonundan, Dügâh’dan (la) “ b ” cümlesine, Tiz Çârgâh’a (do) geçişte 10’lu üst aralığa,

6. portede Kürdî’den (si 5 koma bemol) Sünbüle’ye (si 5 koma bemol) geçişte, 8’li (1 oktav) üst aralığa,

3. bölümde; 4. portede, yine Kürdî’den (si 5 koma bemol) Sünbüle’ye (si 5 koma bemol) geçişte, 8’li (1 oktav) üst aralığa yer verilmektedir.

6.2.3.4 Melodik Hareket Özellikleri

Eserde, melodi çizgisinin farklılıklar gösterdiği izlenmektedir; 1. ve 3. bölümlerde ani kırılmalar gözlenirken, ikinci bölümde hafif dalgalanmalar şeklinde bir seyir izlediği görülmektedir.

Melodi çizgisi, 1. bölümün “ a ” cümlesinde, Gerdâniye’den başlayıp, Dügâh’ta biterek aşağı doğru hafif eğilmekte, “ b ” cümlesinde ani dik bir çıkışla Tiz Çârgâh perdesi’ni yakalayıp, Hüseyinî’ye doğru eğik bir şekilde inmekte, “ c ” cümlesinde önce yatay bir çizgi ile devam edip, ardından Dügâh’a inip, tekrar Tiz Çârgâh’a doğru dikleşmekte, buradan eğik bir çizgi oluşturarak Çârgâh’a inmektedir. “ d ” cümlesinde, bu noktadan itibaren yatay bir seyir izlerken, ani bir kırılma hareketi ile Sünbüle’ye atlamakta, buradan eğik bir şekilde Kürdî’ye inmekte ve yatay bir çizgi seyri ile Dügâh’a kadar ulaşmaktadır.

İkinci bölümün “ e ” cümlesinde, bu perdeden Sünbüle perdesine eğik bir çizgi oluşturarak tırmanmakta, cümle sonuna kadar yatay bir çizgi oluşturmaktadır.

“ f ” cümlesinde bu perdeden, dalga hareketi sergileyerek Gerdâniye’yi yakalamakta, ardından “ g ” ve “ h ” cümlelerinde yataylık söz konusu olmaktadır.

Üçüncü bölümde yine “ b ” cümlesinin yer alması ile ilk bölümdeki gibi Tiz Çârgâh’tan Hüseyinî’ye inen eğik çizginin ardından, “ c¹ ” cümlesinin ilk portesinde yataylık hakim olurken, ikinci portede ani bir kırılma hareketi ile Dügâh perdesine inip, Tiz Çârgâh’a kadar dikleşerek çıkmakta, buradan porte sonundaki Çârgâh’a kadar hafif dalgalanmalar şeklinde bir iniş sergilemektedir. “ d¹ ” cümlesinin ikinci ölçüsünde, tekrar ani kırılma hareketi ile Sünbüle’ye çıkıp, önce dik bir iniş sergileyip, Kürdî’yi yakalamaktadır. Buradan yatay bir çizgi ile devam etmekte, son portede de yatay ve buna paralel iki çizginin daha oluşması ile eser sonlanmaktadır.

6.2.4 Ritm

6.2.4.1 Usûl - Melodi

Eserde Sofyan ve Semâî usûllerine yer verilmektedir; ilk bölümde Sofyan ikinci bölümde Semâî, üçüncü bölümde yine Sofyanın kullanıldığı görülmektedir.

6.2.4.2 Gider

1. bölüm için ♩ = 40

2. bölüm için ♩ = 144

3. bölüm için ♩ = 40

Eserin yarı serbest icrâ istendiğinden, ritm ikinci planda kalmaktadır. İkinci bölümde ritimde kısmen hızlanma görülmektedir.

6.2.4.3 Değerler

Kullanımdaki çokluk sırasına göre: sekizlik (♩), onaltılık (♩), otuz ikilik (♩), dörtlük (♩), ikilik (♩)

6.2.4.4 Çarpma ve Süsler

Eserde “ d¹ ” cümlesinin ilk portesinin son ölçüsünde, (la – si) küçük motifinde si notasının önüne çarpma işareti konması sebebi ile (la – do - si) şeklinde icrâ istenmektedir.

Ayrıca 1. bölümün 3. portesinin son ölçüsünde, 1. bölümün 4. portesinin ilk ölçüsünde, yine 1.bölümün son portesinin 2. ölçüsünde, 2. bölümün 2. portesinin sondan ikinci ölçüsünde, 3. bölümün 2. portesinin ve 3. portesinin son ölçülerinde triller yer almaktadır. Eserde sık sık bağlara da yer verilmektedir.

6.2.4.5 Düzenin Bozulması

“ Eserde senkopların ve auftagtların (anakruz) sıkca kullanımından ötürü, düzenin bozulması söz konusudur ”.⁵⁶

⁵⁶ Bkz. EK 2.4, s .126.

6.2.4.6 Hareketlilik – Sükûnet

Eserde ikinci bölümde, bir miktar hareketlenme görülse de, genelde sükûnet hakimdir.

6.3 Yakından Bakış (Küçük Boyut)

6.3.1 Eser Adının Mânâsı

Akşam: Günün ikindiden sonraki, geceden hemen önceki parçası.

6.3.2 Eserin Güftesi

Akşam; perde perde kızılıklarla,

İner ovaya sulara sakin,

Hazin bir kaval sesi dereden hazin,

Akar rûha sessiz hıçkırıklarla,

Dalgalar; küçülür, küçülür, küçülür artık,

İnce bir tül sarar karşı yamacı,

Son ışıklar çekilir ovadan artık,

Her taraf mahzun, her şey yabancı.

Akşam, akşam, akşam...

6.3.3 Eserin Konusu

“ Güftesi, bestekâr Necdet Varol’un ağabeyi, T.R.T. İstanbul Radyosu eski ses sanatçılarından Ekrem Varol’a ait olan bu eserde, kırsal kesimde yaşanan bir akşamın tablosu çizilmektedir ”.⁵⁷ Akşam kimileri için sevinci, mutluluğu, kavuşmayı ifade ederken, bu şiirde şair, akşamı onda yarattığı hüznün duygusu ile anlatmaya çalışmaktadır. Bu hüznün yanında, gün batımında gurub vaktinde tabiatın değişen halleri ve bunların kendisinde yarattığı duygular ifade edilmektedir; güneşin yavaş yavaş batması, gökyüzünde oluşan kızılıkları takiben ovadaki silüetlerin yavaş yavaş kaybolmaya başlaması, bu esnada uzaktan

⁵⁷ Necdet Varol ile kişisel görüşme.

gelen bir çobanın çaldığı kavalın sesinin onda keder, hüznü uyandırması, ardından artık karanlığın çökmesi ile sessizliğin artmasının, şairi yalnızlık ve kendini yabancı hissetmesi duygusuna kapılmaya sevk etmesi tasvir edilmektedir.

6.3.3.1 Eserin Konusu İle Kullanılan Makamın Bağlantısı

“ *Bestekâr, akşam gibi yer yer renkli, detaylı, yer yer gizemli, hatta hüznü ifadeler barındıran bir konuyu, içinde çeşitli dizi karakterlerini içeren, çok çeşitli geçkilere, çeşnilere ve oyalara (küçük değişik karakterde motifler) imkân veren bir makam olan, “ Muhayyer Sünbüle ” makamını kullanarak ifade etmeyi seçmiştir* ”.⁵⁸ “ *Bu konunun tasvirinde, çok tiz perdelerin kullanılmasına duyulan gereksinim doğrultusunda, eseri bir orkestranın icrâ ya da bir solistin notada yazılan perdeden (yerinden) icrâ göz önünde bulundurulmak sûreti ile (daha hoş tınlar oluşacağı düşüncesi ile) bu makamın, bir ses daha pestleştirilerek, Rast perdesine göçürülerek düzenlenmesi daha uygun görülmüştür* ”.⁵⁹ (Eser tezde, makamın esas yeri olan, Dügâh perdesine göçürülmüş şekli ile ele alınmaktadır.)

6.3.3.2 Eserin Konusu ile Kullanılan Usûlün Bağlantısı

“ *Bestekâr, akşamın çok hızlı değişen, çok renkli, aynı zamanda gizemli ve hüznü duygusu uyandıran hallerinin tasvir edildiği bu eserde, büyük – küçük çeşitli müzik cümlelerine elverişli ve işlemeye imkân sağlayabilecek niteliklere sahip olan Sofyan usûlünü kullanmayı, tablonun yansıtılmasında, değişikliklerin insanlar ve canlılar üzerindeki etkilerinin dile getirilmesinde uygun olacağı düşüncesinden yola çıkarak, özellikle seçtiğini belirtmektedir. Ayrıca çeşitli varyasyonların, renklerin, akşam oluşu ile insanlarda ve tüm canlılardaki etkileşimin ifadesine uygun gelebilecek küçük motifler, değişik karakterde mini cümleler ve oyalara imkân sağlayacak hareketleri de içeren, bazı tabiat olayları üzerinden çeşitli insanî duygu ve düşüncelere uyum sağlayacak Semâî usûlünün kullanımını, öncelikle Sofyan usûlü ile bağdaşabilmesini göz önünde*

⁵⁸ Necdet Varol ile kişisel görüşme.

⁵⁹ Bkz. EK 1.4, s.116.

*bulundurarak, bu gizemli atmosferin tasvirine katkıda bulunacağı düşüncesinden yola çıkarak tercih ettiğini de eklemektedir ”.*⁶⁰

Eserde 1.ve 3. bölümlerde Sofyan usûlünün kullanılıp, 2.bölümde Semâi usûlüne geçilmesi ve giderin değerinin 40’dan 140’a çıkarılması ile yaratılan daha ritmik hava içinde, akşamın güzellikleri, tatlı telaşları, koşuşturmaları ifade edilerek, değişik bir pencereden bakılmasına olanak sağlanmıştır.

6.3.4 Eserin Tasvîrî Analizi

Eserde, yer yer usûl değişiklikleri yapılarak, farklı duyguların ifade edilmek istendiği düşünülmektedir. Bu bağlamda eserde, üç ayrı bölümün yer alması söz konusu olmaktadır.

“ 1. bölümün ilk portesinde, Gerdâniye’den (sol) başlayan, Dügâh’ta (la) geçici karar veren “ a ” cümlesinde, akşamın çöküşü ovaları ve suları perde perde kızzılıklarla gizemli bir biçimde sarması, makamlar içinde gizemi ifade eden, “ Kürdî ” makamının inici seyri ile ifade edilmeye çalışılmıştır ”.⁶¹ Bu cümlede ayrıca, “ iner ” kelimesinin tasviri için, “ i ” hecesinden sonra, “ ner ” hecesi için daha pest bir nota kullanılarak ifade yoluna gidilmediği, aksine daha tiz bir nota ve “ point d’orgue ” yardımı ile mânânın vurgulanmak istendiği gözlenmektedir.

2. portede, ovaya ve sulara kelimelerinin arasında 8’lik es’lerin kullanımı, ardından anlatılacak olan sakinliğin birer habercisi olarak düşünülebilir. Ayrıca, “ a ” cümlesi forte başlamakta, “ perde perde inme ” tasvir edilirken, “ perde perde ” kelimelerinin her hecesine gelen nota, bir öncekine göre daha pestleştirilerek kullanılmaktadır. 8’lik es’ten sonra anlatılmak istenen “ inme ” eylemi, müzik cümlelerinde ifadeyi kuvvetlendirmekte kullanılan nüans işaretlerinden piano ve decrescendo yardımı ile ayrıca, “ sakinlik ” yine piano olarak, bu arada anlamı pekiştirmek için özellikle kelimenin son hecesi olan “ kin ” hecesi makamın durağı olan, Dügâh perdesinde ikilik kalış ile ifade edilmektedir.

Cümle başında kullanılan, aynı zamanda esere adını da veren “ akşam ” kelimesinin, bir dörtlük nota ile ifade edilen, ilk hecesi olan “ ak ” hecesinden

⁶⁰ Necdet Varol ile kişisel görüşme.

⁶¹ Necdet Varol ile kişisel görüşme.

sonra, ikinci hecesi “ şam ” hecesinde üç dörtlük nota ile tiz durak Muhayyer’de (la) uzunca bir kalış sergilenmesi, eserde bestekârın akşam ile ilgili anlatacak çok şeyi bulunduğunun, ona yoğun duygular yaşattığının bir ifadesi olduğu şeklinde yorumlanabilir.

Eserin 1. bölümünün “ a ” cümlesinin ardından gelen enstrüman partisini kapsayan “ b ” cümlesinde, 1. portedeki anlatımları tekrarlayan ifadeler bulunduğu görülmektedir. Makamın tiz genişleme bölgesinden başlanıp, (y) - (y¹) küçük motifleri kullanılarak, Çârgâh’ta Çârgâh 5’lisinin yer aldığı melodi yürüyüşü sergileyen (z) - (z¹) küçük motifleri kullanılarak, ayrıca yine cümle başındaki (y) - (y¹) küçük motiflerinin, bir pest oktavdaki muadili olan (y₂) - (y₂¹) küçük motifleri kullanılarak, makamın durağı Dügâh’a (la) kadar düşülmesi sûreti ile akşamın inişinin tasvirinin, sadece müzik cümlelerine bırakıldığı görülmektedir.

(y) - (y¹) küçük motiflerinde aralarda kullanılan 4’lük es’ler ve forteden decrescendo olarak inilmesine, güneşin yavaş yavaş batması anında gökyüzünün değişmeye başlayan renklerinin; turuncudan kızıla doğru geçişinin, ardındaki melodi yürüyüşü sergileyen (z) - (z¹) küçük motiflerine, güneşin artık dağların arkasında hızlıca kaybolmaya başlamasının ve (y) - (y¹) küçük motiflerinin pestteki muadili olan (y₂) - (y₂¹) küçük motiflerine, güneşin batması ile kızılıkların da artık gökyüzünü terk etmesinin tasvir edilmeye çalışıldığı yorumu getirilebilir. Melodi yürüyüşü sergileyen (z) - (z¹) küçük motifleri, ayrıca akşamın inişi esnasında doğadaki diğer kırırtılar, hareketler, değişimler; gökyüzündeki kuşların kanat çırpışları, ardından sürü halinde bir yere konmaları, hafif esen bir rüzgârın ağaçların yapraklarını kıpırdatması ile de bağdaştırılabilir. 8’lik bir es’ten sonra, cümle sonundaki “ Hüseyinî ” (mi) perdesine replik görevi verilmek sûreti ile yeni bir kapı açılmasına, akşam ile ilgili anlatılacakların, derin mânâlar içerdiğinin vurgulanmaya çalışıldığı şeklinde yaklaşılabilir.

“ c ” cümlesinde, enstrümantal bölümden sonra açılan kapıdan girilerek, gurub vaktinde uzakta koyunlarını otlayan bir çobanın belki sevgiliye, belki de bir yakına hissettiği hasretin, özlemin verdiği duygu yoğunluğu içinde çaldığı kavalın, dere boyundan gelen hazin nağmeleri, akşamın hüznü ile

birleştirilmektedir. 3. ölçüde “ v ” motifinin başlangıcında, Dügâh’tan (la) Tiz Çârgâh’a (do) kadar çıkıcı bir hareketle, makamın tiz genişleme bölgesinin de kullanılması, dere boyundan gelen, yukarıda bahsi geçen nağmelerin ardından harekete geçen bir kuş sürüsündeki kuşların kanat çırpışlarının, tasviri olduğu şeklinde düşünülebilir. Ardından Gerdâniye’de (sol) Çârgâh 3lüsü, Hüseyinî’de (mi) Uşşak 3’lüsü ve Çârgâh’ta Hicaz 3’lüsü çeşnilerinin de yer aldığı “ v ” motifini seslendirme vazifesinin, kavalan gelen nağmeleri çağrıştırdığı düşüncesi ile ney’e verilmesine ise bu ambiyansın adeta yaşatılmak, hissettirilmek istendiği yorumu getirilebilir. Bu hareketler için, akşamın gizemine giriş yapılmasının ifadeleri oldukları şeklinde bir yaklaşımda bulunulabilir. Ayrıca, daha geniş bir perspektif içinde cümleye bakıldığında, 3. ölçüde, Dügâh’ta Kürdî 5’lisi ve Hüseyinî’de Uşşak 4’lüsü, ardından Muhayyer’de Bûselik 3’lüsü ile Tiz Çârgâh’a kadar uzanan, 1 oktavı aşan ses zenginliği içinde, yine doğadaki hareketlere ilâve olarak, engebeli bir dere den suların akışının, taşlara çarparak inişinin, suların şırıltılarının anlatılmak istendiği, düşünülebilir. (w) ve (w¹) küçük motiflerinin peste doğru melodi yürüyüşü sergilemeleri sûreti ile Gerdâniye’de Çârgâh 3’lüsü, Hüseyinî’de Uşşak 3’lüsü çeşnisi ile yapılan asma kalış, yine peste doğru inilerek Çârgâh’taki Hicaz 3’lüsü çeşnisi ile yapılan asma kalış ve tüm bunların decrescendo ile icrâi, yine suyun şırıltılarının, derenin küçük hareketlerle inmesinin birer anlatımı oldukları şeklinde yorumlanabilir. Aynı cümlenin ilk portesinde çalınan kavalın nağmelerinin, kaval kelimesinin son hecesi olan “ val ” hecesinde tril kullanılarak, derenin akışının ise dere den kelimesinin son hecesi olan “ den ” hecesinin son notasında tril kullanılarak anlatılmak istenmesi, kelimelerin mânâlarına vurgu yapılmasını beraberinde getirerek, daha da pekiştirilerek ifade edilmelerini sağlamaktadır.

“ d ” cümlesinde, “ *Sabâ makamının seslerine geçilip, uzaktaki çobanın çaldığı kavalın sesinin uyandırdığı hüznün, ruha sessiz hıçkırıklarla akışı anlatılırken, cümle sonunda Kürdî makamı sesleri ile karar verilmek sûreti ile bu bölümde Sabâ Zemzeme seslerinin kullanılması söz konusu olmaktadır* ”.⁶² Ayrıca derenin akışının, “ akar ” kelimesinde kullanılan notaların, 32’lik olarak birbiri

⁶² Bkz. EK 1.4, s.116.

ardına Çârgâh'tan Acem'e kadar çıkıcı, Acem'den Segâh'a inici bir hareket sergilemeleri ve ardından Çârgâh'tan, içine Dügâh'ı da katarak Kürdî'ye kadar ulaşmaları ile tasvir edilmek istendiği görülmektedir. Buna karşılık, “ ruha sessiz akış ” ın, daha pest notaların kullanılmasının aksine, içte kopan fırtınaların, iç çatışmaların ifadesi olarak, crescendo ile Kürdî'den (si 5 koma bemol) Sünbüle'ye (5 koma bemol) 8'li üst aralık (1 oktav) ile çıkılarak, ardından 32'lik notaların oluşturduğu, Muhayyer'den (la) Dügâh'a (la) Kürdî dizisinin inici şekline yer verilerek ve son olarak Kürdî perdesinde asma kalış yapılarak anlatım yoluna gidildiği gözlenmektedir.

“Hıçkırıklar ” kelimesi ise crescendo ile Nim Hisâr'dan (mi 5 koma bemol) Dügâh'a, hıçkırma anındaki istem dışı düzensiz nefes almayı yansıtabilmesi açısından, özellikle eşit süre değerlerinin kullanılmamasına özen gösterilen inici bir müzik cümlesi ile anlatılmaktadır.

“ Eserin 2. bölümünde Semâî usûlü'ne geçiş yapıp, giderin değerinin 144'e çıktığı görülmektedir. Bölüme daha coşkulu, daha ritmik özellikler kazandıran bu değişikliklere; mânâ itibarı ile akşamın sadece hüznün veren yönü olmayıp, güzellikleri de içeren bir tarafının bulunduğu vurgulanmasının, ifadeleri oldukları şekilde yaklaşılabilir.

*Bölümün ilk cümlesi olan “ e ” cümlesinde, bu kez Kürdî makam seslerinin, ritmik bir şekilde akıcı olarak kullanıldığı görülmektedir. Bu değişime, akşamın çöküşünün yanında, günün sona ermekte olması ile yapılan işlerde elde edilen başarıları arkadaşlar, yakınlar ile paylaşma telaşı, eve yuvaya dönüş kıvancı, aile fertleri, yakınlar ile yenecek olan akşam yemeği, yapılacak toplantılar, eğlenceler için hazırlıklara başlanması gibi, akşamın başka bir pencereden bakılabilecek, mutluluk verebilecek yönlerinin de olduğunun yorumu getirilebilir ”.*⁶³ “ f ” cümlesinin başında bu farklı heyecanlar, öncelikle melodi yürüyüşü sergileyen “ m ”, “ m¹ ” küçük motifleri ile ardından farklı çeşniler olan Kürdî'de Çârgâh, Dügâh'ta Hicaz çeşnileri ile ifade edilirken, cümle sonuna doğru bu hareketliliğin, telaşların içinden uzaklaşıp, yeniden akşamın gizemine dönüldüğü fikrinden yola çıkılarak, Dügâh'tan Gerdâniye'ye kadar uzanan Kürdî

⁶³ Necdet Varol ile kişisel görüşme.

seslerinin kullanılmasına, doğadaki herhangi bir kıpırtının, örneğin esen ılık bir rüzgârın tasvir edilmekte olduğu yorumu getirilebilir.

“ g ” cümlesinde ise böyle bir tabloda yer alan akşamın çöküşündeki sakinliğin, uzun süreli notalar vasıtası ile ifade edilmeye çalışıldığı görülmektedir. Günün batımı esnasında, artık gün içinde gökyüzünün canlı renklerinin iyice kaybolmaya başlaması, dalgaların iyiden iyiye küçülmesi, gökyüzünün yüksekliğini çağrıştırmak adına, (s) ve (s¹) küçük motiflerinin, tize doğru forteden pianoya melodi yürüyüşü sergilemeleri ile anlatılmaya çalışılmaktadır. Bu ifadeler için, yine bünyesinde gizemli sesleri barından Kürdî makamı seslerinin kullanıldığı görülmektedir.

“ h ” cümlesinde karşıda görülen yamacın adeta bir tül ile örtülmüş, buğulu görüntüsü Kürdî makamının tiz genişleme bölgesi kullanılarak anlatılmaktadır; ince kelimesinde, ilk hece olan “ in ” hecesi için Tiz Çârgâh, “ ce ” hecesi için daha tiz bir perde olan, Tiz Hüseyinî kullanılıp uzunca bir kalış sergilendikten sonra, karşı yamacın bir tül ile sarılması ifade edilirken Tiz Acem'den, Dügâh'a dörtlük ve ikilik notalar kullanıldığı görülmektedir.

3.bölümde giderin değerinin 40'a düşmesi ve Sofyan usûlünün kullanılması ile yine hüznü bir tablonun tasvirine dönüş yapıldığı gözlenmektedir.

Bölümün ilk cümlesi olan “ b ” cümlesinde, 1. bölümde yer alan (y) - (y¹), (z) - (z¹) ve (y¹) - (y¹₂) küçük motiflerinin kullanıldığı ve piano olarak ifade edildikleri görülmektedir. Bu hareketlere, yine doğadaki kıpırdanmaların, kuşların uçuşmalarının, rüzgârın esmesi ile yaprakların hışırdamalarının, dereden akan suyun şırıltısının tasvir edilmek istendiğinin yorumu getirilebilir. Ardından yine Hüseyinî perdesinde ikilik nota ve “ point d'orgue ” ile bir kalış yapılması, yeni anlatımlara bir kapı açılmak istendiğinin göstergesi olarak düşünülebilir.

1.bölümdeki (c) cümlesinin bir benzeri olan (c¹) cümlesinde, akşamın tablosunun son hali anlatılmaktadır. Artık güneşin tamamen batması ile son ışıklar da ovadan çekilmiştir; Acem (fa) perdesinin, Eviç (fa 4 koma bemol) perdesine dönüşmesi neticesinde, bu kez Hüseyinî'de Uşşak çeşnisi ve gizemi, romantizmi ifade eden Kürdî çeşnisi kullanılarak, bu manzaranın tasviri yapılmak

istenmektedir. Ayrıca gökyüzündeki ışıkların, ovadan yavaş yavaş çekilmesinin ifadesinde, (çekilme ve artık kelimelerinde) ilk ve ikinci ölçülerde tiz notalardan pest notalara doğru inilmesine, mânâyı daha da vurgulamak, ön plana çıkarmak için başvurulduğu şeklinde bir yaklaşımda bulunulabilir. Yine Dügâh'ta Kürdî 5'lisi, Hüseyinî'de Uşşak 4'lüsü, Muhayyer'de Bûselik 3'lüsü, Gerdâniye'de Çârgâh 3'lüsü, Hüseyinî'de Uşşak 3'lüsü, Çârgâh'ta Hicaz 3'lüsü çeşnilerinin oluşturduğu “ v ” motifi için, akşamın gizemli, romantik, duygusal, hüznü tablosunun müzik cümlelerine aktarımı olduğu yaklaşımı getirilebilir.

Ardından gelen, ilk bölümde kullanılan “ d ” cümlesinin geliştirilmiş şekli olan “ d¹ ” cümlesinde, hüznü ifade eden Sabâ makamı seslerinin tekrar kullanılması ile akşamın gelişi ile artık karanlığın çökmesi, herkesin evlerine gitmesi, doğanın iyice sakinleşmesi neticesinde her tarafın mahzun olup, her şeyin yabancı gelmesi, dile getirilmektedir. “ Ayrıca bu makamın yine Dügâh'ta Kürdî çeşnisi ile karar vermesi doğrultusunda yapılmış olan Sabâ Zemzeme makam geçkisi ile akşamın hüznü, akşamın gizemi, sırları ile bütünleştirilerek ifade edilmeye çalışılmaktadır ”.⁶⁴ Cümlelerin ikinci ölçüsünde özellikle “ mahzun ” kelimesinin ifadesi için Kürdî (5 koma bemol) perdesinden, tiz oktava Sünbüle (si 5 koma bemol) perdesine çıkılmasının ise ruh âleminde yaşanan hüznü, mutsuzluk duygularının getirdiği feryadın, sesli anlatımı olduğu düşünülmektedir.

“ d¹ ” cümlesinin son bölümünde, makamın armonik seslerinde, kısa süreliden uzun süreliyeye doğru dörtlük, ikilik ve birlik nota değerleri ile kalıplar sergilenmesi, bu hüznü dolu akşamların karanlıklarına karışırken insanın, zamanla varlığının yok olacağını, ancak anılarının, yaşananların yaşatılacağını vurgulanmak istenmesinin ifadesi olduğu şeklinde yorumlanabilir ”.⁶⁵

6.4 Sonuç

Eser, tasvîrî bir eser olma niteliği taşıdığından, şarkı formunun klâsik şemasına uymadığı görülmektedir. Akşamın inişinin ve bunun insanda yarattığı

⁶⁴ Necdet Varol ile kişisel görüşme.

⁶⁵ Necdet Varol ile kişisel görüşme.

hüzünlü duyguların ifade edilmeye çalışıldığı bu eserde, bestekârın böylesine değişiklikler, farklılıklar içeren bir konuyu, yine farklı makamların bileşiminden ve geçkilerin kullanımına uygun bir yapıya sahip oluşundan dolayı, Muhayyer Sünbüle makamı ile anlatım yoluna gitmesi, yerinde bir seçim olarak görülmektedir.

Eserde Sabâ Zemzeme makamına yapılan geçki, motiflerde, hatta küçük motiflerde değişik çeşnilerin gösterilmesi, konunun tasvirinde önemli rol oynamaktadır. Eserde ayrıca, farklı usûllerin, farklı giderler ile kullanılması, konunun içeriğinde değişik anlatımların olduğunu imâ etmektedir. Bunu, eserin 1. ve 3. bölümlerinde, akşamın hüzünlü yönleri resmedilirken, 2. bölümünde usûlün değiştirilip, giderin değerinin arttırılması sûreti ile daha hareketli, canlı bir tablonun anlatılmaya çalışılmasında görmek mümkündür.

Prozodi unsurlarının göz önünde bulundurulmasının, eserin tasvirine büyük katkı sağladığı görülmektedir. Bestekâr, eserin genelinde hecelerın notalara dağılımını, kelimelerin vurgusunu, uygun süre değerli notalara vermekte, bunun yanında tiz'lik ve pest'lik kriterlerini de dikkate almaktadır. “ *Hecelerin notalara dağılımında “ syllabique ” (her hecenin uzun veya kısa bir nota ile ifadesi) ve “ mélismatique ” (bir hecenin birden fazla notaya dağılımı) olmak üzere iki işleyişin de kullanıldığı görülmektedir* ”.⁶⁶ Akşamın perde perde kızılıklarla ovaya, sulara inişi, hazin bir kaval sesi, dalgaların küçülüğü, ince bir tülün yamacı sarışı, son ışıkların ovoidan çekilişi gibi realist bir tabloyu tasvirde “ syllabique ” işleyiş kullanılırken, bunların ruha sessiz hıçkırıklar ile akışı, her tarafın mahzun gelmesi gibi, akşamın çöküşünün daha çok kişinin ruhsal dünyasında yarattığı yoğun etkilerinin anlatımı, kelimelerin vurgu yapılan hecelerinin nota dağılımında, “ mélismatique ” işleyişin kullanılması ile aktarılmaya çalışılmaktadır. Ayrıca mânâ bazında, kavalın sesinin, derenin akışının, hıçkırıkların, ışıkların çekilmesinin, hareketli birer oluşumu ifade ettikleri düşüncesinden yola çıkılarak, bunların triller yardımı ile anlatılmak istendiği görülmektedir.

⁶⁶ Bkz. EK 2.4, s.126.

Eserde forte, piano, mezzoforte, crescendo, decrescendo gibi nüans işaretlerinin kullanımının, ayrıca yapılması istenen yarı serbest icrân, konunun tasvirinde önemli rol oynayan unsurlar oldukları düşünülmektedir. Bunun yanında, melodi akışı içinde kullanılan, kırık çizgi hareketlerinin ve melodi yürüyüşü hareketlerinin de akışta bir kontrast yaratıp, esere dinamizm katan, monoton olmaktan kurtarıp, akşamın değişimini yansıtmaya yarayan diğer öğeler olarak nitelendirilmeleri söz konusu olmaktadır.

VATAN

Makam: Hüseyinî-Karcıgar

Söz ve müzik: Necdet Varol

Usûl: Sofyan-Devr-i Tûrân (Geçkili)

Güzelleme

• = 66

Yerinde (Dügâh) Uşşak 4'lüsü Hüseyinî'de Uşşak 3'lüsü

a *f* Giriş sazı..... *mf*

Yerinde (Dügâh) Hüseyinî makamı sesleri Yerinde (Dügâh) Uşşak...

b *f*

3'lüsü **A** **a'** Yerinde (Dügâh) Uşşak 3'lüsü

mf Be nim gü zel va ta nim kö
(1. misra) (2. misra)

Hüseyinî'de Uşşak 3'lüsü Yerinde (Dügâh)

b ¹ ² ¹

yüm yay lam o ta ğım Be ğım Yak çın yü ce yü
(3. misra)

Hüseyinî 5'lisi Yerinde (Dügâh)

b ¹ ²

ce dağ la rım be nim gü zel va ta nim Yal nim gü zel va ta
(4. misra)

Uşşak 3'lüsü **B** **c** ∞

nim be nim ca nim va ta nim *f* va
(5. misra) (6. misra)

∞

Hüseyinî makamı Tiz durakta (Muhayyer'de) ve durakta (Dügâh'ta) geçici karar

416

tan

Yaylı- nefesli sazlar

Mızraplı- vurgulu ve ritimler...

Yerinde (Dügâh) Hüseyinî makam dizisi

Yegâh'ta Rast 5'lisi

²(Röprizde)

Bütün sazlar

f Hey (7. mısra) Koro

Yerinde (Dügâh) Acem'li Hüseyinî makamı sesleri

mf Yaz la rın da güz le rin de mut lu gün le rim

Hanım korusu

Yerinde (Dügâh) Hüseyinî makam dizisi (çıkıcı)

Kaba Dügâh'ta Hüseyinî makam dizisi

¹ - ² (Röprizde)

Bütün sazlar

f Hey (8. mısra) Koro

Yerinde (Dügâh) Acem'li Hüseyinî makamı sesleri

mf Dağ la rın da bağ la rın da gön lüm ey le rim rim Va

Erkek korusu (9. mısra)

∞

∞

Hüseyinî makamı Tiz durak (Muhayyer) ve durakta (Dügâh) geçici karar

f tan

$\text{♩} = 208$ C Çârgâh'ta Nikrîz 3'lüsü) Çârgâh'ta Nikrîz 3'lüsü)

Ağırlama **d-d'**

Bütün sazlar- Ritm aletleri- (Def-zil-çalpara)

Dügâh'ta Uşşak 4'lüsü

Karcıgar makamı durakta (Dügâh) geçici karar

Nevâ'da Hicaz....

mf Al tın ba şak tar la la rın Züm rüt pı nar yay la la rın

(10. misra) Hanım korosu Erkek korosu

4'lüsü Muhayyer'de....

Çi çek çi çek dört bir ya nın *f* Hey

(11. misra)

Uşşak 3'lüsü

hey

Serbest.. Karcıgar makamı Tiz durak (Muhayyer) üzerinde Uşşak 3'lüsü

f Solist Do ğ du ğum sev di ğim

(12. misra)

Karcıgar makamı Tiz durak (Muhayyer) üzerinde Uşşak 4'lüsü

her şe yim be nim hey şu cen net va tan va

(13. misra) (14. misra) (15. misra)

Karcıgar makamı Tiz durak (Muhayyer) ve durakta (Dügâh) geçici karar

f tan

y *z* *y*

Çârgâh'ta Nikrîz 3'lüsü) Çârgâh'ta Nikrîz 3'lüsü)

Bütün sazlar- Ritm aletleri- (Def-zil-çalpara)

y *z* *y*

Dügâh'ta Uşşak 4'lüsü

Karcıgar makamı durakta (Dügâh) geçici karar

B^1 C^2 Yegâh'ta Rast 5'lisi Yerinde (Dügâh) Hüseyinî makamı dizisi (çıkıcı)

Bütün sazlar *f* Hey (16. misra) Koro

t *t'* *t''*

Yerinde (Dügâh) Acem'li Hüseyinî makamı sesleri

mf Yaz la rın da güz le rin de mut lu gün le rim

Kaba Dügâh'ta Hüseyinî makamı dizisi Yerinde (Dügâh) Hüseyinî makamı dizisi (çıkıcı)

C^1 C^3 (Röprizde) Bütün sazlar *f* Hey (12. misra) Koro

t *t'* *t''*

Yerinde (Dügâh) Acem'li Hüseyinî makamı sesleri

mf Dağ la rın da bağ la rın da gön lüm ey le rim rim Va (18. misra)

Solist ∞

∞

Hüseynî makamı Tiz durak (Muhayyer) ve durakta (Dügâh)

geçici karar ∞

A¹ Muhayyer'de Uşşak

• = 66

Be nim gü zel va ta
(19. misra) nim cen net

3'lüsü

1 2

nim Be nim Va tan va tan va
(20. misra) (21. misra)

Ağırlaşarak..... ∞¹

Hüseynî

∞¹

makamı Tiz durak (Muhayyer) ve durakta (Dügâh) tam karar

♩ = 416

16

f tan

∞¹

Kaba Dügâh'tan Muhayyer'e iki oktavlık çıkıcı Hüseynî makam dizisi

Eserin güftesi;

Benim güzel vatanım
Köyüm, yaylam, otağım, bağım
Yalçın, yüce yüce dağlarım
Benim güzel vatanım
Benim canım vatanım
Vatan!...

(Hey) Yazlarında, güzlerinde mutlu günlerim
(Hey) Dağlarında, bağlarında gönlüm eylerim
Vatan!..

Altın başak tarlaların, zümrüt pınar yaylaların
Çiçek, çiçek dört bir yanın, hey.....
Doğduğum, sevdiğim;
Her şeyim benim, hey!...
Şu cennet vatan

Vatan!.....

(Hey) Yazlarında, güzlerinde mutlu günlerim
(Hey) Dağlarında, bağlarında gönlüm eylerim

Vatan!..
Benim güzel vatanım
Benim cennet vatanım
Vatan, vatan, vatan!.....

7. “ VATAN ” ADLI TASVİRÎ SÖZLÜ ESERİN MÜZİKAL ANALİZİ

7.1 İlk Bilgiler

Besteci: Necdet Varol

Güfte yazarı: Necdet Varol

Nota: Arel - Ezgi - Uzdilek sistemindedir. T.R.T Repertuarınının 1443 numaralı notasıdır. Necdet Varol’un kendisinden temin edilen nota doğrultusunda, yeniden bilgisayarda düzenlenmiştir.

Form: Şarkı

Melodi: Makam; Hüseyinî ve Karcığar

Ritm: Giriş sazı ve A Bölümü Sofyan usûlü, ♩ = 66

B bölümü; Devr – i Tûrân usûlü, ♩ = 416

C bölümü; Devr – i Tûrân usûlü, ♩ = 208, ♩ = 416

B¹ bölümü; Devr – i Tûrân usûlü, Sofyan usûlü ♩ = 416, ♩ = 66

A¹ bölümü; Sofyan usûlü, Devr – i Tûrân usûlü ♩ = 66, ♩ = 416

7.2 Genele Bakış (Orta Boyut)

7.2.1 Güfte

7.2.1.1 Şiir

Eserde, vatanın güzelliklerinin ve vatana duyulan sevginin, hayranlığın tasvir edilmesinden dolayı, mânâ itibari ile halk edebiyatı nazım şekillerinden “Güzelleme” olarak nitelendirilmesi uygun görülmektedir.

Serbest vezinde yazılmıştır.

Hecelerin notalara dağılımında, “syllabique” (her hecenin uzun veya kısa bir nota ile devam etmesi) işleyiş yer almaktadır.

7.2.1.2 Mânâ – Müzik

Eserde, müzik cümlelerinin bazı bölümlerinin ağırlaşarak duygusallık, bazı bölümlerinin hızlanarak coşku duygularını taşıması ile vatan’a duyulan hisler, müzik dili ile anlatılmak istenmektedir.

7.2.2 Form

7.2.2.1 Biçim

“ Eserde, giriş sazının ardından 5 bölümün olduğu söylenebilir. Eserin şeması:

Giriş Sazı (14)

1. *Bölüm A (19)*

2. *Bölüm B (40)*

3. *Bölüm C (64)*

4. *Bölüm B¹ (36)*

5. *Bölüm A¹ (13) şeklindedir ”.*⁶⁷

7.2.2.2 Yapı

“ $G.s = (a_4 + b_4 + b_6)$ ”

⁶⁷ Prof. Mutlu Torun ile kişisel görüşme.

$$A = (a^{1(1.+2.m)}_4 + a^{1(1.+2.m)}_4) + (b^{1(3.+4.m)}_4 + b^{2(3.+4.+5.m)}_7)$$

$$B = (c^{(6.+7.m)}_{12} + c^{1(8.m)}_8) + (c^{2(7.m)}_8 + c^{3(8.+9.m)}_{12})$$

$$C = (d_8 + d^1_{12}) + (e^{(10.+11.m)}_{12} + f^{(12.+13.+14.+15.m)}_{12}) + (d_8 + d^1_{12})$$

$$B^I = (c^{2(16.m)}_8 + c^{1(17.m)}_8) + (c^{2(16.m)}_8 + c^{3(17.+18.m)}_{11 \text{ Devr} - i \text{ Tûran} + 1 \text{ Sofyan}})$$

$$A^I = (a^{2(19.+20.+21.m)}_{5 \text{ Sofyan} + 8 \text{ Devr} - i \text{ Tûran}})''^{68}$$

7.2.2.3 Üslûb

Folklorik ve modern üslûbların sentezinden oluşmuş bir eser.

7.2.3 Melodi

7.2.3.1 Makamın Kullanılışı

Eserde, Giriş Sazında ve A bölümünde yeden perdesi (Rast) da dâhil olmak üzere, yerinde (Dügâh'ta) Hüseyinî makamı dizisinin kullanıldığı ve tiz genişleme bölgesinden sadece Tiz Çârgâh perdesinin bu melodiye dâhil edildiği görülmektedir.

B bölümünün ilk cümlesi olan “ c ” cümlesinde, şan partisinde sadece makamın tiz durağı olan Muhayyer perdesi kullanılmakta ve burada 4 ölçü boyunca uzun bir kalış sergilenmektedir. B bölümünde “ c² ” cümlesinin ilk portesinde, Yegâh üzerinde Rast 5'lisi dizisi, ardından Dügâh'ta (yerinde) Hüseyinî makam dizisi sesleri kullanılmaktadır. İkinci portede Eviç (fa 4 koma bemol) perdesinin, Acem (fa bekar) perdesine dönüştürülmesi ve son ölçüde Dügâh (la) perdesine kadar inilmesi ile yerinde (Dügâh'ta) inici Acem'li Hüseyinî makam dizisi gösterilmektedir. “ c¹ ” - “ c³ ” cümlelerinde ilk portede, Kaba Dügâh'tan Muhayyer'e, Hüseyinî makamı dizisi sesleri diatonik çıkıcı dizi şeklinde gösterilmektedir. “ c¹ ” - “ c³ ” cümlelerinin 2. portesinde yerinde (Dügâh'ta) Acem'li Hüseyinî makam dizisi seslerinin kullanıldığı görülmektedir.

C bölümünde, Karcıgar makamı kullanılmaktadır; “ d ” ve “ d¹ ” cümlelerinde ilk portede, Segâh (si koma bemol) sesinin yeden tutulduğu

⁶⁸ Bkz. EK 2.5, s.127-128.

düşünülerek, Çârgâh'ta Nikrîz çeşnisi gösterilmekte, porte sonunda Nevâ'da yarım karar yapılmakta, ikinci portede yine Nikrîz çeşnilerinin kullanımının ardından, son ölçüde bu kez karar perdesi Dügâh'ta bir usûl (6/16'lık nota) süresi boyunca kalış sergilendiği görülmektedir. Ardından gelen portede 4 usûl boyunca, sadece Dügâh perdesi yer almaktadır. “ e ” cümlesinde, ilk portede makamın güçlüsü Nevâ perdesi, bunun bir pest perdesi Çârgâh ve bir tiz perdesi Hisâr (mi 4 koma bemol) gösterilmektedir. İkinci portenin ilk iki ölçüsünde, makamın Nevâ üzerindeki Hicaz 5'lisi dizisinin dört sesi kullanılırken, 2. portenin 3. ölçüsünden itibaren cümle sonuna kadar, Muhayyer'de Uşşak 3'lüsü çeşnisine yer verilmesi ile Karcıgar makamının tiz genişleme bölgesindeki Tiz Çârgâh, Tiz Segâh (si koma bemol) perdelerinin de gösterilmesi söz konusu olmaktadır. Cümle iki ölçü boyunca Tiz durak Muhayyer'de yapılan kalışla sona ermektedir. “ f ” cümlesinde, makamın tiz durağı üzerine göçürülen Uşşak 4'lüsünün sesleri kullanılmakta ve son portede yine tiz durak Muhayyer üzerinde ayrıca durak Dügâh üzerinde 4 ölçü boyunca kalış sergilenmektedir. Ardından “ d ” ve “ d¹ ” cümleleri tekrar edilmekte ve bunu, Hüseyinî makamının kullanıldığı B bölümünün benzeri olan, B¹ bölümü takip etmektedir. Bu bölümde ilk portede “ c² ” cümlesinde, Yegâh'tan (re) Çârgâh'a (do), Dügâh'tan (la) Gerdâniye'ye (sol) (makamın seslerinin kullanıldığı) diatonik çıkıcı diziler gösterilmekte ve yine makamın tiz durağı Muhayyer perdesinde son iki ölçü boyunca kalış sergilenmektedir.

B¹ bölümünün, “c²” cümlesinin ikinci portesinde, Eviç (fa 4 koma bemol) perdesinin Acem (fa bekar) perdesine dönüştürülmesi ve son ölçüde Dügâh (la) perdesine kadar inilmesi sûreti ile yine (Dügâh'ta) inici Acem'li Hüseyinî dizisi gösterilmektedir. Ardından yine bu bölümde de, B bölümünde kullanılan “c¹” ve “c³” cümlelerinin tekrarlandığı görülmektedir.

Eser, baştaki A bölümünün daha kısaltılmışı olarak nitelendirilebilen A¹ bölümü ile son bulmaktadır. Burada yer alan “ a² ” cümlesinde, Hüseyinî makamının Tiz durağı olan Muhayyer perdesi üzerinde Uşşak 3'lüsü çeşnisi kullanılmakla birlikte, Gerdâniye perdesine kadar inilmektedir. “ a² ” cümlesinin

4. ölçüsünün son zamanında ve 5. ölçüsünün ilk üç zamanında (Rast - Gerdâniye) ile (Dügâh - Muhayyer) perdelerinde çift ses koral uygulama yapılması bestekâr tarafından uygun görülmektedir.

Son iki portede şan bölümünde, Muhayyer perdesi üzerinde 8 ölçü boyunca tam karar gösterilirken, sazların da melodiye dâhil edilmesi ile kontrpuan (contrepoint) yapılarak eserin son bulduğu görülmektedir.

7.2.3.2 Ses Alanı

Eserde en pest olarak Kaba Dügâh perdesinin, en tiz olarak da Tiz Nevâ perdesinin yer aldığı, 18 perdeden oluşan bir ses alanının kullanıldığı görülmektedir.

7.2.3.3 Aralıklar

Eserin çoğunlukla bitişik aralıklar ile bestelendiği görülmektedir. Ancak;

A bölümünün “ b¹ ” cümlesinin, 1. dolabının son ölçüsünde Dügâh perdesinden ve 8’lik es kullanımından sonra Gerdâniye perdesine geçişte 7’li üst aralık kullanıldığı,

B bölümünün “ c¹ ” cümlesinin son notası olan Dügâh’tan (la), röpriz (reprise) ile “ c² ” cümlesinin başındaki saz partisine geçişte, Yegâh perdesine inilmesi ile 5’li alt aralık kullanıldığı ve aynı hareketin B¹ bölümünde de tekrarlandığı,

B bölümünün “ c³ ” cümlesinin 2. portesinin son ölçüsünde, Dügâh’ın ardından 8’lik es kullanılıp Gerdâniye perdesine çıkılması ile 7’li üst aralık kullanıldığı ve aynı hareketin B¹ bölümünde de tekrarlandığı,

B bölümünde, “ c ” cümlesinin sonundan “ c¹ ” cümlesine geçişte, B¹ bölümünde “ c² ” cümlesinin sonundan “ c¹ ” cümlesine geçişte, Dügâh’tan Kaba Dügâh’a inmek sûreti ile 8’li alt aralık kullanıldığı,

C bölümünün “ e ” cümlesinde, “ yanın ” kelimesinin sonundaki “ nın ” hecesindeki 16’lık nota değerindeki Çârgâh (do) perdesinden, 8’li üst aralık

(1 oktav) kullanılarak, “ Hey ” kelimesindeki 16’lık nota değeriindeki Tiz Çârgâh perdesine geçildiği görülmektedir.

7.2.3.4 Melodik Hareket Özellikleri

Eserde giriş sazı bölümünde, Hüseyinî makamının yedeni Rast perdesi ile başlanıp, Tiz Çârgâh’a kadar çıkılıp, ardından bitişik sesler ile karar perdesi Dügâh’a kadar inilmesi ile yumuşak bir melodi akışı seyretmektedir.

A bölümünde, “ a¹ ” cümlesinde Rast perdesi ile başlanıp, tekrar makamın Dügâh üzerindeki ve güçlüsü Hüseyinî üzerindeki bölümüne, “ b¹ ” cümlesinde tiz genişleme bölgesindeki Tiz Çârgâh notasına kadar, daha çok bitişik sesler ile çıkılması, ardından peste doğru inilmesi ile hafif dalgalı bir çizgi oluştuğu gözlenirken, Dügâh’tan “ b² ” cümlesinin ilk notası Gerdâniye’ye 7’li üst aralık kullanılarak atlanması sebebi ile çizgide ani bir dikleşme olduğu görülmektedir. “ b² ” cümlesinde, bitişik notalar ile Dügâh’a kadar inilmesi ile yine hafif dalgalı bir seyir izleyerek aşağı doğru inen bir çizgi hareketinin olduğundan bahsedilebilir.

B bölümünün “ c ” cümlesinin ilk portesinde, ses zenginliği yaratmak açısından, makamın tiz durağı olan Muhayyer (la) perdesinin şan partisine, Dügâh (la) perdesinin de iki ayrı saz partisine verilmesi ile kontrpuan (contrepoin) oluşturulması neticesinde, birbirine paralel üç çizginin oluştuğu gözlenmektedir. Bölümün “ c² ” cümlesinde, Yegâh perdesine inilip, buradan Çârgâh’a, ardından Dügâh’tan Muhayyer’e çıkıcı diziler kullanılması ile kırık çizgi hareketinin meydana geldiği görülmektedir. Bu perdeden, bitişik sesler ile Dügâh’a kadar inilmesi ile hafif dalgalı bir çizgi seyri gözlenmektedir. “ c¹ ” cümlesinde, bu perdenin bir oktav pestteki sesi olan Kaba Dügâh perdesinden Dügâh’a, Dügâh’tan Muhayyer’e diatonik diziler kullanılarak, iki oktav çıkılması neticesinde, dik bir melodi çizgisinin yer alması söz konusu olmaktadır. Ardından, cümlede bitişik seslerin kullanımı ile yine Dügâh’a kadar inilmesi, 2. dolaptaki “ c³ ” cümlesinde, Gerdâniye perdesini takiben, son portede, yine kontrpuan uygulaması ile hem Dügâh perdesinde 4 ölçü boyunca kalış sergilenmesi

neticesinde yatay bir çizgi oluştuğu, hem de bir tiz oktavdaki Muhayyer perdesinde yine 4 ölçü boyunca kalınması ile buna paralel ikinci yatay çizginin oluştuğu gözlenmektedir.

C bölümünün “ d ” ve “ d¹ ” cümlelerinde, Segâh’tan Nevâ’ya, çıkıcı bitişik, Hüseyinî’den Çârgâh’a inici bitişik notaların sergilendiği “ y ” küçük motifinin bir parçasını oluşturduğu, Nevâ’da karar veren “ z ” motifinin ve ardından Dügâh’ta karar vermesi ile bir benzeri olarak nitelendirilebilen “ z¹ ” motifinin kullanılması ile küçük dalga hareketlerinin sergilendiği, cümlenin sonunda Dügâh’ta 4 ölçü boyunca geçici karar verilmesi ile uzun yatay bir çizginin yer aldığı görülmektedir.

“ e ” cümlesinde ilk 6 ölçüde Nevâ’dan Çârgâh’a bitişik seslerin kullanımı ile yatay bir çizginin oluşumu söz konusu iken, 7. ölçüde “ Hey ” kelimesinde Tiz Çârgâh’a atlanması ile çizgide yukarıya doğru dik bir kırılma oluştuğu, ardından cümle sonunda Muhayyer’de kalınması ile yine yatay bir çizgi seyri meydana geldiği görülmektedir.

“ f ” cümlesinde, Tiz Segâh’tan başlanıp, bitişik notalar ile Muhayyer’de geçici karar verilmesi ile yatay bir çizgi oluştuğu görülmektedir. “ c³ ” cümlesindeki gibi, bu cümlenin de son portesinde kontrpuan (contrepoint) yapılması ile sazların bir pest oktavdaki Dügâh perdesinde 4 ölçü boyunca kalış sergilemeleri neticesinde, iki paralel çizginin meydana geldiği gözlenmektedir.

C bölümünün bitiminde de “ d ” ve “ d¹ ” cümlelerinin yer alması ile başında ve sonunda melodi çizgilerinin aynı seyri izledikleri görülmektedir.

B bölümünde geçen “ c² ”, “ c¹ ” ve “ c³ ” cümlelerinin sergiledikleri melodi çizgilerinin, B¹ bölümünde de aynen tekrar ettiği tespit edilmektedir.

Eserin son bölümü olan A¹ bölümünde Gerdâniye’den başlanıp, 5 ölçü boyunca bitişik seslerin kullanılmasının ardından, son iki portede Muhayyer perdesinde uzun süreli tam karar verilmesi ile cümle boyunca uzun yatay bir çizgi oluştuğu, ayrıca eserin son portesinde yine yapılan kontpuandan ötürü, saz

partisine Kaba Dügâh'tan Muhayyer'e çıkıcı dizinin verilmesi neticesinde, dik bir çizgi ile karar perdesine ulaşıldığı görülmektedir.

7.2.4 Ritm

7.2.4.1 Usûl – Melodi

Eserde, 1., 3., 4., 5., 6., 9.,15., 18., 19., 20. ve 21. mısraların ölçü sonlarından başladığı gözlenmektedir.

Eserde iki farklı usûle yer verilmektedir.

Giriş sazı ve A bölümlerinde, B¹ bölümünün son ölçüsünden itibaren, A¹ bölümünün 5. ölçüsünün sonuna kadar Sofyan,

B ve C bölümlerinin tamamında, B¹ bölümünün son ölçüsüne kadar, A¹ bölümünün, 3. ve 4. portelerinde Devr-i Tûrân usûlleri kullanılmaktadır.

7.2.4.2 Gider

Eserde, yer yer farklı usûllerin farklı giderler ile yer yer aynı usûlün farklı giderler ile kullanıldığı görülmektedir. Bu hareketler ile yaratılan kontrast, esere dinamizm ve akıcılık kazandırırken, konunun tasvirine büyük ölçüde katkıda bulunmaktadır.

7.2.4.3 Değerler

Kullanımdaki çokluk sırasına göre (♩) onaltılık, (♪) sekizlik, (♫) dördlük, (♮) ikilik.

7.2.4.4 Çarpma ve Süsler

Eserde çarpmalara, trillere rastlanmamakta ancak, sık sık bağlar ile notaların birleştirilerek uzun sesler şeklinde icrâları söz konusu olmaktadır.

7.2.4.5 Düzenin Bozulması

Eserde sık sık auftagların (anakruz) kullanılması sûreti ile düzende bozulma olduğu görülmektedir.

7.2.4.6 Hareketlilik – Sükûnet

Eserde, hareketlilik – sükûnet kontrastına sıkça yer verildiği gözlenmektedir. Giriş sazı ve A bölümünde, dörtlük, sekizlik ve birlik notaların Sofyan usûlü (4/4) kullanımı ve giderinin değerinin 66’da seyretmesi ile sükûnet söz konusu iken, B bölümünde Devr-i Tûrân usûlünün 7/16’lık mertebesinin kullanımı ve giderin değerinin 416’yı bulması ile oldukça hareketli bir tavır sergilendiği görülmektedir.

C bölümünde giderin değerinin 208’e çekilmesi ile “ d ”, “ d¹ ”, “ e ” cümlelerinde ve “ f ” cümlelerinin ilk iki portesinde nispeten ağırlaşma görülmekte, “ f ” cümlesinin 3. portesinden itibaren, onu takip eden “ d ”, “ d¹ ” cümlelerinde, B¹ bölümünde “ c² ” ve “c¹” cümlelerinde ve “ c³ ” cümlesinin son ölçüsüne kadar giderin tekrar 416’ya çıkarılması ile yine oldukça hareketli bir tavır sergilendiği izlenmektedir.

B¹ bölümünün “ c³ ” cümlesinin son ölçüsünden itibaren, A¹ bölümünün “ a² ” cümlesinin ikinci portesinin sonuna kadar, Sofyan usûlüne geçilmesi ve giderin değerinin 66’ya düşürülmesi ile esere tekrar sükûnet havasının getirildiği, son iki portede yine Devr-i Tûrân usûlünün 7/16’lık mertebesinin ve giderin değerinin 416 olarak kullanılması ile eserin coşku içinde bitirildiği görülmektedir.

7.3 Yakından Bakış (Küçük Boyut)

7.3.1 Eser Adının Mânâsı

Vatan: Bir kimsenin doğup büyüdüğü yer.

7.3.2 Eserin Güftesi

Benim, güzel vatanım!	1. Mısra
Köyüm, yaylam, otağım	2. Mısra
Yalçın, yüce yüce dağlarım!	3. Mısra
Benim güzel vatanım!	(1.) 4. Mısra
Benim canım vatanım!	5. Mısra

Vatan!	6. Mısra
(Hey!) Yazlarında, güzlerinde mutlu günlerim	7. Mısra
(Hey!) Dağlarında, bağlarında gönlüm eylerim	8. Mısra
Vatan!	(6.) 9. Mısra
Altın başak tarlaların, zümrüt pınar yayların	10. Mısra
Çiçek, çiçek dört bir yanın (Hey!)	11. Mısra
Doğduğum, sevdiğim	12. Mısra
Her şeyim benim, (Hey!)	13. Mısra
Şu cennet vatan	14. Mısra
Vatan!	(6.) 15. Mısra
(Hey!) Yazlarında güzlerinde mutlu günlerim	(7.) 16. Mısra
(Hey!) Dağlarında bağlarında gönlüm eylerim	(8.) 17. Mısra
Vatan!	(6.) 18. Mısra
Benim güzel vatanım	(1.) 19. Mısra
Benim cennet vatanım	20. Mısra
Vatan, vatan, vatan!	21. Mısra

7.3.3 Eserin Konusu

*“ Güftesi ve bestesi Necdet Varol’a ait olan bu eserde, vatan sevgisi işlenmektedir. Bestekâr vatan sevgisinin tüm ulusça yürekte benimsenmesi ve pekiştirilmesini amaçlayarak bu eseri yapmıştır ”.*⁶⁹

⁶⁹ Necdet Varol ile kişisel görüşme

7.3.3.1 Eserin Konusu ile Kullanılan Makamın Bağlantısı

“ *Bestekâr, vatan gibi Kuzeyi - Güneyi, Doğusu - Batısı ile tüm ulus tarafından benimsenmesi gereken bir konuyu tasvirde, Anadolu'nun özellikle kırsal kesimlerini de hedefleyerek, çoğunlukla bilinen ve pastoral bir makam olan Hüseyinî makamını ve eserin içinde geçen coşkulu, hareketli bölümlerindeki köçekçelere uygun olan Karcığâr makamını kullanmayı uygun görmüştür* ”.⁷⁰

7.3.3.2 Eserin Konusu ile Kullanılan Usûlün Bağlantısı

Bestekâr, bu eserde Sofyan ve Devr-i Tûrân olmak üzere, iki farklı usûlün ve farklı gider değerlerinin kullanılması neticesinde yaratılan kontrast ile vatanın güzelliklerini ve vatana olan hayranlığını tasvir etmeye çalışmaktadır.

“ *Sofyan usûlüniün 4/4 mertebesinin; Giriş sazında, A bölümü ve sondaki A¹ bölümünde, eser bütününe göre yavaş bir değer olan $\text{♩} = 66$ giderli kullanımı ile ciddiyet havası sağlanarak, vatana duyulan ululuk, yücelik hisleri ifade edilmeye çalışılmaktadır.*

Devr- i Tûrân usûlüniün ise eserde $\text{♩} = 208$ ve $\text{♩} = 416$ olmak üzere iki farklı gider ile kullanıldığı görülmektedir. Usûlün, öncelikle eserin B bölümünde, $\text{♩} = 416$ 'lık gider değeri ile kullanılması tercih edilmiştir; oyun havalara, köçekçelere oldukça yakıştığı düşünülen, esere yürüklük, ritmik bir hava kazandıran bu usûl ile Karadeniz oyunlarının havası hatırlatılarak, bu bölgeler tasvir edilmeye çalışılmaktadır. Ardından C bölümünde Devr – i Tûrân usûlüniün, gider değerinin yarıya düşürülerek $\text{♩} = 208$ 'e çekilmesi ile bu kez Orta Anadolu oyunlarının havası hatırlatılarak, bu bölgede yer alan, Konya ve dolayları tasvir edilmeye çalışılmaktadır ”.⁷¹

⁷⁰ Necdet Varol ile kişisel görüşme.

⁷¹ Necdet Varol ile kişisel görüşme.

Bunu takiben C bölümünün başında kullanılan “ d ” – “ d¹ ” cümlelerinin sonda, giderin bu kez yine ♪ = 416 değerine çıkarılarak icrâ ile yine eserde B bölümündeki oldukça hareketli, canlı hava yakalanmaktadır. B¹ bölümünde de, usûlün aynı gider değerinde devam etmesinin ardından, bölümün son ölçüsünde tekrar Sofyan usûlüne geçilip, giderin değerinin ♪ = 66’ya düşürülmesi ile finale doğru gidildiği haberdar edilmektedir. A¹ cümlesinin ilk iki portesinde bu giderde devam edilmesine ise vatana duyulan ululuk, yücelik hislerinin aktarılma istendiğinin yorumu getirilebilir.

Eserin son iki portesinde, tekrar Devr – i Tûrân usûlüne geçilip, giderin ♪ = 416’ya çıkarılması ile akışta bir kontrast yaratılmakta, böylelikle vatana karşı duyulan güzel hisler büyük bir heyecan ve sevinç havası içinde ifade edilmek sûreti ile eser sonlandırılmaktadır.

7.3.4 Eserin Tasvîrî Analizi

Eser, giriş sazının ardından 5 bölümden oluşmaktadır.

Giriş sazı bölümünde, Hüseyinî makamının çeşnileri gösterilerek, makamın durağı Dügâh’ta (la), güçlüsü Hüseyinî (mi) perdelerinde geçici kalışlar sergilenerek ve giderin değerinin 66’da seyir etmesi ile yavaş yavaş vatan topraklarında dolaşılmaya başlandığı düşünülmektedir.

Eserin ilk bölümü olan A bölümünün, üç cümleden oluştuğu fikrinden yola çıkılarak, yerinde (Dügâh’ta) Uşşak 3’lüsü çeşnisi kullanılıp, bu perdede geçici karar verilen, sözlü olarak “ Benim güzel vatanım ” mısraının yer aldığı “ a¹ ” cümlesinin ilk bölümünün, şarkının bir önsözü olma niteliği taşıdığı düşünülebilir. Ardından gelen “ Köyüm, yaylam, otağım ” ve “ b² ” cümlesinde yer alan “ Yalçın, yüce yüce dağlarım” mısraları, vatanın toprakları karış karış gezilmeye başlandığının ifadeleri olarak görülmektedir; bestekâr öncelikle, kırsal bölgeleri, yaylası ve orada kurulan otağları, sarp dağları ile vatani tasvir etmektedir.

Dağların dikliği, yüksekliği, vatanın yüce kavramı ile özdeşleştirilirken, “ yalçın, yüce ” kelimelerinde daha tiz perdeler kullanılarak ifade yoluna gidilmektedir. Burada ulaşılması zor, yalçın yüce dağlarla kaplı vatanın, büyüklüğünün, ululuğunun, ulaşılmazlığının vurgulanması yanında, vatanın onca güzelliklere sahip olduğu, değerinin bilinmesi gerektiği ve uğruna her şeyin yapılabileceği, can dahi verilebileceği ifade edilmeye çalışılmaktadır.

B bölümünde Sofyan usûlünden, Devr – i Tûrân usûlünün 7/16’lık hızlı mertebesine geçiş yapılması ve giderin değerinin 416’ya çıkarılması ile Karadeniz bölgesi oyunlarının ritmik havası yakalanmakta, “ c ” cümlesinin son iki portesinde, röprizdeki diğer adı ile “ c² ” cümlesinde, kırık çizgi hareketleri ile Yegâh’tan Çârgâh’a, Dügâh’tan Muhayyer’e çıkıcı diziler kullanılarak, yaratılan coşku havası, “ Hey ” kelimesinin adeta haykırılışı ile dile getirilmektedir. Ardından aynı coşku havası içinde, yaşanan mutlulukların, geçirilen güzel günlerin, yazı, güzü, kışı, baharı ile her zaman ancak kendi vatanının topraklarında gerçekleşebileceği fikri, Acem’li Hüseyinî makam dizisi sesleri kullanılarak vurgulanmak istenmektedir.

*“ Bestekâr, bu cümlelerin sözlü icrânının hanımlara verilmesini, hayatın mutluluğunu, güzelliklerini yaşama geçiren kişilerin, yine hanımlar olduğu düşüncesi ile uygun gördüğünü belirtmektedir ”.*⁷²

“ c¹ ” – “ c³ ” cümlelerinde, bu kez daha pest bir perde olan Kaba Dügâh’tan Rast’a, Dügâh’tan Muhayyer’e daha dik bir melodi çizgisi ile çıkış yapılması, ardındaki mısradaki dile getirilecek olan, dağları çağrıştıran müzikal yaklaşımlar olarak değerlendirilebilir.

Bu cümlelerin sözlü kısmında bu kez vatanın dağında, taşında, tarlasında, bağında, ovasında, kısaca vatan toprağının her karesinde mutlu huzurlu yaşandığı vurgulanmak istenirken, ardından vatan kelimesinin, “ tan ” hecesinde dört ölçü boyunca melodinin melodiye (sazın, şana) eşlik etmesi sûreti ile yapılan kontrpuan (contrepoint) ile vatandaki çok sesliliğin; her mezhepten, milletten,

⁷² Necdet Varol ile kişisel görüşme.

insanın bu topraklarda, rahatlıkla yaşayabildiğinin ifade edilmek istendiği düşünülebilir.

*“ Bestekâr bu cümlelerin, “ c² ” cümlesine göre daha sert, daha şiddetli sözlü nağmeler içermesi sebebi ile erkeklere verilmesini uygun gördüğünü belirtmektedir ”.*⁷³

C bölümünde, Karcığar makamına geçiş yapılması ile bu kez yine Devr – i Tûrân usûlünün, 208 değerindeki gider ile kullanıldığı görülmektedir. Ritmdeki bu yavaşlama ile köçekçelerin ağırlama şekli uygulanırken, müzikal olarak Orta Anadolu, Konya ve dolaylarının folklorik müziğini yansıtması sebebi ile bu yörelerin tasviri yapılmaya çalışılmaktadır.

“ d ” ve “ d¹ ” cümlelerinde “ y ” küçük motiflerinin bir parçasını oluşturduğu, Nevâ’da karar veren “ z ” motifinin ve aynı motifin “ z¹ ” olarak adlandırıldığı Dügâh’ta karar veren şeklinin icrâları ve ardından her iki motifin röprizde yeniden tekrarı ile coşku havası yaratılmaktadır. Bunu takip eden portede, Dügâh perdesinde uzunca kalış sergilenmesini, Orta Anadolu’nun, ovalarını, düzlük arazilerini çağrıştırdığı şeklinde yorumlamak mümkün olmaktadır.

“ e ” cümlesinde, Orta Anadolu’nun mûmbit toprakları, ovaları, dereleri, gölleri, yaylaları, yeşillikleri, kırları sözlü olarak ifade edilmeye çalışılmaktadır. “ Hey ” nağmeleri ile Tiz Çârgâh’da ve Muhayyer’de forte ile adeta haykırılması, vatana duyulan coşkunun bir ifadesi olarak cümle sonunda yer almaktadır.

“ f ” cümlesinde serbest bir üslûb içerisinde bestekârın, ancak gözünü açtığı, doğduğu yerde huzur içinde yaşayabileceği, mutlu olabileceği fikri ile vatani adeta cennet ile eşdeğer olarak gördüğü vurgulanırken, tüm bu sözlü müzik cümlelerinin serbest şekilde icrâ edilmesinin, vatandaki huzur ve güven içindeki yaşamın tasvirinin ifadesine katkıda bulunduğu düşünülmektedir.

⁷³ Necdet Varol ile kişisel görüşme.

“ *Bestekâr* “ e ” ve “ f ” cümlelerinde kadını erkeği, genci yaşlısı, herkesin bu sevgiyi dile getirebilmesi ve tüm vatan sathını temsil edebilmesi adına yer yer erkeklere, yer yer bayanlara ayrı sözlü müzik partilerinin verildiğini belirtmektedir ”.⁷⁴ “ f ” cümlesinin son portesinde, “ vatan ” kelimesinde, giderin tekrar 416’ya çıkarılarak Muhayyer’de uzun kalış sergilenmesi, Dügâh perdesinde ise ritmik bir şekilde 8’lik ve 16’lık notaların kullanılması ile vatana duyulan coşku tekrar dile getirilmeye çalışılmaktadır.

C bölümünün sonunda yer alan, “ d ” ve “ d¹ ” saz cümlelerinin iki misli hızlanarak, 416 değerini bulan gider ile icrâlarında, bölümün başındakine göre daha heyecanlı bir hava yaratılmaya çalışıldığı görülmektedir. Bu hareket ile vatanın farklı bölgelerinde dolaşılmaya devam edildiği düşünülebilir.

B bölümünün daha kısaltılmışı olan B¹ bölümünde, “ c² ” ve “ c¹ ” cümlelerinin tekrarı ile vatana duyulan coşku, vatandaki huzurlu ve mutlu yaşam dile getirilmektedir.

Eserin sonunda yer alan, baştaki A bölümünün daha genişletilmiş olan A¹ bölümünde, bir ölçü öncesinden Sofyan usûlüne geçilip, giderin 66’ya düşürülmesini, yurttan yapılan yolculuğa artık yavaş yavaş son verildiğinin ifadesi olduğu şeklinde yorumlamak mümkündür.

A¹ bölümünde vatana duyulan hayranlığın, sevginin bir tür özeti yapılarak, vatanın her şeyden öte adeta cennet ile eşdeğerde tutulduğu vurgulanmaktadır. İkinci portenin ardından gelen üçüncü portede, “ c ” cümlesinde olduğu gibi, Devr – i Tûrân usûlüne 7/16 lık mertebesi ile geçilip, giderin değerinin 416’ya çıkarılması, hem Muhayyer perdesinde 4’lük ve 8’lik notalar ile hem de bir pest oktavdaki Dügâh perdesinde 8’lik ve 16’lık notalar ile yine 4 ölçü boyunca kalınması, vatandaki çok sesliliğinin ifadeleri olarak değerlendirilebilir.. Son portede, Kaba Dügâh’tan Muhayyer’e çıkıcı dizi kullanılarak Muhayyer’de tam karar verilmesine, bunun yanında yapılan kontrpuana; melodinin melodiye eşliği neticesinde yaratılan çok sesliliğe, şan partisinde “ vatan ” kelimesinin

⁷⁴ Necdet Varol ile kişisel görüşme.

Muhayyer'de 4 ölçü boyunca kalınarak icrâna, vatana duyulan sevginin, hayranlığın daha da taşarak, kuvvetlendirilerek ifade edilmekte olduğunun yorumu getirilebilir.

7.4 Sonuç

Eser tasvîrî bir eser olma niteliği taşıdığından, belli bir biçim şemasına uymadığı görülmektedir.

*“ Eserde makam geçkileri, usûl geçkileri ve farklı gider değerlerinin kullanılması ile akıcılık, canlılık ilk fark edilen özellikler arasında yer almaktadır. Makam ve usûl seçimlerinin, konuyu tasvirde önemli rol aldıkları görülmektedir ”.*⁷⁵

Hecelerin notalara dağılımının “ syllabique ” karakterde olması, esere yalınlık, sadelik kazandırırken, güftenin kolay anlaşılabilirlik, çabuk öğrenilebilirlik özelliklerine sahip olmasını beraberinde getirmektedir. Ayrıca eserde, çarpmalara, süslemelere yer verilmemesi de sadelik özelliğini ön plana çıkarmaktadır.

Büyük kitlelerin kolayca söyleyebilmesi amacı doğrultusunda yapılmış bu eserin güftesinde, kelimelerin içindeki hecelerin bitişik notalar ile bestelendiği; bir heceden diğerine geçerken büyük atlamalı ses aralıklarına yer verilmediği dikkat çekmektedir. Bunun yanında bazı bölümlerin çift ses koral uygulamalar ile icrâ, bazı bölümlerin erkek ve hanımlar tarafından ayrı ayrı icrâları, esere ayrı bir dinamizm katmaktadır.

Eserin daha çok forte ile mezzoforte arasında değişen nüanslar ile seslendirilmesi, hissedilmesi istenen coşkuyu aktarmakta rol alan önemli unsurlar olarak değerlendirilmektedir.

⁷⁵ Prof. Mutlu Torun ile kişisel görüşme.

8. NECDET VAROL'UN TASVİRİ ESERLERİNİN ANALİZLERİNİN KARŞILAŞTIRMALI TABLOSU

Kriterler		Eser Adı				
		Pırlıtı	İşveler	Karadeniz Çay Bahçeleri	Akşam	Vatan
Maksimum Ses Aralığı		Acem Aşırân - Tiz Nevâ arası (13 Perde)	Kaba Rast - Sünbüle arası (17 Perde)	Yegâh - Tiz Nevâ arası (2 oktav)	Rast - Tiz Acem arası (14 perde)	Kaba Dügâh - Tiz Nevâ arası (18 perde)
Atlamalı Seslerde Kullanılan maksimum aralık	Hâne / Bölüm içi	8'li üst (A hânesi)	9'lu üst (Yegâh - Hüseyinî)	8'li üst (B hânesi)	8'li üst (1. - 3. bölümler)	8'li alt (Dügâh - Kaba Dügâh)
	Hâne atlama	9'lu üst (Teslim'den C'ye geciste)	11'li alt aralık (Gerdâniye - Yegâh)	9'lu üst (Teslim'den E'ye geciste)	2'li alt (2. bölümden 3. bölüme geciste)	7'li alt (B'den C'ye geçişte)
Melodik Hareketler	Melodi Yürüşü Hareketi	+	+	+	+	+
	Kırık Çizgi	-	+	-	+	+
	Hafif dalgah çizgi - Yatay çizgi	+	+	+	+	+
Usûl - Gider Değişimleri	Kullanılan Usûl - Usûllerin Adı	Zencir	Aksak Semâi - Semâi	Devr-i Türân	Sofyan - Semâi	Sofyan - Devr-i Türân
	Bestenin Usûlün Darplarına Uyumluluğu	+	+	+	+	+
	Aynı Gider İle Farklı Usûlün Kullanımı	+	(Usûlün her bölümü ayrı bir usûl olarak değerlendirildiğinde)	-	-	-
	Farklı Giderler İle Aynı Usûlün Kullanımı	-	+	+	-	+
	Farklı Giderler İle Farklı Usûllerin Kullanımı	-	+	-	+	+
Konu Tasvirinde, Konunun Farklı Yönlerinin Alınması Süreti ile, Hâneler Arası Yaratılan Kontrast (Hâne Adı)			+	+	+	+
Düzen Değişimi	Usûl Başında "es" Kullanımı	-	-	-	+	-
	Auftagt				(6. portenin 1. ölçüsü)	
Süsleme	Senkop	+	+	+	+	+
	Triole	+	+	+	+	+
	Çarpma	+	-	-	+	+
Nüanslar	Bağ	+	+	+	+	+
	Tril	-	-	-	+	-
	Kuvvet İşaretleri (forte, m. forte, piano v.b.)	+	+	+	+	+
Niteligi	Staccato	-	+	+	-	+
	Crescendo - Decrescendo	+	+	+	+	+
	Point d'orgue	-	-	-	+	-
Form	Tasvirî Saz	+	+	+	+	+
	Tasvirî Sözü	-	-	-	+	+
Biçim Olarak Semaya Uyumu		Pesrev	Saz Semâi	Saz Eseri	Şarkı	Şarkı
Üslûb		Neo - Klâsik	Modern	Folkrolik, Modern	Modern	Folkrolik, Modern
Makam Adı	Basit (adı)	-	Rast	-	-	Hüseyinî - Karcığar
	Bileşik (adı)	Kürd'li Hicazkâr	-	Nikrîz	Muhayyer Sünbüle	-
Makam - Konu Uyumu		+	+	+	+	+
Makam - Usûl Uyumu		+	+	+	+	+
Başka Makam Geçkisi ya da İmâsi (adı)		Muhayyer Sünbüle (C hânesi) Nev' eser (Çârgâh'ta - D hânesi)	Zirgüle'li Süznâk - Basit Süznâk - Nihâvend	Rast (D hânesinin bir bölümünde, E hânesinin tümünde)	Sabâ Zenzeme	-
Makamın Kullanılışı	Tiz	+	+	+	+	+
	Orta	+	+	+	+	+
	Pest	+	+	+	+	+
Güfte	Vezni	-	-	-	Serbest	Serbest
	Hecelerin Dağılımı				+	+
	Syllabique Métrématique				+	-
Prozodiye Uygunluk (Genel Bazda)	Mânâ				+	+
	Vurgu				+	+
	Kelime				+	+
	Hece				+	+

9. SONUÇ

Necdet Varol'un üç tasvîrî saz, iki tasvîrî sözlü eserinin müzikal analizinin yapıldığı bu tezde öncelikle bestekârın, hayatın herhangi bir olayından, bir oluşumundan, yaşanan herhangi bir davranıştan, hareketten, kısacası herhangi bir somut ya da soyut olgudan etkilenmesi neticesinde, bunu eserlerine konu etmekte olduğu görülmektedir.

Eserlerde işlenen temaların hayatın gerçeklerini yansıtmışından dolayı, konuların da bu yaklaşım içinde ele alındığı görülmektedir;

Hayatın evrelerinin birer pırıltı olarak değerlendirildiği “ Pırıltı ” adlı eserde, mutlulukların, sevinçlerin yanında, zorlukların da yaşandığı müzik cümleleri ile anlatılmak istenmektedir. Karşılıklı iltifatların, hoşça giden gönül alıcı davranışların anlatıldığı “ İşveler ” adlı eserde, bu güzelliklerin yanında serzenişlerin, küskünlüklerin, kırgınlıkların da olabileceği ifade edilmeye çalışılmaktadır. Ayrıca, akşamın inişinin tablosunun çizildiği ve bunun güfte yazarının ruh âleminde yarattığı fırtınaların anlatıldığı “ Akşam ” adlı şiirin müzik ile tasvirinde, insanda akşamın çöküşünün verdiği kederin yanında, heyecanının, sevdiklerine kavuşma isteğinin de olabileceği gerçeği de, eserlerde bu tezatların yaratılması sûreti ile işlenmektedir. Bunlar, anlatıma uygun farklı makamlara geçkiler ya da imâlar yapılması, yer yer farklı usûllere geçilip, giderin değerinin değiştirilmesi sûreti ile hâneler / bölümler arasında melodinin akışındaki değişiklikte ve nağmelerin farklı duyguları uyandırması neticesinde yaratılan kontrastlarda açıkça hissedilmektedir.

Ayrıca yine bestekârın, geçmişte bir yaz dönemindeki seyahati esnasında Karadeniz sahillerinde gördüklerinden etkilenerek, bunları müzik ile dile getirdiği “ Karadeniz Çay Bahçeleri ” adlı eserde, bahçelerde ürün toplanırken yaşanan renkliliğin, canlılığın, hareketliliğin anlatımının, ritmik bir tavır sergileyerek ele

alınmasının yanında, bu bölgede kışın yaşanan sakin ortamın, son hânedeki uzun seslerin kullanımı ve bunların süsleme işaretlerinin bir çeşidi olan “ bağ ” ların yardımı ile yaratılan, melodi akışındaki sakinlik ile ifade edildiği görülmektedir.

“ Vatan ” adlı eserin başında ve sonundaki bölümlerde ise genel akışa göre oldukça ağır, sakin bir tempounun seyir etmesi ile yaratılan kontrast neticesinde, eserin bütününe bakıldığında bu bölümlerin diğerlerinden mânâ olarak da ayrılarak, anlatımda bir önsöz ve konunun sonucu olma nitelikleri taşıdıklarından söz edilebilir.

İncelenen eserlerde ayrıca, konuları işleyişte oluşturulan cümlelerde, motiflerde, hatta küçük motiflerde, melodi yürüyüşü hareketleri ile kırık çizgi hareketlerine yer verilmesi, yer yer auftagların; triolelerin, senkopların kullanılması, melodinin akışına farklı bir düzen getirip, eserleri monotonluktan kurtaran, konuları tasvirde kimi zaman soru – cevapları ifade ettiği, kimi zaman anlatımı kuvvetlendirip, ifadelerin eş anlamlısı ya da zıt anlamlısı olma niteliği taşıdıkları düşünülen unsurlar olarak göze çarpmaktadır.

Her eserde mutlaka belirtilmiş olan, cümlelerde aralarında kontrast oluşturacak şekilde kuvvet işaretlerine yer verilmesi, bazı bölümlerin staccato ile icrâ, kimi yerlerde point d’orgue ile vurgulanan anlatım, yer yer yapılan serbest icrâ ile ritmin ikinci plana atılması, yer yer yapılan toplu icrâ, eserin akışını tek düzelikten kurtarıp, konuyu tasvirde olayın farklı yönlerinin, değişik boyutlar ile ele alınmasını sağlayan unsurlar oldukları şeklinde yorumlanabilirler.

Eserlerde, basit ve bileşik olma özellikleri de göz önünde bulundurularak, konuları işlemeye müsait makamlar seçildiği gözlenmektedir.

Eserlerde usûl seçiminin de, tasvir edilen konu ile uyumu söz konusudur. Bu arada, aynı gider ile farklı usûllerin kullanımının yanında, farklı giderler ile aynı usûlün kullanımı, farklı giderler ile farklı usûllerin kullanımı şeklinde usûl ve gider değişikliklerinin yapılması, konunun tasvirine katkı sağlayan dikkat çekici detaylardır.

Sözlü eserler incelendiğinde, öncelikle serbest vezinle yazılmış güfteler oldukları dikkat çekmektedir. Hecelerin notalara dağılımının “ Akşam ” adlı eserde bir kısmının “ mélismatique ” (melizmatik), diğer kısmının ise “ syllabique ” (silabik) yapısı gözlenirken, “ Vatan ” adlı eserdeki “ syllabique ” işleyiş ile dikkatin sözlere çekilmesi, eserin bestelenme amacı doğrultusunda, çabuk öğrenilebilirlik özelliğinin yanında, büyük kitleler tarafından kolay söylenilebilirlik özelliklerine de sahip olmasını sağlamaktadır. “ Akşam ” adlı eserde, akşamın tablosunun tasvirinde daha çok “ syllabique ” dağılımın kullanılması ile sözler ön plana çıkarılırken, akşamın yarattığı ruhsal etkilerin “ mélismatique ” işleyiş ile anlatılması, dikkatin melodiye çekilmesini beraberinde getirmektedir. Bunlar konunun müzik cümlelerindeki işlenişinde, ifadenin kuvvetlendirilmesini sağlayan öğeler olarak değerlendirilebilirler.

Sözlü eserlerin geneline bakıldığında, prozodi unsurları dikkate alınarak, hecelerın dağılımının, kelimelerin vurgusunun uygun süre değerli notalara verilmesinin yanında, tizlik, pestlik kriterlerinin göz önünde bulundurulması, eserlerin güftesinin doğru ve kolay anlaşılabilirlik özelliklerine sahip olmalarını sağlayan diğer unsurlar olarak görülmektedir.

Eserler form açısından incelendiğinde tasvîrî eser olmalarına rağmen, “ Pırılı ”, “ İşveler ” adlı saz eserlerinin formlarının klâsik şemaya uydukları, “ Karadeniz Çay Bahçeleri ” adlı saz eserinin ve “ Vatan ”, “ Akşam ” adlı sözlü eserlerin ise şemaya uyumlarının söz konusu olmadığı gözlenmektedir. Bunlar, bestekârın tasvîrî eserlerinde, konunun anlatımını ön planda tutmayı tercih etmesinden dolayı, zaman zaman alışlagelmiş kalıpların dışına çıkabilmeyi göz önünde bulundurduğu şeklindeki bir yaklaşımı beraberinde getirmektedir.

Eserlerde rastlanan bitişik düzenli notaların yanında, atlamalı seslere de sık sık yer verilip, zaman zaman bunların arpejler olarak şekillendirilmesi ile “ Vatan ” adlı eserin sonunda olduğu gibi, iki melodinin birbirini takip etmesi neticesinde “ contrepoint ” (kontrpuan) yapılması ile “ Akşam ” adlı eserin sonunda olduğu gibi, cümlelerin üst üste okunması neticesinde Batı müziğinde

yapılan “ canon ” ların (kanon), küçük bir bölümüne, eserin genel yapısını bozmayacak şekilde yer verilmesi ile eserlerin modern bir üslûba sahip oldukları anlaşılmaktadır. Bunları bestekârın tasvîrî eserlerde, temayı daha iyi anlatabilmek adına, farklı arayışlara girdiğinin birer göstergesi, yenilikçi yaklaşımlar içinde olduğunun birer ifadeleri olarak yorumlamak mümkün olmaktadır.

Bu çalışmanın sonunda özetle bestekârın, tasvîrî eserlerinde, köklerden kopmadan, Türk Müziği ses ve aralık sistemine uygun olarak makamsallık, usûl, tür, biçim, üslub anlayışlarının yanında, eserlerde ele aldığı konuların anlatımının gereği, farklı arayışlara girmekten çekinmeyen, gelişime açık bir tarz benimsediği, ayrıca bu ifadeleri kuvvetlendirmek adına, yorum ve nüans öğelerinden sıkça faydalandığı, bununla birlikte sözlü eserlerde, temanın doğru aktarılmasında önemli rol alan prozodi unsurlarını göz önünde bulundurmaya da ihmal etmediği söz konusu edilebilir.

10. KAYNAKLAR

Atagöz, E. Ö. (2000) . *Tasvîrî Saz Eserleri*. Yayınlanmamış Bitirme Çalışması. İstanbul: İ. T.Ü Türk Mûsikîsi Devlet Konservatuarı.

Biberyan, M. (2010). *Mozart'ın “ Le Nozze di Figaro ” ve “ Die Entführung Aus dem Serail ” Operasındaki Kadın Karakterlerin Ses ve Rol Bakımından İncelenmesi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Haliç Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi. (1986). (c.16, 8088). İstanbul: İnterpres Basın ve Yayıncılık A.Ş.

Kanık, O. V., Horozcu O. R., Anday M. C. (1941). *Garip*, İstanbul: Resimli

Ay Matbaası, 1. Baskı

Meydan Larousse, Büyük Lûgat ve Ansiklopedi. (1997). (c.11, 923). İstanbul: MeydanYayınevi.

Öztuna, Y. (2006). *Türk Mûsikîsi Akademik Klâsik Türk San'at Mûsikîsi'nin Ansiklopedik Sözlüğü*. (c.2, 379 – 380). Ankara: Orient Yayınları.

Talay, F. (1951), *Mûsikî Tarihi, Devirler, Ekoller, Şekiller ve Büyük Bestekârlar*. İstanbul: Tan Matbaası

Torun, M. *Kişisel görüşme* (2010).

Varol, N. *Kişisel görüşme*. (2010).

Varol, N. *Özel nota arşivi*.

Yalçın, S. *Avrupalı'ya Göre Biz Kimiz*. (2007, Nisan 1). Hürriyet Gazetesi, İstanbul.

11. EKLER

EK 1: Necdet Varol'un, Tasvîrî Saz ve Sözlü Eserleri Hakkında Verdiği Bilgiler

EK 2: Prof. Mutlu Torun'un, Necdet Varol'un Tasvîrî Saz ve Sözlü Eserleri Hakkındaki Görüşleri

EK 3: Necdet Varol'dan Temin Edilen Eserlerin, Orijinal Notaları

EK 4: Eserlerin Ses Kayıtları (C.D.)

EK 1: Necdet Varol'un, Tasvîrî Saz ve Sözlü Eserleri Hakkında Verdiği Bilgiler

EK 1.1: Necdet Varol'un, “ Pırlıltı ” Adlı Tasvîrî Saz Eseri Hakkında Verdiği Bilgiler

Eserin Neo-Klâsik bir üslûba sahip olması söz konusudur.

Bu eserde, insan hayatının evreleri, düşünceleri, potansiyelleri, birikimleri, tecrübeleri, olgunluğa ve erdeme doğru ulaşmalarına göre, dönemlere ayrılmakta ve bu evrelerin her biri birer “ Pırlıltı ” olarak telâkki edilmektedir. Doğru ve düzgün giden bilimsellik ile yoğrulan bir hayat çizgisinin evrelerinin her birinin birer pırlıltı olma, yani birer aydınlanma, ardından gelecek evreye ışık tutma amacı taşıdığı düşüncesinden yola çıkılarak, hayat yolculuğundaki bu dönemler eserde, her hânedede ayrı ayrı dile getirilmeye çalışılmaktadır.

Bu bağlamda, ilk evre olarak “ Ön Gençlik ” evresi, A hânesinde ele alınmaktadır. İnsan bedeninin yaşlanıp, ruhun daima genç kalacağı fikri ile “ Gençlik Dönemi ”, her hânededen sonra tekrar edilen Teslim bölümü ile anlatılmaktadır. Onu takip eden C hânesinde, “ Orta Yaşlılık Dönemi ” nde hayatta karşılaşılan zorluklar, sarf edilen çabalar anlatılırken, D hânesinde “ Yaşlılık, Olgunluğa Hazırlık Dönemi ” olarak hayata farklı bir pencereden bakıldığı, artık belli bir hayat tecrübesine sahip olunduğu, E hânesinde, “ Erdeme Ulaşma Dönemi ” olarak hayattaki son edinimlerin, son tecrübelerin kazanıldığı ifade edilmektedir.

Bu dönemlerin anlatımında, öncelikle eser ismi ile bağdaşan bir yapıya sahip, inici bir makam olmasından dolayı bünyesinde parlak, pırlıltılı seslerin yer aldığı, ayrıca değişik çeşnileri ve mürekkeb (bileşik) olmasından dolayı da ayrı makamların çeşitli bölgelerindeki dizilerini bünyesinde barındıran; farklı renkleri ve duyguları ifade etmeye oldukça müsait, “ Kürdî’li Hicazkâr ” makamının kullanılması uygun görülmüştür; makamın bu özelliklerine istinâden, Sabâ ve Nîkrîz gibi değişik duyguları ifade eden çeşnilerden konuyu tasvirde faydalanılabilmesi, bu makamın seçiminde rol alan etkenlerdendir. Bu bağlamda, konunun akışı doğrultusunda, Sabâ çeşnisine yer verilen C hânesinde Muhayyer Sünbüle makamına geçki, Nîkrîz çeşnisinin gösterildiği D hânesinde Çargâh’ta Nev’ eser makamına imâ yapılması söz konusu olmaktadır. Eserde Sabâ sesleri, yerinde kullanılmayıp, “ Orta Yaşlılık ” döneminde yaşanan olumsuzlukların, sıkıntıların, hayatın birer cilvesi olması yanında, bu dönemde gelecek pırlıltılara da birer kapı aralandığı düşüncesi ile Dügâh’a (la) göre daha parlak bir tınıya sahip olan, Kürdî’li Hicazkâr makamının da ikinci derece güçlüsü olan, Nevâ (re) perdesi üzerine göçürülmüş şekli ile kullanılmaktadır. Eserin A hânesinde ve Teslim’de (B hânesinde) Yalın Kürdî’li Hicazkâr makamı kullanılırken, C hânesinde Muhayyer Sünbüle makamına yapılan geçkinin ardından, Yalın Kürdî’li Hicazkâr makamı seslerine dönüş yapılmakta, D hânesinde Kürdî’li Hicazkâr makamının ikinci çeşidi olan Hicazkâr’lı Kürdî’li Hicazkâr, E hânesinde ise üçüncü çeşidi olan Arazbâr’lı Kürdî’li Hicazkâr çeşidine yer verilmektedir.

Usûller açısından insan hayatının evreleri, mûsikîmizde en büyük usûl olan Zencîr usûlünün bütünlüğü içinde tüm ayrıcalıkları ile birlikte ifade edilmektedir. Bu durumda sırası ile “ Ön Gençlik Dönemi ” 16/4'lük Çifte Düyek ile “ Gençlik Dönemi ” 20/4'lük Fahte ile “ Orta Yaşlılık Dönemi ” 24/4'lük Çenber ile “ Yaşlılık Dönemi ” 28/4'lük Devr - i Kebîr ile son olarak da “ Erdeme Ulaşma Dönemi ” 32/4'lük Berefşan ile anlatılmaktadır.

EK 1.2: Necdet Varol'un, “ İşveler ” Adlı Tasvîrî Saz Eseri Hakkında Verdiği Bilgiler

Bu eserde yer alan konu, Rast makamının kural ve kuramlarına bağlı kalınarak Rast karakterinin icrâ edilmesinin yanında, Rast makam dizisi içindeki gizli hazineler; varlığını çeşitli modülasyonlar ile hissettiren çeşitli karakterler yardımı ile de tasvir edilmeye çalışılmıştır. Bahsi geçen “ İşveler ” teması, insanların arasındaki serzenişler, iltifatlar, kurlar, küskünlükler, sevgiler, özlemler, arzular olarak ele alınıp, yer yer seçilen makamın esas karakteri ile bunun yanında gizli hazineler olarak ifade edilen makamın bünyesinde bulunan değişik karakterler ve daha kesin anlatımlar için geçici geçkiler ile ifade edilmeye çalışılmıştır. Bu kompozisyonu oluşturan müzik cümlelerinin içinde, oylar, küçük motifler, motiflerin ifadesinde es'lerin sık sık kullanılmasının yanında, çeşitli nüans işaretlerinden ve süslemelerden de faydalanılmıştır.

Eserin A hânesinin ilk ölçüsünde, Rast makamının ciddi ve esas karakterinin belirtilmesi öncelikle ele alınmıştır. Bunun icrâ bütün çalgılara verilmiştir.

İkinci ölçüde, Rast dizisinin karar perdesi üzerinde bulunan Rast 5'lisindeki önemli bir derece olan Segâh (si koma bemol) perdesinin gösterilmesi, karşılıklı konuşmalara zemin hazırlandığının bir anlatımıdır. Bu bölümü yaylı ve nefesli sazlar icrâ etmektedir.

“ b ” cümlesinde Rast dizisinin arpejli sesleri kullanılarak, makamın tiz durağı Gerdâniye'ye kadar çıkılmakta, bu arada hızlanma, ağırlaşma gibi hareketlerin de yardımı ile farklı anlatımlar ifade edilmektedir.

İlk hânedede henüz işvelerin başlamadığı, ancak karşılıklı konuşmaların yer aldığı anlatılmaktadır.

Bu kararı kuvvetlendirmek için, hânenin bitiminde Teslim bölümüne geçilmektedir. Teslim, saz eserlerinin, kararı kuvvetlendirmek adına içinde bulunan makamı pekiştiren, tam karara götürüp makamın karakterini tamamlayan, istirahat duygusu veren, her hânededen sonra icrâ edilen bölümdür. Bu bölümde genelde çeşitli geçkiler yapılmamaktadır, şayet yapılsa bile içinde bulunan makamdan uzaklaşmaması gerekmektedir. Bu eserde, Teslim bölümünde de Rast makamı karakteri ortaya konulurken, çeşitli nüanslardan yararlanılmaktadır.

C hânesinde, “ d ” cümlesinin ilk ölçüsünde, yumuşak bir işvenin ifadesi olarak Hicaz'a geçki yapılmaktadır. Yaylı ve nefesli sazların bu duyguyu aktarmada daha başarılı olabilecekleri düşüncesi ile bu parti onlara verilmiştir.

2. ölçüde ise Rast'ta Hicaz çeşnisi gösterilmesi ile makamsal olarak yakın bir geçki olan Zirgüle'li Sûznâk görülmektedir.

“ e ” cümlesinde, bir başka işve oldukça sert olarak bir mızraplı saz olan tanbura verilmiştir. Bu cümlede hızlanarak ve ağırlaşarak gibi hareketlerin de kullanıldığı Basit Sûznâk’a yaklaşan bir ifade görülürken, 4. ölçüde Hisâr (mi 4 koma bemol) bekarlaşmak sûreti ile Rast 5’lisini pekiştirmektedir.

Ardından Teslimde, yine es’lerle bölünmüş cümlelere, motiflere dönüş yapılması ile işvelere cevap verilmiş olmaktadır.

D hânesinde yumuşak bir işve, Nihâvend makamı ile dile getirilmektedir. İlk dizide bu vazife, ûd ve kemençeye verilmektedir. Bu enstrümanların seçilmesinin sebebi, ûd’un erkeği, kemençenin kadını temsil etmesi düşüncesi ile iki karşı cinsin anlaşmışlığını simgelemektedir.

İkinci ölçüdeki Nihâvend makamı içindeki Çârgâh’ta Bûselik, Dügâh’ta Kürdî gizli kalışlarını, kanun icrâ etmektedir.

Üçüncü ölçüde Nihâvend makamının, Nim Hicaz perdesini alarak Nîkrîzleşmesi ve ardından tiz genişleme bölgesinin gösterilerek Nevâ’da yarım karar yapılması ve cümle sonunda Rast makamı seslerine dönülerek kromatik olarak tiz durağa kadar çıkış hareketinin sergilenmesi ile işvekârlar arasında uzlaşmanın olduğu ifade edilmektedir.

E hânesinde yer alan Rast makam seslerini ve Semâî usûlündeki müzik cümlelerini mızrapların, yayların, nefesli sazların ve ritm aletlerinin armonik uyumlu bir düzende, icrâları sûreti ile mutlu, coşkulu, kıvançlı hale gelindiği ve tekrar Teslim’e geçiş ile işveler, nazlar ve niyazlar yolu ile mutlu sona ulaşıldığı anlatılmak istenmektedir.

Eser Aksak Semâî usûlünde bestelenmiş olup, usûl kuvvetli zaman, zayıf zaman göz önünde bulundurularak gereklerine göre kullanılmıştır. Eserde es’ler ile değişik şekillerde ifadelendirmeler bulunmaktadır. Birim zaman 8’lik olduğu için, es’ler de usûlün birimlerine uyumlu düzenlenerek gruplaştırılmıştır. Bunlar motifler, küçük - büyük müzik cümleleri ile gerek işvelerin, gerek cevapların, gerek isteklerin, gerek ise kararların düzenlenmesini sağlamaktadır. Bu kural ve kuramların, makamsallığın ve usûllere bağlılığın, eserin ana temasının genel ve özel ifadeleri üzerindeki etkinliğini, eser boyunca sürdürdüğü görülmektedir.

Eserin E hânesinde Semâî usûlüne geçki yapılmaktadır. Bu tasvîrî eserde hem makamsallık, hem usûller kavramı, hem teori, hem de eserin ana teması ve amacı doğrultusunda, toplu bir düzen anlatımına katkıda bulunacağı düşüncesi ile usûl geçkisinin yapılmış olması başlıca gerekçedir.

EK 1.3: Necdet Varol'un, “ Karadeniz Çay Bahçeleri ” Adlı Tasvîrî Saz Eseri Hakkında Verdiği Bilgiler

Anadolu geleneklerinde “ Hasat mevsimi ” yani ziraî malın topraktan alınıp, ticarî meta halinde satımı veya yuvanın, ailenin ikinci hasada kadar evin, ailenin mâişetini sağlama dönemi, çoğunlukla bir bayram havasına dönüştürülür. Hele bol ürün alınması halinde, bu kıvancın büyük coşkuya dönüşmesi söz konusu olmaktadır. Bunların neticesinde, folklorik eğlenceler, müzikler ve milli oyunlar ile şölenler yapılması adet haline getirilmiştir.

Ayrıca, tarlalarda elde edilen ürünlerin yanında, kocabaş ve küçükbaş hayvanların baharda yavrulamaları da bir başka sevinç vasıtası olmaktadır. Kocabaş ve küçükbaş sürülerinin adet olarak çoğalması ve güzelleşmesi, kırsal kesim ailelerinin refah seviyesi çizgisinin artmasına, dolayısı ile coşkunun, sevincin yaşandığı şölenlerin yapılmasına vesile teşkil etmektedir. Bundan ötürü, eserin diğer bir adı da “ Hasat Kıvancı ”dır.

Böyle bir hasat mevsiminde, eşim ve kızlarım ile birlikte Irak Bağdat Üniversitesi'ndeki görevimin sona ermesi neticesinde, karayolu ile Türkiye'ye dönerken Irak'tan İran'a, İran'dan Hazar Denizi kıyılarından Doğu Beyazıt'tan Türkiye'ye girip, Tahir Dağı'nı ve Pasinler Ovası'nı geçtikten sonra Erzurum'a ulaşıp, burada bir iki gece konakladıktan sonra, Zigana'lardan Trabzon'a inerek, Görele üzerinden Samsun'a uzanan yol boyunca yaptığım gözlemler bu eserde aktarılmaktadır. Buralarda, kadınların ve az da olsa erkelerin katıldığı, çay bahçelerinden çay toplama işlemlerine şahit oldum. Eserde, bu çalışmaların büyük bir neş'e ve coşku içinde şarkılar, türküler söylenerek yapılması, çayların toplanmasının ardından şölenlerin düzenlenmesi, ayrıca halkın hasattan dolayı gelir elde etmesi ile maddi açıdan daha rahatladığı bu sürece denk getirilen düğün törenlerindeki coşkular ve ardından gelen kış mevsimi ile herkesin evlerine çekilip, sakin bir sürece girmesi tasvir edilmeye çalışılmaktadır.

Eser, folklorik ve modern üslûbların sentezinden oluşmaktadır.

Eserde, Nîkrîz makamının sertlik ve kararlılık özelliklerinin, Karadeniz'in hırçın tabiatını, sert iklimini, oyunlarındaki sert ve ritmik hareketlerini ifade etmeye bir hayli müsait olması düşüncesi ile kullanıldığını özellikle belirtmek isterim. Makamın karakterinde mevcut bulunan Nîkrîz çeşnisinin içinde, 2. derecesinde bulunan Hicaz karakterini de gölgede bırakıp, hatta çığneyerek geçmesi ve Rast perdesinde kesin ve sert bir ifade ile kararlılığını belli etmesi, bu tercihin yapılmasındaki başlıca gerekçedir.

Usûl olarak bakıldığında, Karadeniz'in bölgesel ritmini göstermesinden dolayı, Devr-i Tûrân usûlünün seçilmesi uygun görülmüştür. Eserde 7/16'lık mertebesi ile kullanılmaktadır. Eser boyunca giderin değeri 44'de seyir ederken, sondaki Teslim bölümü'nün ayrıca iki kez fazladan icrâında, 54'e çıkarılması sûreti ile daha büyük bir coşku havası yaratılarak eser sonlandırılmaktadır.

Eserde, A hânesinde sadece Nikrîz 5'lisi kullanılmaktadır.

B hânesi, güçlü Nevâ üzerinde Bûselik 4'lüsü taşıyan Nikrîz dizisi ile kompoze edilmiştir; yumuşaklığı ifade eden Bûselik sesleri ile nispeten, mutluluk, sevgiler ifade edilmeye çalışılmaktadır.

C hânesinde de, Nikrîz 5'lisinin çeşitli şekillerde kullanıldığı görülmektedir. Bu hânedede de forteler mezzofortelerin olması, Karadenizlilerin karakterlerinin icapları sert, ısrarcı olmaları ile bağdaştırılmaktadır.

D hânesinde, başta kullanılan Rast makamı sesleri ile icraatlar, aksiyonlar anlatılmaya çalışılırken, Hasat mevsiminin getirdiği doğru orantılı sonuçların vurgulanması, makamın Bûselik dizili şekli kullanılarak ifade edilmek istenmektedir.

E hânesinde, rahatlama tam olarak gündeme getirilmektedir. Burada mahsulün alındıktan sonra iyi fiyatlara satılması ile edinilen maddi menfaatler, uyumlu sesler ile tiz duraktan başlayıp karara kadar giden Rast makamı sesleri ile anlatılmaktadır.

EK 1.4: Necdet Varol'un, “ Akşam ” Adlı Tasvîrî Sözlü Eseri Hakkında Verdiği Bilgiler

Güftesi ağabeyim Ekrem Varol'a ait olan bu eserde, akşamın hüznü, gizemi, renkleri, akşamın bir günün sonu olduğu düşünce ve duyguları ile akşamın çok hızlı değişen, çok renkli, hazin, gizemli hallerinin detaylı olarak tasviri yer almaktadır.

Böyle bir kompozisyon için, makamın ve usûlün dikkatle ve özenle seçilmesi gerekmektedir. Bu denli renkli, detaylı, gizemli bir konuyu tasvirde, çeşitli dizi karakterlerini içeren ve çok çeşitli geçkilere, çeşnilere ve oyalara (küçük değişik karakterde motiflere) imkân veren bir makam olması dolayısı ile Muhayyer Sünbüle makamının kullanılması uygun görülmüştür. Bilindiği üzere, Muhayyer Sünbüle makamı, Mûsikî Tarihi'mizde önceleri Muhayyer ve Sabâ dizilerinin terkihi ile kullanılmıştır. Fakat 3.Selim'in müdahalesi neticesinde yerindeki Sabâ dizisi ve Acem'deki Çârgâh dizisinin bir kısmının kullanılması ile yeni bir “ Muhayyer Sünbüle ” makamı oluştuğu görülmektedir. Eserde makamın iki şekli de kullanılmaktadır. Akşamın çöküşünün ve bunların insanlar canlılar üzerindeki etkilerinin tasvir edildiği bu eserde Sofyan usûlü, büyük – küçük müzik cümlelerini ifadeye uygunluğu göz önünde bulundurularak tercih edilmiştir. Semâî usûlü de, bazı tabiat olayları üzerinden çeşitli mânâ, duyu ve düşüncelere uyum sağlayabileceği düşünülen, Sofyan usûlü ile bağdaşabilen, küçük de olsa çoşkulu hareketleri ve bu gizemli atmosferde insan duyu ve düşüncelerini yansıtmaya elverişli bir yapıya sahip olmasından dolayı kullanılmıştır.

Bu konunun tasvirinde, çok tiz perdelerin kullanılmasına duyulan gereksinim doğrultusunda, eseri bir orkestranın icrâi ya da bir solistin notada yazılan perdeden (yerinden) icrâi göz önünde bulundurulmak sûreti ile (daha hoş tınılar oluşacağı düşüncesi ile) bu makamın, bir ses daha pestleştirilerek, Rast perdesine göçürülerek düzenlenmesi daha uygun görülmüştür.

İlk bölümün başında, Kürdî makamı sesleri kullanılıp, akşamın çöküşü, ovaları perde perde kızılıklarla gizemli bir biçimde sarması, makamlar içinde gizemi ifade eden Kürdî dizisinin inici şekli ile ifade edilmektedir.

İlk bölümün son dört ölçüsünde, Sabâ makamının seslerine geçilip, uzaktaki çobanın çaldığı kavalın sesinin uyandırdığı hüznün, ruha sessiz hıçkırıklarla akışı anlatılırken, cümle sonunda Kürdî makamı sesleri ile karar verilmek sûreti ile bu bölümde Sabâ Zemzeme seslerinin kullanılması söz konusu olmaktadır.

2. bölümde Semâî usûlüne yapılan geçki ile birlikte, yine Kürdî makam sesleri kullanılmaktadır. Akşamın çöküşünde, günün sonundaki bu tablonun insanı karamsarlığa sevk etmesinin yanında, bu duygudan biraz uzaklaşmayı sağlayan, gün içinde yapılan işlerin hatırlanması, başarı ile yapılanların mükâfatının

alınması, insanlarla güzelliklerin paylaşıması, günün yorgunluğunun atılması gibi, akşamın başka bir pencereden bakılabilecek, mutluluk veren yönlerinin de olduğuna değinilmek istenmektedir.

Son bölümde tekrar Sofyan usûlüne dönüş ve öncelikle Krd makamı sesleri, ardından Sabâ Zenzeme makamına yapılan geçkiler ile ovadan son ışıkların çekilmesi neticesinde, yalnızlık duygusunun iyiden iyiye ağır basması dile getirilmektedir. Akşamın bütün inceliklerinin, renklerinin ve tablolarının üzerinde küçük – büyük değişik etkilerinin, duygu ve düşüncelerinin özetlenerek, birleştirelerek bütün bir ifade içinde anlatımının, akşamın karanlıklarına karışması ile aslında kişilerin kendilerinin kaybolup, anılarının yaşadığı ve yaşatıldığı ifade edilmekte olup, bu bağlamda eser sonlandırılmaktadır.

EK 1.5: Necdet Varol'un, “ Vatan ” adlı Tasvîrî Sözlü Eseri Hakkında Verdiği Bilgiler

“ Vatan ” Türk milletinin özel günleri için bestelenmiş bir eserdir. Bütün milletin hissetmesi gereken duyguları içeren, bu ülkenin yüce milletin yakışığı olan vatan sevgisi, vatandaşlık görevi telâkki edilen işlevlerin, son yıllarda daha da artmasına duyulan gereksinim ile yediden yetmişe bu duyguyu pekiştirmek ve bu yüce vatana sahip çıkılması gereğinin tüm yüce milletimizin idrak etmesini sağlamak amacı ile bestelenmiş bir eserdir.

Bahsi geçen duyguların ve görevlerin özümsemesi ve tüm ulusu kapsamaması; kuzeyi, güneyi, doğusu ve batısı ile tüm milleti kucaklaması, Anadolu topraklarında özellikle kırsal kesimlerde nüfusun çoğunluğunu teşkil eden halkımızın tümüne hitap edebilmek için, çoğunlukla bilinen ve özümsenen, pastoral bir makam olan Hüseyinî makamının seçilmesi uygun görülmüştür. Ayrıca eserin içinde geçen, coşkulu, hareketli olan köçekçelere oldukça yakışmakta olan, Karcıgar makamının da (ki bu iki makamın terkibine Gülizâr makamı da denebilir) kullanılması uygun görülmüştür.

Eserde iki farklı usûl kullanılmıştır. Öncelikle daha ciddi bir hava içeren Sofyan usûlü, eserin başında ve sonuna doğru kullanılırken, özellikle oyun havalarına çok yakışan, kimi yerde Karadeniz kesimlerini, kimi yerde Orta Anadolu, Trakya halkının alışık olduğu, bu sebeple bu diyarları tasvirde yardımcı olacağı düşüncesinden yola çıkılarak, Devr-i Tûrân usûlünün kullanımı tercih sebebi olmuştur.

Eserde bazı bölümlerin hanımlar, bazı bölümlerin erkekler grubu olarak partisyone edilmesi, tüm vatan sathının üzerinde yaşayan kadını, erkeği, genci ve yaşlısı ile bütün milletimizin temsil edilmesinin ifadesi olarak düşünülmüştür.

EK 2: Prof. Mutlu Torun'un, Necdet Varol'un Tasvîrî Saz ve Sözlü Eserleri Hakkındaki Görüşleri

EK 2.1 Prof. Mutlu Torun'un, Necdet Varol'un “ Pırıltı ” Adlı Tasvîrî Saz Eseri Hakkındaki Görüşleri

Eserin Formu:

Eser, A, B, C, D ve E olmak üzere 5 hânedan oluşmaktadır.

A hânesi, bir cümleden oluşmaktadır. Buna “ a ” denebilir. Bu durumda A = a olmaktadır.

B hânesine bakıldığında da bir cümleden oluştuğu söylenebilir. Bu durumda B = b olmaktadır.

C hânesi de bir cümleden oluşmaktadır. O halde C = c demek gerekir. Burada ilk portedeki Sünbüle'deki kalıktan sonra, aşağı yukarı iki misli uzunluğunda bir cümle parçası gelmektedir. Ama bu iki cümle parçasının bir cümleyi oluşturduğu düşüncesindeyim.

Bu durumda ilk sayfada her hâne birer cümleden oluşmaktadır. Eserin D hânesine bakıldığında, iki cümleli olduğundan bahsedilemez. Hâne içlerinde farklı makamlar geçebilir. Ancak kalıba bakılacak olursa, belli bir yere geldikten sonra, farklı bir melodi kalıbına geçmesi durumunda, cümle değişikliğinden söz edilebilir. Burada, ilk portede Gerdâniye'deki kalış ile bir ifadeye yer verildiği görülmektedir. Fakat anlatımın aynen devam etmesi söz konusu olduğundan, bunların birbirinden ayrılmaması gerektiği kanaati bende hâkim olmaktadır.

Eserin E hânesinin, iki cümleden oluştuğundan söz etmek gerekir. Bu arada, 2. portede “ z ” ve “ z¹ ” motiflerinin melodi yürüyüşü sergiledikleri görülmektedir. Melodi yürüyüşünün diğer adı da “ sekileme ”dir. Bunu bir modelin, başka bir sese göçürülmesi hali olarak tanımlamak mümkündür. Bu hânedeki melodi yürüyüşünün başladığı “ z ” motifi ile ayrı bir cümleli, ayrı bir fikrin ifade edilmekte olduğu düşünülebilir. Bu durumda, eserde sadece E hânesi “ e ” ve “ f ” olmak üzere iki cümleden oluşmaktadır. Diğer hâneler birer cümleden oluşmaktadır.

Eserde, Makamın Kullanılışı:

İlk bakışta hissedilen, eserde Kürdî'li Hicazkâr'ın seyrine uyulduğu şeklindedir. Çifte Düyek'ten başlanıp Fahte'nin sonundaki karara varabilmek için, Çifte Düyek'in sonunda Gerdâniye'de tiz durakta kalınmaktadır. Ardından Fahte'ye yeden kullanılarak geçilip, hâne sonunda karar sesine varılmaktadır.

Çifte Düyek'in sonunda bir cümleli bittiği söylenebilir. Daha bu ilk giriş cümlesinde, bir Kürdî'li Hicazkâr özeti yapılmaktadır. Burada Necdet Varol hocanın da isimlendirdiği gibi Yalın Kürdî'li Hicazkâr kullanılarak, Rast perdesi bulunmakta, sonra bu büyük cümleyi oluşturan 2. portede yer alan cümleli diğer parçasında, yine Gerdâniye'den alınıp, kimilerinin Nevâ (re), kimilerinin Çârgâh (do) olarak kabul ettikleri 1. derece güçlü ve 2. derece güçlüsü kullanılarak Gerdâniye'de, tiz durak'ta karar verilmektedir.

Ondan sonra maceraya devam edilebilmesi için, Gerdâniye'de kaldıktan sonra Fahte'de önce mi bemolle gelinip, kalış yapılmaktadır. Batı Müziği ile karşılaştırsak, Batı Müziği'nde 3 tane bemollü olan “ mi bemol major ” vardır,

mi bemol majörün ilgili minörü “ do minör ”dür. Do minör’den aşağı gidilirse sol üzerinde “ frigien ”dir. Frigien’den bahsedilen bizim Kürdî dediğimiz makamdır. Dolayısı ile yani aynı Acem Kürdî makamında “ la” da kalmamız ne kadar gerekli ise, “ fa ” da mühim bir sestir. Bu durumda burada (la – si – do – re – mi – fa) dizisi içinde 6. derecedir. Burada da makamın durak sesi olan sol’ün (Rast) 6. derecesi olan mi bemol’ü (mi 5 koma bemol) önceden yakalamaktadır. Ondan sonra da devam etmektedir. Ardından yine Teslim bölümünün ilk portesinin sonunda, Nîkrîz’e geçilmektedir. Bu hareket Fahte’nin yarısında olmaktadır. Fahte usûlünün 2. portesinde Nîkrîz’den dolayı 4 koma bemol alan Nevâ’yı tekrar bekarlaştırarak, Çârgâh’ta Bûselik yapmaktadır. Bazı nazariyatçılar aslında burada yapılanı, Nihâvend çeşnisi olarak da adlandırabilirler. Ancak seyrin devamına bakıldığında, Rast’ta Kürdî’li tam karar ile Yalın Kürdî’li Hicazkâr makamının içinde bulunduğu bahis konusudur.

En baştan buraya kadar gelen seyrinde, makamın Yalın Kürdî’li Hicazkâr çeşnidin kullanıldığı görülmektedir. Teslim’in ilk portesinin sonunda kullanılan Nîkrîz hoş bir ifadedir ve Kürdî (si 5 koma bemol) üzerinde Nîkrîz geçişinin çok yapıldığı görülmektedir.

Teslim bölümünde de baştan sona kadar bir cümlenin yer aldığı söylenebilir.

C hânesinde, ilk portede öncelikle Sünbûle (si 5 koma bemol) perdesinde iki kez asma kalış yapıldığı görülmektedir. Bunun akılcı bir bağlantısı olduğunu söylemek gerekmektedir. Çünkü Yalın Kürdî’li Hicazkâr’da, Nevâ üzerinde Uşşak, Çârgâh’ta Rast diye tarif edilen cinsinde, Nevâ üstünde Uşşak’lı kalış vardır. Aslında Uşşak’ın en pest sesi, Sabâ’nın da en pestteki üst sesi, karar sesi, yerindeki ve onun üzerindeki Uşşak gibidir. Bence Sabâ makamı çalındığında, Çârgâh’a giden “ si ” ler daha diktir, ama “ la ”da kalmak istendiğinde karara giderken “ si ” pestleşir, dolayısı ile Uşşak’taki “ si ” ye döner. Burada da Nevâ’daki Uşşak gibi, ama sol bemolün gelmesinden dolayı, Nevâ üzerinde Sabâ çeşnisinin yer alması söz konusudur. İlk porte sonunda, (fa – mi – mi – re) küçük motifi, Uşşak çeşnisine geçiş sesleri olarak tanımlanabilir. Aynı zamanda hem Sabâ’da, hem de Uşşak’ta ortak sesler kullanılmaktadır. Sabâ’nın Nevâ’da bittiği söylenmelidir, ancak bu nokta ile Uşşak’a da kapı aralanmış olmaktadır. Çünkü her ikisinin de ilk iki sesi aynı seslerdir.

Nevâ’da yer alan Uşşak’ta dönüş noktası, mi bemol’dür. Mi bemol, majör tutup Acem’e, (fa) yedene gelmektedir. Buradaki amaç Fahte’ye dönmektir.

Devr-i Kebîr’in kullanıldığı D hânesinde, Kürdî’li Hicazkâr’ın bir başka akrabası olan, Kürdî sesine yakın olan, Hicazkâr’a geçilmektedir. Aynen Nihâvend gibi, pek çok Hicazkâr esere, Nihâvend ile girildiği görülmektedir. Burada, Nevâ’da Humâyun, Gerdâniye’de Bûselik çeşnilerinin yer aldığı görülmektedir. 2. portenin sonunda, la’nın 4 koma bemol ve si’nin 1 koma bemol alması ile Gerdâniye üzerinde Zirgüle’li Hicaz’a, dolayısı ile Hicazkâr’a dönülmektedir. Ama bu noktaya kadar bütün seslerin Nevâ üstündeki Hicaz çeşnilerinden oluşmasından ötürü, burayı Nihâvend makamının başlangıcı olarak yorumlamak da mümkün olmaktadır. Çünkü birçok Hicazkâr Nihâvend’den başlar. Burada öncelikle böyle bir çeşninin yer almasının ardından, Hicazkâr’ın bulunduğu bahsedilebilir. Pek çok eserde yapıldığı gibi, Gerdâniye’de

Bûselik çeşnisi ile başlanıp, Nevâ'da Hicaz yapan çeşnisi ile devam edilmektedir. Eserde, bu çeşni genel olarak 2. portede fazla tutulup, Hicazkâr kısmı en son porteye bırakılmaktadır. Bu portede de, makamın, orta ve tiz bölgelerinin kullanılmasının ardından, karara gidilmektedir. Hane sonundaki kalıflarda, C ve E hanelerinde Kürdî'nin (si 5 koma bemol) yer almasına karşın, burada Segâh'ın (koma bemol) kullanılması ile aynen Hicazkâr gibi yukarı çıkılmakta ve “ re ” üzerinde Uşşak çeşnisi ile Teslime ulaşıldığı görülmektedir.

E hânesi Berefşan usûlû ile terkip edilmiştir. Hânenin 2. portesinde, Çârgâh'ta Rast çeşnisine yer verilmektedir. (re – mi – re – mi – fa – mi – re – do) motifinde, Çârgâh perdesinin, burada Nevâ'nın yedeni gibi kullanılması intibai ile Nevâ üzerinde Uşşak'tan bahsedilebileceği gibi, nazariyatçı gözü ile bakıldığında da bu çeşni Çârgâh'ta Rast olarak yorumlanabilmektedir. Bu portenin sonunda (re – fa – mi) küçük motifi ile Kürdî'li Hicazkâr'a kapı açılmaktadır.

C, D ve E hânelerinin sonunda birbirinin aynısı olan (sol – la – si – do – re – mi) motifinin oluşturduğu, Teslim'e ulaşılmada bir köprü vazifesi gören, (x) / (x¹) motifleri bulunmaktadır. Melodi olarak da, bütün hânelerin her biri Gerdâniye yani tiz duraktan ya da çevresinden başlamaktadır. Hâneler içinde Kürdî'li Hicazkâr'ın kullanılacak çeşnidin seyiri yapılmakta, ardından C hânesinin son bölümüne Acem Aşîrân (fa) perdesine, D hânesinin son bölümünde Dügâh perdesine, E hânesinin son bölümünde tekrar Acem Aşîrân (fa) perdesine düşülmekte, ardından hâneler Rast (sol) sesi ile başlayıp, Gerdâniye perdesi ile biten, köprü vazifesi gören, benzer yapıdaki (x) / (x¹) motifleri ile Yalın Kürdî'li Hicazkâr makamının yer aldığı Teslim bölümüne bağlanılmaktadır.

Eserde, Usûlün Kullanılışı:

Zencîr usûlü, bilindiği gibi değişik usûllerin ardı ardına eklenmesinden oluşmaktadır. 16-20-24-28 ve 32 zamanlı normal bir Zencîr'in oluşması için, önce Çifte Düyek, ardından Fahte, Çenber, Devr-i Kebîr ve Berefşan'ın birbirini takip etmesi gerekmektedir. Halbuki, eserde 4 hâne ve 1 Teslim bölümü bulunmaktadır. Bu durumda, Zencîr hiçbir zaman bizim alıştığımız halkaları ile birleşmiş değildir. Demek ki, burada halkaları kopartılmak sûreti ile usûl değişikliğe uğramaktadır. Arasına Fahte'ler yerleştirilmektedir. Bu oldukça hoş bir fikir olarak değerlendirilebilir. Eserin genel yapısı bu şekildedir. Eserde, her hânedeki usûlün ayrı bir bölümü yer almaktadır. Bu durumda eserde kullanılan usûl sırası ile Çifte Düyek, Fahte, Çenber, Fahte, Devr-i Kebîr, Fahte, Berefşan, Fahte olmak üzere birbirini takip etmektedir.

Eserde usûl değişiklikleri incelendiğinde, Zencîr usûlünün kullanıldığı klâsik eserlerde, hânelerden birbirine sarkmalar görülmektedir. Örneğin Çifte Düyek, hâne sonunda cümlelerin bitmesi gereken yerde bitmeyip 2/4, 1/4'lük, diğer ölçüye kayabilmekte, sarkabilmektedir. Oysaki bu eserde, bahsedilen şekilde olmayıp, her hânenin kendi içinde kapalı bir yapıya sahip olduğu şeklinde yorum yapılabilir.

Eserde triolelerin ve senkopların sıkca kullanıldığı gözlenmektedir. Bunların düzene bozulma getirmeleri neticesinde, eserin akışını monotonluktan kurtaran unsurlar olarak değerlendirilmeleri söz konusu olmaktadır.

EK 2.2 Prof. Mutlu Torun'un, Necdet Varol'un “ İşveler ” Adlı Tasvîrî Saz Eseri Hakkındaki Görüşleri

Eserin Formu, Eserin Melodik Yapısı:

Eserlerin analizi, parçalara ayrılıp incelenmesi objektif yaklaşımlardır. Ancak tasvirin analizine girilir ise, buradaki yaklaşım sübjektif olmaktadır.

Bu eserin analizinde öncelikle formuna bakmak gerekir. Bunun için de dört elemanı göz önünde bulundurmak gerekir. Formu oluşturan unsurları biçim, yapı, üslûb, tür olarak ele almak gerekmektedir.

Eserin üslûbu incelendiğinde, yakın zamanda bestelendiği görülmektedir. Bunlar notalardaki arpejlerden, bol miktarda kullanılan es'lerden anlaşılmaktadır. Modern bir Saz Semâîsi olduğunu söylemek gerekir. Bu arada, notaya bakıldığında eserin konusu olan işveler, bu hareketler ile anlaşılmaktadır.

Eser, Saz Semâîsi formundadır. Biçim olarak, eserdeki bölmeleri de almak gerekir. Eserde klâsik şemaya uyulduğu görülmektedir. Saz semâîsinin bilinen formu olan 1. Hâne, Teslim, 2. Hâne, Teslim, 3. Hâne, Teslim, 4. Hâne, Teslim olarak klâsik şemaya uygun olduğu, ayrıca yine Saz Semâîlerinde yapılması gerekli olan son hânedeki usûl değişikliği görülmektedir. Son hâne hariç, A, C, D hânelerinin ve (B) Teslim'in ikişer cümleden meydana geldiği görülmektedir. İki cümlelerin birleşip bir period, yani cümlelerin başladığı fikri bitiren eleman olması ile burada son hâne hariç her hânenin bir perioddan oluştuğu gözlenmektedir.

Müzikte cümlelerin soru – cevap ilişkisine bakıldığında, en küçük birimden büyüene kadar soru – cevapların olduğundan söz edilmektedir. Bu eserde ilk cümle anons etme görevini üstlenmektedir. İlk ölçü karar sesi ile son bulduğundan öncül, onu takip eden 2. ölçüye artçıl cümle denebilir. Buna daha da geniş bir açı ile bakılırsa, eserde 1. hânenin cevabı olarak Teslim bölümü görülmektedir.

Teslim'in ikinci cümlesinde, 3. portede fa'nın Eviç'e dönmesi ile hoş bir sürprizli kalış görülmektedir. Eserin en başından beri süregelen soru cevapların bitişi, Teslim'in sonundaki tam karar ile görülmektedir.

Ardından C bölümünde Nevâ'da kalış ile yeni bir kapı açılmaktadır. Bu bölümde melodinin sazlara partisyone edildiği göze çarpmaktadır.

D hânesine akor ile girilmektedir. Burada da ilk üç ölçüde melodinin ayrı ayrı enstrümanlara paylaştırılması ile işveli bir hava yaratılmaktadır.

E hânesinde, “ 1 ” cümlesi ile birlikte uzun seslere yer verildiği görülmektedir. Bunu işveler yapılan kişinin, bu hareketler karşısında düşünmesi olarak yorumlamak mümkündür. Bu cümlelerin arkasından “ m ” cümlesi gelmektedir. Burada da neş'eli bir hava olduğundan bahsedilebilir. Bu iki

cümlenin birbirlerini takip ettikleri düşünülürse, karşılıklı konuşma havasının yaratıldığı söz konusu edilebilir.

Eserde, Usûlün Kullanılışı:

Eserde Aksak Semâî ve Semâî olmak üzere iki farklı usûlün kullanıldığı görülmektedir. Aksak Semâî'nin sadece 120'lik gider değeri ile kullanıldığı, Semâî'nin ise 184 ve 138 olmak üzere iki farklı gider ile kullanıldığı gözlenmektedir.

Eserde, Aksak Semâî'nin düzenine uygun bir düzen olduğu görülmektedir. Ancak es'lerin başka bir intiba verdiğiinden bahsedilebilir. Aksak Semâî kısmına bakıldığında, her usûlde bir cümle parçasının sona erdiği görülmektedir. Cümlelerin bitim noktası, birbirinden ayrılma noktaları, uzun bir ses veya bir es ile kendini göstermektedir. “ a ” cümlesinin sonlarında uzun sesler ve es'ler yer alıp, 2. portedeki “ b ” cümlesinin ilk ölçüsünün sonuna bakıldığında (la – si) sesinin ilk ölçüye ait olmayıp, ikinci ölçüye ait olduğu görülmektedir ki buna anakruz (auftagt) denmektedir. Auftagt ya da anakruz olması için kendisinden sonra gelen ölçünün hazırlayıcısı, basamağı olması gerekir. Asıl vurgu ölçü başında olup, anakruzlarda vurgu hafiftir. Bunun neticesinde, melodi, başka bir kalıba oturtulmuş olarak görülmektedir. Bu hareketler ile her şeyin çok düzenli olmadığı intibayı yaratılmaktadır. İşvenin kelime mânâsı da göz önünde bulundurulursa, hareketlerin beklendiği gibi değil, aksine beklenmediği gibi gitmesinin söz konusu edilmek istendiği söylenebilir. Tabii ki, bu sübjektif bir yaklaşım olup, belki bestecinin bunu yapmakta bir amacı olmadığı şeklinde de düşünülebilir. 2. ölçüde de es'lerin çokca kullanılması ile yine işvelerin ifade edilmesinden söz edilebilir. Bu arada, Teslim bölümünde de anakruzlara yer verilmektedir. C hânesinde, ilk ölçüde uzun seslerin, 3. ölçüde kırık çizgi hareketinin yer aldığı görülmektedir. Müzikte bu tür hareketlerin yapılması sûreti ile ritmin dışında bir dağılım yaratılması, eserleri monoton bir yapıya sahip olmaktan uzaklaştırmaktadır. D hânesinde de 16'lık notalar kullanılarak, kırık çizgi hareketine yer verildiği görülmektedir. E hânesinde, Saz Semâîlerinde yapılması gerekli olan usûl değişiklikleri neticesinde, Semâî usûlüne geçilmektedir. Burada önce akor seslerinin dört ölçü boyunca tekrar edilmesi neticesinde, ritmi veren bir pasaj ile girildiği görülmektedir. Bazı cümlelerde, usûlün son “ tek ” lerine es'lerin denk getirildiği görülmektedir. “ m ”, “ m¹”, “ m²”, “ m³ ” cümlelerinin başlarında senkoplara yer verilmektedir.

EK 2.3 Prof. Mutlu Torun'un, Necdet Varol'un “ Karadeniz ay Bahçeleri ” Adlı Tasvîrî Saz Eseri Hakkındaki Görüşleri

Eserin 5 hânedan oluştuğu görülmektedir.

İlk hâne, “ Teslim ” görevi üstlenmektedir. Usûl olarak, Devr-i Tûrân usûlünün 7/16'lık mertebesi yer almaktadır. Eserde A, B, C, D hânelerinde, 16'lık bitişik notaların ve sık sık trillerin kullanıldığı gözlenmekte, son hânedeki ise bunların yerini uzun süreli notalara bıraktığı dikkat çekilmektedir. A, B, C, D hânelerinde, ikişer cümle, E hanesinde ise sekiz cümle yer alması söz konusu olurken, bu hânedeki Rast makamına geçilerek, makamın armonik seslerinin kullanılmaları ve cümlelerin melodi yürüyüşü sergilemeleri ile farklı bir anlatımda bulunduğu gözlenmektedir.

EK 2.4: Prof. Mutlu Torun'un, Necdet Varol'un “ Akşam ” Adlı Tasvîrî Sözlü Eseri Hakkındaki Görüşleri

Eser şarkı formundadır. Ancak tasvîrî bir eser olduğu için, bilinen zemin + nakarat + miyan + nakarat şemasına uymamaktadır. Eserde küçük bir bölümde kanona (canon) yer verilmektedir. Modern tarzda bestelenmiş bir eser olarak değerlendirilebilir.

Eserde öncelikle Softan, ardından Semâî, son olarak da tekrar Sofyan usûlünün kullanıldığı görülmektedir. Yapılan bu değişikliklerle birlikte, gider değerinde de farklılıklar sergilendiği gözlenmektedir. Eserde senkopların ve auftagtların (anakruz) sıkca kullanımından ötürü düzenin bozulması söz konusudur.

Eser üç bölümden oluşmaktadır. İlk bölümde ve ikinci bölümde dörder cümle yer alırken, 3. bölümde öncelikle, ilk bölümdeki “ b” cümlesinin aynısı, ardından “ c ” cümlesinin benzeri olarak nitelendirilebilen “ c¹ ” ve “ d ” cümlesinin gelişmiş şeklide değerlendirilebilen “ d¹ ” cümlesi olmak üzere üç cümle yer almaktadır.

Eserin güftesi, serbest vezinde yazılmıştır. Hecelerin notalara dağılımında “ syllabique ” (her hecenin uzun veya kısa bir nota ile ifadesi) ve “ mélismatique ” (bir hecenin birden fazla notaya dağılımı) olmak üzere iki işleyişin de kullanıldığı görülmektedir. Eserlerde “ syllabique ” hece dağılımı ile dikkat güfteye çekilirken, “ mélismatique ” hece dağılımında melodi ön plana çıkarılmak istenmektedir.

EK 2.5: Prof. Mutlu Torun'un, Necdet Varol'un “ Vatan ” Adlı Tasvîrî Sözlü Eseri Hakkındaki Görüşleri

Geçtiğimiz yıllarda, Denizli’de yapılmış olan “ Altın Horoz Beste Yarışması’nda ”, Necdet Varol’un bu eseri ile benim katılmış olduğum eser, ikincilik ödülünü paylaşmışlardı.

Eserin geneline bakıldığında, bestelenme amacına uygun olarak, konusu ile bağdaşan ritmik bir yapıya sahip olduğu görülmektedir.

Eserin Formu:

Eserin biçimine ve kullanılan makamlara bakıldığında, girişteki saz partisinin ardından, A, B, C, B¹ ve A¹ olmak üzere 5 bölümden oluştuğu söz konusu olmaktadır. A, B bölümlerinde Hüseyinî makamı kullanılırken, C bölümünde Karcıgar makamına geçiş yapıldığı görülmektedir. Onu takip eden B¹ ve A¹ bölümlerinde yine Hüseyinî makamının kullanıldığı görülmektedir.

Eserin yapısına bakıldığında, giriş sazı bölümünün “ a ” ve “ b ” olmak üzere iki cümleden oluştuğu görülmektedir. A bölümünde “ a ” cümlesinin benzeri olan “ a¹ ” cümlesi ve “ b ” cümlesinin benzeri olan “ b¹ ” cümlesi ve onun da genişlemiş olarak kabul edilebilecek, “ b² ” cümlelerinin varlığından bahsedilebilir.

B bölümünde öncelikle “ c ” cümlesi gelmekte, ardından “ c¹ ” cümlesi onu takip etmektedir. Röprizde ise “ c ” cümlesinin son iki portesini oluşturan “ c² ” olarak adlandırılabilinen cümle yer alıp, ardından bölüm “ c¹ ” cümlesinin gelişimi olan “ c³ ” cümlesi ile son bulmaktadır.

C bölümü, “ d ” cümlesi ve röprizden sonra daha genişlemiş olarak göze çarpan “ d¹ ” cümlesi, “ e ”, “ f ” cümleleri, son olarak da tekrar eden “ d ” ve “ d¹ ” cümlelerinden oluşmaktadır.

Ardından B bölümünün başındaki saz partisinin yer almamasından dolayı, B¹ bölümü olarak adlandırılabilen kısımda, “ c² ”, “ c¹ ” ve “ c¹ ” cümlesinin röprizden sonra daha genişlemiş olan “ c³ ” cümlesi gelmektedir.

Eserin son bölümü olan A¹ bölümünde ise, eserin başındaki “ a¹ ” cümlesinin daha genişletilmiş olan “ a² ” cümlesi bulunmaktadır.

Bu durumda eserin yapı şeması aşağıdaki şekilde olduğu gibi gösterilebilir.

$$G.s = (a_4 + b_4 + b_6)$$

$$A = (a^{1(1.+2.m)}_4 + a^{1(1.+2.m)}_4) + (b^{1(3.+4.m)}_4 + b^{2(3.+4.+5.m)}_7)$$

$$B = (c^{(6.+7.m)}_{12} + c^{1(8.m)}_8) + (c^{2(7.m)}_8 + c^{3(8.+9.m)}_{12})$$

$$C = (d_8 + d^1_{12}) + (e^{(10.+11.m)}_{12} + f^{(12.+13.+14.+15.m)}_{12}) + (d_8 + d^1_{12})$$

$$B^1 = (c^2(16.m)_8 + c^1(17.m)_8) + (c^2(16.m)_8 + c^3(17.+18.m)_{11 \text{ Devr} - i \text{ Tûran} + 1 \text{ Sofyan}})$$

$$A^1 = (a^2(19.+20.+21.m)_{5 \text{ Sofyan} + 8 \text{ Devr} - i \text{ Tûran}})$$

Eserde, Usûlün Kullanılışı:

Eserin oldukça ritmik bir yapıya sahip olduğu görülmektedir; eserde usûl değişiklikleri ve farklı gider değerlerinin kullanıldığı göze çarpmaktadır.

Giriş sazı ve A bölümünde Sofyan usûlü, ♩ = 66 gider değeri ile kullanılırken, B bölümünde usûl olarak Devr-i Tûrân'a geçilmekte ve giderin değeri de ♩ = 416'ya çıkarılmaktadır. C bölümünde yine aynı usûl kullanılırken, giderin değeri önce ♩ = 208'e çekilmekte, ardından " f " cümlesinin ikinci portesinin saz zamanından itibaren ♩ = 416'ya tekrar çıkarılmaktadır. B¹ bölümünde aynı usûlün son ölçüye kadar aynı gider ile devam ettiği, son ölçüde ise yine Sofyan usûlüne geçilip giderin değerinin ♩ = 66'ya düştüğü görülmektedir. Son bölüm olan A¹ bölümünde, Sofyan usûlünün bu gider ile ilk 5 ölçüde kullanılmasının ardından, yine Devr-i Tûrân usûlüne geçilip, giderin de ♩ = 416'ya çıkarılması ile eser yürük bir hava içinde son bulmaktadır.

Tüm bu kontrastlar, değişimler, hareketler ile eser oldukça ritmik, canlı, ayrıca beklenmeyen sürprizlerin olduğu bir şekil almaktadır.

EK 3: Necdet Varol'dan Temin Edilen Eserlerin, Orijinal Notaları

EK 3.1: "Pırlıltı" Adlı Tasvîrî Saz Eserinin Orijinal Notası

KÜRDİLİ-HICAZKÂR

ZENCİR

PEŞREV

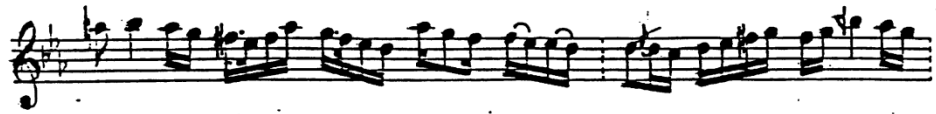
♩ = 56

161

BESTE: NECDET VAROL

- PIRILTI -





EK 3.2: "İşveler" Adlı Tasvîrî Saz Eserinin Orijinal Notası

Usûlü: Aksak Semâî - Semâî

RAST SAZ SEMÂİSİ

NECDET VAROL

-İşveler-

♩ = 120

I. Bütün çalgılar Yaylar - nefesler

(f) p.

Mızraplar - Vurgulular Bütün çalgılar

mf. (Hızlanarak) (ağırlaşarak) (tempo) (mf)

(Hızlanarak) (ağırlaşarak) (tempo) (p.)

(Hızlanarak) (ağırlaşarak) (tempo) (p.)

Kanun

Son.

II. Ney - Kemence Viyalonsel - (Keman - Vcl.)

(Geniş) (p) (mf)

Tanbur Bütün çalgılar

f. (Hızlanarak) (ağırlaşarak) Hız. (tempo) (ağırlaşarak)

III. Ud - Kemence Kanun

f. (f) (Hızlanarak) (ağırlaşarak)

Keman - Tanbur Bütün çalgılar: Staccato

(Hızlanarak) (mf) (ağırlaşarak) (f) (Hızlanarak) (ağırlaşarak)

IV. Mızraplar - vurgulular - itm çalgılar

♩ = 184

Bütün çalgılar

(f) (mf)

RAST SAZ SEMÂİSİNİN (DEVÂMI)

« İŞVELER »

NECDET VAROL

(f.)

(f.)

$\text{♩} = 138 \dots$
KANUN - 4 ölçü

$\text{♩} = 138 \dots$
Yaylar - Neşesler
2. (ağırlaşarak)

mf.
Kanun

vigolansel


2. (ağırlaşarak...)

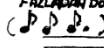
EK 3.3: “ Karadeniz Çay Bahçeleri ” Adlı Tasvîrî Saz Eserinin
Orijinal Notası

NIKRİZ

-1-

NECDET VAROL

() = 44.

SON TESLİM, 2 KEZ
FAZLAĞAN DÖNÜŞÜ :
() = 54

KARADENİZ
ÇAY BAHÇELERİ



The musical score is presented in four systems, each with a treble and bass clef. System I begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 7/16 time signature. It contains two staves of music. System II also has a treble clef, one sharp, and 7/16 time, with two staves. System III features a treble clef, one sharp, and 7/16 time, with two staves. System IV has a treble clef, one sharp, and 7/16 time, with two staves. The notation includes various note values, rests, and ornaments (v). The piece concludes with a double bar line and a fermata. The word "SON" is written at the end of the first staff of System II.

Nikrîz *KARADENİZ*
ÇAY BAĞÇELERİ

(dönüşü: 3/5¹¹)

YAYLAR - NEFESLER

V

- MIZRAPLAR TEMPO - - - -

EK 3.4: " Akşam " Adlı Tasvîrî Sözlü Eserin Orijinal Notası

ŞARKI. (TASVİRİ...)
SOFYAN - SEMÂİ.

— AKŞAM — BESTE : NEĞDET VAROL
ŞİİR : EKREM VAROL

♩ = 40. (YARI SERBEST)
(5'00")

(f) AK ŞAM (mf) PİRİFERE EN... (p) NER O YAYA SU LA RA (p) SA KIN

(p) HA ZİN BİR HAVA... (f) SE Sİ DEREDE... (p) N HA ZİN

(p) SAZ SAZ (p) RÜHSESİ... (p) HİÇ Kİ RIKLA... RİLA

(f) DA... L GA LAR KÜÇÜ LÜ... R KÜÇÜ LÜR KÜÇÜ LÜR AR TI... K

(f) İN CE... BİR TUL SA RAR KAR ŞI... YAMA CI

YARI SERBEST... (p) SON I ŞİİRİK LA... R ÇEKİ LİR OVA DA... N A... R TİK

(p) HER YARA... F MAN ZÜ... AI HER ŞEY YABA... N CI... AK

... SA AK... SA AK... SA AK... SA AK... SON.

3-11/MAR/2001 İst. Balkenir-40

EK 3.5: "Vatan" Adlı Tasvîrî Sözlü Eserin Orijinal Notası

♩: 66 1443 HÜSEYNÎ - KARCIĞAR
 Usûlü : SOFYAN-MANDIRA VATAN Söz ve Müzik NECDET VAROL

f mf

f

Solist
 mf BE NİM GÜ ZEL VA TA NİM .. KÖ

YÜM YAY LAM O TA ĞİM Saz BE ĞİM .. YAL

f ÇİN YÜ CE YÜ CE DAĞ LA RİM BE NİM GÜ ZEL VA TA NİM YAL

NİM GÜ ZEL VA TA NİM .. BE NİM .. VA TAN VA TAN VA
 NİM CA NİM VA TA

f yaylı nefesli sazlar
 TAN

Bütün sazlar Koro
 f HEY

Kadın sesler
 mf YAZ LA RİN DA GÜZ LE RİN DE MUT LU GÜN LE RİM ..

Bütün sazlar Koro
 f HEY

Erkek sesler
 mf DAĞ LA RİN DA BAĞ LA RİN DA GÖN LÜM EY LE RİM.. RİM VA

2 Solist

1443

HÜSEYİNİ - KARCIĞAR
VATAN

2.Sayfa

Mızraplı - vurgulu sazlar

f TAN yaylı - nefesli sazlar

Bütün sazlar - Ritm aletleri -(Def-Zil-Çalpara)

Kadın sesler - Erkek sesler

mf AL TIN BA ŞAK TAR LA LA RIN ZÜM RÜT PI NAR YAY LA LA RIN

Koro

Çİ ÇEK Çİ ÇEK DÖRT BİR YA NIN f HEY

HEY

mf DOĞ DU ĞUM SEV Dİ ĞİM

HER ŞE YİM BE NİM HEY ŞU CEN NET VA TAN VA

f TAN

Bütün sazlar - Ritm aletleri - (Def-Zil-Çalpara)

f

Koro

Kadın sesler *f* HEY

mf YAZ İA RİN DA GÜZ LE RİN DE MUT LU GÜN LE RİM . .

Koro

Erkek sesler *f* HEY

mf DAĞ İA RİN DA BAĞ İA RİN DA GÖN LÜM EĞ LE RİM . . RİM . . VA

f TAN

Ağırlaşarak

BE Solist

NİM GÜ ZEL VA TA NİM . . BE NİM VA TAN VA TAN VA
NİM GEN NET VA TA

f TAN

(Son)

EK 4: Eserlerin Ses Kayıtları (CD)

1. “ Pırlıtlı ” adlı tasvîrî saz eseri'nin Aydın Varol tarafından keman ile icrânının ses kayıtı.

1. “ İşveler ” adlı tasvîrî saz eserinin Aydın Varol tarafından keman ile icrânının ses kayıtı.

2. “ Karadeniz Çay Bahçeleri ” adlı tasvîrî saz eserinin Aydın Varol ve saz arkadaşları tarafından keman ile icrânının ses kayıtı.

3. Mayıs 2010 tarihli İ.T.Ü. Türk Müziği Konservatuarı'ndaki “ Türk Müziğinde Enterpretasyon ” konulu konuşmada yer verilen, “ Akşam ” adlı tasvîrî eserin Necdet Varol tarafından sözlü ve Aydın Varol tarafından keman ile icrânının ses kayıtı.

4. “ Vatan ” adlı tasvîrî sözlü eserin, Aydın Varol ve saz arkadaşları tarafından ve Varol Kültür ve Sanat Merkezi Korosu tarafından icrânının ses kayıtı.

12. ÖZGEÇMİŞ

24.5.1967 tarihinde İsviçre'nin, Liestal kentinde doğmuştur. Liseyi, İstanbul Saint - Michel Fransız Lisesi'nde bitirdikten sonra, 1985-1989 yılları arasında İ.T.Ü. Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü'nde eğitim almıştır, ardından mimar olarak, iş hayatına atılmıştır. 2000 yılında Bakırköy Mûsikî Vakfı Korosu'nda başlayan müzik hayatı, aynı kurumun Yarı Zamanlı Konservatuari'nda nazariyat, usûl ve solfej eğitimi alması ile devam etmiştir. Prof. Dr. Selâhattin İçli'nin teşvikleri ile Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde, Türk Müziği Bölümü Yüksek Lisans eğitimine başlamıştır. Halen TRT Türk Müziği sanatçılarından, Doğan Dikmen'in şefi olduğu koroda ve Varol Kültür ve Sanat Merkezi'nde, müzik çalışmalarına devam etmektedir.