

T. C.
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK MUSİKİSİ ANASANAT DALI

SÖZDEN SESE:
MEHMET AKİF ERSOY'UN ÇANAKKALE ŞEHİTLERİNE ŞİİRİNİN
BESTELENMESİ

SANATTA YETERLİK TEZİ

HAZIRLAYAN
KUTUP ATA TUNCER

DANIŞMAN
PROF. DR. KAMİLE AKGÜL

İSTANBUL 2016

T.C.
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

..... Türk Müzikleri Anasanat Dalı Sanatta Yeterlik Programı öğrencisi
..... Kutup Afa Tunçer tarafından hazırlanan
"..... Sözden Sesle: Mehmet Akif Ersoy'un Camkkale
Destanının Müziksel Realizasyonu"
adlı bu çalışma jürimizce Sanatta Yeterlik Tezi olarak kabul edilmiştir.

Sınav Tarihi : 03/06/2016

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

İmzası:

Jüri Üyesi: Prof. Dr. Kamile Perişin Akçel

Danışman: Üniv. ASD Öğr. Üyesi

Jüri Üyesi: Prof. Leyla Pınar Tanser

..... Üniv. ASD Öğr. Üyesi

Jüri Üyesi: Prof. Erol Nazım

..... Üniv. ASD Öğr. Üyesi

Jüri Üyesi: Prof. Dr. Turan Sağır

..... Üniv. ASD Öğr. Üyesi (Yedek)

Jüri Üyesi: Dr. Doç. Dr. Cüstem Kılıç

..... Üniv. ASD Öğr. Üyesi (Yedek)

ÖNSÖZ

Sanatta Yeterlik eğitimim boyunca ve bu çalışmanın her aşamasında katkılarını ve yardımlarını esirgemeyerek bana inanan ve her konuda destek olan başta danışmanım Sayın Prof. Dr. Kamile Akgül olmak üzere tüm hocalarıma en içten duygularıyla saygılarımı ve teşekkürlerimi sunarım. Çalışmanın literatür inceleme ve notasyona dökülmesi süresince bilgisinden ve deneyiminden oldukça faydalandığım değerli hocam Sayın Prof. Dr. Turan Sağer'e de minnettarlığımı ifade etmek isterim. Ayrıca değerli arkadaşım ve meslektaşım Barbaros Andiç'e de verdiği destekten dolayı sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Son olarak, bu çalışmanın ortaya çıkabilmesinde maddi ve manevi desteklerini hiçbir zaman eksik etmeyen ve her daim yanımda duran değerli aileme de teşekkürü bir borç bilirim.

Kutup Ata Tuncer
İstanbul, 2016

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	II
İÇİNDEKİLER	III
TABLO LİSTESİ	V
ŞEKİL LİSTESİ	VI
ÖZET	VII
ABSTRACT	VIII
1. GİRİŞ.....	1
2. MÜZİKAL DÜŞÜNCENİN GELİŞİMİNDE SÖZ VE MÜZİK	5
2.1. Söz ve Müzik	5
2.2. Şiir, Metin ve Müzik İlişkisi	8
3. ÇANAKKALE ŞEHİTLERİNE ŞİİRİNİN ÇÖZÜMLENMESİ	11
3.1. Şiirin Metin Çözümlemesi	11
3.1.1. Şiirin Konusu ve Anlamı	12
3.1.2. Şiirin Düşüncesi ve Yazıldığı Dönemin Toplumsal Bağlamı	14
3.1.3. Şiirin Yapısı	14
3.1.4. Şiirin Teması.....	15
3.1.5. Şiirin Dili	15
3.1.6. Şiirin Ses ve Ritim Uyumu	16
3.1.7. Prozodinin Söz-Müzik İlişkisi Açısından Önemi	18
3.1.8. Şiirin Prozodi Kuralları Açısından İncelenmesi	24
3.1.9. Şiirdeki Cümlelerin Vurgularının Belirlenmesi.....	29
3.1.10. Şiirin Durgu Çözümlemesi	31
3.1.11. Şiirin Seçilme Süreci, Nedenleri ve Besteci-Şiir İlişkisi	32
3.2. Şiirin Duygusal Çözümlemesi ve Estetik Alımlaması.....	33
3.2.1. Şiirin Duygu Çözümlemesi.....	36
3.2.2. Şiirin Müzikal Alımlama Estetiği ve Çözümlemesi	38

4. ÇANAĞKALE ŞEHİTLERİNE ŞİİRİNİN BESTELEENMESİ	43
4.1. Uvertür	45
4.2. I. Bölüm	47
4.3. II. Bölüm.....	49
4.4. III. Bölüm	52
4.5. IV. Bölüm	56
4.6. Final	59
5. SONUÇ VE ÖNERİLER.....	62
6. KAYNAKÇA	64
7. EKLER.....	66
8. ÖZGEÇMİŞ.....	121

TABLO LİSTESİ

	Sayfa No.
Tablo 3.1: <i>Çanakkale Şehitlerine</i> Şiirinin Deneysel Olarak Bestelenmesi.....	31
Tablo 3.2: <i>Çanakkale Şehitlerine</i> Şiirinin Duygu Grafiği	38



ŞEKİL LİSTESİ

	Sayfa No.
Şekil 3.1: <i>İstiklal Marşı</i>	19
Şekil 3.2: <i>İstiklal Marşı</i> -İlk İki Ölçü	21
Şekil 3.3: <i>İstiklal Marşı</i> -Orta Bölüm.....	22
Şekil 3.4: <i>Ayrılanlar İçin</i> Şarkısının Notası	23
Şekil 3.5: <i>Gün Eksilmesin Pencereden</i> Şarkısının Notası	24
Şekil 3.6.: Duygu Frekanslarının Şeması	35
Şekil 3.7: Müziğin Yapısal Özelliklerine Karşılık Gelen Duygular	41
Şekil 4.1: Senfonik Şiir Grafiği	43
Şekil 4.2: <i>Çanakkale Şehitlerine</i> Bestesinin Uvertür Bölümü	45
Şekil 4.3: <i>Claude Debussy</i> 'nin <i>La Mer</i> Adlı Eserinden Bir Bölüm	46
Şekil 4.4: <i>Çanakkale Şehitlerine</i> Bestesinin I. Bölümü	48
Şekil 4.5: <i>Çanakkale Şehitlerine</i> Bestesinin II. Bölümü	51
Şekil 4.6: <i>Çanakkale Şehitlerine</i> Bestesinin III. Bölümü.....	54
Şekil 4.7: <i>Johann Sebastian Bach</i> – Do Majör Prelüd I.....	55
Şekil 4.8: <i>Çanakkale Şehitlerine</i> Bestesinin IV. Bölümü	58

SÖZDEN SESE:
MEHMET AKİF ERSOY'UN ÇANAKKALE ŞEHİTLERİNE ŞİİRİNİN
BESTELLENMESİ

ÖZET

Bu çalışmanın amacı, Mehmet Akif Ersoy'un *Çanakkale Şehitlerine* şiirinin bestelenmesi sürecinde sistematik bir yöntem belirlemek ve bu yöntemin başka şiirlerin bestelenebilmesi için model olmasını sağlamaktır. Yapılan Türkçe literatür incelemelerinde, örneğin müzikli tiyatrolar, müzikaller, opera ve operetler gibi, metinden müziğe giden süreçte besteleme teknik ve uygulamalarını belli bir yöntem önerisi ile anlatan kaynaklara çoğunlukla ulaşılamamıştır. Araştırılan uluslararası kaynaklardan fikir edinilmiş olsa da, Türkçe bir metnin ya da şiirin bestelenmesi bu çalışmanın asıl konusudur. Bu sebeple, *Çanakkale Şehitlerine* şiiri üzerine çalışılması bu amacı yerine getirme konusunda bir adım niteliğindedir. Başka bir ifade ile bu çalışma, Türkçe bir metin ya da şiirin müziklendirilmesi sürecinde bir model ve yaklaşım önermektedir.

Çanakkale Şehitlerine şiiri içeriği, tarihsel, dönemsel ve stilistik özellikleri açısından dikkatlice analiz edilmiş, sonrasında şiir prozodi açısından incelenmiş ve duygu çözümlemesi yapılmıştır. İlk bölümde çalışmanın, arkaplanı, gerekliliği ve sahne sanatları alanına katkıları tartışılmıştır. İkinci bölümde yüzyıllar boyunca müzikal düşüncenin gelişiminde söz ve müzik ilişkisinin tarihsel arka planı sergilenmiş ve şiir sanatının müzikle kopmaz birlikteliği konusu detaylıca incelenmiştir. Üçüncü bölümde şiirin bağlamı ve konusuna dair bilgilerin tarihsel, estetik ve stilistik sunumu yapılmış ve şiir araştırmacı tarafından çözümlenmiştir. Son bölümde şiirin müzikal tasarımının gerçekleşme süreci, eserin sözden müziğe evrilme basamakları detaylıca açıklanmış ve müzikal örnekler verilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Şiir ve müzik, prozodi, *Çanakkale Şehitlerine* şiiri, senfonik şiir, metin besteciliği.

**FROM TEXT TO MUSIC:
COMPOSING THE POEM *ÇANAKKALE ŞEHİTLERİNE* BY
MEHMET AKİF ERSOY**

ABSTRACT

The purpose of this work is to develop a composing method for the poem *Çanakkale Şehitlerine* by Mehmet Akif Ersoy and provide a systematic model for composing different poems. Most Turkish literature and research indicated that there was not a significant amount of musical theaters, musical plays, musicals and operas (music with texts) explaining the composing methods and techniques in terms of the relations between text and music. Although major musical works done in Western Classical Music provided technical information, especially related to text, poetry and music, all of them were written and composed in Western languages and their linguistic qualities. The main theme of this work is to compose a Turkish text or poem. For this reason, this work was an attempt to provide such a musical example, a composed poetry.

The first section discussed the background of the study, the need for study and the significance of study. The second section displayed the literature related to musical thoughts and practices in terms of text and music. In the third section, the poem *Çanakkale Şehitlerine* was carefully analyzed in terms of its content, historical, cultural and stylistic aspects. Then, the prosody of poem and its emotional content were analyzed. Based on the analysis of the poem done by the researcher, the fourth section presented the composing stages and method in detail.

Key Words: Poetry and Music, prosody, the poem *Çanakkale Şehitlerine*, symphonic poem.

1. GİRİŞ

Sanat deneyiminin en karmaşık eylemleri arasında, tasarlama ve yaratma sürecinde birbirlerinden farklı sanat alanlarını buluşturabilmek, bu alanların hem kendilerine özgü niteliklerini değerlendirip sentezlemek ve tüm bunların sonucunda yeni ve uyumlu bir eser yaratabilmek vardır. Bu süreç, farklı sanat alanlarının kendi iç dinamiklerini, estetik kıstaslarını, kavramlarını ve alanların dilini iyi bilmeyi ve tüm bu boyutları sistemli bir şekilde organize etmeyi gerektirmektedir. Bu sebeple farklı disiplinleri bir araya getirmek hem geçmiş hem de günümüz sanatının en önemli ve bir yandan da en zor yaratıcılık davranışlarından birisidir ve öyle olmaya da devam etmektedir.

Bir besteci için yeni bir müzikal eser tasarlamak ve yaratış sürecine girmek oldukça zorlu bir sanatsal eylemdir. Yüzlerce yıl boyunca tartışılan sorular içerisinde bu sanatsal yaratış ve meydana getiriş sürecinde, örneğin, bestecinin kendi varoluşunun izini bırakmak için mi yaratıp tasarladığı, yoksa içinde yaşadığı ve parçası olduğu toplum için mi tasarladığı hep tartışılmalıdır. Diğer yandan, müzikal eserlerin ortaya çıkışında bestecinin hangi kaynaklardan beslendiği, dil, metin, şiir, resim ya da dansın müzikle ne kadar etkileşimde olduğu ya da olması gerektiği de tarihin farklı dönemlerinde çeşitli fikirlerin çatışmasına yol açmıştır.

Tarihler boyunca müzik bestecilerini yeni ve farklı sesleri tasarlamak için motive eden duygusal, zihinsel ve duyuşsal pek çok uyaran bulunmuştur. Söz, imge, resim, düşünce, doğa gibi uyaranlarla yaşanan deneyimlerin birikmesi sonrasında müzik tasarımları olarak ortaya çıkan bu yaratış anları, insanın varoluşsal niteliklerini, evrimsel boyutlarını ve kazanımlarını içeren sanatsal eylemler olarak tarihe iz bırakmışlardır ve bırakmaya da devam etmektedirler.

Müzik tarihinin kayıtlarına baktığımızda sayısız müzikal eser örneğin opera, konçerto ve senfoni bestelendiğini görürüz. Pek çok besteci eserlerinin kaynağını müzik sanatının dışında aramıştır veya eserlerini tasarlarken farklı sanatlardan faydalanmıştır. Batı Avrupa Barok müzik tarihinin en önemli ve verimli bestecilerinden biri olan Johann Sebastian Bach'a ilham veren neydi? Sıra dışı duyuş kabiliyeti, onu, sesleri müzikal olarak tasarlamaya mı itiyordu, yoksa kutsal kitaptaki Tanrı'nın sözlerini, yaratılışın hikâyesini müzikle anlatmak ve keskinleştirmek mi istiyordu? Peki, Wolfgang Amadeus Mozart operalarıyla neyi anlatmayı

hedeflemişti? Operalarını bestelerken ona yol gösteren ya da ilham veren efsaneler, günlük hayattan karakterler ya da şiirler var mıydı? Richard Wagner, "Üst Sanat" ı inşa etmeye çalışırken neden tüm sanatları birleştirmeyi ideal edinmişti? Batı müziği literatüründe çok önemli bir yeri olan *Ring Cycle*'ı bestelerken Alman efsanelerinden, mitolojik karakterlerden, Antik Yunan dram sanatındaki pek çok öğeden, metin ve şiirin yapısal özelliklerinden neden faydalanmıştı?

Batı uygarlığı, tarihler boyunca müzik tasarımcısının beslendiği kaynakları nedenleri ile sorgulamış ve incelemiştir. Antik Yunan'dan bu yana filozoflar, düşünce ve bilim adamları, insan doğasının davranış ve duygu mekanizmasının karmaşık içeriğini yine insanın müziksel ve sanatsal deneyimleri ve üretimleri üzerinden anlamaya çalışmışlardır. İnsanoğlunun sanatta ve müzikte güzeli, yeni anlamları ve anlatım yollarını ararken kullandığı teknik, yöntem ve kaynakların tümü müzikte estetik felsefeyi oluşturmuştur. Sanatsal eylemler, insanoğlunun gördüğünü ve duyduğunu yeniden anlamlandırma, taklit etme, var etme ve yöntemleştirme arzusunun dışı vurumunun bir ifadesi olmalarının yanı sıra aslında, insan doğasının tüm duyularını, imgelerini, sözlerini, düşüncelerini ve ritmini yansıtan—ve sadece insana özgü olan—biricik eylemlerdir. Bu yüzden insana dair her sanatsal eylem ve ifade—şiir, müzik, dans ya da resim—her daim birbirleriyle beraber hareket etmiş, bazen karşı karşıya kalmış, ortaklaşmış ya da çatışmıştır.

Bu çalışmanın araştırmacısı da mesleki hayatı boyunca tiyatro metinlerini ve edebi eserleri (şiir, oyun, hikâye), hem eğitsel amaçlı derslerinde kullanmak üzere hem de bir koreografi içerisinde sahnelendirmek için, müziklendirmek durumunda kalmıştır. Soyut dediğimiz ses malzemesi ve müzik sanatının kendi estetik kıstasları içerisinde bir kompozisyon oluşturmanın yanı sıra sözlü ve yazılı dille anlatımın, müziğin dili ile birleşebilmesi ve buluşabilmesi halinde farklı ve yoğun bir müziksel tasarım ortamı oluşmak zorundadır. İşte böylesine bir tasarım ihtiyacının ortaya çıkmasıyla daha teknik ve yöntemsel sorularla ve sorunlarla başa çıkmam gerektiğini anladım. Örneğin, bir metni veya bir şiiri müzikal olarak tasarlamak istediğimde nasıl bir sistem izleyecektim? Müzik ve metnin müzikal tasarımı için bir standart yakalamak ve diğer sanat türleri için eserler yazmak durumunda kaldığımda hangi eserleri örnek alabilecektim? Bir müzikal nasıl yazılır? Ya da bir metin, bir şiir, bir hikâye ya da efsane müzikli bir drama nasıl dönüştürülür? Bir yandan bu sorulara cevap aramaya başladığımda anadilimizdeki kaynak ve araştırmaların yok denecek kadar az ve yetersiz olduklarını farkettim.

Bir tiyatro metninin müzikli olarak sahnelenmesi ya da bir şiirin müziklendirilmesi gerektiğinde nasıl bir yöntem takip edilmelidir? Sahne sanatlarına dair böyle sorular sıklıkla sorulmaktadır, ancak cevapları ya el yordamı ve deneyimlerimizle ya da duygularımıza dayandırılarak verilmektedir. Tiyatro öğrencileriyle çalışmalarına devam ederken, öğrenciler metinleri ve şiirleri müziksel olarak da çözümlenmek istediklerini söylediklerinde nasıl bir yöntem izlemem gerektiği konusunda düşünmeye ve araştırmalar yapmaya başladım. Öncelikle metnin veya şiirin estetik, stilistik ve tarihsel bağlamını anlamalıydım. Sonrasında ise sözlü ve yazılı dilin dinamiklerini, müzik diliyle kesiştiği ortak mekanizmaları keşfedip kompozisyonu öyle oluşturmalıydım.

Zaman içerisinde şiirin analizi, metnin dramaturgisi ve sahnelenmesi gibi konular, müzik tasarımı ve besteleme eylemine olan bakışımı ve yaklaşımımı değiştirmeye başladı. Sadece sesleri değil, sözü, görüntüyü ve hareketi de düşünmek ve değerlendirmek durumundaydım. Bununla birlikte oyunun, metnin ya da şiirin hangi dönemde yazıldığını, yapısını ve seyirciye iletilmesinde önemli olan müzikal unsurların neler olabileceğini detaylıca incelemeye başladım. Bu tasarlama sürecinde artık sözden müziğe doğru ilerleyecek olan bir deneyim oluşmak zorundaydı. Dil ve müziğin ortak mekanizmaları olan derinlik, yükseklik, süreklilik ve çatışma gibi pek çok kavram içerisinde düşünmek gerekiyordu. Bu çalışmanın planlanma sürecine kadar üzerinde çalıştığım söz ve müzik tasarımlarını oluştururken, belirli müzikal form ve kalıplar içerisinde kalmak yerine daha da bağımsızlaştığımı farkettim. Müziği daha esnek ve evrensel tasarlamaya ve düşünmeye başladım. Belli armonik kural ve kalıpların içerisinde kalmak yerine sözün resmini müziksel resme ve imgelere dönüştürürken bazen modal, bazen daha soyut, bazen de daha motifler içerisinde duymaya ve ifade etmeye başlamıştım. Bir yandan sahnelerendirme sürecinde hareket ve dansın da devreye girmesiyle koreografi ile tanıştım. İki, üç ya da dört farklı sanat disiplininin ve dilinin bir araya gelmesiyle de bu tasarımların sorumluluk alanları daha da genişlemiş ve işim zorlaşmıştı.

Tüm bu farkındalıkların sistematik bir araştırma ve müzikal tasarım çalışmasına dönüşmesinin yöntem geliştirmen için doğru olacağına karar verdim. Müziğin, metin ve şiirle tarihsel içiçeliği ve yakınlığı gerçeğinden yola çıkarak, bir metin ya da şiirin bestelenmesi sürecini adım adım gerçekleştirebileceğim bir plan yaptım. Tüm bu planlamalar sonucunda da Sanatta Yeterlik tezimin konusu, amacı, önemi ve hedefleri ortaya çıktı.

Bu çalışmanın amacı, Mehmet Akif Ersoy'un *Çanakkale Şehitlerine* şiirinin bestelenmesi sürecinde sistematik bir yöntem belirlemek ve bu yöntemin başka şiirlerin bestelenmesinde uygulanabilmesine katkı sağlamaktır. Türkçe literatür incelemelerinde, örneğin mevcut müzikli tiyatrolar, müzikaller, opera ve operetler gibi, metinden müziğe giden süreçte besteleme teknik ve uygulamalarını sistematik bir yöntem ile anlatan kaynaklara ulaşılamamıştır. Araştırmacı uluslararası kaynaklardan fikir edinmiş olsa da, Türkçe bir metnin ya da şiirin bestelenmesi ile ilgili bir model ve yöntem geliştirilmesine dair ihtiyacın varlığını daha çok fark etmiştir. Sonuç olarak, bu çalışmanın konusu olan *Çanakkale Şehitlerine Şiiri*'nin bestelenmesi bu amacı yerine getirmiştir.

Çanakkale Şehitlerine şiiri içeriği, tarihsel, dönemsel ve stilistik özellikleri açısından dikkatlice analiz edilmiş, sonrasında şiir prozodi açısından incelenmiş ve duygu çözümlemesi yapılmıştır. İlk bölümde çalışmanın, arkaplanı, gerekliliği ve sahne sanatları alanına katkıları tartışılmıştır. İkinci bölümde yüzyıllar boyunca müzikal düşüncenin gelişiminde söz ve müzik ilişkisinin tarihsel arkaplanı sergilenmiş ve şiir sanatının müzikle kopmaz birlikteliği konusu detaylıca incelenmiştir. Üçüncü bölümde şiirin bağlamı ve konusuna dair bilgilerin tarihsel, estetik ve stilistik sunumu yapılmış ve şiir araştırmacı tarafından çözümlenmiştir. Son bölümde şiirin müzikal tasarımının gerçekleşme süreci, eserin sözden müziğe evrilme basamakları detaylıca açıklanmış ve müzikal örnekler verilmiştir.

2. MÜZİKAL DÜŞÜNCENİN GELİŞİMİNDE SÖZ VE MÜZİK

2.1. Söz ve Müzik

Batı Müziği tarihinin gelişimi sürecini incelediğimizde söz, metin, anlam ve müziğin birbirleri ile sürekli ilişki içinde olduğunu görürüz. İnsanlığın tarihinde müziğin, şiirin ve dansın yerini ve işlevini araştırırken en yakın ve somut verilere yerleşik toplumlarda, özellikle de Eski Yunan'da rastlarız. Eski Yunan'da müzik, dans, şiir birbirlerinden ayrılmaz bir bütün olarak bilinmektedir (İlyasoğlu, 2009; Fubini, 2006). Tanrıların, efsanelerin, sembollerin ve yaşatılması gerektiğine inanılan değerlerin kutsandığı törenlerde söz ve müzik, verilmek istenen mesajı iletmekte kullanılan birbirinden ayrılamayan iki ifade biçimidir. Örneğin, “Antikçağ'da yaşamış Anadolu ozanı Homeros İlyada ve Odysseia destanlarında müziği, tanrısal bir uyarı insan kişiliğini etkileyen bir güç olarak göstermektedir” (İlyasoğlu, 2009, s. 17).

Tek tanrılı dinlerin ve dinsel metinlerin müzikle ilişkisi ise Batı ve Doğu müzik kültürlerinin gelişmesinde önemli bir role sahiptir. Örneğin, kaynaklara göre Davut peygamber hem çok yetenekli bir müzisyen hem de çok yetenekli bir şairdir. Davut peygamberin lirle çaldığı melodiler eşliğinde yaratıcısına şükrettiği belirtilmektedir. Hristiyanlığın yayılması ve kurumsallaşması ile birlikte kilisede insan sesi ve söz hâkim olmuştur. Kutsal metne dayalı sözlerin tek sesli ve doğaçlamaya dayalı olarak müziklendirilmesi yaygındır. Ortaçağ boyunca duaların anlamını güçlendirmenin yanı sıra duaları ezberletmeye yaradığı için de müzik daha çok işlevsel bir rol üstlenmektedir. Rönesans'la birlikte ise özellikle ticaret yolları ve savaşlarla kültürel ve sanatsal etkileşimler artmıştır. Örneğin, Fars ve Arap şiirinin çevirilerle Batı Avrupa'ya ulaşması müziği ritmik ve içerik açıdan oldukça etkilemiştir (Goodall, 2013; İlyasoğlu, 2009). *Musica Reservata* (Korunmuş Müzik) Rönesans'ta müzikle sözü birleştirme sanatını ifade etmektedir. “Kelimelerle resim yapma sanatı” olarak da anılan bu yöntemin amacı sözün anlamını müzikle öne çıkarmak olarak anlaşılmaktadır (İlyasoğlu, 2009, s. 33). Onaltıncı yüzyıl boyunca gittikçe gelişen bu yöntem dramatik anlatımı güçlendirmiş, madrigal, opera ve müzikli drama doğru giden yolda söz-müzik ilişkisi üzerine geliştirilen teknik çalışmaların ve estetik tartışmaların öncülüğünü yapmıştır.

Sözün müziğe uyarlanmasına dair yöntem arayışları, söz ve müziğin birlikte misyon taşıyacak nitelikte bir stil oluşturması gerektiği üzerine yapılan tartışmalar, özellikle akılcılık, hümanizma ve reform gibi Avrupa aydınlanma hareketlerinin içerisinde ayrıca önem kazanmaya başlamıştır (Fubini, 2006). Örneğin, bu yeni sanatsal, müziksel söylem gerekliliğine dair arayışlar içerisinde Yunan tiyatrosunun yeniden canlandırılması gerekliliği değerlendirilmiştir. Metinlerin daha anlaşılır olması ya da başka bir deyişle, sözcüklerin müzik karşısında [müzikle beraber] yeniden değer kazanması istenmiştir (Fubini, 2009, s. 89).

17. yüzyılda İtalya, Floransa’da, *Florentine Camerata* isimli entelektüeller topluluğu bir Kont’un evinde buluşup sanat, felsefe ve politika tartışmaları başlatmışlardır. Cevabını aradıkları soru ise şu olmuştur: “yeni sanat ve müzik akımı ne olmalıdır?” Kaynakları konusunda uzlaşıları ise Antik Yunan’daki müzikli dramalar yönünde olmuştur. Opera sanatının gelişimine öncülük edecek bu süreçte, konuların insan hayatının içinden çıktığı, aşk, ölüm, savaş, ihanet, politika ve çatışma gibi insana dair duyguların, eylemlerin ve hikâyelerin müzikle dramatize edileceği bir sanatsal iklim oluşmuştur (Palisca, 1989; Fubini, 2006).

Özellikle Wolfgang Amadeus Mozart’ın operalarının metinlerini incelediğimizde, konuların daha çok destan, efsane ve mitoloji gibi duygu yoğunluğu zengin, masalsi ve ilahi olaylardan seçildiği gözlemlenmiştir. Mass, madrigal, oratoryo gibi pek çok türde de konular, ilahi ve dinsel kaynaklardan beslenmiştir. Bunun yanı sıra bu müzikal türlerde, sürekli ilahi olana ulaşma çabası ve kalbin derinliklerinden zihnin en son sınırlarına kadar hayal gücünü zorlayan bir edebi müziksel olarak resmedilmesi durumu mevcuttur. “*İnsanın üç tür sesi vardır.*” der Aristoteles; bilge ses, güzel ses ve güçlü ses. Bu edebi anlatımlarla oluşmuş türler, bu bilince ait insan seslerinin kullanımı ve müzikal bir örgünün yapısına sahiptir. Opera da bu bilinçle ortaya çıkmıştır. Müziğin ve operanın şiirle olan yakın teması da, müziğin ve metnin bulunduğu Antik Yunan dönemine kadar dayanmaktadır. Bu sanatsal ve estetik iletişimin ve etkileşimin temelleri o dönemde oluşmaya başlamış, günümüze kadar da gelişmeye devam etmiştir.

Müzik tarihine adını yazdırmış olan operalar ve bu operaların konularına baktığımızda, konularının ve librettolarının destansı bir anlatıya sahip olduğu ve duygularının büyüklüğü dikkat çekmektedir. Daha çok lirik bir anlatım, yani şiirsel bir yazı görülmektedir. Genel olarak 17. ve 18. yüzyıllarda, oratoryolar ve kantatolar için librettolar çok kere besteciden ayrı olarak ünlü şair kişiler tarafından yazılmıştır. Örneğin, Lorenzo di Ponte Mozart’ın en ünlü üç

operasının librettosunu yazmıştır. Aynı şekilde 19. yüzyılda yaşamış olan Eugene Scribe ise Donizetti, Rossini, Bellini ve Verdi için librettolar hazırlamıştır.

Caudwell (1988) şiirin doğuşunu anlattığı kitabında insan aklının estetik etkinliklerinin en eskilerinden birisidir demektedir. Hemen hemen tüm toplumların ilk edebiyat, yazılı ve sözlü etkinliklerinden bugüne kalanlar arasında ilk olarak ve istisnasız şiir bulunmaktadır. Ritmik ya da ölçülü ifade olarak ortaya çıkan şiir sanatının örnekleri Yunan, İskandinav, Anglosakson, Roma, Hint, Çin, Japon ve Mısır kültürlerinde görülmektedir.

Şiir günlük konuşmanın yüceltilmiş bir biçimi olarak tanımlanmaktadır. Bu durum, şiiri sıradan konuşmadan ayıran ve ona gizemli, biraz da büyülü bir güç veren biçimsel bir yapıyla, ölçü, uyak, ses yinelemesi, eşit uzunluktaki hecelerden meydana gelmiş mısralar, düzenli vuruş ya da hece uzunluğu, yarım uyak gibi kendini göstermektedir. Bu sanatsal biçimde, yinelemeler, eğretilmeler, karşıtlıklar vardır. (Caudwell, 1988).

Müziğin kendisinin ilkel şiirle birlikte doğduğunu, hareketler ve sıçramalar, bağırılmalar ve anlamsız haykırışlar, sopalardan ve taşların birbirine vuruşuyla çıkarılan birtakım yapma seslerle ifade edilen bir beden ritminin, dansın, şiirin ve müziğin ortak atası olduğunu ileri süren köken teorileri vardır. Bu yüceltilmiş dil, şiir, tarihler boyunca hep müzik ve dansla birlikte var olmuştur. Hatta bazı çalışmalar şiirle müzik arasında bir ayrım görmemek gerektiğini ifade etmektedir. Örneğin, Yunan şiirinin her biçiminin kendilerine eşlik eden kendine özgü bir müziği, tiyatro şiirinin ise koreografisi vardı. Bu bağ, belli belirsiz biçimde bugün hala varlığını sürdürmektedir. Müzik ve şiir uzun süredir kendi başlarına var olmaktadır; ama şarkı ve dans müziği alanında sınırlar birbirine karışmaktadır. Şiir dolayısıyla kendini düzyazıdan yalıtılmış, müzikle yüzen bir şarkıdır ve ritimle dans eder (Caudwell, 1988).

Aristoteles ise *Poetika*'ya sanatın tanımını yaparak başlamakta ve tüm sanatların birer taklit olduğu fikrinden yola çıkarak şiir sanatının da bir taklit olduğunu söylemektedir. İnsan taklit edilen nesnenin bilgisini öğrenme isteği ya da taklit edenin yeteneğini kavrama arzusu nedeniyle taklitten haz alır. Armoni ve ritim içgüdüleri de insanın varoluşsal bir özelliğidir. Yaşamın her bölümünde var olan armoni ve ritim insanın yaratılışında ve dolayısıyla anlatılarında da kendine yer bulur (Aristoteles, *Poetika*, 2013 çevirisi).

2.2. Şiir, Metin ve Müzik İlişkisi

Müzik yüzyıllar boyunca şiirle sıkı bir yakınlık içinde gelişmiştir (Fubini, 2006). Sözlü müzik olgusunun, yani şiirsel bir beğeniyle kol kola giden bir müziğin yaygınlığına rağmen, müzikal estetiğe dair tüm çalışmalar sözel dille müzikal dil arasındaki büyük farkları ayırtırmaya çabalamakla meşgul olmuşlardır. Şiirle müzik arasında gözlemlenebilir türden farklar olmasına rağmen (iletişim yapılarındaki farklar, içerisine eklenen gramerin ve sentaksın farklılıkları, nesnelere kendilerinin tasarımı biçimindeki farklar gibi), bu iki sanat her zaman birbirine bağımlı olmuş ve ikisini aynı kökene bağlayan etkili bir kuramın ortaya çıkmasına neden olacak kadar bir arada ilerlemiştir.

Müzik ve şiirin mekân sanatı değil, zaman sanatı olmalarının yanında, aynı zamanda, seslerin ifade edilmesi, ilgili seslerin seçimi, ilgisi olmayanların ise dışarıda bırakılması üzerine temellenmiş, belli bir dil, stil ve kültür içerisinde gelişmiş sanatlardır. Şarkının ve genel olarak sözlü müziğin cazibesi tam da dinleyiciyi aynı anda iki dilin içine karmasından gelmektedir. Dinleyici, müzikal tarza veya şiirsel beğenilerine göre kaçınılmaz olarak bir dilden diğerine sürüklenecek, ama yine de hiçbirinden bütünüyle vazgeçmeyecektir (Fubini, 2006; Davies, 1994).

Sözlü müzikte müziğin, kimi biçimlerde, sözcüğün anlamlı karakteristik özelliklerini, nesnelere ve daha da önemlisi duyguları işaret etmedeki kesinliğini üstlenebilmeyi istediği söylenebilir. Bir yandan sözcük de müziğin özgürlüğünü, lirikliğini ve onun melodik yapısının yoğun ifade serbestliğini üstlenebilmeyi istemektedir (Fubini, 2006). Müzikal uygarlığımız içerisinde müzik ve şiir, bir yandan sıkı sıkıya bağlı, ama diğer yandan ise zıt yollara ayrılan bir gerilim içinde görülmüşlerdir. Sözlü müzik, çalgı müziğine paralel olarak gelişmeye devam etmiş ve ifade biçimlerinin karşılıklı değişimi eşliğinde çalgı müziğiyle sıkı sıkıya ve iç içe geçmiş bir halde ilerlemiştir. Sözlü müzik, çalgı müziğinin tarih sahnesinde sergilediği en yeni gelişmeleri bile silememekte ve bir çeşit anlatımsal üstünlüğü elinde tutmaya devam etmektedir (Ridley, 2004; Fubini, 2006).

Şiirin ve müziğin arasındaki tartışma biraz da Antik Yunan'dan günümüze tüm müzik tarihi boyunca sürmüş ve bir çatışma gibidir. Böylesi bir çatışma, bu iki sanat dalının uygulayıcılarından ibaret değildir. Şairin dili müzisyeninkiyle kuvvetli bir gerilim, yok edilemez bir rekabet içindedir. Bu çatışma, opera ve tiyatrodan da görülmektedir. Meselenin

büyük bir kısmı aslında anlatım biçiminin kendisinde yatmaktadır. Duyguların iletilmesi noktasında her sanat dalının kendi malzemesini biçimlendirmesi, algısal bir farklılık yaratabilmektedir. Bu bağlamda tiyatro ve şiirin edebiyattan beslenmesi, tonlama, vurgulama, dilin yapısı gibi iletişim formunu oluşturan çatıda başka bir bellek yaratırken; müzik ve operada, insan sesinin başka bir biçime bürünmesi, anlatımın boyutunu başka bir algıya sokmaktadır. Öyle ki artık, edebi anlatım yerini sesin şiddeti, nüansı ve seslerin frekanslarının ortaya koyduğu duygular dünyasında farkındalığa yol açmaktadır. Bu durum, iki farklı sanat nesnesinin farklı zamanlarda biçimlendirilmesinden kaynaklanmaktadır. Örneğin önce şiirin yazılması, sonra bestelenmesi; ya da önce metnin yazılıp sonra operalandırılması gibi süreçsel farklılıklar bu çatışmayı yaratır. Bu çalışmanın amaçlarından biri de amaç, özellikle şiirin doğru ve yerinde incelenip, belli başlı parametrelere göre bestelenmesi ve bunun bir yöntem oluşturabilmesidir.

Seçilecek ya da müziklendirilecek bir oyunun, metnin ya da şiirin iç dinamiğini anlamak, güçlü ve yerinde bir eser yaratmak için çok önemlidir. Örneğin bu çalışmadaki Çanakkale Şehitleri şiirinin, bestecide bıraktığı izlenim ve şiirdeki imgelerin karşılıkları, mevcut müzikal eserin nasıl yaratılacağına ipuçları ortaya koymuştur. Senfonik şiir türünde olduğu gibi örneğin, fırtına, gök gürültüsü gibi doğa olaylarının müzikal tasvirini ele aldığımızda, karşımıza ritimlerin karmaşık, düzenli-düzensiz, nüansların değişken ve temponun ortadan hızlıya doğru yöneldiği ve ani oluşan bir müzikal resim ortaya çıkarabiliriz. Bir besteci de kendi imgeleminden yola çıkarak poliritmik bir ritmik desen oluşturabilir veya farklı modülasyonlarla müzikal resmi çizebilir. Bir eserin her bir parçası, motifi, kendi içinde mikro kompartımanlarken bir araya geldiklerinde büyük müzikal resmi ortaya çıkaran bir bütünlük oluşturmaktadır. Nihayetinde her bir cümle müzikte de, tiyatrodada da, şiirde de bir şey anlatır ama bütünün bir parçası olarak.

Çanakkale Şehitlerine şiirinin incelenmesi, metodoloji bölümünde ayrıntılı incelenecektir. Özellikle şiirin dışında metnin müzikal karşılığı da ayrı bir öneme sahiptir. Öyle ki, metnin içinde barındırdığı aksiyon, sahne tasarımında önemlidir. Özellikle hareket ve beden tasarlanması ya da koreografi için metnin de iyi çözümlenmesi gerekir. Aslında şiir-müzik, bütün bu sahne sanatlarının temelini oluşturmaktadır. Burada besteci açısından baktığımızda da, besteciler sadece anlamlarından dolayı değil, aynı zamanda seslerinden dolayı da besteleyeceği şiiri seçebilirler. Uyakların belirli bir matematiğe göre uyum sağlamış olması, müzikal formun dengesine de ışık tutmaktadır. Şiirle ilgili tüm araçlar, özellikle ses

efektleri, şiiri büyük ölçüde bir müzikal eseri hale getirecek olanlardır. Bir şiirin birinci kıtasının müzik kadansını başarıyla tamamlıyor olması, en temel doğrudur bu anlamda. Eğer müzik, metinden soyutlanıyorsa, anlam da soyutlanabilir. Bu yüzden duygularla ilgili açıklanan kısımda bahsi geçen evrensel duyguların ve bunların sanatsal karşılıklarının analiz esnasında ortaya çıkarılması çok önemlidir. Metnin saydam, yoğun, sıkışık veya düzenli-düzensiz bir yapıya sahip olup olmadığı gibi sezgisel türden anlamlandırılabilen tespitler, şiir-metin-müzik yapısının tek kuvvetten kaynaşmasına yarar sağlar.

Bu konuda en etkileyici karar şöyle olabilir: Şarkı haline gelen bir metin, tekrar şarkıdan bağımsız okunduğunda şarkı aslında bir yandan tınlamalıdır. Ya da şarkı bir müzik orkestrası ya da çalgıyla icra edildiğinde, aynı şekilde sözler de ya da metnin içindeki anlam da müzik içerisinde duyulmalıdır. Bu, bir bakıma birbirinin izdüşümü olmaktır. Her hecenin, kelimenin, cümlelerin tınısı, vurgusu ve anlam bütünlüğü, oluşturulacak olan bestenin de motiflerinin ve desenlerinin yapısını belirlemiş olur. Dolayısıyla müzikle ilgili olanı ve şiirler ilgili olanı keskin ve ayrı ayrı sınıflandırmak üzere, sesli bir kompozisyonda öylesine kaynaşmış bir karışım vardır ki, onun bileşenlerinin ölçülerini ayrı ayrı belirlemek mümkün olamayabilir. Özellikle insan sesi burada ortak ses kaynağı olduğundan, şiiri önce sözel olarak okuyup sonra da şarkı olarak söyleyen kişinin uğradığı duygusal değişim, her ne kadar mantığa dayalı ise, bu konudaki titizlik de aynı mantıkta gerçekleştirilmelidir. “Metnin içinde yer alan anlam nasıl bir karakterle işlenmiştir?”, ya da anlatım sahneye taşınırken “Hareket nasıl bir matematikle oluşturulacaktır?” gibi tasarımlar aslında müziğin işini kolaylaştırır. Çünkü burada ritim ve nüans gibi müziğin en önemli özelliklerinden iki tanesi devreye girmektedir. Bu yüzden ki müzik düşünürleri ya da araştırmacıları “müzik hayatın her alanında” gibi bir genelleme yapabilmektedir. Dil-müzik-beden ortaklığı, bilinçte hazır bir yer tutar. Burada ritim aksiyonu, nüans ise karakteri oluşturacaktır. Sahnede tek bir karakterin anlatımı, ortaya koyacağı ifade, bu iki öğeyle gerçekleşmektedir. Operalarda bu karakterler, tenor, soprano gibi ses tiplerini de oluşturmuştur. Bunlar zaten ses frekanslarının hayatımızda yaratmış olduğu kişilerdir. Sözlü bir müzik yapıtında, ses tonlarının etkileyciliği hiçbir zaman sözlerin etkileyciliğinden net bir şekilde ayrı tutulamaz.

3. ÇANAKKALE ŞEHİTLERİNE ŞİİRİNİN ÇÖZÜMLENMESİ

Bu çalışmanın amacı, Mehmet Akif Ersoy'un *Çanakkale Şehitlerine* şiirinin bestelenmesi sürecinde sistematik bir yöntem belirlemek ve bu yöntemin başka şiirlerin bestelenmesinde uygulanabilmesine katkı sağlamaktır. İncelenen çalışmalarda gözlemlenen ve eksikliği hissedilen yöntem ve model gereksiniminin giderilmesine katkı sağlayacak olan bu çalışma, özellikle bu bölümde çözümleme basamaklarını detaylıca açıklayacaktır. Bu basamakların ilki, şiirin metin çözümlemesidir. Metin çözümlemesini şiirin duygu çözümlemesi takip edecektir. Şiirin dil ve duygu grafiğinin müzikal yansıması ise dördüncü bölümde beste olarak sergilenecektir.

3.1. Şiirin Metin Çözümlemesi

Şiirin çözümlenmesi sürecinde aşağıdaki basamaklar çözümleme yöntemini oluşturacaktır:

1. Şiirin Konusu ve Anlamı
2. Şiirin Düşüncesi ve Toplumsal Bağlamı
3. Şiirin Yapısı
4. Şiirin Teması
5. Şiirin Dili
6. Şiirin Ses ve Ritim Uyumu
7. Şiirin Prozodi Kuralları Açısından İncelenmesi (Uzunluk-Kısalık, Vurgu ve Durgu)
8. Şiirdeki Cümle Vurgularının Belirlenmesi
9. Durgu Çözümlemesi
10. Besteci-Şiir İlişkisi ve Şiirin Seçilme Nedenleri

3.1.1 Şiirin Konusu ve Anlamı

İsminden de anlaşıldığı üzere *Çanakkale Şehitlerine* şiiri, Çanakkale zaferini anlatan bir destandır. Mehmet Akif Ersoy şiirde, Çanakkale Savaşı'nda düşmanın zalim olduğunu, buna karşın Türk askerinin gücünü ve yüceliğini anlatır. Savaşta yer alan ve askerlerin vatan için ne kadar değerli olduğundan bahseder. Düşmanın sayısı ve gücü çok daha fazla olsa da, Mehmetçiğin manevi gücünün yüceliğinden şiir boyunca bahseder. "Şu Boğaz harbi nedir? Var mı dünyada eşi?" diye okuyucuya bir soru yönelterek başlar.. Böylelikle okuyucu, ilk cümleyle birlikte kendini savaşın içinde bulur. Daha sonra şair bu soruya cevap niteliğinde, düşman askerlerinin kalabalıklığını, havadan, karadan, denizden, yani her türlü yoldan topraklarımızı kuşattığını söyler. Aynı zamanda savaşın da yavaş yavaş başladığını ifade etmiş olur. "Çehreler başka, lisanlar, deriler rengârenk" diyerek, düşmanın koca bir dünyaya bedel olduğunu belirtirken, onca gücün karşısında "ufacık bir kara" olduğunu söyler ve aslında bu sayede, Mehmetçiğin kahramanlığını şiirin en başında bize gizlice aktarır (Okay, 1989).

"Kustu Mehmetçiğin aylarca durup karşısına / Döktü içinde gizlediği şeyleri utanmazcasına." derken Mehmet Akif, düşmanın, yani Batı dünyasının, medeniyet maskesinin ardındaki gerçek ve çirkin yüzünü gösterdiğini belirtir. Mehmet Akif'in, "içinde gizlediği şeyler" diye bahsettiği, Batı'nın zulmü ve vahşetidir. Batı, bu vahşetini mermileriyle Mehmetçiğin üzerine yağdırmaktadır. Bu esnada şair, düşmanın silahının ne kadar güçlü olduğuna dikkat çeker. O kadar ki, Mehmetçiği yok etmek için kullanılan bu silahların her birinin, ufacık bir karayı değil, koca ülkeleri bile yerle bir edebileceğini söyler.

İlerleyen dizelerde, düşman saldırışım doğal afetlere benzetir şair. "Öteden yıldırımlar parçalıyor ufukları / Beriden zelzeleler kaldırıyor derinlikleri" diyerek savaşın korkunçluğunu tasvir ederken, yerin ve göğün bile düşmana teslim olduğunu, bombaların şimşek olup Mehmetçiği hedef aldığını anlatır. Daha sonra savaşın vahşetini gözler önüne sermeye devam eder. "Ölüm indirmede gökler, ölü püskürmede yer" dizesiyle yine, ayak bastığı yerde ve başının üzerindeki gökte bile, Mehmetçik için ölümün varlığını anlatır. Bu dizenin devamında "O ne korkunç tipidir: Savrulur insan parçaları" diyerek, yine doğa olaylarıyla savaşı birleştirir. Böylelikle, yaşanan vahşeti en korkunç, ancak en gerçek biçimiyle betimlemiş olur

Düşmanın zulmünden sonra şair, Türk askerinin gücünü anlatmaya başlar. Savaşta vahşetin belki de doruk noktası olan, insan parçalanın yağmur gibi yağması tasvir edildikten sonra, "kahraman ordu"nun korkusuzluğu tasvir edilir. Burası belki de şiirin ilk dönüm noktasıdır. O ana kadar, düşman kuvvetleri neredeyse savaşı kazanmış gibi anlatılırken, tam bu noktada Mehmetçiğin iman gücü savaşa dâhil olur. "Hangi kuvvet ona, haşa, boyun eğdirebilir ki? / Çünkü o sağlam istihkâm Allah'ın eseri!" diye anlatır Mehmet Akif bu gücü. Tasvir edilen onca vahşete karşı Mehmetçiğin inancı, azmi ve imanı yüceltilir artık. " Bu göğüslere İlahi yapının sonsuz sınırı / Allah 'o benim ne güzel eserim, onu çiğnetme' dedi" dizeleri, Mehmetçiğe Allah tarafından verilen canın yüceliğim ve onu koruması gerektiğini anlatır. Öyle de yapar Mehmetçik. "Asım-ın nesli!". Diyordum ya... Nesilmiş gerçek / işte çiğnetmedi namusunu, çiğnetmeyecek" derken şair, bir anlamda savaşın kazanıldığı müjdesini vermiş olur. Mehmetçiğe "Asım'ın nesli" der, çünkü savaşta genç yaşta erkek çocukları yer almış ve bu vatani korumuştur. Asım ise Mehmet Akif'in hayalini kurduğu, inançlı, vatansever, güzel ahlaklı ve yenilmez Türk gencinin şekil bulmuş halidir (Okay, 1989).

Bu dizelerden sonra ise savaş bitmiş, Mehmetçik canı pahasına namusunu çiğnetmemiş ve vatanını korumuştur. Buradan sonra şair, savaşta şehit olan erdemli askerleri yüceltir. "Vurulmuş tertemiz alnından, uzanmış yatıyor" derken bahsettiği "temiz alın", yüreği Allah inancıyla dolu olan Mehmetçiğin namaz kılarken secdeye değen alnım ifade eder. "Bir hilal uğruna ya Rab, ne güneşler batıyor" dizesinde ise hilal, bayrağı ve vatani; güneşin batması ise, Mehmetçiğin şehit olmasını simgeler. Bir doğa olayı olarak düşünüldüğünde, hilalin görünebilmesi, var olabilmesi için güneşin batması ve yerini karanlığa bırakması gerekir. Çünkü güneş kendini feda etmedikçe, hilal varlığını ilan edemeyecektir. Yani bu dizeler, bayrağın özgürce dalgalandığı bir vatan uğruna, Mehmetçiğin korkusuzca savaşıp şehit olduğunu anlatır. Bu dizelerin ardından Mehmet Akif, şehitleri öyle yüceltir ki, değil küçücük bir mezara, koca bir tarihe bile sığamayacaklarını söyler. Çünkü o kadar yücedir Mehmetçiğin bayrak uğruna canını feda etmesi. Mehmet Akif, şehidi bu mezara ve koca tarihe sığdıramayınca, yerin ve göğün ihtişamını kullanarak ona bir kabir yapmak ister. Daha sonra yine Mehmetçiğin savaşta korkusuzluğunu anlatarak ona mezar aramaya "Sonra gök alsam da örtü diye, / Kanayan kabrine serser bütün yıldızlarıyla" sözleriyle devam ederken, şiirin sonuna yaklaşır. En sonunda, böyle bir yüceliğin peygamberin kucağından başka yere sığmayacağını belirterek şiirine, "Ey şehit oğlu şehit, isteme benden mezar / Bak sana kucağın, açmış duruyor Peygamber" dizeleriyle son verir (Okay, 1989; Kaplan, 1987).

3.1.2. Şiirin Düşüncesi ve Yazıldığı Dönemin Toplumsal Bağlamı

Bu bölümde şiirin yazılmış olduğu dönemin hâkim düşüncesi ve toplumsal gerçeklikleri üzerine tartışılacaktır. Mehmet Akif Ersoy'un hem inançlı ve milliyetçi duygulara sahip olan bir şair olması, hem de yazmış olduğu *Çanakkale Şehitlerine* şiiri, Osmanlı Devleti'nin son dönemini anlatmasından dolayı, duygusal hissiyatının en üst seviyede olduğu bir eseri ortaya çıkarmaktadır. Şiirin yazıldığı dönem, Türk toplumunun yokluk, sefalet ve dünya medeniyetlerine karşı tek başına savaşmak zorunda olduğu bir dönemi anlatır. Aynı zamanda şiirde geçen dini değerlerin de vurgulanması şiirin toplumsal hassasiyetini daha da öne çıkarmaktadır. Bir besteci için böyle bir şiirin bestelenmesi, hem bu kültürün değerlerine yakışan, hem de zafer, kurtuluş ve mücadele gibi evrensel ve toplumsal olayların daha güçlü bir şekilde esere yansıtılmasını gerektirmektedir. Bir yandan şiirin anlatıldığı dönem, hem modernizmin, hem de geleneklere bağlı bir sanat anlayışının bir arada yaşandığı bir dönemdir. Dolayısıyla bu metni, çoksesli ve makamsal bir duyuşla bestelemek tercih edilmiştir. Geleneksel Türk müziği motiflerinin yer aldığı ve orkestralama sürecinde, Batı besteleme tekniğinin içinde yer aldığı bir anlayışı tercih edilmiştir.

3.1.3 Şiirin Yapısı

Şiiri oluşturan birimlerin, bir tema etrafında bir düzen dâhilinde birleştiği anlam ve ses kaynaşmasından oluşan bu birimlere, beyit, bent, kıta, şiir cümleleri dendiği ve bunların şiir metnini meydana getirdiği belirtilir. Şiirin yapısı ile nazım şekli olarak bilinen durum arasındaki ilişki açıklanır.

Çanakkale Şehitlerine Safahat'ın 6. kitabı olan Asım'da yer alır. Asım, muhavere (karşılıklı konuşmalı) bütün bir *manzum hikâyedir*. Şiirde başlıca dört kişi vardır: **Hocazade** (M. Akif), **Köse İmam** (M. Akif'in babasının talebelerinden Ali Şevki Hoca), **Asım** (Ali Şevki Hoca'nın oğlu), **Emin** (Akif'in oğlu). M. Akif özlediği, idealize ettiği gençliği Asım'la sembolleştirir:

"Asım'ın nesli... Diyordum ya... Nesilmiş gerçek: İşte çiğnetmedi namusunu, çiğnetmeyecek."

Çanakkale Şehitlerine şiiri, Akif'in, 'Asım'ın sonuna doğru Hoca'ya söylediği lirik-epik bir Manzumedir. Aynı zamanda beyitlerden oluşan ve destansı bir yapıya sahip olan *Çanakkale Şehitlerine* şiiri, besteci için dinamiği yüksek, dengeli bir anlatıma sahip bir eser yaratma imkânı sağlayabilir. Aynı zamanda iki kişinin karşılıklı konuşması ve yüksek sesli bir ifade anlatımına sahip olması da şiirin, koro kurgusu üzerinde de kanonik ve müzikal olarak soru-cevaplara sahip bir anlatıma sahip olmasına vesile olabilir.

Çanakkale Şehitlerine Şiirinin Nazım Biçimi: **Serbest Şiir.**

Çanakkale Şehitlerine Şiirinin Nazım Birimi: **Bent.**

Çanakkale Şehitlerine Şiirinin Birim Sayısı: **3 Bentten Oluşmuştur.**

Çanakkale Şehitlerine Şiirinin Ölçüsü: **Aruz Ölçüsü Kullanılmıştır.** (*Fe'ilâtün Fe'ilâtün Fe'ilâtün Fe'ilün*)

Çanakkale Şehitlerine Şiirinin Ahenk Unsurları: **Redif ve Kafiye Kullanılmıştır.**

3.1.4. Şiirin Teması

Şiirde birimleri birbirine bağlayan ve anlam bütünlüğü sağlayan en temel öge temadır. Yani konudur. Şiirimizin teması, Çanakkale şehitleridir. Tema, sanat eserlerinin konusunun çıkış noktasıdır ve en temel parçacığdır. Özellikle müzikte, senfonileri oluşturan temalar, motif olarak ve en küçük müzik birimi olarak karşımıza çıkar. Bu şiirdeki tema, müziğimizin duygusunu nasıl vereceği ile ilgili bir ipucu sağlamaktadır. Şairin vatansever ve inançlı bir kişiliğe sahip olması, gerek yaşadığı dönemde Türk milletinin işgal altında olması, konunun ne olduğunu da somut bir şekilde ortaya koymaktadır. Aslında tema, şair ile toplum arasındaki duygusal bağı da göstermektedir.

3.1.5 Şiirin Dili

Şairin süslü ya da sade, duru ya da karmaşık anlatımları şiir dilini oluşturur. Edebi sanatlar şiirin estetiğini artırır. *Çanakkale Şehitlerine* şiirinde kullanılan dil, dönemine göre sade olmasına rağmen bugünkü okuyucu için ağır denilebilir. Günümüz Türkçesine yakın olmayan kelimelerin kullanımı çoktur. Bununla birlikte benzetmeye dayalı anlatımla yazılmış bir şiirdir. Latince yazılmış pek çok destan ya da mitolojide konusu geçen mitler, operalara ve müzikallere uyarlanırken, eserin yapıldığı ulusun güncel diliyle bestelenmektedir. Çünkü

duyguyu ve anlatımı en güçlü kılacak şey, anadildir. Bu çalışmada şiir, günümüz Türkçesine çevrilerek bestelenecektir. Ancak en önemli hususlardan biri, çevirinin şiirin etkisini kaybetmemesine dikkat etmektir. Bu dikkati sağlayacak olan ise, günümüzde hala kullanılan eski dildeki kelimelerin olduğu gibi kalması, gerçekten günümüzde nadiren, ya da neredeyse hiç kullanılmayan kelimelerin ihraç edilip, yerine en estetik karşılıklarının getirilmesidir. Bu aşamada besteleme süreci öncesinde şiirin dili üzerinde iki tür değişiklik yapma gereği duyulmuştur:

1. Şiir dilinin anlaşılır olması için günümüz Türkçesine çevrilmesi.
2. Şiirin okuyucu ya da dinleyici üzerinde bir takım kültürel önyargılara ve aşırı şiddet duygusuna yol açmaması için bazı öznel ifadelerin şiirden çıkarılması. (Siyahla boyanmış cümleler, bestelenme sürecinde esere konulmamıştır).

3.1.6. Şiirin Ses ve Ritim Uyumu

Şiirin ölçüsü, uyağı, redifi, asonans, aliterasyon, gibi ses tekrarları uyumu oluşturan unsurlardır. Bu bölüm, müzikal estetik için de çok önemli bir bölümdür. Çünkü bu bölüm, müzikte yer alan prozodi, nüans, artikülasyon, fonasyon gibi pek çok duyuşa dair parametrelerin düzenlendiği ve yukarıda bahsettiğimiz müzik-metin arasındaki çelişkilerin ortadan kalkmasını sağlayan anlatım hesaplamalarının yapıldığı çalışma alanıdır. Çünkü besteci teknik olarak şiiri burada analiz edecek ve müziğe taşıyacaktır.

Çanakkale Şehitlerine Şiirinin Nazım Biçimi: **Serbest Şiir.**

Çanakkale Şehitlerine Şiirinin Nazım Birimi: **Bent.**

Çanakkale Şehitlerine Şiirinin Birim Sayısı: **3 Bentten Oluşmuştur.**

Çanakkale Şehitlerine Şiirinin Ölçüsü: **Aruz Ölçüsü Kullanılmıştır.** (*Fe'ilâtün Fe'ilâtün Fe'ilâtün Fe'ilün*)

Çanakkale Şehitlerine Şiirinin Ahenk Unsurları: **Redif ve Kafiye Kullanılmıştır.**

Örnek: *Çanakkale Şehitlerine* Şiirinin Kafiye ve Redifleri:

I. BENT

Eşi /beşi: ‘Eşi’ler tunç kafiye.

Marmara’ya/karaya: ‘ya’lar redif — ‘ara’lar zengin kafiye.

Kapalı/ Avrupalı: ‘lı’lar redif — ‘pa’lar tam kafiye

Kümesi/kafesi: ‘si’ler redif — ‘es’ler tam kafiye.

Beşer/ mahşer: ‘şer’ler zengin kafiye.

Karşında/Kanada: ‘da’lar tam kafiye.

Rengârenk/denk:’ enk’ler zengin kafiye.

Belâ / istilâ: ‘la’lar (şapka olduğundan dolayı) zengin kafiye

Asil/sefil: ‘il’ler tam kafiye.

Durup karşısına/ ‘hayâsızcasına: ‘ına’lar zengin kafiye

O yüz / yüzüz: ‘üz’ler tam kafiye.

Esbâb/ harâb: ‘ab’lar tam kafiye.

3.1.7. Prozodinin Söz-Müzik İlişkisi Açısından Önemi

Prozodi kuralları, sözcüklerdeki hecelerin nota kümeleriyle bağdaştırılması temeline dayanır. Ancak bu, hece sayısı ile nota sayısının çakışması değildir. Önemli olan sözcüklerdeki baş, orta ve son hecelerin taşıdığı vurguların kuvvet derecesine göre onların müzikle doğal bir beraberlik halinde bulunmasıdır. Bu beraberlik sözlerdeki anlam ile müzikal akışın bağdaşır olmasını gerektirir. Çünkü müziğin sözlerle, sözlerin de müzikle olan bu uyumu ve her ikisinin de ortaya koyduğu diksiyon, anlam ve ahenk birliği ne kadar başarılı olursa, eserin kalitesi de o oranda artacaktır. Bir besteci öncelikle bir metnin kısalık-uzunluk, vurgu ve durgu yerlerini belirler. Genellikle müzikte kısa heceler bölünmüş notalara denk düşerken, uzun heceler ise daha geniş bir notasyonu işaret eder. Vurgular eğer kelime üzerindeyse sesin yüksekliğini, cümle içindeyse akorun öne çıkışını, cümle vurgusunda ise genel olarak müzik motifinde bir değişimin olduğunu gösterir. Her dilin kendine özgü fonolojik yapısı bulunmaktadır. Bu sebeple de prozodi ilkeleri o dilin özelliklerinden yola çıkarak belirlenmektedir (Say, 2002).

Her dilin kendisine ait bir ritmik yapısı vardır. Zaten şiirin içinde yatan ritmik oluşum besteciye müzikal yapıyla ilgili ipuçları vermektedir. Cümle sonları, virgüller ve diğer ifadeleri sembolize eden anlar bize nefes yerlerini, durak ve durgu yerlerini göstermektedir. Bu sayede eser içerisinde suslar ve kadans değişimlerini, yani müziğin sözlü dildeki gibi ünlem yaratan etkilerini, dil çözümlemesi üzerinden ifade ederiz. Sözlü bir eserin prozodi açısından doğru müziklendirilmiş olması, anlatım gücünü kuvvetlendirmektedir.

Şiir aliterasyon açısından değerlendirildiğinde ise yani sesin veya hecenin tekrarıyla oluşan bu uyum için, koro müziğinde örneğin ostinato veya sürekli bas gibi besteleme teknikleri kullanılmaktadır. Bununla birlikte dilin matematiksel vurgusu dışında, duygusal anlamları da vurgunun yerlerini değiştirebilmektedir.

İlk çözümlemede kelimeler, ikincisinde ise cümleler incelenecektir. Altı çizili ise hecelerin uzun olduğunu, çizgi yoksa hecelerin kısa olduğunu göstermektedir. Yukarıdan inen oklar ise kelimelerin hangi hecesinde vurgu olduğuna işaret etmektedir. Bununla birlikte vurgular, bulunduğu hecenin müzikal olarak hem daha kuvvetli, hem de daha tiz seslerle oluşması anlamına gelebilir. Çalışmanın temelini oluşturan söz-müzik uyumunun prozodi kısmı, özellikle metinle yapılan bestecilik alanı için en dikkat çekici taraf olmuştur. Sebebi ise

sözün ve müziğin kendilerine has olan estetik düzeni, bir araya geldiklerinde bahsedilen prozodi kurallarına uyulmadığında çöküntüye uğrama riski taşımaktadır. Sözcüklerin sahip olduğu bu doğal tınlamalar, müzikle birlikte daha da etkileyici bir çitaya yükselmelidir. Sanat eserini değerli kılacak olan bu detaylı yaklaşımları anlamak için bazı örnekleri incelemek gerekmektedir. Zaten *Çanakkale Şehitlerine* şiirinin seçilmesine neden olan kararlardan biri de, bu prozodi konusunda kafaları çok meşgul eden bir durumdan kaynaklanmaktadır: *İstiklal Marşı*. Bilindiği gibi *İstiklal Marşı*, prozodi anlamında problemlere sahip olduğu düşünülen bir eserdir. Aşağıda bu problemlere örnek verilmiştir:

İSTİKLÂL MARŞI

Söz: Mehmet Âkif Ersoy
Müzik: Osman Zeki Üngör

Moderato

(f) 1. Kork- ma sön- mez bu şa- fak- lar- da yü- zen— al san-
2. Çat- ma kur- ban o- la- yım çeh- re- ni ey naz- lı hi-

cak Sön- me- den yur- du- mun üs- tün- de tü- ten en son o- cak O
lâl Kah- ra- man ır- kı- ma bir gül ne bu şid- det bu ce- lâl Sa-

be- nim— mil- le- ti- min yıl- dı- zı- dır par- la- ya- cak O be-
na ol— maz dö- kü- len kan- la- rı- mız son- ra he- lâl Hak- k'ı-

nim- dir o be- nim mil- le- ti- min- dir an- cak
dır Hak- k'a ta- pan mil- le- ti- min is- tik- lâl

Şekil 3.1: *İstiklal Marşı*

Kaynak: <http://www.sarkinotalari.net/wp-content/uploads/2015/10/istiklal-marsi-notalari.jpg>

Hemen hemen belli bir eğitim seviyesine sahip pek çok kişi, *İstiklal Marşı'nın* prozodi hatalarıyla dolu olduğu yargısında bulunur. Aslında prozodi kurallarını genel olarak bilmeden varılan bu yargıya ne sebep olmaktadır? Özellikle bu sonuca varan bir kişi, hangi estetik ölçeni temel alıp da marşın prozodi hatasına sahip olduğunu söylemektedir? İşte burada anlaşılması gereken en önemli unsur, dil'dir. Her kültürün sahip olduğu anadil, bir bakıma kendi kurallarını oluşturmuş ve belirli bir dil matematiğini, ritmini, ahengini ve pek çok dili dil yapan bileşeni kendi içinde barındıran bir kurallar dizisini karşımıza çıkarır. Buradan yola çıkarak, aslında iyi bir prozodiyi anlamak için dilin yapısını ve müziğe taşırken ki evrelerin dikkatlice değerlendirmek gerektiğini unutmamak gerekir. Her zaman sanatçıların tecrübe ettiği ilk şey, hayatın temelini oluşturan birimleri iyi anlamakla sonuca ulaşılabildiği ilkesidir. Ancak istisnai durumlar da mevcuttur. Şöyle ki: bazen kuralların dışına çıkmak, ya da çıkmak durumunda kalmak, eseri daha doğal veya daha geçerli de kılabilir. Burada ilham dediğimiz duygu yoğunlaşması, bu durumu oluşturan başlıca etkidir. Bu yüzden müzik bestecileri böyle durumlar için kuralların besteciliği çok köşeli bir duruma getirebildiği riskinden söz eder. Ancak bu iki gerçeği dengeli tutabilmek, başarılı bir sonucu elde etmeye de fayda sağlayabilir. *İstiklal Marşı'nı* incelediğimizde de bu temeldeki prozodi hataları hemen göze çarpabilir. *İstiklal Marşı* da, tıpkı *Çanakkale Şehitleri'ne* şiirindeki ölçü matematiğine ve anlatım biçimine yakın bir yapıya sahiptir. Dolayısıyla örnek daha iyi ve net anlaşılacağı için bu örneği seçmek uygun görülmüştür.

İşte burada anlamamız gereken en önemli unsur, dil'dir. Her kültürün sahip olduğu anadil, bir bakıma kendi kurallarını oluşturmuş ve belirli bir dil matematiğini, ritmini, ahengini ve pek çok dili dil yapan bileşeni kendi içinde barındıran bir kurallar dizisini karşımıza çıkarır. Buradan yola çıkarak, aslında iyi bir prozodiyi anlamak için dilin yapısını ve müziğe taşırken ki evrelerin dikkatlice değerlendirmek gerektiğini unutmamak gerekir. Her zaman sanatçıların tecrübe ettiği ilk şey, hayatın temelini oluşturan birimleri iyi anlamakla sonuca ulaşılabildiği ilkesidir. Ancak istisnai durumlar da mevcuttur. Şöyle ki: bazen kuralların dışına çıkmak, ya da çıkmak durumunda kalmak, eseri daha doğal veya daha geçerli de kılabilir. Burada ilham dediğimiz duygu yoğunlaşması, bu durumu oluşturan başlıca etkidir. Bu yüzden müzik bestecileri böyle durumlar için kuralların besteciliği çok köşeli bir duruma getirebildiği riskinden söz eder. Ancak bu iki gerçeği dengeli tutabilmek, başarılı bir sonucu elde etmeye de fayda sağlayabilir. *İstiklal Marşı'nı* incelediğimizde bu temeldeki prozodi hataları hemen göze çarpabilir:

Örnek:

“Kork-ma sön-mez bu şa-fak”

İstiklal Marşı
Mehmet Akif Ersoy Osman Zeki Üngör

♩ = 110

Soprano

Kork ma sön mez bu şa

Şekil 3.2: *İstiklal Marşı*-İlk İki Ölçü

Kaynak: <http://www.sarkinotalari.net/wp-content/uploads/2015/10/istiklal-marsi-notalari.jpg>

Cümleyi prozodi açısından incelediğimizde daha vurguya gelmeden uzunluk-kısalık açısından besteyle örtüşmediği görülebilir. Cümledeki “bu” kelimesi kısa olduğu halde, uzun nota ile bestelenmiş ve prozodi hatası ortaya çıkmıştır. “Korkma” kelimesinde de vurgu ilk hecededir. Ancak pesteki “si” notasından başlayarak kelimenin vurgusu gerçek vurgusundan daha düşük tutulmuştur. Burada tabi ki marşımızın toplumda edindiği yer, hem çok derin hem de çok saygın bir noktadadır. Fakat rasyonel açıdan bakıldığında bu şekilde görülebilmektedir. Son bir örnek ise, özellikle öğrenime yeni başlayan öğrencilerin bile dikkatini çeken bir yerdir. Genelde doğal olarak cümlenin bittiği ya da nefes aldığı yerde içsel olarak besteci de aynı durguyu gerçekleştirir. Ancak burada besteci, “o benim milletimin” cümlesinde durgu hatası gerçekleştirmiştir:

İstiklal Marşı

Mehmet Akif Ersoy

Osman Zeki Üngör



Şekil 3.3: *İstiklal Marşı*-Orta Bölüm

Kaynak: <http://www.sarkinotalari.net/wp-content/uploads/2015/10/istiklal-marsi-notalari.jpg>

Prozodi kurallarına uyularak yapılan beste çalışmalarına pek çok örnek verilebilir. Ancak özellikle tiyatro için yapılmış olan şarkılarda daha çok rastlanmaktadır. Nedeni dil kurallarının tiyatro için vazgeçilmez olmasından gelmektedir ama tez konusunun farkındalığını tiyatro eğitiminin süreçleri sağladığından, müzik besteciliğine katkısı bu eserlerin incelenmesiyle ortaya çıkacaktır. Özellikle Türk şairlerinin dilin matematiğine hâkim olmalarından dolayı ortaya koyduğu eserler, tiyatro bestecileri açısından bir değer oluşturmaktadır. Opera ya da müzikal şarkılar için beste yapacak yeni kuşakların da bu dikkat ve ölçü içerisinde yeni eserler üretmeleri, kaynakların çoğalmasıyla ancak mümkün olabilir. Aşağıda tiyatro ve müzik sanatı için önemli çalışmalar ortaya koymuş iki bestecinin prozodi kurallarına uyararak besteledikleri iki eserleri incelenmektedir:

Örnek:

“Yol-la-rı-mız bu-ra-da ay-rı-lı-yor”

AYRILANLAR İÇİN

(Söz: Ü.Y. Oğuzcan-Müzik: T. Selçuk)

Şan

mf

Bbm Bb4 Bbm Bbm Bb4

5 Bbm 1 Bbm A(2) Bbm(6b)

Yol la rı mız bu ra da ay rı lı yor Ar

9 A(2) Bbm(6b) Bbm7

tık bir bi ri mi ze i ki ya ban cı yız Ne ka

Şekil 3.4: *Ayrılanlar İçin* Şarkısının Notası

Kaynak: <http://timurselcuk.net/notalar-muzikler/>

Örnekten de anlaşılacağı gibi değerli besteci Timur Selçuk, özellikle uzunluk-kısalık açısından metne uygun bir besteleme tekniği sergilemiştir. Durgu yerleri çok açık bir şekilde bellidir ve metnin anlatmak istediğini dinleyiciye temiz bir ifadeyle ortaya koymuştur. Bu incelemelerde bestecilerin genelde vurgu yerlerinde diğer kurallara göre daha esnek davrandıkları görülür. Ancak vurgu eğer tansiyon veya ünlem taşıyan bir anlatıma sahipse, orada vurgu kurallarından şaşılmaz. Yukarıda bahsedilen kuralların yıkılma noktası, işte vurgu yerlerinde daha çok karşımıza çıkar. Nedeni çok büyük bir ihtimalle dinleyicide şartlanma hissi yaratmaması ve melodiyi çıkmaz bir yere doğru sürüklememesi içindir.

Bir başka değerli Tiyatro müziği bestecisi olan Cem İdiz de bu kurallara göre eserlerini ortaya koyan ve literatüre çok sayıda eser kazandırmış bir bestecidir. Aşağıdaki eserini de prozodi kurallarına uygun olarak çıkarmıştır:

GÜN EKŞİLMESİN PENCEREMDEN

§

Şiir: CAHİT SITKI TARANCI

Müzik: CEM İDİZ

(7)

4 (Senyodan sonra röpriz yok:) Ne do ğan gü ne hük

7 müm ge çer ne hal den an la yan bu lu nur Ah ak lım

10 dan 1. ö lü müm ge çer 2. son ra bu kuş bu bah çe bu

13 nur Ne do nur ve gö nül tan rı sı na

Şekil 3.5: *Gün Eksilmesin Pencereden* Şarkısının Notası

“Ne do-ğan gü-ne hük-müm ge-çer”

“Ne hal-den an-la-yan bu-lu-nur”

Bu dizelere baktığımızda besteci uzunluk-kısalık açısından prozodi kurallarına genel olarak riayet etmiştir. Ancak kelimelerdeki vurgu yerlerine göre incelendiğinde, vurgulara daha çok önem verdiği görülmektedir. Burada tiyatro müzikleri için prozodide vurguya dikkat edilmesi, tiyatro besteciliği için daha çok önem arz ediyor olabilir. Çünkü resitatif tekniğiyle şarkı söyleme icrası, vurgunun daha çok belirgin olduğu bir durumu ortaya koyar.

Bu incelemelerden de anlaşılacağı üzere prozodi kurallarının besteye uygulanması, ama belirli bir esneklik davranışı içerisinde, bestenin duyuş kalitesini hem yükseltmekte, hem de metnin anlatımını bozmadığı gibi, ona fazladan değer katmaktadır.

3.1.8. Şiirin Prozodi Kuralları Açısından İncelenmesi

Bu bölümde özellikle şiir metninin uzunluk-kısalık, vurgu, durgu, anlam vurgusu, cümle vurgusu gibi müzikte karşılığı olan, yani prozodi kuralları açısından özellikleri incelenecektir. Prozodi, “ses müziğinde sözlerle müziğin vurgu, deyiş ve anlam bakımından uzlaştırılmasını ve doğal bir kaynaşma içinde olmasını öngören, sözlerin ifadelendirme ve

süre değerlerine uyması bakımından müzikle birleştirilmiş anlatıdır. Ya da özet olarak sözlerle müziğin bu uyumu gözeterek şekilde uzlaştırılmasıdır” (Say, 2002, s. 438). *Çanakkale Şehitlerine* şiirindeki kelimelerin uzunluk-kısalık ve vurgularının belirlenmesi aşağıdaki gibidir:

↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓
Şu Boğaz harbi nedir? Var mı dünyada eşi?

↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓
En kesif orduların yükleniyor dördü beşi.

↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓
Tepeden yol bularak geçmek için Marmara'ya,

↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓
Kaç donanma sarılmış ufacık bir karaya?

↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓
Kustu Mehmetçiğin aylarca durup karşısına;

↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓
Döktü içinde gizlediği şeyleri utanmazcasına.

↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓
Sonra lanet olasının yakıp yıkmak için kullandığı araçlar,

↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓
Öyle korkunç ki: Eder her biri bir ülkeyi harap.

↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓
Öteden yıldırımlar parçalıyor ufukları,

↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓
Beriden zelzeleler kaldırıyor derinlikleri.

↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓
Bomba şimşekleri beyninden inip her siperin;

↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓
Sönüyor göğsünün üstünde o aslan neferin.

↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓
Yerin altında cehennem gibi binlerce ateş,

↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓
Atılan her ateşin yaktığı yüzlerce adam!

↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓
Ölüm indirmede gökler, ölü püskürmede yer...

↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓
O ne korkunç tipidir: Savrulur insan parçaları.

↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓
Kafa, göz, gövde, bacak, kol, çene, parmak, el ayak,

↓ ↓ ↓ ↓
Boşanır sırtlara, vadilere, sağanak sağanak.

↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓
Saçıyor zırha bürünmüş de o namert eller,

↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓
Yıldırım yayılımı tufanlar, alevden seller.

↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓
Top tüfekten daha sık, gülle yağan mermiler...

↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓
Kahraman ordu seyret ki bu tehdide güler!

↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓
Ne çelik siperler ister, ne siner düşmanından;

↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓
Alınır kale mi göğsündeki kat kat iman?

↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓
Hangi kuvvet ona, haşa, boyun eğdirebilir ki?

↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓
Çünkü o sağlam istihkâm Allah'ın eseri!

↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓
Güçlü yapılmış yerler bile sarılıp indirilir,

↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓
Ama insanın azminin yolunu kesemez insan yapısı eserler.

↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓
Bu göğüslerse İlahi yapının sonsuz sınırı,

↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓
Allah “O benim en güzel eserim, onu çiğnetme!” dedi.

↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓
Asım’ın nesli... Diyordum ya... Nesilmiş gerçek.

↓ ↓ ↓ ↓ ↓
İşte çiğnetmedi namusunu, çiğnetmeyecek!

↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓
Vurulmuş tertemiz alnından, uzanmış yatıyor.

↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓
Bir bayrak uğruna ey Rabbim, ne askerler şehit oluyor!

↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓
Ey, bu topraklar için toprağa düşmüş asker!

↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓
Gökten atalarımız inerek öpse o temiz alnı değer.

↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓
Sana dar gelmeyecek mezarı kimler kazsın?

↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓
"Gömelim gel seni tarihe" desem, sığmazsın.

↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓
Sonra gök kubbeyi alsam da örtü diye,

↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓
Kanayan kabrine sersem bütün yıldızlarıyla;

↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓
O demir çemberi göğsünde kırıp parçaladın.

↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓
Sen ki, cisimlerde dolaşır ruhun ve adın;

↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓
Sen ki, bütün yüzyıllara gömülse taşacaksın.

↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓
Sana gelmez bu ufuklar, seni almaz bu savaş.

↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓
Ey şehit oğlu şehit, isteme benden mezar,

↓ ↓ ↓ ↓ ↓
Sana kucağını açmış duruyor Peygamber.

Şiirin prozodi incelemesinden sonra çıkan sonuçlar aşağıdaki gibidir:

1. Türkçe kelimelerde vurgular genel olarak kelime sonlarındadır.
2. Yabancı kökenli kelimelerde heceler kısa yazılsa da uzun telaffuz edilebilir. Bu yüzden bu heceleri de uzun olarak değerlendiririz. (Na-mus, İ-la-hi)
3. Kelime vurguları, cümle ve anlam vurgusuna göre değişiklik gösterebilir.
4. İkilemelerde vurgu ilk kelimedede belirginleşir, ikincisinde pesleşir.
5. Şimdiki zaman –yor ekinden önce gelen hecelerin büyük bir çoğunluğunda vurgu olur.
6. “Gibi, tipi” gibi kısa ve aynı dar sesli harflere sahip olan kelimelerin sonuna yargı belirten ekler geldiğinde, vurgu ortaya gelir. (Gi-bi-dir)
7. Yönelme, bulunma, ayrılma ve belirtme ekleri vurgu alır.
8. Kelime vurguları saptanırken, her kelime cümleden bağımsız düşünülerek incelenmelidir.
9. Genellikle Türkçemizde vurgular son hecede bulunur. Ancak “**Ren-ga-renk**, **sap-sa-rı**” gibi pekiştirmelerde vurgu ilk hecede yer alır. Ya da “**Bir-den-bi-re**” gibi bileşik ya da çok heceli kelimelerde de vurgu başlarda yer alabilir.
10. Bu bahsettiğimiz ekler, özel isimlerin vurgu yapısını bozamaz. (**Mar-ma-ra-‘ya**)
11. Nesnelerde vurgu sondadır.
12. Emir kipi alan fiillerde vurgu baştadır.
13. Olumsuzluk eki alan kelimelerde ise vurgu bu eklerden önce gelir. (**Gel-me**, **Ge-tir-me**)
14. Kelimeyle birleşik olarak oluşturulan bağlaçlar her zaman vurguludur. (**Sen-de-ki**)
15. Türkçemizde genelde vurgular, aynı zamanda uzun hecelerin üzerinde oluşmaktadır.
16. Sahiplik, iyelik eklerinde de vurgu vardır. (**E-vim**)

3.1.9. Şiirdeki Cümlelerin Vurgularının Belirlenmesi

Bu bölümde prozodiden biraz daha farklı olarak, şiir daha çok anlam bütünlüğü üzerinden incelenecektir. Ayrıca, yukarıdaki çözümlemedeki gibi şiiri sadece ritmik ve ses yüksekliği açısından değil, eserdeki kadans ve armoni vurgusuna zemin hazırlayacak olan yapıların ortaya çıkmasını sağlayacaktır. Şiirdeki heceler ve kelimeler, müziği oluşturan yapı taşları olan motif ve desenlerse; bu kısımdaki cümle yapılarının durumu da müziğin formunu ve temasını, aynı zamanda tarzını da şekillendirecektir.

- Şu Boğaz harbi **nedir? Var mı** dünyada eşi? → Soru cümlesi vurgusu
En kesif orduların **yükleniyor** dördü beşi. → Devrik cümle vurgusu
- Tepeden yol bularak geçmek için **Marmara'ya,** → İsim cümlesi vurgusu
Kaç donanma sarılmış ufacık bir karaya? → Soru cümlesi vurgusu
- Kustu** Mehmetçiğin aylarca durup karşısına; → Devrik cümle vurgusu
Döktü içinde gizlediği şeyleri utanmazcasına. → Devrik cümle vurgusu
- Sonra lanet olasının **yakıp yıkmak için** kullandığı araçlar, → Yüklem cümlesi vurgusu
Öyle korkunç ki: **Eder** her biri bir ülkeyi **harap.** → Devrik cümle vurgusu
- Öteden **yıldırımlar** parçalıyor ufukları, → Yüklem cümlesi vurgusu
Beriden **zelzeleler** kaldırıyor derinlikleri. → Yüklem cümlesi vurgusu
- Bomba şimşekleri **beyninden** inip her siperin; → Yüklem cümlesi vurgusu
Sönüyor göğsünün üstünde o aslan neferin. → Devrik cümle vurgusu
- Yerin altında cehennem gibi **binlerce ateş,** → İsim cümlesi vurgusu
Atılan her ateşin yaktığı **yüzlerce adam!** → İsim cümlesi vurgusu
- Ölüm indirmede **gökler,** ölü püskürmede **yer...** → İsim cümlesi vurgusu
O **ne korkunç** tipidir: **Savrulur** insan parçaları. → Yüklem cümlesi/Devrik cümle vurgusu
- Kafa, göz, gövde, bacak, kol, çene, parmak, el ayak,
Boşanır sırtlara, vadilere, sağanak sağanak. → Devrik cümle vurgusu
- Saçıyor** zırha bürünmüş de o namert eller, → Devrik cümle vurgusu
Yıldırım yaylımı **tufanlar,** alevden **seller.** → İsim cümlesi vurgusu
- Top tüfekten **daha** sık, gülle yağın mermiler... → Yüklem cümlesi vurgusu
Kahraman orduyu seyret ki **bu tehhide** güler! → Yüklem cümlesi vurgusu

Ne çelik siperler ister, ne siner düşmanından; Alınır kale mi göğsündeki kat kat iman?	→ Yüklem cümlesi/Devrik cümle vurgusu → Soru cümlesi vurgusu
Hangi kuvvet ona, haşa, boyun eğdirebilir ki? Çünkü o sağlam istihkâm Allah'ın eseri!	→ Soru cümlesi vurgusu → Yüklem cümlesi vurgusu
Güçlü yapılmış yerler bile sarılıp indirilir, Ama insanın azminin yolunu kesemez insan yapısı eserler.	→ Yüklem cümlesi vurgusu → Yüklem cümlesi vurgusu
Bu göğüslerse İlahi yapının sonsuz sınırı , Allah, " O benim en güzel eserim, onu çiğnetme! " dedi.	→ İsim cümlesi vurgusu → Yüklem cümlesi vurgusu
Asım'ın nesli... Diyordum ya... Nesilmiş gerçek. İşte, çiğnetmedi namusunu, çiğnetmeyecek!	→ Yüklem cümlesi vurgusu → Devrik cümle vurgusu
Vurulmuş tertemiz alnından, uzanmış yatıyor. → Devrik cümle/Yüklem cümlesi vurgusu Bir bayrak uğruna ey Rabbim, ne askerler şehit oluyor! → İsim/Yüklem cümlesi vurgusu	
Ey bu topraklar için toprağa düşmüş asker! Gökten atalarımız inerek öpse o temiz alnı değer.	→ Yüklem cümlesi vurgusu → Yüklem cümlesi vurgusu
Sana dar gelmeyecek mezarı kimler kazsın? "Gömelim gel seni tarihe" desem , sığmazsın.	→ Soru cümlesi vurgusu → Yüklem cümlesi vurgusu
Sonra gök kubbeyi alsam da örtü diye, Kanayan kabrine sersem bütün yıldızlarıyla;	→ Yüklem cümlesi vurgusu → Yüklem cümlesi vurgusu
O demir çemberi göğsünde kırıp parçaladın. Sen ki, cisimlerde dolaşır ruhun ve adın;	→ Yüklem cümlesi vurgusu → Yüklem cümlesi vurgusu
Sen ki, bütün yüzyıllara gömülse taşacaksın. Sana gelmez bu ufuklar, seni almaz bu savaş.	→ Yüklem cümlesi vurgusu → Yüklem cümlesi vurgusu
Ey şehit oğlu şehit, isteme benden mezar, Sana kucakını açmış duruyor Peygamber.	→ Devrik cümle vurgusu → Yüklem cümlesi vurgusu

Şiirin vurgu çözümlemesinde ortaya çıkan sonuçları şöyle sıralayabiliriz:

1. Dilimizde yer alan cümle yapılarında eğer yüklem sondaysa, vurgu mutlaka yüklem önünde bulunur
2. Cümle devrikse, vurgu muhakkak yüklem kendisidir.
3. İsim cümlesinde vurgu yüklem kendisidir.
4. Soru cümlelerinde vurgu, soruyu oluşturan öğelerdir.

Özellikle cümle vurgularının farkında olmak, yazılı eserin duygusunu ve anlatım gücünü hissetmemiz açısından çok önemlidir. Tonlama, nüans ve ifade gibi nitelikler çözümlemenin bu aşamasında devreye girmektedir. Tiyatro metinlerinde, müzik notasyonundaki gibi nüans işaretleri bulunmamaktadır. Dolayısıyla yönetmen, oyuncuları çalıştırırken yazının anlamından sonuçlar çıkarmak zorundadır. İşte bunu da dilbilgisi kuralları çerçevesinde yapar.

Aşağıda şiirden alınmış ve incelemesi yapılmış bir cümlenin, müziğin formunu nasıl etkileyebileceği örneklenmiştir:

↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓
Kaç donanma sarılmış ufacık bir karaya?
Kaç donanma sarılmış ufacık bir karaya? → Soru cümlesi vurgusu

Tablo 3.1: Çanakkale Şehitlerine Şiirinin Deneysel Olarak Bestelenmesi

Kaç do nan ma sa ril mış U - fa cık bir ka ra ya

Görüldüğü gibi “Kaç?” soru kelimesi, burada soru cümlesi vurgusunu oluşturmaktadır. Dolayısıyla, kadansın I. derecesi ile kuvvetli ve vurgulu bir armoni anlayışı ile başlayabiliriz ve koro bu pasajı söylediğinde cümlenin tamamında yer alan anlam da aynı şekilde müzikal olarak ifade edilebilecektir.

3.1.10. Şiirin Durgu Çözümlemesi

Şiirin bestelenmek üzere seçilmiş olmasındaki temel noktalardan bir tanesi de, düzenli bir ritmik yapıya sahip olmasıdır. Özellikle aruz vezni (*Fe'ilâtün Fe'ilâtün Fe'ilâtün Fe'ilün*) ve her cümlenin içinde dengeli bir cümlecik formlarının olması, eserin hem nefes yerlerinde,

hem de sus yerlerinde farklı ritim motiflerini oluşturmamıza olanak sağlamaktadır. Şiirin durgu yerleri, *Fe'ilâtün Fe'ilâtün' Fe'ilâtün Fe'ilün'* düzeni içerisinde genel olarak ortada ve sondadır. Bazı cümlelerde değişiklik gösterse de, bu vezin baştan sonra dengeli bir biçimde devam etmektedir.

3.1.11. Şiirin Seçilme Süreci, Nedenleri ve Besteci-Şiir İlişkisi

Buraya kadar işlenen konular şiirin müzik ile ilgili temasından ve yapısından bahsetmiştir. Ancak tezin temel problemini oluşturan “Seçilen metnin hangi kıstasları ele alınarak besteleme işlemi yapılır?” sorusuna gelmeden önce, besteciye bu karara ya da eğilime iten bazı duygusal ve mesleki nedenlerden kısaca bahsedilecektir. Öncelikle müzikal duyuş ve bizi sesleri tasarlamaya iten süreçler, kültürlenme ve içselleştirdiğimiz müzikal kültüre paralel olarak oluşmaktadır. Yalnızca bestecilik eğitiminde öğrenilen teknikler eser yaratmaya yetebilir mi? İlham dediğimiz duygu yoğunlaşması, aslında hayatımız boyunca bir türlü ulaşamadığımız bir şeye kavuşma arzusunun birikiminin üretime yansımaları diyebiliriz. Çanakkale Savaşı, “biz” dediğimiz bu vatani paylaşan tüm insanların varoluş hikâyelerinin en önemlilerinden biridir. İnsan, ömrü boyunca zaferler, başarılar elde etmek ister ve bir aidiyet hikâyesine ihtiyaç duyar. Aslında sanatların ortak ideallerinden biri de paylaşabileceğimiz bu hikâyeleri tasarlamak, aktarmak ve yaşatmaktır. Sanat bizi hem gerçeklikten soyutlayan, hem de kendi gerçekliğimize ulaşma yolunda yarattığı imge dünyaları içinden geçiren sıradışı bir alandır. Eğer inandığımız bir olguyu hayata geçirmek istiyorsak sanattan istifade etmeyi tercih edebiliriz. Resimde, heykelde, müzikte hep bir ideale ulaşma çabası vardır.

Bir besteci olarak kültürlendiğimiz coğrafyanın seslerini de içselleştiriyoruz. Coğrafyamızdaki mahalli oyunlar, danslar ve müzikler duyuş ve duygu paletimizi oluşturmaktadır. Sanat Doğu’da kendisini daha çok halkın içinde bulmuştur diyebiliriz. Şarkılar insanın hikâyesini söylemektedir. Bu coğrafyada farklı duygu ve deneyimleri anlatmak için Türküler yakılır ve ağırlıklı olarak sözlü müzik bu kültür koridorunun göz bebeği olmuştur. Tek sesli ama çok renkli bir yapıya sahip geleneksel müziğimiz hikâyelerimizi anlatmamızda önemli rol oynar.

Öte yandan, Batının sanatsal ve özellikle tasarım anlayışı, Cumhuriyet döneminden itibaren halk ezgilerimizle birleştirilerek dünya ölçeğinde yerini bulan özgün bir tarz haline

gelmiştir. Kuzeyimizde Tiyatroya can vermiş bir Rusya, batımızda çoksesliliğin merkezi olan Avrupa, Doğu'nun zengin kültürü ve tarihinde yatan mistik Antik Dönemlerin varlığı sanatsal ve müzikal üretime olağanüstü katkı sağlamaktadır. Bu eser, kültürel ve tarihsel birikimlerimizi Batı'nın hegemonyasına karşı korumak zorunda olduğumuzu anlatan bir savaşın konu edildiği bir şiirin, bestelenmesidir. İronik gibi de olsa, bu şiirin bestelenmesi Batı müziği armonisi kullanılarak oluşturulmuştur. Batı'nın kültürel egemenliğini sembolize ettiği iddia edilse, Batı müzik insanları tarafından inşa edilen bu müzik, bir yandan da insanlığın tümüne mal olmuş sanatsal, evrensel, ortak değer ve duyguları temsil etmektedir.

Şiir, insan aklının estetik etkinliklerinin en eskilerinden biridir. Uygar bir toplumun tarihinde mutlaka şiir bulunmaktadır. Bir yandan şiir tiyatronun, oyunların, aşkın ve şarkıların da nesnesidir. Çünkü şiir, bir kültürün ritmini ve edebiyatının biçimini yansıtmaktadır. Şiirsel konuşma, ölçü, uyak, ses yinelenmesi, eşit uzunluktaki heceler gibi nitelikleriyle bir kültürün diline ve tarihsel hikâyesine dair zenginlikleri ifade eden niteliklerdir. *Çanakkale Şehitlerine* şiiri, şiir olgusunun iyi işlendiği, anlattığı olayların çok iyi tasvir edildiği ve söz sanatlarının ustaca kullanıldığı hem ritmik, hem melodik ve duygu yoğunluğu yüksek bir şiirdir.

Bir yandan bizim müzik kültürümüzde opera ve oratoryo alanında yazılmış eser sayısı Batı müziğindeki örneklere göre oldukça azdır. Oysa dil ve kültür tarihimiz, bestelenmeyi ve sahnelenmeyi bekleyen yazınsal eserlerle doludur. Bu çalışmayla, bir besteci olarak, kültürümüze ve tarihimize dair değerlerle yoğrulmuş ve evrensel bilim-sanat anlayışının bir yansıması olacak bir eser ortaya çıkarmak istedim. Ahmet Adnan Saygun'un "Yunus Emre Oratoryosu" ve Fazıl Say'ın "Nazım Hikmet Oratoryosu" da belki benzer duygu yansımalarının ve düşünsel sorumluluğun ortak bir sonucu olarak üretilmişlerdir. Ülkemizin bu değerli bestecileri, Batı'dan aldıkları eğitimle, kültürel miraslarının vücut bulduğu eserleri kültür havuzumuza armağan etmişlerdir.

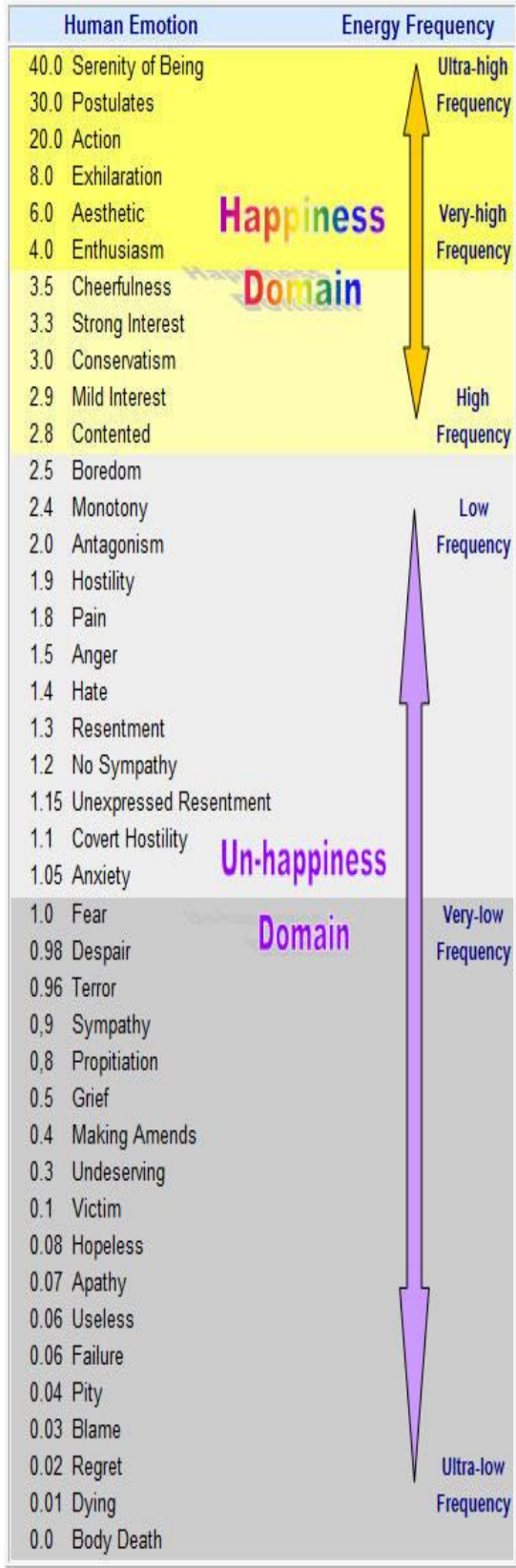
3.2. Şiirin Duygusal Çözümlemesi ve Estetik Alımlaması

Duygular, insan davranışlarının ve hareketlerinin belli bir deneyim sonucu ortaya çıkması ve yansımasıdır. Fizyolojik, psikolojik ve bilişsel süreçlerin sonucunda oluşur. Yaşadığımız sürece çevremizi, varlıkları ve nesnelere duyumsarız; öğrendikçe onları algılar ve zamanla onlara duygusal anlamlar yükleriz (Sayar & Dinç, 2014). Dünya üzerinde sekiz temel duygu vardır: Korku, öfke, üzüntü, mutluluk, hayret etme, şaşkınlık, tikslenme ve küçük

görme. Ancak utanma, nefret, merak gibi diğer duygular, öğrenilmiş olana karşı verilen tepkiye göre değişkenlik gösterir. Bu sekiz duygunun birleşiminden diğer duygular oluşur.

Duygular sanatın oluş ve ortaya çıkışındaki süreçte en temel yapı taşlarıdır. Ancak bazı düşünürler, sanatta duyguları gerçekdışı bulurlar. Çünkü estetik algıyı, izleyicinin, dinleyicinin ya da okuyucunun eline bırakmak istemezler. Bu çalışmada da duygular belli bir yaklaşımla çerçeveselendirilmeye çalışılmaktadır ki buna özellikle söz ve sesin bir kompozisyonda buluşması denebilir. Bu çalışmanın en önemli yapı taşlarından biri de duygudur. Bu eserin nasıl alımlanacağını tam olarak belirleme ve tahmin yürütme şansımız olmasa da yine de müzik sanatında şiddet, ritim, tempo gibi temel yapıların dinleyici üzerinde benzer duygu durumları ve benzer duygu alımlamaları oluşturduğunu araştırmalar yolu ile bilmekteyiz.

Aşağıdaki grafikte, nörolog Davidson'un (2012) insan bedeninde var olan ve beyin dalgaları yoluyla şekillenen frekansların gösterildiği “duygu tablosu” incelenecektir. Sonrasında da *Çanakkale Şehitlerine* şiirinin bu tabloya göre besteci tarafından nasıl alımlandığı açıklanacaktır. İnsan duyguları listesi, yaşam döngüsünün en enerjik ve en bilinçli evresiyle başlar, yarı enerjik ve yarı bilinçli evresinden geçerek ölümle sonlanır. Ancak *Çanakkale Şehitlerine* şiirinde bu tablonun tam tersine, duygular ölümle başlar, sonsuzluğun ve ölümsüzlüğün temsil edildiği duygu durumlarını tarif eder. Bu da şairin, yaşamın sonsuzluğa olan inancından kaynaklanmaktadır.



40.0 Huzura erme
30.0 Kabullenme
20.0 Hareketli
8.0 Kendinden geçme
6.0 Bilinçli
4.0 Coşkunkluk
3.5 Keyif
3.3 İlgili olma
3.0 Tutucu
2.9 Uzlaşmacı
2.8 Memnuniyet

2.5 Sıkıntı
2.4 Tekdüzelik
2.0 Husumet
1.9 Düşmanlık
1.8 Acı
1.5 Öfke
1.4 Nefret
1.3 Dargınlık
1.2 İlgisizlik
1.15 Sebepsiz Dargınlık
1.1 Gizli Düşmanlık
1.05 Kaygı

1.0 Korku
0.98 Çaresizlik
0.96 Dehşet
0.9 İlgı duyma
0.8 Yatıştırma
0.5 İstirap
0.4 Telafi etme
0.3 Layık bulmama
0.1 Mağduriyet
0.08 Umutsuzluk
0.07 Hissizlik
0.06 Faydasızlık
0.06 Başarısızlık
0.04 Acıma
0.03 Suçlama
0.02 Pişmanlık
0.01 Ölme Anı
0.0 Ölüm

Şekil 3.6: Duygu Frekanslarının Şeması

Kaynak: <http://humanemotionschart.com>

3.2.1. Şiirin Duygu Çözümlemesi

1. Şu Boğaz harbi nedir? Var mı dünyada eşi? → **(Endişe, Can Sıkıntısı, Bekleyiş)**
En kesif orduların yükleniyor dördü beşi,

Tepeden yol bularak geçmek için Marmara'ya.
Kaç donanma sarılmış ufacık bir karaya.

2. Kustu Mehmetçiğin aylarca durup karşısına; → **(Nefret, Öfke, Tiksiniş, Acıma)**
Döktü içinde gizlediği şeyleri utanmazcasına.

Sonra lanet olasının yakıp yıkmak için kullandığı araçlar,
Öyle korkunç ki: Eder her biri bir ülkeyi harap.

Öteden yıldırımlar parçalıyor ufukları; → **(Çaresizlik, Umutsuzluk)**
Beriden zelzeleler kaldırıyor derinlikleri;

Bomba şimşekleri beyninden inip her siperin; → **(Üzüntü, Zulüm, Acıma)**
Sönüyor göğsünün üstünde o aslan neferin.

Yerin altında cehennem gibi binlerce ateş,
Atılan her ateşin yaktığı yüzlerce adam.

Ölüm indirmede gökler, ölü püskürmede yer → **(Ölüm, Korku, Kaybediş, Şiddet, Zulüm)**
O ne korkunç tipidir: Savrulur insan parçaları...

Kafa, göz, gövde, bacak, kol, çene, parmak, el ayak
Boşanır sırtlara, vadilere, sağnak sağnak.

Saçıyor zırha bürünmüş de o namert eller,
Yıldırım yayılımı tufanlar, alevden seller.

3. Top tüfekten daha sık, gülle yağın mermiler → **(Umut, Diriliş, Gurur, İnanç)**
Kahraman orduyu seyret ki bu tehdide güler!

Ne çelik siperler ister, ne siper düşmanından;
Alınır kale mi göğsündeki kat kat iman?

Hangi kuvvet ona, haşa, boyun eğdirebilir ki?
Çünkü o sağlam istihkâm Allah'ın eseri!

4. Güçlü yapılmış yerler bile sarılıp indirilir → (Azim, Sadakat, Kararlılık)
Ama insanın azminin yolunu kesemez insan yapısı eserler

Bu göğüslerse İlahi yapının sonsuz sınırı
Allah 'o benim en güzel eserim, onu çiğnetme 'dedi.

5. Asım'ın nesli... Diyordum ya... Nesilmiş gerçek: → (İnanma, Bağlılık)
İşte çiğnetmedi namusunu, çiğnetmeyecek!

6. Vurulmuş tertemiz alnından, uzanmış yatıyor, → (Masumiyet, Aidiyet, Gurur, Yücelik)
Bir bayrak uğruna ey Rabbim, ne askerler şehit oluyor!

Ey, bu topraklar için toprağa düşmüş, asker!
Gökten atalarımız inerek öpse o temiz alnı değer.

Sana dar gelmeyecek mezarı kimler kazsın?
"Gömelim gel seni tarihe" desem, sığmazsın.

7. Sonra gök kubbeyi alsam da örtü diye, → (Sahiplenme, Sadakat)
Kanayan kabrine serserim bütün yıldızlarıyla;

8. O demir çemberi göğsünde kırıp parçaladın; → (Onurlanma, Yüceltme, Huzur, Gurur)
Sen ki, cisimlerde dolaşır ruhun ve adın

Sen ki, bütün yüzyıllara gömülse taşacaksın.
Sana gelmez bu ufuklar, seni almaz bu savaş.

9. Ey şehit oğlu şehit, isteme benden mezar, → (Ölümsüzlük, Yüceltme, Şefkat, Sonsuzluk, Huzura Erme)
Sana kucağını açmış duruyor Peygamber.

Çanakkale Şehitlerine Şiirinin Duygu Alımlaması: Aşağıdaki her madde, "Duygu Çözümlemesi" bölümünde şiirin başından sonuna kadar belirlemiş olduğumuz duygu değişimlerini gösterir:

1. Endişe, Can Sıkıntısı, Bekleyiş
2. Nefret, Öfke, Tiksiniş, Acıma
3. Çaresizlik, Umutsuzluk

4. Üzüntü, Zulüm, Acıma
5. Ölüm, Korku, Kaybediş, Şiddet, Zulüm
6. Umut, Diriliş, Gurur, İnanç
7. Azim, Sadakat, Kararlılık
8. İnanma, Bağlılık
9. Masumiyet, Aidiyet, Gurur, Yücelik
10. Sahiplenme, Sadakat
11. Onurlanma, Yüceltme, Huzur, Gurur
12. Ölümsüzlük, Yüceltme, Şefkat, Sonsuzluk, Huzura Erme

Tablo 3.2: *Çanakkale Şehitlerine* Şiirinin Duygu Grafiği



3.2.2. Şiirin Müzikal Alımlama Estetiği ve Çözümlemesi

Edebi metinlerin yorumlanma ve çözümlenmesinde yazar ya da metin merkezli çözümlenme çalışmalarına karşı olarak, alımlama estetiği kuramı, okuru birincil konumda tutmaktadır. Alımlama estetiği kuramcılarının göre; pasif alımlayıcı konumundan aktif anlam üreten alımlayıcı konumuna geçiş, metinlerdeki boşlukların doldurulmasıyla, somutlaşmasıyla mümkündür. Tüm metinlerin birbirleriyle örüntü içerisinde olduğu temel görüşünden hareket eden metinlerarasılık kuramına göre de, bu örüntüyü açığa çıkarmaya çalışmak, metinlerin anlamlandırılma ve yorumlanmasının temelini oluşturmaktadır (Gadamer, 1965). Bu anlamlandırma ve sanat eserini yorumlama durumu, sahne öncesinde müziğe çevirme

işleminin hassasiyetini de arttırmaktadır. Çünkü sanatsal çeviri genellikle duygu kayıplarına yol açabilir.

Yöntem olarak bir şiirin nasıl şarkılandırılacağı üzerinde durulmuştur. Peki, müzikal ifadeleri şiirin anlamına göre ve sözlü müziğe eşlik edecek armonizasyonu şiirin alımlama estetiğine göre nasıl tasarlamalıyız? Bir esere yaklaşan alımlayıcı, belli bir izleme kültürü, bir toplumsal-kültürel bakış, inançlar ve beklentiler yumağı ile esere yaklaşmaktadır. Gerçekte her izleyicinin bir eseri anlaması, kendi dünya yaşantısının bilinç deneyiminin boyutlarıyla, özellikle de dil ve sanat yetisiyle doğru orantılıdır (Caudwell, 1988). Bu eseri de anlaşılır kılan şey, bu deneyime empati kurmak ve evrensellik çizgisinden de kopmamak ilkesidir. Böylece her yorumlama da kendi benliğimizin yorumlanmasıdır. Eser aslında iki kutuptan oluşmaktadır: Yazarın ve bestecinin oluşturduğu sanatsal metin ile izleyicinin oluşturduğu estetik somutlandırma. Ancak burada tabii ki iki bakış açılı alımlama meydana gelir:

1. Şiir hali

2. Müzik hali

Yazar/Şair → Metin/Şiir → Beste → Sahne Performansı



1. Şiir-Estetik Alımlama. 2. Müzik-Estetik Alımlama.

Şiiri şair yazar. Onu ortaya çıkaran çelişki, toplumu ileri iten ve kavgası insanların gerçek yaşamıyla gerçek bilincinde verilen çelişkinin özel bir durumudur. Modern şiir, sözcüklerle kuruludur; simgesel değildir; somut değildir ve yoğun etkilenmelerin yaşandığı ritmik bir yapıdadır. Düş durumu ise bellek imgelerinden oluşur. *Çanakkale Şehitlerine* şiiri gibi toplumla aynı düşsel alanda tasarlanan ve gerçekleşmesi özlemle duyumsanan bu imgesel eser, aslında okunduğunda tüm aksiyonun zihinde gerçekleştiği bir sahne olmaktadır. Bu sahneyi canlandırmak için hareketin ve ritmin devreye girmesi gereklidir. Müzik de soyut bir dile sahip olduğu için bu sahneyi canlandırmak için ritmi ve sesin renklerini kullanır. Her renk aslında duyguların karşılığına denk düşmektedir. İmgelerin akışı, duyguların yasalarıyla açıklanır. Elbette “*düş*”ün duygusal çağrışımları kişiseldir; ancak müziğin bu kişiselliğin üzerine çıkan bir yapısı vardır. Yani herkeste hemen hemen aynı duyguları uyandıran bir yapıdır bu. Örneğin, sesin yüksekliği ve şiddetine karşılık gelen parametreler bu durumu oluşturur.

Okuyucu birinci alımlamayı yaşarken, şiirden etkilenme biçimi üzerinden ikinci alımlama düzeyine müzik üzerinden erişecekse, bu uyarlamayı üstlenen besteci ve sahneye koyacak olan sanatçı, bu çözümlmeyi doğru yapabilmelidir. Değerli bestecimiz Selahattin İçli, “Bir besteciyi başarıya götüren yolun başında ‘duygu’ vardır. Bilgi, akıl, mantık, denge, duygunun içerisinde.” demiştir. Bu söze dayanarak besteci, fizyolojik ve psikolojik olarak tasarlayacağı bu süreci iyi tanımalıdır. *Çanakkale Şehitlerine* şiiri ortak bir duygular paletini yansıtır. Bununla birlikte duygular sonsuzdur ve hepsi de bir renge sahiptir; frekanslar olarak d karşılıkları vardır. *Çanakkale Şehitlerine* şiiri de yüksek dozda duygu yüklüdür. Belki ilk anda şiir okuyucuya umutsuz ve trajik gelebilir; ama bu yargı, şairin zulmün sorumlusuna karşı duyduğu nefretten ileri gelmektedir. Ancak şiirin sonuna gelindiğinde anlaşılacak olan, azmin, dirilişin, inancın, yükselişin ve sonunda kazanılacak zaferle birlikte huzura erişin sembolize edilmesidir.

Peki, bu bahsettiğimiz duygu ve estetik alımlamayı müzikte nasıl biçimlendirebiliriz. Öncelikle eserin müzik yapısını temel öğeleriyle haritalandırmamız gerekmektedir. Şiirin sözlerini bestelerken, uzunluk, kısalık ve vurgu gibi özelliklerini değerlendirerek melodik çizgileri ve koro kullanıyorsak, belirlediğimiz duygulara göre de armonizasyonu oluşturabiliriz. Duygu değişim yerleri, bize aynı zamanda motiflerin değiştiği ya da modülasyonların yapıldığı yerleri göstermektedir. Ancak şiirde var olan hikâyenin müzik resmini de tarif edebiliriz. Örneğin düşman ordularının boğazdan girişi, bize korkuyu duyumsatmaktadır. Korkuyu yukarıdaki tabloda alt frekansları tarif ederken görmüştük. Örneğin, çello ve kontrbaslarla bu resmi çizebiliriz.

Senfonik şiir (programlı müzik) de böyle bir karaktere sahiptir. Seçilmiş bir konunun şiirin ya da hikâyenin tek bölümde anlatıldığı senfonik bir formdur (Hodeir, 2002; Çangal, 2004). Bizim *Çanakkale Şehitlerine* şiiri için tasarlayacağımız müzik formu, senfonik şiir disiplinine dayalı, ancak diğer sanat dallarının da içinde olduğu bir çizgide ortaya çıkacaktır. O halde çalışmanın bu anına kadar metin üzerindeki gerekli çözümlmeleri yapıldığına göre, şimdi de besteleme sürecine girerken bu çözümlmelerin müzik alanındaki yapılarla nasıl karşılık bulduğunu açıklayabiliriz:

YAPISAL ÖZELLİK:	TANIM	İLGİLİ DUYULAR	
Tempo: (Hız)	Müzikal eserin hızı	<u>Hızlı:</u> (majör) mutluluk, heyecan (minör) öfke	<u>Yavaş:</u> (minör) öfke (majör) huzur
Mod: (Makam, Durum)	Ses dizisinin tipi	<u>Majör:</u> mutluluk, heyecan	<u>Minör:</u> üzüntü
Gürültü: (Nüans)	Bir sesin fiziksel gücü, genliği	Aşırı duygusal yoğunluk, öfke, korku, ölüm, çatışma, güç ya da zayıflık	
Melodi/Armoni:	Dinleyicinin yatay ve dikey olarak algıladığı ses kümeleri	Tamamlayıcılık ya da boşluk hissi	Mutluluk, rahatlama, huzur ve ara duyguların birçoğu
Ritim: (Senkop, Tartım)	Bir müziğin deseninin veya vuruşunun düzenli olarak yinelenmesi	<u>Tutarlı ritim:</u> <u>Düzensiz ritim:</u> <u>Karmaşık Ritim:</u>	Rahatlık, düzen Kaba eğlence Sevinç, oyun

Şekil 3.7: Müziğin Yapısal Özelliklerine Karşılık Gelen Duygular

Kaynak: https://en.wikipedia.org/wiki/Music_and_emotion

Elbette her mzk eseri, aslında kendi yarasını oluşturur. Fakat burada anlatılmak istenen daha çok, doğadan öykünen müziğin, sesleri tekrar tasarlarken, frekans dediğimiz ve ortamda var olan her Őeyin birbiriyle temas etmesi sonucu oluşan ve bu oluşan seslerin yayılarak kulağımıza girip, oradan beynimize geçerek oluşturduğu etkileri tanımlayabilmektir. Bu sayede günümüz bestecilik anlayışına yenilikler katılabilir. Bilim adamlarının 21. yüzyılda en çok ele aldıkları konulardan biri de, işte bu duyguları tanımlama meselesidir. Sanatın doruk noktasını yaşamış besteciler, ressamalar ve tüm diğer sanatçılar, sanat araçlarını en etkin Şekilde kullanmışlar, onlara biçim vermişlerdir. Dahası günümüzde bu yöntemler artık tanımlanabilmekte, örneğin beyin dalgaları ölçülebilmektedir. Ya da müziğin yapı taşlarının beyinde ve insanın diğer sistemlerinde ne gibi tepkiler verdiği ortaya çıkartılabilmektedir. İşte sanatın dokunaklı yapısını bozmadan, yeni anlayışlar katarak günümüzde teknolojiye uygun yeni ekoller ve eserler yaratabiliriz. Yukarıdaki tabloda bir eseri alımlarken, deneyimlenmiş duygu durumunun bir öğesi olan yapısal özelliklerinden bahsedilmiştir. Diğer zellikler ise sırasıyla; performans özellikleri, dinleyici özellikleri ve içerik özellikleridir.

Eser/Besteci-İçerik zellikleri: Mekn × Olay

Performans zellikleri: İcracı becerisi × İcracının durumu

Dinleyici zellikleri: Müzikal uzmanlık × İstikrarlı duruş × Anlık motivasyon

Yapısal zellikler, müzikal kavramlarla ilgilidir ve notasyon üzerinde bahsedilecektir. İçerik zellikleri ise, Şiirin nasıl hikyelendirildiği ve sahnede orkestranın, koronun ve uzamın nasıl tasarlandığı ile ilgilidir.

4. ÇANAKKALE ŞEHİTLERİNE ŞİİRİNİN BESTELENMESİ

Çanakkale Şehitlerine şiiri, altı kısa bölümden ve senfonik şiir formundan öykünülerek bestelenmek üzere tasarlanmıştır. Bilindiği gibi senfonik şiirde bir öykü, şiir veya müzik dışı bir konu orkestra için bestelenmektedir. Bu form, eserin konuya doğrudan doğruya bağlı olmasından ve öykünün ya da şiirin düşünce veya olay sırasını adım adım izlemesinden dolayı “Programlı Müzik” diye de adlandırılmaktadır (Hodeir 2002; Çangal 2004). Diğer müzik formlarına göre daha özgür bir türdür. Çanakkale Şehitlerine şiiri, senfonik şiirin bir yaklaşımı olan “Öykü Anlatıcı” formunda bestelenmiştir. Bir konunun müzikle anlatılmaya çalışılması çabaları öteden beri süregelen bir süreçtir. Ancak klasik formların kalıplarından kurtulmak isteyen 19. yy. romantiklerinin başında Liszt gelmektedir. Liszt’in Lamartine’in şiirlerinden esinli “Les Preludes” adlı Uvertürleri buna örnektir. Aşağıdaki resimde, Liszt’in ve Berlioz’un senfonik şiirlerinin müzikal yapılarının gösterildiği şema bulunmaktadır:

	Allegro	All. assai	Allegro	Lontano	Ronde du Sabbat
Cadılar toplantısı ve kendi cenazesi	Sevgili tanınmaz halde ortaya çıkar	Selamlama çiğlikleri	Korkunç eğlence (orgy)	Ölüş sesleri	Dies-irae parodisi
T. 1, C, Einleitung	21	29	40	102	127

	Ronde du Sabbat				
Cadılar halka dansı	A	B	A	C	A + Dies irae
	241	269	289	305	407
					480

IV., 157. ö. Kl. *pp dolce issai e appassionato* *Tutti ff* yaylılar T.p. *ff* V., 21. ö. Kl. solo *ff* *tr tr tr* *Idée fixe tanınmaz halde*

A H. Berlioz, Symphonie fantastique, op. 14, 1830, Idée fixe’in dönüşümleri ve IV. ile V. bölüm

Prolog	1. Aşk	2. Yaşamdaki fırtınalar	3. Kırsal idil	4. Mücadele	5. Zafer ve epilog
Andante maestoso	L’istesso tempo	Allegro tempestoso	Allegretto pastorale	Allegro marziale	Andante maestoso
T. 1, C, 4/4	47	109, C, 12/8	200, A, 6/8	344, C, 6/8	405, C, 12/8

35. ö. (= 47) *ff* 47. ö. *mf* *express. cantando* 70. ö. (= 260) *p* *dolce*

C F. Liszt, Les Préludes, Senfonik şiir, 1848/54, ve Faust-Sinfonie in 3 Charakterbildern, 1854/57

I. Faust 4. Tema	II. Gretchen	III. Mephisto	Chorus mysticus	Giyotin	Sonat formu
				Kafa düşer	Lied formu

I. Harold dağlarda, hüzün, mutluluk
II. Haç kervanı akşam şarkısı
III. Bir Abruzzo köylüsünün seranadı
IV. Eşkiya ziyafeti, anılar

B H. Berlioz, Harold İtalya’da, Solo viyolalı senfoni, op. 16, 1834

Şekil 4.1: Senfonik Şiir Grafiği

Kaynak: Michels & Vogel 2015, *Müzik Atlası*

Görüldüğü üzere eserler, bu çalışmada da vurgulamak istendiği gibi, okuyucunun zihninde bir hikâye yaratacak şekilde şema haline getirilmiştir. Opera ve bu biçimde yazılmış sahne eserlerinin çoğunda, *prolog* denilen ve dinleyiciyi konuya hazırlayan, hikâyenin içine çeken bir bölüm bulunmaktadır. Birinci bölümün başında bulunan bu kısım, “*Uvertür*”dür. *Çanakkale Şehitlerine* bestesinin uvertürü dinleyiciye, düşman gemilerinin ufuktan görülmesini ve yavaş yavaş boğaza doğru yaklaştıklarını çağrıştırmaktadır. Bu müziği icra edecek enstrümanlar, bu bölümde yaylı beşlisi ve piyanodur:



Çanakkale Destanı

Uvertür

Kutup Ata Tuncer

The musical score is for the Uverture of Çanakkale Destanı, composed by Kutup Ata Tuncer. It is in 4/4 time and B-flat major. The tempo is marked as ♩ = 80. The score is arranged for Piano, Violins I and II, Violas, Cellos, and Basses. The Piano part begins with a half note rest, followed by a quarter note G2, a quarter note A2, and a quarter note Bb2. The Violins I and II parts begin with a quarter note G2, a quarter note A2, and a quarter note Bb2. The Violas part is silent. The Cellos part begins with a quarter note G2, a quarter note A2, and a quarter note Bb2. The Basses part begins with a quarter note G2, a quarter note A2, and a quarter note Bb2. The score includes dynamic markings such as *mf*, *p*, and *mp*, and articulation marks like accents and asterisks.

Şekil 4.2: Çanakkale Şehitlerine Bestesinin Uvertür Bölümü

Bu **uvertürde** anlatılmak istenen, dinleyicinin savaşın ilk korkusunun ve çaresizliğinin hissedilmesini sağlamaktır. Piyanonun belli belirsiz bir motifle girmesi, denizin yavaş yavaş köpürdüğünü betimlemektedir. Yaylıların ilk ölçülerden itibaren tekrarlı ve basamak halinde tizleşerek devam etmesi, gemilerin git gide yaklaştığının sinyalini vermektedir. Kullanılan tema ise sade ve armoni anlayışı itibariyle hem minör hem de pentatonik bir tona sahip olan bir tondur. Duyuşta açık bir şekilde majör ya da minör tınısı verilmemiştir. Bu da bilinmezliği, arkasında dinleyiciyi neyin beklediği duygusunu yaratmaktadır. Bu tip bir armoni yaklaşımı, izlenimcilik akımının öncüsü olan *Claude Debussy*'nin eserlerinde de görülebilmektedir. Özellikle bilinen eseri *La Mer*'de sıklıkla karşımıza çıkar. Aşağıda eserden bir örnek yer almaktadır:

The image shows a musical score for the first section of Claude Debussy's 'La Mer'. The score is written for piano and harp. The piano part is in the upper staves, and the harp part is in the lower staves. The score is in 3/4 time and features a complex, layered texture. The piano part begins with a series of chords and a melodic line, while the harp part provides a rhythmic and harmonic accompaniment. The score is marked with dynamics such as *pp* (pianissimo) and *mf* (mezzo-forte). The overall mood is serene and evocative, capturing the essence of the sea's surface.

Şekil 4.3: *Claude Debussy*'nin *La Mer* Adlı Eserinden Bir Bölüm

Kaynak: [http://imslp.org/La_mer_\(Debussy,_Claude\)](http://imslp.org/La_mer_(Debussy,_Claude))

Hem *La Mer*'de, hem de *Çanakkale Şehitlerine* eserinde armoni açısından dördü, beşli ve #6 aralıkları bulunmaktadır. Bunun amacı, dinleyicinin üzerinde şaşkınlık ve belirsizlik hissi verilmesinin sağlanmasıdır. Makamsal olarak da yine “*Hüseyni*” makamı ve dizi olarak, “*Dorian*” moduna ağırlık verilmiştir. Bu da, do minör tonu üzerinde; “*fa-sol-la bekâr-si bemol-do-re-mi bemol*” notalarına denk düşmektedir. Buradaki amaç da, hem batının hem de doğunun buluştuğu bu savaşın, aynı zamanda kültürlerarası bir çatışma anlamına geldiğini de vurgulamaktır. Tabi ki makamdan bahsederken, aslında burada Türk Müziği nazariyatı açısından değerlendirmek yanlış düşebilir. Eserde kültürümüzün makam duyularından beslenilmiştir; ancak makamlarımızda yer alan komalar değil, makamların sadece dizileri kullanılmıştır.

Uvertürden sonra eserin **I. bölümü** gelmektedir. Bu bölüm, düşman gemilerinin boğaza girmesini ve savaşın başlamasını resmetmektedir. Aynı zamanda şiirin sözlerinin dinleyiciyle ilk buluşması noktası da buradadır. Koro, flüt, obua ve yaylı beşlisi için bestelenmiştir. Tezin genelinde ise prozodi konusu daha çok önem arz etmekte olduğu için, öncelikle şiirin metni aşağıda incelenmektedir:

↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓
Şu Boğaz harbi nedir? Var mı dünyada eşi?

↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓
En kesif orduların yükleniyor dördü beşi.

↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓
Tepeden yol bularak geçmek için Marmara'ya,

↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓
Kaç donanma sarılmış ufacık bir karaya

Şu Boğaz harbi nedir? Var mı dünyada eşi?
En kesif orduların yükleniyor dördü beşi.

→ Soru cümlesi vurgusu
→ Devrik cümle vurgusu

Tepeden yol bularak geçmek için Marmara'ya,
Kaç donanma sarılmış ufacık bir karaya?

→ İsim cümlesi vurgusu
→ Soru cümlesi vurgusu

Şu Boğaz harbi nedir? Var mı dünyada eşi?
En kesif orduların yükleniyor dördü beşi,

→ (Endişe, Can Sıkıntısı, Bekleyiş)

Tepeden yol bularak geçmek için Marmara'ya.
Kaç donanma sarılmış ufacak bir karaya.

I. Bölüm

Soprano $\text{♩} = 90$

8

S. *cresc.*

12

S. *mf sf*

17

S. *sf f ff p rit.*

22

S. *pp*

Şu bo ğaz har - bi -
ne dir? - Yok mu dün ya - da e şî? - En ke sıf or du la rın -
Yük le ni yor - dör - Te pe den yol bu la rak - Geç
mek i çin Mar ma ra 'ya - Kaç do nan ma sa rıl mış U fa cık bir ka ra
ya

Şekil 4.4: Çanakkale Şehitlerine Bestesinin I. Bölümü

Birinci bölümü oluşturan bu kesitte, yaylı beşlisi ve ahşap nefesli ikilisi ile kızlar ve erkekler korusu yer almaktadır. Uvertürdeki motifi andıran parçacıklar, bu kısımda da kullanılmıştır. Aynı zamanda kanonik ve soru-cevapları oluşturan desenler de yer almaktadır. Eserin minör bir tonda başlayarak ilgili majörüne yönelmesi, düşman gemilerinin ilerlemesini temsil etmektedir. Aynı zamanda armonik minör ve hicaz tınlı ezgiler ve armonik birleşimler de gitgide düşmanın Türk askerini sardığı ve savaşın şiddetle başladığını ortaya koyar.

II. bölümde ise müzik artık giderek şiddet kazanmaya başlamıştır. Koro, Piyano, tahta nefeslilerden flüt ve obua ile yaylı beşlisi bu bölümün enstrümanlarıdır. Yine prozodi açısından incelenen bu bölüm, armoni açısından da bir tetkike tabi tutulmaktadır:

↓ ↓ ↓ ↓ ↓
Kustu Mehmetçiğin aylarca durup karşısına;

↓ ↓ ↓ ↓ ↓
Döktü içinde gizlediği şeyleri utanmazcasına.

↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓
Sonra lanet olasının yakıp yıkmak için kullandığı araçlar,

↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓
Öyle korkunç ki: Eder her biri bir ülkeyi harap.

Kustu Mehmetçiğin aylarca durup karşısına; → **Devrik cümle vurgusu**

Döktü içinde gizlediği şeyleri utanmazcasına. → **Devrik cümle vurgusu**

Sonra lanet olasının **yakıp yıkmak için** kullandığı araçlar, → **Yüklem cümlesi vurgusu**

Öyle korkunç ki: **Eder** her biri bir ülkeyi **harap.** → **Devrik cümle vurgusu**

2. Kustu Mehmetçiğin aylarca durup karşısına; → **(Nefret, Öfke, Tikslenme, Acıma)**

Döktü içinde gizlediği şeyleri utanmazcasına.

Sonra lanet olasının yakıp yıkmak için kullandığı araçlar,
Öyle korkunç ki: Eder her biri bir ülkeyi harap.

Öteden yıldırımlar parçalıyor ufukları; → **(Çaresizlik, Umutsuzluk)**
Beriden zelzeleler kaldırıyor derinlikleri



II. Bölüm

Çanakkale Savaşı'nın Başlaması

Kutup Ata Tuncer

Soprano

$\text{♩} = 110$

f

A a a a h A a a a - - h A a a a h

4

S.

A a a a - - h A a a *f* Kus tu - Meh met çi ğin - Ay

8

S.

lar ca du rup Kar şı sı na - Dök tü i çin - de giz le di ği Şey

12

S.

le ri u tan maz ca sı na - *mf* Son ra lâ net o la sı nın -

16

S.

ff Ya kıp yık mak i çin kul lan dı ğı a raç - lar - *rit.*

20

S.

pp Öy le kor kuç ki e der Her bi ri bir ül ke yi ha

24

S.

rap

Şekil 4.5: Çanakkale Şehitlerine Bestesinin II. Bölümü

Bu bölümde makamsal tonlar da kullanılmıştır. Özellikle başlarda baslarla başlayan ritim eşliğindeki koro, çekilen acıyı bu makam ile betimlemektedir. Kullanılan makam Do üzerinden Hicaz'dır. Koronun girdiği yerlerden itibaren tını, gitgide küçük ikili ve çakışan

seslerle boğucu bir atmosfer yaratmaktadır. Bölümün devamında ise ton, Fa minör' e çözümlenerek, finaldeki trajediyi hazırlayacak duygu yapısını oluşturur. Her bölümde yükselen ve sonra alçalan bir yapı mevcuttur. Bununla birlikte tempo olarak da her eser, ortalama “bir dakika” ya tekabül etmektedir. Bir de bu bölümde ahşap nefesliler ve kontrbas arasında unison ezgiler yer almaktadır. Melodilerde bulunan soru-cevaplar ve gitgide barok dönem yapısında görebileceğimiz müzik formu anlayışı, eserin orta bölümlerine doğru karşımıza çıkmaktadır.

Şimdiki **III. bölümde** ise savaşın artık en şiddetli anı yer almaktadır. Düşman gemileri boğazdan içeri girmiş, boğaz düşmanlarla daraltılmış ve artık bu cehennemle yüz yüze kalınmıştır. Çanakkale Savaşı'nın etkilerinin şiirde en yoğunlaştığı bölüm artık buradadır.

“Öteden yıldırımlar parçalıyor ufukları; Beriden zelzeleler kaldırıyor derinlikleri.”
dizelerinde anlatılan yıldırımlar ve zelzeleler, savaşın korkunç yüzünü işaret etmektedir ve eserde burası, artık nüans açısından da kuvvetli bir seviyeye gelmiş olduğunu işaret eder. Bu bölümün metin incelemeleri ve buna göre müzik bestesi aşaması aşağıda belirtilmiştir:

↓ ↓ ↓ ↓
Öteden yıldırımlar parçalıyor ufukları,

↓ ↓ ↓ ↓
Beriden zelzeleler kaldırıyor derinlikleri.

↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓
Bomba şimşekleri beyninden inip her siperin;

↓ ↓ ↓ ↓ ↓
Sönüyor göğsünün üstünde o aslan neferin.

↓ ↓ ↓ ↓ ↓
Yerin altında cehennem gibi binlerce ateş,

↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓
Atılan her ateşin yaktığı yüzlerce adam!

↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓
Ölüm indirmede gökler, ölü püskürmede yer...

↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓

O ne korkunç tipidir: Savrulur insan parçaları.

Öteden yıldırımlar parçalıyor ufukları; → (Çaresizlik, Umutsuzluk)

Beriden zelzeleler kaldırıyor derinlikleri;

Bomba şimşekleri beyninden inip her siperin; → (Üzüntü, Zulüm, Acıma)

Sönüyor göğsünün üstünde o aslan neferin.

Yerin altında cehennem gibi binlerce ateş,

Atılan her ateşin yaktığı yüzlerce adam.

Ölüm indirmede gökler, ölü püskürmede yer → (Ölüm, Korku, Kaybediş, Şiddet, Zulüm)

O ne korkunç tipidir: Savrulur insan parçaları...

Öteden **yıldırımlar** parçalıyor ufukları,

→ **Yüklem cümlesi vurgusu**

Beriden **zelzeleler** kaldırıyor derinlikleri.

→ **Yüklem cümlesi vurgusu**

Bomba şimşekleri **beyninden** inip her siperin;

→ **Yüklem cümlesi vurgusu**

Sönüyor göğsünün üstünde o aslan neferin.

→ **Devrik cümle vurgusu**

Yerin altında cehennem gibi **binlerce** ateş,

→ **İsim cümlesi vurgusu**

Atılan her ateşin yaktığı **yüzlerce** adam!

→ **İsim cümlesi vurgusu**

Ölüm indirmede **gökler**, ölü püskürmede **yer**...

→ **İsim cümlesi vurgusu**

O ne **korkunç** tipidir: **Savrulur** insan parçaları.

→ **Yüklem cümlesi/Devrik cümle vurgusu**

III. Bölüm

Savaşın Şiddetlenmesi

Kutup Ata Tuncer

Soprano $\bullet = 130$

Ö te

9
S. den yıl dı nm lar Par ça li yor u fuk - la rı Be ri den zel ze le

14
S. le r Kal dı rı yor de rin lik le ri Ha a Ha a

19
S. Ha a Ha a Bom ba şım şek le ri Bey nin den i nip

24
S. her si pe rin Sö nü yor göğ sü nün üs tün de O as lan

28
S. ne fe rin Ye rin al tın da ce hen nem gi bi bin ler ce a teş

33
S. A tı lan her a te şin yak tu ğı yüz ler ce a dam Ö lüm in dir

Şekil 4.6: Çanakkale Şehitlerine Bestesinin III. Bölümü

Müziğin temposunun en yüksek olduğu bu bölüm, savaşın şiddetini gözler önüne sermektedir. Piyanonun onaltılık nota değerleri ve arpej pasajları ile bu hız içerisinde *diminished* diye adlandırılan ve özellikle Barok dönem müziğinde karşımıza sıkça çıkan

armonik yapı, müziğin trajik yoğunluğunu arttırmıştır. Yine bu bölümde de soru-cevaplar ve özellikle müziğin giriş kısmındaki kanonik yapı, Barok dönemin ruhunu anımsatır. Barok dönemdeki eserler, *patetik* dediğimiz acının, ölümlerin, insanlık dramlarının ve yükselişin belki de sanatta en iyi betimlendiği dönemdir. Resim, müzik ve tiyatro sanatı, Barok dönem sanatçıları, insanı ve insan duygularını keşfetmeye gönül vermiş bir anlayışa sahip olmuşlardır.

Bu bölümde yine çello ve kontrbasın bas eşlikleri ve *yürüyen bas* tekniğiyle müziği icra etmeleri, zaten yüksek tempolu olan bu bölümü iyice coşkun bir hale getirmektedir. Koroda ise kız ve erkek seslerinin sürekli değişimi, ses alanlarını yukarı-aşağı kullanmaları, buradaki acıyı, kaygıyı ve endişeyi simgeler. Genel olarak bu bölümde dinleyicinin karşısına ilk kez burada yoğunlukla çıkan “*pedal armoni*” tekniği, müziğin iyice gerilmesini sağlamaktadır. Bu teknik *Johann Sebastian Bach*’ın eserlerinde de sıklıkla görülmektedir. Bu durum *J. S. Bach*’ın *Do Majör Prelüdüyle* örnek gösterilebilir:

Prelude I
BWV 846

Johann Sebastian BACH
1685-1750
Urtext (ed. M.A. Caux)



Şekil 4.7: *Johann Sebastian Bach*-Do Majör Prelüd I

Kaynak: <http://www.musicnotes.com/sheetmusic/mtd.asp?ppn=MN0082169>

Eserin bir özelliği de *antisipasyon* dediğimiz, tutucu seslerin armoniye zıt tınlayacak şekilde kullanılmasıdır. Bu teknikle seslerin birbirine yanaşması ve kaynaşması sağlanmış olmaktadır. Tekrar kullandığımız sol üzeri *hicaz makamı* tınısı ve armonik minör yapısı, dramın etkisini yukarı taşımaktadır.

IV. bölümde artık diriliş anı başlamaktadır. Mehmetçiğin gücünü, dirayetini bulduğu ve savaşı kendi lehine döndürmeye başladığı bu bölüm, bir önceki bölümün sonunda kalan sol dominanttan başlamaktadır. Genellikle minör tonda bir duyuşun olduğu bu eserde artık duyuş, yükselişin temsil edildiği majör bir tonla anlatılmıştır. Tempo biraz daha düşürülmüş, ancak kararlı ve yürük bir ritim anlayışı esere hâkim olmuştur.

↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓
Güçlü yapılmış yerler bile sarılıp indirilir,

↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓
Ama insanın azminin yolunu kesemez insan yapısı eserler.

↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓
Bu göğüslerse İlahi yapının sonsuz sınırı,

↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓
Allah “O benim en güzel eserim, onu çiğnetme!” dedi.

↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓
Asım’ın nesli... Diyordum ya... Nesilmiş gerçek.

↓ ↓ ↓ ↓
İşte çiğnetmedi namusunu, çiğnetmeyecek!

Güçlü yapılmış yerler **bile** sarılıp indirilir, → **Yüklem cümlesi vurgusu**
Ama **insanın azminin yolunu** kesemez insan yapısı eserler. → **Yüklem cümlesi vurgusu**

Bu göğüslerse İlahi yapının **sonsuz sınırı**, → **İsim cümlesi vurgusu**
Allah, “**O benim en güzel eserim, onu çiğnetme!**” dedi. → **Yüklem cümlesi vurgusu**
Asım’ın nesli... **Diyordum** ya... **Nesilmiş** gerçek. → **Yüklem cümlesi vurgusu**
İşte, **çiğnetmedi** namusunu, **çiğnetmeyecek!** → **Devrik cümle vurgusu**

Güçlü yapılmış yerler bile sarılıp indirilir → **(Azim, Sadakat, Kararlılık)**

Ama insanın azminin yolunu kesemez insan yapısı eserler

Bu göğüslerse İlahi yapının sonsuz sınırı

Allah 'o benim en güzel eserim, onu çiğnetme 'dedi.

Asım'ın nesli... Diyordum ya... Nesilmiş gerçek: → **(İnanma, Bağlılık)**

İşte çiğnetmedi namusunu, çiğnetmeyecek!



IV. Bölüm

Soprano

$\bullet = 90$

mp
Güç lü ya pıl mış yer

7
S. ler - bi le sa rı lp in - di ri lir A ma in san az mi nin yo lu nu ke se

12
S. mez in san ya pı sı e ser ler Bu gö ğüs ler se İ la hi ya pı

17
S. nin son suz sı nu ri Al lah o be nim en gü zel e se rim o nu çiğ net me de

22
rit.
S. di

Şekil 4.8: Çanakkale Şehitlerine Bestesinin IV. Bölümü

Bu bölümde artık dirilişin, yükselişin ve zafere gidişin duygusu tasvirde baskındır. Majör ağırlıklı ve kararlı tempolu yapıdaki müzik formu, karanlık talihin tersine döndüğünü betimler. Özellikle **1. keman** partisindeki kontrşan, enerjiyi yukarı çıkarmaktadır. Tüm sesler akorlarda olması gerektiği yerde, çoksesli batı müziğinin klasik yürüyüşleri eşliğinde görkemli bir hava yaratmaktadır. Müzik cümleleri pesten başlayıp, sürekli yukarı doğru tizleşme ve özgürleşme eğilimindedir. Yukarıya doğru yükseldikten sonra da, özgürlüğü ile birlikte atak yaparak ileriye doğru atılmaktadır. Tıpkı Çanakkale zaferimizdeki askerlerimizin, canını hiç düşünmeden feda ettikleri o kararlı duruş gibi: Majör ama özgür, güçlü, görkemli ve kararlı bir duruş.

Son bölüm olan **Final Bölümünde** ise artık en yüce mertebeye ve sonsuzluğa erişilmişliğin duygusu resmedilmiştir. Ancak beklentiye uygun düşecek şekilde güçlü ve zafer duygusunu kuvvetlendiren bir müzik dokusu değil, yine olumlu, ama huzura ermiş, görevini yerine getirmiş bir müzik duygusu ortaya konmaktadır. Buradaki amaç, savaşın bir intikam duygusu, nefret ya da savaşma arzusu olarak görülmesi yerine, vatana, inanca ve insanlık açısından dünya değerlerine verilen önemi vurgulayan bir sadelik ve naiflikte olmasını sağlamaktır.

↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓
Ey şehit oğlu şehit, isteme benden mezar,

↓ ↓ ↓ ↓ ↓
Sana kucağını açmış duruyor Peygamber

Ey şehit oğlu şehit, **isteme** benden mezar,
Sana kucağını açmış duruyor Peygamber.

→ **Devrik cümle vurgusu**
→ **Yüklem cümlesi vurgusu**

Ey şehit oğlu şehit, isteme benden mezar, → **(Ölümsüzlük, Yüceltme, Şefkat, Sonsuzluk, Huzura Erme)**
Sana kucağını açmış duruyor Peygamber.

9

S.

T.

Pn.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Cell.

mp

pp

p

Ey şe hit oğ lu şe hit is te me ben - den me zar

Şekil 4.9: Çanakkale Şehitlerine Bestesinin Final Bölümü

Eserin sonu zafer duygusunun yanı sıra, eksiklik ve yitirilmişlik duygusunu da yansıtmaktadır. Binlerce insanın genç yaşta vatanın kurtuluşu için yaşamını kaybetmesinin hazmedilemeyişinin ve derin bir özlemin simgelendiği bir müzik dokusu yaratılmaya çalışılmıştır. Finalde kız korosu ağıt havasında ezgiyi seslendirirler. Sonra, genç bir delikanlı şarkıyı şehit olmuş arkadaşlarına ve akranlarına haykırmaktadır. Burada hem barok stilde bir armoni eşliği ve halk ezgilerinden esinlenerek oluşturulmuş bir melodik yapı ortaya konmuştur. Bu bölüm artık çok sade ve döngüsel bir tekrarda çark ederek gitgide dinleyiciden uzaklaşır.

En sonda final bölümünün sonra erdiği akor, yine başladığımız ton olan do minör tonundaki ilk akor tınısıyla aynı bitmektedir. Başlangıçtaki yapıdan tek farkı, üçlünün vokalde tınlatılmasıdır. Böylelikle eserin sonunda yarı bitmiş bir duygu oluşturulmuştur. Buradaki amaç ise bu trajik savaşın acılarının ve kayıplarının hiçbir zaman unutulmayacak ve içimize gömülecek olması duygusunu yaratmaktır. Başka bir deyişle, tarihimize mal olmuş bir kahramanlık destanı olan Çanakkale Zaferi'nin duygusal yankılarının sürekli hatırlatılması ve hafızalara kazınması anlamı taşımaktadır. Bu destan, bitiş duygusu ile değil, armonik olarak da ifade edildiği gibi bir virgül sembolizması ile vurgulanmış ve her an hatıralarımızda var olacağı ve kuşaklar boyu aktarılacağı mesajını vermeyi amaçlamıştır.

Eserin bütün orkestra partiyonu, **Ekler** bölümünde sunulmuştur.

5. SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu çalışmada, Mehmet Akif Ersoy'un *Çanakkale Şehitlerine* şiirinin çözümlenmesi ve tarihsel, dönemsel, duygusal, ritmik, prozodik ve stilistik özelliklerinin dikkatlice analiz edilmesi sonrasında şiirin müzikal tasarımı gerçekleştirilmiştir.

Yüzyıllar boyunca söz ve müziğin bazen uyumlu bazen çatışmalı birlikteliği sanatsal yaratış alanında hep var olmuştur. Bu çalışmada da araştırmacı, *Çanakkale Şehitlerine* şiirinin destansı hikâyesinin ve sözlerinin iç dinamiklerini keşfederek müziksel ifade ile anlatımın olanaklarını keşfetmiş ve anlatımı daha da güçlendirmeye gayret etmiştir. Sözdən müziğe ulaşma sürecinde şiirin zaten kendi içinde var olan ritmik, fonetik ve melodik yapı, besteciye müziğin tasarlanması sürecinde önemli sistematik ve yöntemsel kolaylıklar sağlamıştır.

Öte yandan, metnin ve şiirin hikayesi, duygusal ve düşünsel şeması, ritmik ve melodik yapısı klasik besteleme tekniğinin sınırları içinde kalmayarak, yeni ölçü birimleri, senkoplar, sesle anlatım biçimlerinin keşfedilmesine olanak sağlamıştır. Başka bir ifadeyle, metin olmadan müzik belli kuralları içinde inşa olması gereken bir mimari yöntem iken, sözdən müziğe gidişte müzikal tasarımın olanaklarını genişletmiştir.

Şiirin ayrıntılarının dikkatlice çalışılması, prozodik yapıların ve kuralların incelenmesi, hikayenin duygusal analizinin yapılması müziğin de altyapısını kolayca oluşturmuştur. Tüm bu basamaklar besteleme eyleminin daha da kolaylaşmasını ve sadeleşmesini sağlamıştır. Hatta böylesine sistematik bir çözümlenme çalışması ile ele alınan bir metin ya da şiir de müzikal olarak tasarlanıp tasarlanamayacağını işaretlerini vermektedir. Ayrıca, şiirin ritmik ve bir ölçü içerisinde olması, söz sanatlarının ahengi, duygusal çağrışımlar ve imgeler aslında besteciye sesle resim yapmasının olanaklarını baştan sunmaktadır. Araştırmacı bu çalışmada metnin duygu çözümlenmesi ve prozodi ilişkisi ekseninde izlediği yöntemler sayesinde tiyatro metinlerini özellikle prozodi kurallarına uyarak bestelemeye başladığını ve bu farkındalığın tiyatro bölümündeki mesleki ve pedagojik çalışmalarına büyük katkı sağladığını düşünmektedir. Örneğin, bir metni ya da şiiri, tiyatro alanında çalışan birinin seslendirmesine göre bestelememiz gerektiğinde, o kişinin ses niteliklerini göz önünde bulundurmanız gerekecektir.

Çalışma boyunca araştırmacı açısından yaşanan en büyük sorun bu alanda, yani, söz ve müzik tasarım çalışmalarının sistematik olarak incelenebileceği Türkçe yazılı çalışmaların olmayışıdır. Bu çalışmanın amaçlarından birisi de diğer araştırmacı ve müzik tasarımcılarına

bu alanda kaynak olmaktır. Örneğin, bu çalışmanın film müziği besteciliği ya da tiyatro müziği besteciliği çalışan ya da çalışmak isteyen bireylere faydalı olacağına inanılmaktadır. Bununla birlikte teknolojik gelişimin sonucunda hem yeni sorunlar, hem de yeni çözümler ortaya çıkmış ve bu tezde özellikle bunlar gözlemlenebilmiştir. Örneğin, günümüz bestecilerinin bilgisayar ortamında müzik yazma gayretleri, bir yandan duyuşta rahatlığa, ama diğer taraftan müzikal hassasiyetlerin gözden kaçmasına neden olmaktadır. Dijital çağın bize sunduğu bu imkânları çok dikkatlice seçmeliyiz. Özellikle besteleme açısından kullandığımız teknikleri, geleneksel yapıdan fazla uzaklaşmadan, ancak yeni fikirlere sahip ve güncel bir algıyla değerlendirmeliyiz. Enstrümanların doğal yapılarını, tınlarını ve orkestra formlarını iyi tanımalı, birbirleriyle nasıl tınladıklarını doğru keşfetmeliyiz. Bu teknolojik imkânların en büyük kazanımlarından biri de nota basım ve yayınıdır. Bunun dışında simule edilmiş enstrüman örneklemeleri ile de bir orkestra grubunun yaklaşık olarak nasıl tınladığı tahmin edilebilmektedir. Artık bu çalışma sonucunda elimize geçecek bir metnin, bir şiirin bestelenmesiyle ilgili yöntemlerin sınırları çizilmiş olmaktadır. Ancak yine de literatürümüze daha fazla eser kazandırabilmek için bu yöntemlerin çeşitlendirilerek çoğaltılması için daha fazla araştırma ve deneysel çalışmalar yapmak gerekmektedir. Bir metnin ya da bir şiirin bestelenme süreci farklı örneklerle bestelenebilirse, bu alanda yapılacak çalışmalarda kolaylık sağlayacaktır. Ayrıca kültürümüzün sahip olduğu zengin yazılı eserleri, farklı müzikal formlarda yaratarak müzik sanatımıza kazandırabiliriz. Hatta eğitsel amaçlı olarak da kullanabileceğimiz metinleri bu çalışmaların önerdiği model ve yöntemlerle besteleyebilir, çokseslendirebilir, hatta onları müzikal oyunlar haline dönüştürebiliriz. Dolayısıyla mikrodan makroya yöntemimiz hep aynı olacaktır: şiirin ve müziğin ortak niteliklerini bir araya getirebiliriz.

Sonuç olarak, bu çalışmada tarihler boyunca farklı anlatı biçimleriyle yaşamı anlamaya ve anlatmaya çalışan sanatçı insanın söz ve müziği buluşturarak, yeniden bu çabaya katkıda bulunması örneklenmiştir.

Bu çabanın amacı, *Çanakkale Şehitlerine* şiirinin bestelenmesi sürecinde sistematik bir yöntem belirlemek ve bu yöntemin başka şiirlerin bestelenebilmesi için model olmasını sağlamak olmuştur. Başka bir ifade ile bu çalışma, Türkçe bir metin ya da şiirin müziklendirilmesi sürecinde bir model ve yaklaşım önermektedir.

6. KAYNAKÇA

- Aristoteles. Poetika. Say Yayınları (2013 Çevirisi).
- Caudwell, C. (1988). Yanılsama ve Gerçeklik: Şiirin Kaynakları Üzerine Bir İnceleme. İstanbul: Payel Yayıncılık.
- Çangal, N. (2005). Müzik Formları. Ankara: Arkadaş Yayıncılık.
- Davidson, R. J. (2012). The Emotional Life of Your Brain : How its Unique Patterns Affect the Way You Think, Feel, and Live — and How You Can Change Them. London: Penguin Books.
- Davies, S. (1994). Musical Meaning and Expression. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Enginün, I. & Kerman, Z. (1988). Mehmet Kaplan'dan Seçmeler. Kültür Bak. Yayınları, Ankara.
- Ersoy, M. A. (1924). "Asım'dan Bir Parça", Sebülürreşad.Nu. 608, C. 24, s. 146.
- Fubini, E. (2006). Müzikte Estetik. Dost Kitabevi Yayınları.
- Gadamer, H. G.(1977). Philosophical Hermeneutics. Trans. and ed. David E. Linge. Berkeley: University of California Press.
- Goodall, H. (2013). The Story of Music. London: Vintage Books.
- Grebanier, B. (1965). Playwriting: How to Write for the Theater. Barnes and Noble Books.
- Hodeir, A. (2002). Müzikte Türler ve Biçimler. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Hodgson, T. (1988). The Drama Dictionary. New York: New Amsterdam Books.
- İlyasoğlu, E. (2009). Zaman İçinde Müzik: Başlangıcından Günümüze Örneklerle Batı Müziğinin Evrimi. Remzi Kitabevi (9. Basım).
- Kutay, C. (1963). Necid Çöllerinde Mehmed Akif. Tarih Yay. Müessesesi Neşriyatı, Ercan Matbaası, İstanbul.
- Levinson, J. (1996). The Pleasures of Aesthetics. Ithaca, New York: Cornell University Press.
- Michels, U., & Vogel, G. (2015). Müzik Atlası. İstanbul: Alfa Yayıncılık.
- Okay, M. O. (1989). Mehmet Akif: Bir Karakter Heykelinin Anatomisi. Ankara: Akçağ

Yayınları.

Palisca, C. V. (1989). The Florentine Camerata. New Heaven: Yale University Press.

Ridley, A. (2008). Müzik Felsefesi: Tema ve Varyasyonlar. Dost Kitabevi.

Russell, D. A. (1976). Theatrical Style: A Visual Approach to the Theatre. Mayfield Publishing.

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

Sayar, K., & Dinç, M. (2014). Psikolojiye Giriş. İstanbul: DEM Yayınları.

Ünal, H. A. (2007). Poetika: Şiir Sanatı Üzerine. Mimesis, 13, s. 317-339.

<http://timurselcuk.net/notalar-muzikler/>

<http://www.musicnotes.com/sheetmusic/mtd.asp?ppn=MN0082169>

<http://www.sarkinotalari.net/wp-content/uploads/2015/10/istiklal-marsi-notalari.jpg>

[http://imslp.org/La_mer_\(Debussy,_Claude\)](http://imslp.org/La_mer_(Debussy,_Claude))

<http://www.musicnotes.com/sheetmusic/mtd.asp?ppn=MN0082169>

7. EKLER

Çanakkale Destanı

Uvertür

Kutup Ata Tuncer

$\text{♩} = 80$

Piano

mf

ped

Violins I

p

Violins II

p

Violas

Cellos

p

Basses

mp

5

Pn.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Cell.

Bass

mp

mf

mp

mp

Ped

*

Ped

*

9

The musical score consists of six staves for measures 9 through 12. The key signature is B-flat major (two flats). The Piano part (Pn.) is written in a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The upper staff has a *mf* dynamic and contains eighth-note patterns. The lower staff has a *f* dynamic and contains quarter notes with a '7' above them and a flower-like symbol below. The Violin I (Vln. I) staff has a *mf* dynamic and contains eighth-note patterns starting in measure 9. The Violin II (Vln. II) staff contains eighth-note patterns starting in measure 10. The Viola (Vla.) staff has a *p* dynamic and contains quarter notes starting in measure 10. The Cello (Cell.) staff has a *mp* dynamic and contains quarter notes with accents starting in measure 10. The Bass staff has a *mf* dynamic and contains quarter notes with accents starting in measure 10.

Pn.

mf

f

Vln. I

mf

Vln. II

Vla.

p

Cell.

mp

Bass

mf

13

Pn.
The piano part consists of two staves. The right hand plays chords and arpeggiated figures, while the left hand plays a rhythmic accompaniment with notes and rests. Dynamics include *f* and *ped*. There are asterisks in the left hand part of measures 14 and 15.

Vln. I
Violin I part starting at *mp* with a *cresc.* marking.

Vln. II
Violin II part starting at *mp*.

Vla.
Viola part starting at *pp* with a *cresc.* marking, moving to *mp* in measure 14.

Cell.
Cello part starting at *f* and moving to *mp* in measure 14.

Bass
Bass part starting at *f* and moving to *mp* in measure 14.

17

Pn.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Cell.

Bass

p

I. Bölüm

Düşman Gemilerinin Çanakkale Boğazı'na Girişi

Kutup Ata Tuncer

$\text{♩} = 90$

Soprano

Tenor

Flute

Oboe

Violins I

Violins II

Violas

Cellos

Basses

vib.
mp

p

mp

mp

p

p

p

5

S. *Şu bo ğaz har - bi - ne dir? - Yok*

T.

Fl.

Ob.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Cell.

Bass

9

S. *cresc.*
 mu dün ya - da e şî? - En ke sıf or du la rın - Yük le ni yor - dör -

T.

Fl.

Ob.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Cell.

Bass

13

S.
T.
Fl.
Ob.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Cell.
Bass

mf
Te pe den yol bu la

sf
rak - Geç

mf
Te pe den yol bu la

sf
rak - Geç

mf

mf

17

S. *sf*
mek i çin Mar ma ra 'ya - *f* Kaç do nan ma *ff* sa rıl mış

T. *sf*
mek i çin Mar ma ra 'ya - *f* Kaç do nan ma *ff* sa rıl mış

Fl.

Ob.

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla.

Cell. *f*

Bass

21

rit.

p U fa cık bir ka ra *pp* ya

p U fa cık bir ka ra *pp* ya

Fl.

Ob.

Vln. I U fa cık bir ka ra *pp*

Vln. II U fa cık bir ka ra *pp*

Vla. *pp*

Cell. *pp*

Bass *pp*

II. Bölüm

Çanakkale Savaşı'nın Başlaması

Kutup Ata Tuncer

♩ = 110

f
A a a a h A a a a - - h A a a a h

f
A a a a h A a a a - - h A a a a h

mp

mp *mp*

mp

mp

f

f

f

4

S.
A a a a - - h A a a *f* Kus tu - Meh

T.
A a a a - - h A a a *f* Kus tu - Meh

Fl.

Ob. *mf*

Vln. I *mp*

Vln. II *mf*

Vla.

Cell. *mf*

Bass

7

S. met çi ğin - Ay lar ca du rup Kar şı sı na -

T. met çi ğin - Ay lar ca du rup Kar şı sı na -

Fl.

Ob. *mf*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Cell. *mp* *f*

Bass *f*

10

S. Dök tü i çin - de giz le di ği Şey le ri u tan

T. Dök tü i çin - de giz le di ği Şey le ri u tan

Fl.

Ob. *mf* *mf*

Vln. I *mp*

Vln. II *mf*

Vla.

Cell. *mf* *mp*

Bass

S. *mf* Son ra là net o la si nim -

T. *mf* Son ra là net o la si nim -

Fl.

Ob.

Vln. I *f* *dim...*

Vln. II *mf*

Vla. *mf*

Cell. *f*

Bass *f*

Detailed description: This is a page of a musical score, page 13. It features vocal parts for Soprano (S.) and Tenor (T.) and instrumental parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Cello (Cell.), and Bass. The vocal parts have lyrics in French: "maz ca si na - Son ra là net o la si nim -". The instrumental parts include dynamics such as *mf* (mezzo-forte), *f* (forte), and *dim...* (diminuendo). The score is written in a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a common time signature (C). The vocal parts are in treble and bass clefs respectively. The instrumental parts are in various clefs: Flute and Violin I in treble clef, Oboe, Viola, Cello, and Bass in bass clef, and Violin II in treble clef. The page number 13 is at the top left.

16

S. *ff* Ya kıp yık mak i çin kul lan dı ğı a raç - lar -

T. *ff* Ya kıp yık mak i çin kul lan dı ğı a raç - lar -

Fl. *mp*

Ob. *mp*

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vla.

Cell. *mp*

Bass

19 *rit.*

S. *pp*
Oy le kor kuñç ki e der

T. *pp*
Oy le kor kuñç ki e der

Fl.

Ob.

Vln. I *ppp*

Vln. II *pp*

Vla. *pp*

Cell. *pp*

Bass *p*

S.
Her bi ri bir üil ke yi ha rap

T.
Her bi ri bir üil ke yi ha rap

Fl.
-

Ob.
-

Vln. I
ppp *pppp*

Vln. II
dim. *ppp*

Vla.
ppp

Cell.
ppp

Bass
ppp

25

S.
T.
Fl.
Ob.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Cell.
Bass

III. Bölüm

Savaşın Şiddetlenmesi

Kutup Ata Tuncer

$\text{♩} = 130$

Soprano

Tenor

Flute *mp*

Oboe *p*

Piano *mf*

Violins I *mp*

Violins II *p*

Violas *mp*

Cellos *mf*

Basses *mf*

4

S.
T.
Fl.
Ob.
Pn.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Cell.
Bass

pp
p
mf
pp

7

S.
T.

Fl.
Ob.

Pn.

Vln. I
Vln. II

Vla.

Cell.
Bass

f
O te den yıl dı rm

f
O te den yıl dı rm

pp

mf

p *f*

mf

f

f

f

S.
lar Par ça lı yor u fuk - la rı Be ri

T.
lar Par ça lı yor u fuk - la rı Be ri

Fl.

Ob.

Pn.

Vln. I

Vln. II

Vla. *pp* *p*

Cell.

Bass

Detailed description: This is a page of a musical score for a vocal and instrumental ensemble. It features ten staves. The top two staves are for Soprano (S.) and Tenor (T.) voices, with lyrics in Turkish: "lar Par ça lı yor u fuk - la rı Be ri". The next two staves are for Flute (Fl.) and Oboe (Ob.), both showing melodic lines with slurs. The fifth staff is for Piano (Pn.), with a treble and bass clef. The sixth and seventh staves are for Violin I (Vln. I) and Violin II (Vln. II). The eighth staff is for Viola (Vla.), marked with *pp* and *p*. The ninth and tenth staves are for Cello (Cell.) and Bass. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The score is divided into three measures.

S.
den zel ze le le r Kal di ri yor de

T.
den zel ze le le r Kal di ri yor de

Fl.

Ob.

Pn.

Vln. I
f

Vln. II
mf

Vla.

Cell.
f

Bass
f

16

S.
rin lik le ri *mf* Ha a *mf* Ha a

T.
rin lik le ri *f* Ha ha ha Ha ha ha

Fl.

Ob.

Pn.
mf
ff *f*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Cell.

Bass

19

S. *Ha a* *Ha a*

T. *f* *Ha ha ha* *Ha ha ha*

Fl.

Ob.

Pn. *f*

Vln. I *mf*

Vln. II

Vla.

Cell. *>* *>* *>* *>*

Bass *>*

S.
Bom ba şim şek le ri

T.
Bom ba şim şek le ri

Fl.

Ob.

Pn.

Vln. I

Vln. II

Vla.
mf

Cell.

Bass

S.
Bey nin den i nip *sf* her si pe rin

T.
Bey nin den i nip *sf* her si pe rin

Fl.

Ob.

Pn.

Vln. I *pp* *f*

Vln. II

Vla. *sf*

Cell.

Bass

25

S.
Só nü yor göğ sü nün üs tün de

T.
Só nü yor göğ sü nün üs tün de

Fl.

Ob.

Pn.

Vln. I

Vln. II

Vla.
mf

Cell.

Bass

27

S.
O as lan ne fe rin *mf* Ye rin al tun

T.
O as lan ne fe rin *mf* Ye rin al tun

Fl.

Ob.

Pn.
mf

Vln. I
mf

Vln. II
mf

Vla.
mp *mf*

Cell.

Bass
mf

30

S.
da ce hen nem gi bi bin ler ce a teş

T.
da ce hen nem gi bi bin ler ce a teş

Fl. *mf*

Ob. *mp*

Pn.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Cell.

Bass

S. *f* A tu lan her a te şin yak tu ğı yüz ler ce a

T. *f* A tu lan her a te şin yak tu ğı yüz ler ce a

Fl.

Ob.

Pn.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Cell.

Bass

S.
T.
Fl.
Ob.
Pn.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Cell.
Bass

ö lü in dir me de yer O ne kor kuñç
ö lü in dir me de yer O ne kor kuñç

mf
mp

42

♩ = 100
rit.

S. *mf*
ti pi dir Sav ru lur in san par ça la

T. *mf*
ti pi dir Sav ru lur in san par ça la

Fl. *mp*

Ob. *mp*

Pn. *mf*
mp

Vln. I *mp*

Vln. II *pp*

Vla. *p*

Cell. *mp*

Bass *mp*

45

S.
T.
Fl.
Ob.
Pn.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Cell.
Bass

The musical score for measures 45 and 46 is presented in a standard orchestral layout. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 4/4. The vocal parts (Soprano and Tenor) and woodwinds (Flute and Oboe) are marked with a fermata and a breath mark 'n' over a half note. The piano part consists of a half-note chord in the right hand and a half note in the left hand. The string parts (Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Bass) are marked with a fermata over a half note. The score concludes with a double bar line.

4

S.

mp
Güç lü ya pıl mış yer ler - bi le sa n

T.

Fl.

Ob.

Vln. I

Vln. II

p

Vla.

Cell.

p

Bass

8

S.
lp in - di ri lir A ma in san az mi nin yo lu nu ke se

T.
A ma in san az mi nin yo lu nu ke se

Fl.

Ob.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Cell.

Bass

12

S.
mez in san ya pi si e ser ler Bu gö ğüs ler se

T.
mez in san ya pi si e ser ler Bu gö ğüs ler se

Fl.

Ob.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Cell.

Bass

16

S. *İ la hi ya pi nun son suz si ni ri Al lah o be nim en gü*

T. *İ la hi ya pi nun son suz si ni ri Al lah o be nim en gü*

Fl.

Ob.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Cell.

Bass

20

S. *rit.*
 zel e se rim o nu cîg net me de di

T.
 zel e se rim o nu cîg net me de di A sî *pp* min nes

Fl. *ppp*

Ob. *ppp*

Vln. I *ppp*

Vln. II *pp*

Vla. *ppp*

Cell. *pp*

Bass *pp*

24

S.

T.
li - di yor dum ya ne sil

Fl.

Ob.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Cell.

Bass

26

S.

T.

Fl.

Ob.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Cell.

Bass

miş ger çer iş te - çığ net me

Detailed description of the musical score: The score is for measures 25 and 26. The Soprano part (S.) is mostly silent. The Tenor part (T.) has a melodic line with a long note on 'iş' in measure 25 and a long note on 'te' in measure 26. The Flute (Fl.) and Oboe (Ob.) parts have a similar melodic line. The Violin I (Vln. I) part has a fast, rhythmic pattern. The Violin II (Vln. II) part has a slower, more melodic line. The Viola (Vla.) part has a simple harmonic line. The Cello (Cell.) part has a simple harmonic line. The Bass part has a simple harmonic line.

28

S. 

T. 

di *mp* Na mu su nu çiğ net me ye cek

Fl. 

Ob. 

Vln. I  *mp*

Vln. II  *p* *mf*

Vla.  *p*

Cell.  *p*

Bass  *mf*

Final

Şehitlik Mertebesi

Kutup Ata Tuncer

The musical score is for the 'Final' section of 'Şehitlik Mertebesi' by Kutup Ata Tuncer. It is written in 4/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The tempo is marked as quarter note = 90. The score includes parts for Soprano, Tenor, Piano, Violins I, Violins II, Violas, and Cellos. The Soprano part features a long melodic line with lyrics 'A a a a A a a a' and a dynamic marking of *pp*. The Piano part has a dynamic marking of *p*. The string parts (Violins I, Violins II, Violas, and Cellos) are marked with *pp* and feature rhythmic patterns and dynamics like *p* and accents.

5

S.
T.
Pn.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Cell.

9

S. 

T. 

mp
 Ey çe hit oğ lu çe hit is te me ben - den me zar

Pn. 

pp
p

Vln. I 

Vln. II 

Vla. 

Cell. 

13

S.

T.

Sa na ku ca ğı ni aç mış du ru yor Pey gam - ber

Pn.

mp

mp

Vln. I

Vln. II

Vla.

Cell.

17

S. 

T. 

mp
 Ey şe hit oğ lu şe hit is te me ben - den me zar

Pn. 

pp
p

Vln. I 

Vln. II 

Vla. 

Cell. 

S. 

T. 
Sa na ku ca ğı ni aç miş du ru yor Pey gam - ber

Pn. 

Vln. I 

Vln. II 

Vla. 

Cell. 

25

S.
pp
A a a a A a a a

T.

Pn.
p

Vln. I
pp

Vln. II
pp

Vla.
pp

Cell.
p

29

S.
T.
Pn.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Cell.

The musical score for measures 29-32 is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The vocal parts (Soprano and Tenor) are the primary focus, with the Soprano line containing lyrics 'A a a a A a a a'. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and rests in the left hand. The string ensemble (Violin I, Violin II, Viola, and Cello) provides a steady accompaniment with quarter notes and rests.

33

S. *rit.*

T.

Pn.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Cell.

ÖZGEÇMİŞ

1980 yılında Ordu'da doğdu. Ortaöğretimini Anakent Koleji'nde tamamladıktan sonra, müziğe başladığı İstanbul Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi'nden 1999 yılında mezun oldu. Lise eğitimi süresince Mete Sakpınar ile armoni ve müzik teori (İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzik Kompozisyon Bölümü), Metin Ülkü ile de piyano (Mimar Sinan Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Piyano Bölümü) çalıştı.

1999 yılında, Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat Tasarım Fakültesi, Müzik ve Sahne Sanatları Duysal Tasarım Kompozisyon Bölümü'ne girdikten sonra çeşitli konser ve stüdyo çalışmalarında yer aldı. 2007 yılında mezun olduktan sonra, 2008 yılında Yeditepe Üniversitesi Müzik Öğretmenliği Yüksek Lisans bölümüne girdi. 2010 yılında Ankara'da Armoni Müzikasında askerlik görevini yerine getirdi ve aynı yılın Ocak ayında Haliç Üniversitesi'nde Sanatta Yeterlik eğitimine başladı.

2012 yılında Sanatta Yeterlik eğitimi devam ederken, İstanbul Yeni Yüzyıl Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatları bölümünde Öğretim Görevlisi olarak çalışmaya başladı. Üniversitede Müzik Teori, Müzikal Tiyatro, Müzikal Repertuvar, Temel Ses Eğitimi, Dünya Müzik Kültürleri, Müzik Terapi ve Sinemada Ses ve Müzik gibi dersler vermektedir. Ayrıca üniversitenin müzikal, kabare ve pek çok sanatsal etkinliklerinde hem piyano eşlikçisi, hem de kompozitör olarak görev almaktadır.