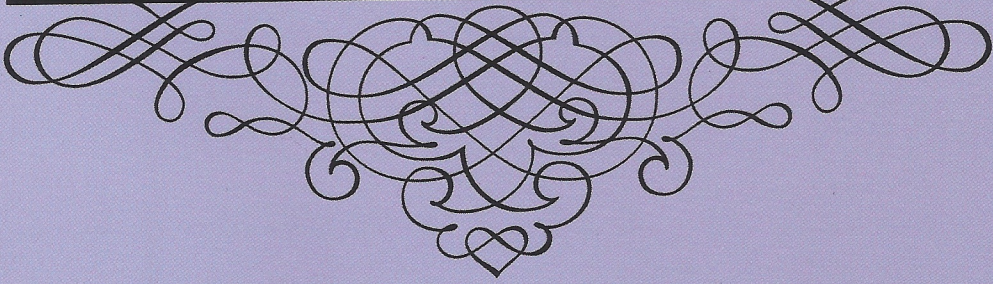


MÜZİK-BİLİM DERGİSİ

Sayı 1 / Bahar 2012 ISSN: 2147-2807



Venedik'te Ölüm "Mann-Britten-Visconti Üzerinden
Karşılaştırmalı Bir Analiz"

Erdem ÇÖLOĞLU

Wagner Operalarının Düşünsel Altyapısı

A.Tül DEMİRBAŞ

Hasan Uçarsu ile Söyleşi

Sungu OKAN

Bir Modernleşme Projesi Olarak
1932 Kahire Arap Müziği Kongresi

Evrin H.ÖĞÜT

Mekânda Müzik ve İnsan

Nazende ÖZTÜRK YILMAZ

Dünya Saygun'u Dinlemeli

Gülper REFIĞ

Heiligenstädter Testament

Akın YAZGAÇ

Brahms, Daumer ve Bir Türk Şiiri

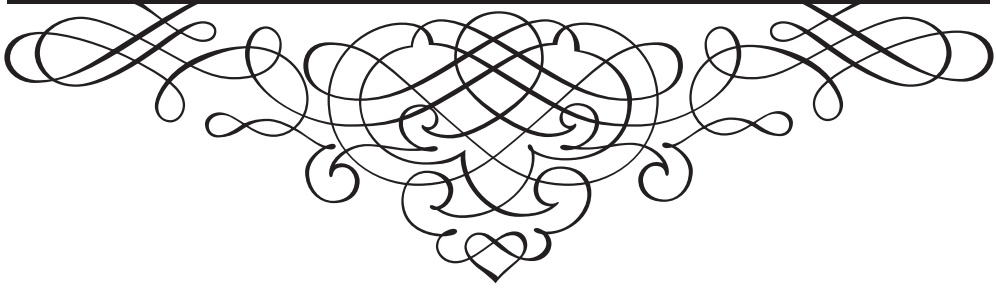
Kıvılcım YILDIZ ŞENÜRKMEZ

Bursa'da Bir Halk Müziği Araştırmasından İzlenimler

Sinem YÜCEARDA

MÜZİK-BİLİM DERGİSİ

Sayı 1 / Bahar 2012 ISSN: 2147-2807



MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ

| Devlet Konservatuvarı

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Yayınları
Müzik-Bilim Dergisi
Sayı: 1, Bahar 2012

Yılda iki kez yayınlanır. Yerel süreli yayındır.
Hakemli dergidir.

ISSN 2147-2807
Kod: MSGSÜ-DK-012-09-D₁

@MSGSÜ

Sahibi: Devlet Konservatuvarı adına
Prof. Çiğdem İYİCİL
Müdür

Yayın Kurulu

Prof. Gülper Refiğ
(MSGSÜ Devlet Konservatuvarı Müzikoloji Bölümü ve Anabilim Dalı Başkanı)
Prof. Ş. Şehvar Beşiroğlu
(İTÜ Devlet Konservatuvarı Müzikoloji Bölümü ve Anabilim Dalı Başkanı)
Prof. Dr. Ali Ergur
(GSÜ Sosyoloji Bölümü Öğretim Üyesi)
Doç. Dilek Batıbay
(MÜ Atatürk Eğitim Fakültesi Müzik Öğretmenliği Anabilim Dalı Başkanı)
Doç. Dr. Kıvılcım Yıldız Şenürkmez
(MSGSÜ Devlet Konservatuvarı Müzikoloji Bölümü Başkan Yardımcısı)
Yrd. Doç. Dr. Esin Ulu
(MSGSÜ Devlet Konservatuvarı Müzikoloji Bölümü Öğretim Üyesi)

Genel Yayın Yönetmeni: Öğr. Gör. Nihan Tahtaişleyen
Editör: Yrd. Doç. Dr. Esin Ulu

Katkıda Bulunanlar

Öğr. Gör. Sungu Okan
Arş. Gör. Evrim Hikmet Öğüt
Öğr. Gör. Sinem Yücearda
Ayşe Tül Demirbaş

Grafik Tasarım: Yrd. Doç. Canan Suner

Uygulama: Nadir Geçeroğlu

Eylül 2012, 300 adet basılmıştır.
Baskı: MSGSÜ Matbaası, Bomonti/İSTANBUL

Makalelerin sorumluluğu yazarlara aittir.

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Devlet Konservatuvarı, Müzikoloji Bölümü
Dolmabahçe Cad. No:6 34357 Beşiktaş/İstanbul
Tel: 0212-260 10 50/149

İçindekiler

**Venedik'te Ölüm “Mann-Britten-Visconti Üzerinden
Karşılaştırmalı Bir Analiz” | 7**

Erdem ÇÖLOĞLU

Wagner Operalarının Düşünsel Altyapısı | 17

A.Tül DEMİRBAŞ

Hasan Uçarsu ile Söyleşi | 26

Sungu OKAN

**Bir Modernleşme Projesi Olarak 1932 Kahire Arap
Müziği Kongresi | 37**

Evrin H.ÖĞÜT

Mekânda Müzik ve İnsan | 44

Nazende ÖZTÜRK YILMAZ

Dünya Saygun'u Dinlemeli | 53

Gülper REFİÇ

Heiligenstädter Testament | 59

Akın YAZGAÇ

Brahms, Daumer ve Bir Türk Şiiri | 66

Kıvılcım YILDIZ ŞENÜRKMEZ

Bursa'da Bir Halk Müziği Araştırmasından İzlenimler | 73

Sinem YÜCEARDA

Venedik'te Ölüm Mann-Britten-Visconti Üzerinden Karşılaştırmalı Bir Analiz

Erdem ÇÖLOĞLU*

Bu son karakter, ölüm yolculuğunun en güçlü vurgusunu taşımaktadır. İlaçlanmış kentin ilaç kokusu, adama sinmiş.

1875-1955 yılları arasında yaşamış, Nobel ödüllü Alman yazar Thomas Mann'ın öyküleri ve romanları genelde müzikal karakterler veya öyküler içerir. Yazarın gelişiminde müzik önemli rol oynamıştır. Wagner'den ve Wagner sonrası müzikten çok etkilenmiş, ayrıca çağdaşı olan birçok besteci, orkestra şefi ve akademisyen ile sıkı dostluklar geliştirmiştir. Çalışmamıza konu olan, 1913 tarihli *Der Tod in Venedig (Venedik'te Ölüm)* adlı romanında¹ gözlemlediğimiz kültürel açılımların bir kısmı, yazarın 1910 yılında Münih'te prömiyerine katıldığı Mahler'in *Sekizinci Senfoni*'sinden kaynaklanır. Yazar, Mahler izlerini, romanın merkezî karakterine, Gustav von Aschenbach'a aktırır² (Her ikisinin de adının Gustav olması, benzerliğin bir diğer yönüdür). Bu durum, Visconti'nin aynı adı taşıyan filminde, Gustav von Aschenbach'ın bir yazar değil, besteci olarak resmedilmesi ve öyküye yerleştirilen "flashback"lerin Mahler'in hayatına dair birçok gönderme taşıması ile daha açık olarak görülür.³ Bir diğer kaynağa göre ise, roman Mahler'in 1911 yılındaki ölümünün etkisiyle yazılmıştır.⁴

Britten'in son operası olan op. 88, *Venedik'te Ölüm*, bestecinin zihninde daha önceden yer tutmakla birlikte, hayata geçirilmesi yönünde ilk adım, 1970 Eylül'ünde bestecinin Myfanwy Piper'dan, Mann'ın romanı üzerine bir libretto yazmasını istemesiyle atılır. Yapıt, bestecinin kalp sağlığının bozulmaya başladığı bir döneme denk geldiğinden Britten'da görmeye alışmadığımız temkinli bir süratle ilerler. *The Turn of the Screw (Kötülüğün Döngüsü)* adlı operasını ve Schumann'ın *Goethe'nin Faust'undan Sahneler* adlı yapıtını, Aldeburgh Festivali'nde yönettikten sonra, sol kolunun giderek ağırlaşan ağrılarına, kalp kapakçığıyla ilgili çok ciddi bir sorunun belirtileri olarak tanı konulmuş ve doktoru acil bir operasyon önermiştir. Britten, bestelemekte olduğu operanın ilk temsilini yönettikten sonra operasyon geçirmeyi düşündüyse de, Aralık 1972'de taslakları tamamladıktan sonra bu gücü kendinde bulamamıştır. Yürürken ve merdiven çıkarken bacaklarının zorlanmaya başlamasına rağmen,

* MGSÜ Devlet Konservatuvarı Kompozisyon ve Orkestra Şefliği Anasanat Dalı Araştırma Görevlisi

¹ Bu çalışmada romanın Adam Yayınları tarafından 1988 yılında yayımlanan Behçet Necatigil çevirisi kullanılmıştır.

² *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 15.cilt, 765.

³ Mahler atıflarından da biri de roman içinde bir ayrıntıda gizlenmiştir: Yazar, Aschenbach'ın soyu hakkında konuşurken: "Bohemyalı bir orkestra şefinin kızı olan annesi" açıklamasını yapar. Thomas MANN, *Venedik'te Ölüm*, 15.

⁴ Michael OLIVER, *Benjamin Britten*, 204.

operayı tamamlamakta ısrar etmiş, Nisan ayında operayı tamamlamasının ardından, 8 Mayıs'ta operasyon geçirmiştir. Yapıtın ilk temsili 16 Haziran 1973 tarihinde gerçekleştirilir.

İki perdeli operada, Aschenbach rolünde, Britten operalarının değişmez tenoru Peter Pears, Tazio rolünde ise dansçı Robert Huguenin yer almışlardır. Operanın hazırlanmasında Britten, İngiliz Opera Grubu'yla, 1930'lu yıllarda Mercury Tiyatrosu'nda karşılaştığı Diaghilev benzeri bir çalışma ile, yakın bir dirsek teması ile çalışmıştır. Colin Graham (produktör), John Piper (tasarımcı) ve Frederick Ashton'un (koreograf) işbirliğiyle oluşan opera, başarısının bir kısmını da bu ekip çalışmasına borçludur.⁵

Besteci, kalp operasyonunda çıkan bir sorundan ötürü 16 Haziran'daki prömiyere katılamamış, Ekim ayında Covent Garden'da kendisi için yapılan özel bir temsile kadar eserinin tamamını izleyememiştir.⁶

Roman kısaca şöyledir: Gustav von Aschenbach, kişiliğinde ve yapıtlarında Avrupa (özellikle Germen) değerlerine sıkı sıkıya bağlı, 50 yaşını aşkın, Avrupa'da tanınmış başarılı bir yazardır. Ancak, artık yaratıcı gücünün tükendiğini düşünmekte, kendini bir açmazda bulmaktadır. Bir gün Münih'te gezinirken uzaktan gördüğü bir yabancı kendinde karşı konulamaz bir yolculuk isteği uyandırır. Bir müddet kararsızlıktan sonra, Venedik'e gitmeye karar verir. Burada karşılaştığı 12 yaşlarında bir Polonyalı gence (Tazio) tutulur ve kendi değerleriyle taban tabana zıt bu durum karşısında çaresiz kalır. Tam bu dönemlerde denizden esen siroko⁷ rüzgarlarıyla taşınan salgın hastalık -kolera- Venedik'e yayılmaya başlar. Aschenbach, bunun farkına varır, ancak başarısız bir geri dönüş denemesinin ardından, Venedik'te kalmaya yani Tazio'yu bırakmamaya karar verir. Sonunda hızla boşalan Venedik'te hastalığa yakalanır. Tazio'nun ailesi ile geri döneceği gün, sahilde onu izlerken, sezlongunda ölür.

Mann'ın romanında, yaşam ve sanat, mantık ve duygu, sağlık ve hastalık, düzen ve çürüme "dikotomileri"⁸ ana fikri oluştururlar. Yazar, ilk iki bölümde Gustav von Aschenbach karakterinin özelliklerini betimler. Romanın ikinci bölümünde bir başkasının ağzından aktardığı cümleler, Aschenbach'ın kimliğini özetler niteliktedir:

"'Bakınız, Aschenbach öteden beri hep böyle yaşamıştır!' demiş, bunu söylerken de sol elinin parmaklarını sıkarak bir yumruk yapmıştı. 'Böyle değil!' Bu sefer de açtığı elini koltuğun arkalığından serbestçe aşağı sarkıtmıştı."

Aynı bölümden yazarı betimleyen üç cümle daha aktaralım:

"Bu tip; kılıç ve mızrakla vücudu delik deşik olurken gururlu bir utançla dişlerini sıkarak kımıldamadan ayakta duran, aydın ve delikanlılığı aşamamış bir erkekliğin verimidir."

⁵ Michael KENNEDY, *Britten*, 238.

⁶ Bkz. (4), OLIVER, 202.

⁷ Akdeniz havzasında görülen, çok sıcak esen bir rüzgar

⁸ Dikotomi: çelişki

“Bir iç oyuluşunu, biyolojik çöküntüyü herkesin gözünden son saniyeye kadar saklayan zarif bir nefse hakimiyet.....”

“Bütün hayatı vakara doğru, kuşkunun ve alayın bütün engellerini arkada bırakan bilinçli ve inatçı bir yükseliş olmuştur.”⁹

Romanın hareket noktası, Aschenbach'ın “Apolloncu” olarak isimlendirilebilecek bu değerlerle kurulu dünya görüşü ile Tadzio'ya tutkusunun “Diyonisosçu” yönü arasında yaşadığı çekişmedir. Romanda yer alan olaylar, düşünceler ve simgeler söz konusu iki taraftan birine aittir. Müziğin kurgulanmasında da Britten bu karmaşadan yararlanmış, doku tasarımı, motif kurgusunu hatta çalgılamayı, bu karşıtlaşma üzerinden işlemiştir. Hatta romanda açıkça yer almayan Diyonisos bir bariton partisi ile, Apollon ise bir kontratenor partisi ile operaya dahil edilmişlerdir.¹⁰

Bununla beraber, romanda Apollon-Diyonisos karşıtlaşması açıkça gösterilmez, Aschenbach'ı kendi sonuna doğru sürükleyen öykünün ön planında homoseksüellik yer almaktadır. Başta bu karşıtlık olmak üzere, romanın eksenindeki bir çok kavram Aschenbach'daki eşcinsel tutku üzerinden özetlenir. Bu eşcinsel ilişki yazarın kendi çağından sıyrılarak eski çağlara uzanır. Mann'ın ortaya koyduğu, Britten'in de geliştirdiği Antik Yunan referanslı söylem 19. yüzyıl eşcinselliğinden daha eski bir eş-cins ilişkisine, Batı'nın tüm kültür koşullarını ve tarihini kapsayan, Yunan oğlancılığına, homoseksüelliğine dairdir.¹¹ Britten, Mann'ın söylemini bir adım daha öteye taşıyarak, Tadzio imgesini Bali sesleri ile bezemiş ve Tadzio'da özetlenen, şehvet düşkünü Diyonisos kültürünün Asya kökenlerini değerlendirmiştir. Tadzio'yu tasvir eden müzik, operanın anlam sahasını, Avrupa felsefesinin Kendi-Diğeri hakkındaki söylemini kapsamaya doğru açmasının yanı sıra, Batı'nın doymak bilmeyen sömürgecilik iştahını ortaya koyar.

Ayrıca siroko ile taşınan salgın hastalığın Hint deltasında doğmuş olmasını da aynı kökene ikinci bir atıf olarak değerlendirmek mümkündür. Tam bu noktada, yazarın Apollon ile Diyonisos değerlerini karşı karşıya koyarken, bir taraftan da Batı ile Doğu kimliklerini karşıtlaştırdığı düşünülebilir. Apollon'un saf Helenistik değerleri ile Diyonisos'un doğu kökenli muğlak geçmişi, karşıt değerlerin bir diğer göstergesi olarak romana alınmıştır.¹² Romanda Batı kültürü ile “Diğeri” olanın çeşitli noktalarda vurgulaması ve Aschenbach'ın kendini bütünüyle Avrupa değerleri ile ilişkilendirmesinden romanın ilk bölümünde bahsedilmiştir:

“Benliğin ve bütün Avrupa'yı benimsemiş ruhunun kendisine yüklediği ödevlerle –alacalı bulacalı dış dünyanın meraklısı olamayacak kadar- meşgul, yaratma sorumluluğuyla çok yüklü, eğlenceden yana çok gönülsüz, herkesin yeryüzü hakkında çevresinden pek ayrılmaksızın edinebileceği görüşle yetinmiş; Avrupa'dan çıkmak şöyle dursun, hiçbir zaman böyle bir arzu bile duymamıştı.”¹³

⁹ Bkz. (3), MANN, 15-19.

¹⁰ *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 4.cilt, 385.

¹¹ *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 4.cilt, 385

¹² A.g.k., 6.cilt, 385.

¹³ Th.MANN, a.g.k., 11.

Böylesi bir Avrupa kimliğiyle sınırlanmış Aschenbach'ın, Apolloncu değerlerinin Diyonisosçu bir tutku ile parçalanması ve hayatının siroko rüzgarı ile Doğu'dan taşınan kolera ile bitmesi, ironik bir durumdur. Bu durum romanın temel payandasını oluşturur. Romanın hemen başında, Diyonisosçu sayılabilecek yolculuk tutkusunun akıl tarafından meşru kılınması, yazarın düşünme ve karar verme yordamları hakkında bizi bilgilendirmektedir:

“Çok sürmedi; bu kadar geç kalmış, bu kadar ani esen arzu (yolculuk arzusu), hemen az sonra muhakemesi ve gençliğinden beri alışageldiği nefse hakimiyet sayesinde derli toplu ve akla uygun bir çerçeveye alındı.”¹⁴

Yazarın kesin çizgilerle belirlenmiş dünya görüşü, sanat anlayışını da şekillendirmiştir. Romanda, satır aralarında değinilen Aschenbach'ın sanat görüşü, Visconti'nin filmine yerleştirdiği “flashback”lerde daha açıkça gösterilir. Aschenbach'ın yakın dostu Alfred ile yaptığı tartışmalar (bestecinin) sanat görüşünü ortaya koyar. Aschenbach'ın yapıtlarında ve yaşamında temel aldığı nezih, erdemli, ideal güzeli hedefleyen görüşleri olayın sonunda bastırılmış Diyonisosçu yönü tarafından tahrip edilmiştir.

Romanın, – tabii operanın ve filmin de – bir diğer önemli noktası da, bu derin tutkunun Aschenbach'ı görünüşünü değiştirmeye, daha genç bir görünüş arzulamaya yöneltmesidir. Öykünün sonunda, otel berberine giderek, saç ve sakallarını boyatan, yüzünü pudralatan ve dudaklarını renklendiren Aschenbach, böylelikle öykünün başında Venedik yolculuğu sırasında rastladığı, değerlerini çok rahatsız eden ihtiyar züppeye benzemiş olur. Bu dönüşüm, Britten tarafından, züppe ihtiyarla rastlaştığı zaman duyulan müziğin berber sahnesinde ironik biçimde hatırlatılmasıyla güçlendirilir. Bu tavırla birlikte yazarın, büyük ölçüde toplum tarafından onaylanma isteğinden kaynaklanan Apolloncu değerleri kaybolur, gençliğinde bastırdığı Diyonisosçu kimliği öne çıkar. Daha romanın ilk bölümünde yazar yaratıcı gücüyle ilgili şöyle konuşur:

“Aschenbach'ın elini kolunu bağlayan; artık hiçbir şeyle giderilemez bir yetersizlik görünüşünde ve isteksizlikten doğma kurnutular oluyordu. Kanaat edemeyişine daha gençken, dehanın özü ve gerçek yapısı gözüyle bakmış ve duygunun, iyimser bir gelişigüzellik ve yarım bir olgunlaşmayla yetinmekten yana olduğunu bildiği için, deha uğruna duygularını dizginleyerek soğutmaya çalışmıştı. Yoksa şimdi boyundurluğa alınmış duygular; kendisini terk ederek, sanatını daha ileri götürmekten, kanatlandırmaktan vazgeçerek; şekil ve iradenin verdiği bütün hazları, bütün kendinden geçişleri de birlikte uzaklaştırarak kendisinden intikam mı alıyordu acaba?”¹⁵

Yazar, yerleştiği otelin simgelediği kültürel çoğulluğunu, üçüncü bölümde “...büyük dünya dillerine ait sesler birbirine karışıyor, boğuklaşıyordu.” cümlesi ile aktarmıştır.

Romanın içine yerleşen ulusal kimliklerin çokluğu, yazarın bu ögeye önem verdiğini göstermektedir. Tadzio'nun da içinde olduğu Polonyalı grup –ki sıklıkla Fransızca konuşmaktadırlar–, kaba bir Rus ailesi, İngiliz banker, kolera'nın

¹⁴ A.g.k., 11.

¹⁵ A.g.k., 12.

ortaya çıkması ile önce Almanca'nın giderek daha az duyulur olması, Hint Deltası'ndan çıkarak gelen kolera, – hatta kolera'nın izlediği güzergah, Rusya üzerinden gelmesi beklenirken, Suriyeli tüccarlar ile denizden gelmesi – ve benzeri bir çok atıf, yazarın ulusal ve kültürel kimlikleri işlemesini göstermektedir. Britten'in operasında da, Tadzio'ya atfedilen Bali-benzeri sesler ve gamelan orkestrasının vurmali renklerinin kullanımı, sadece Tadzio karakterinin egzotik kimliğini vurgulamakla kalmayıp, Mann'ın romanının çok-kültürlü ortamını da hatırlatır.

Kültürler bağlamında bir diğer husus, Antik Yunan'a yapılan göndermelerdir. Apollon-Diyonisos her ne kadar roman içinde doğrudan mevzubahis edilmediyse de, Antik Yunan üzerinden birçok defa ima edilmişlerdir. Roman içinde Sokrates'in Phaidros ile konuşması ve özellikle romanın 4. bölümünden başlayan benzetmeler kullanılmıştır:

“Deniz sarhoşluğuyla güneş yalazı, gözlerinin önünde çekici bir tablo yaratıyordu: Atina surlarına yakın o ihtiyar çınardı bu! Agnus castus çiçeklerinin kokusuyla dolmuş, duvarları nymphalar ve Acheloos şerefine asılan adak tasvirleri ve müminlerin hediyeleriyle bezenmiş kutsal ve gölgeli yer!”¹⁶

Bu betimleme, Sokrates ile Phaidros'un konuştuğu yer olarak aktarılmış, arkasından da, romanda daha sonra da yer alacak olan Sokrates söylemi aktarılmaya başlanmıştır. Visconti'nin filminde de, Tadzio'nun sahnelerden birinde, beyaz bir havluya bir omzunu açıkta bırakacak biçimde, Aschenbach'ın önünden geçmesi, benzer bir Antik Yunan çağrışımı yaratmaktadır.

Hermes Figürleri

Mann'ın romanında Aschenbach'ı kendi sonuna doğru sürükleyen macerasında kendisi ve Tadzio dışında ikinci planda duran altı karakter daha görmekteyiz: Gizemli seyyah, Züppe ihtiyar, Gondolcu, Dilenci müzisyen, Otel müdürü ve Otel berberi. Romanda yer alan bu altı karaktere libretist Piper, bir de gizemli Tanrı Diyonisos'u eklemiştir. Böylece operada Aschenbach'ın ölümüne doğru yolculuğunda 7 karakter ortaya çıkmaktadır. Yolculuğun her bir aşaması bu karakterler tarafından yönlendirilmiştir. Bu kişilikler, bir çok müzikolog tarafından “Hermes”¹⁷ olarak adlandırılmıştır.¹⁸

İlk bölümde Aschenbach'ın kilisede gözüne çarpan ve kendisinde yolculuk arzusu uyandıran gizemli seyyah, vapur yolculuğunda rastladığı rahatsız edici züppe ihtiyar, kaçak çalışan gondolcu, alaycı müzisyen dilenci, Aschenbach'tan kolera gerçeğini saklayan otel müdürü ve gençlik görüntüsü için aklını çelen

¹⁶ A.g.k., 60.

¹⁷ *Hermes*, Zeus ve Maia'nın oğludur. Zeus'un habercisidir. Tanrıların en kurnazı ve en hızlıdır, büyü bir değnek taşır. Üstün nitelikleri olan Hermes, efsaneye göre daha bir günlükken ayağa kalkar, beşiğinden çıkar, kaplumbağa kabuğundan yaptığı bir liri çalıp ondan çıkan seslerle eğlenir. Bir gün kırlarda dolaşırken tanrı Apollon'un koruması altındaki inekleri çalar. Apollon olayı öğrenince çok kızar; cezalandırılması için Hermes'i kolundan tutup Zeus'a götürür. Ne var ki, Hermes'in lirinden çıkan sesler Zeus'u da ve Apollon'u da büyüler. Zeus, cezalandıracağı yerde Hermes'e kanatlı bir başlıkla bir çift ayakkabı vererek onu tanrıların habercisi yapar. Haberci Hermes ölülerin ruhlarını yeraltına götürür; çobanlarla, yolunu şaşırın yolculara kılavuzluk eder. (Wikipedia, *Hermes* maddesi)

¹⁸ Bu çalışmada kullanılan kaynakların hepsinde bu kişilikler Hermes olarak betimlenmiştir.

otel berberi karakterlerinin her biri sözleri, tavırları ve görünüşleriyle öykünün akışını belirlerler. Aschenbach'ın gondolcu ile konuşmasından seçilen aşağıdaki alıntılar, romanın daha ikinci sayfasından başlayan çok katmanlı yolculuk fikrini, daha doğrusu iki farklı yolculuk fikrini birbirine bağlamaktadır:

“Sirokonun ılık esişleriyle okşanarak, uysal suların üstünde yastıklara yaslanmış olan yolcu (Aschenbach), hiç alışık olmadığı tatlı bir gevşemenin kendinden geçişi içinde gözlerini yumdu. ‘Yolculuk kısa sürecek’ diye düşündü. ‘Keşke hiç bitmeseydi!’ Haff sallanışlarla kalabalıktan, ses kargaşasından sıyrıldığını hissediyordu.

Çevresi ne kadar sessizdi, daha da sessizleşiyordu....Geriye doğru yarım bir dönüş ile ‘Vapur iskelesine gideceğiz’ dedi. Mırıltı kesildi. Aschenbach bir cevap alamadı.

Belden yukarıya dönüp yukarıya gondolcunun yüzüne bakarak: ‘Vapur iskelesine gideceğiz’ diye tekrarladı; gondolcu, Aschenbach'ın arkasında yüksekçe bir kerevette solgun göğre karşı dimdik duruyordu. Yüz görünüşü sevimsiz, hatta kaba saba bir adamdı bu; denizciler gibi masmavi giyinmiş, beline sarı bir kuşak sarmış; başına pervasızca yan yatırdığı, örgüsü dağılmaya başlamış; yamrı yumru bir hasır şapka geçirmişti..... Kızılca kaşlarını çatıp kesin, adeta kaba karşılık vererek, müşterisinin başı üzerinden uzaklara doğru baktı.

‘Lido’ya gidiyorsunuz’

‘Orası öyle. Ama ben gondola sadece San Marco’ya geçmek üzere bindim. Vaporetto ile gitmek istiyorum.’

‘Vaporetto ile gidemezsiniz beyim’

....

Yolun uzamasını, hiç bitmemesini istememiş miydi? İşi oluruna bırakmak en akıllıca davranış; her şeyden önce insanın rahatı bozulmuyordu.

.....

‘Lido’ya kadar ne vereceğim’

‘Neyse vereceksiniz’

‘Para mara vermeyeceğim, siz beni istediğim yere götürmezseniz hiç para vermeyeceğim’

‘Lido’ya gitmek istiyorsunuz’

‘Ama sizinle değil’

‘Ben güzelce götürüyorum’

Orası öyle diye düşündü Aschenbach ve yatıştı. Orası öyle, beni güzelce götürüyorsun. Hatta parama göz dikmiş olsan, arkadan bir kürek darbesiyle, beni Hades’in dünyasına yollasan bile, beni yine güzelce götürmüş olacaksın!”¹⁹

Bu alıntıda öykünün akışına bağlanabilecek bir çok simgenin yanı sıra, gondol yolculuğu ile Aschenbach'ın Münih'ten Venedik'e yolculuğu ve romanın bütününde izlediğimiz ölüme doğru yolcuğu bir arada tanımlanmıştır. Mann, Aschenbach'ı kendi sonuna götüren gondol simgesi ile, Antik Yunan mitolojisinde ölüleri yer altı dünyasına Styx nehri boyunca taşıyan Hermes'e bir atıfta bulunmaktadır. “Ölüm gondolu” simgesi, Wagner'in *Tristan ve Isolde*

¹⁹ Bkz. (3), MANN, 30-33.

Operası'nın ve "Kral Arthur" efsanesini konu alan *Excalibur* adlı filmin finalinde olduğu gibi, birçok yapıtta daha karşımıza çıkmaktadır.

Bunun dışında, yukarıdaki alıntıların özellikle son kısmı ilginçtir. Yazarın az sonra kendini içinde bulacağı tutku'nun onu götüreceği ölüme doğru yolculuğunun güzelliğini kasteder gibi konuşmaktadır.

Yedi Hermes figüründen dördünün de ilginç benzerlikleri vardır: Dördünde de bir "Şapka" tasvir edilmiştir.²⁰ ("hiç değilse başını örten geniş ve düz kenarlı hasır şapka ona bir yabancı, bir uzaktan gelmiş hal veriyor..."²¹) İlk bölümün sonunda yapılan bir atıfla, söz konusu gizemli yabancı "hasır şapkalı adam" olarak tanımlanır ve "şapka"nın gelişigüzel bir simge olmadığı gösterilir. İkinci şapkanın sahibi, geminin güvertesinde gördüğü, "hakkı olmadan onlara (gençlere) benzemeye yeltenen"²² ihtiyar züppedir. Üçüncü şapka ise kaçak çalışan gondolcunun başında görülür. ("yamrı yumru bir hasır şapka"²³). Son şapka ise romanın sonuna doğru ortaya çıkan dilenci müzisyenin kafasındadır:

"Cılız, zayıf yapısı; kara kuru yüzüyle gruptan ayrı duruyor; eski püskü fötr şapkası, kenarından bir tutam kızıl saç taşırarak ense-sinde; kırık taşların üstünde küstahça bir cesaret pozunu takınarak çalgısının tellerini tıngırdatıp ..."²⁴

Bu son karakter, ölüm yolculuğunun en güçlü vurgusunu taşımaktadır. İlaçlanmış kentlin ilaç kokusu, adama sinmiş, her hamlesi bunu hatırlatır olmuştur:

"Ama münzevi Aschenbach'ın derin dikkatini bu adam üzerine çeken asıl sebep; şüpheli şahsın, beraberinde şüpheli bir atmosfer taşıyora benzediğini fark etmek olmuştur. Sahiden de sıra nakarata geldikçe şarkıcı, elleriyle tokalaşma jestleri ve maskaralıklar yaparak acayip bir tura çıkıyor, bu tur sırasında Aschenbach'ın oturduğu yerin hemen altından geçiyor ve her seferinde elbisesinden, vücudundan sızan keskin bir fenol kokusu, taraçaya yükseliyordu."²⁵

Bu şapkalar, Yunan mitolojisinde Hermes'in tanrılarının en hızlısı olduğunu betimleyen kanatları simgeler. Hermes'in tanrılarının en hızlısı olmasının yanı sıra, ölüleri yer altı dünyasına taşıyan Tanrı olması da, romandaki konumlarını açıklar. Ayrıca, söz konusu Hermes figürlerinin yüzünde sürekli pis bir sırtış vardır.²⁶

Bu üç Hermes'in diğer bir ortak özelliği yazarla aynı düzlemde yer almayıp, başka düzeylerde konumlandırılmış olmalarıdır. ("Böylece duruşunda, belki kısmen yüksek ve yüceltici mevkiinden gelme bir izlenim gibi, hakim bir üstten bakış, cüretkar, hatta vahşi bir hal seziliyor..."²⁷) İhtiyar züppe geminin birinci

²⁰ Bkz. (5), KENNEDY, 239-240.

²¹ Bkz. (3), MANN, 9.

²² A.g.k., 26.

²³ A.g.k., 31.

²⁴ A.g.k., 80.

²⁵ A.g.k., 80.

²⁶ Kennedy kitabında, Mann'ın bu karakterleri, birer "ölüm sırtışı" ve geniş kenarlı şapka ile ilişkilendirdiğini belirtir. Bkz. (5), KENNEDY, 239.

²⁷ Bkz. (3), MANN, 9.

güvertesinde, gondolcu ise gondolun kerevetinde ayakta duruyor. Dilenci müzisyen ise, "Aschenbach'ın oturduğu yerin hemen altından geçiyor."²⁸

Müzik/Opera Bağlamı

Romana dair tespitlerin ardından, romanın operaya dönüşmesini ve Britten'in öyküye müzikal katkılarını inceleyelim. Operanın birinci perdesi, romanın ilk dört bölümüne denk düşmektedir. Britten, ikinci perdede yazarın ruhen ve fiziken -hatta ahlaken- çöküşünü aktarır. İlk perdede, yazarın yaratıcı gücünün artık kurduğunu ve gençliğinde bastırıldığı Diyonososçu yönün kendisini bir sona sürüklediğini düşünmesi, romanda da gösterilen bir durumdur. Filmde ise, bu durum "flashback"ler ile aktarılmıştır.

Opera, Strauss'un *Elektra*'sına benzer şekilde, tek bir karakter üzerine kuruludur. Bu durum Michael Kennedy'nin *Britten* adlı kitabında şu sözlerle aktarılmıştır: "Neredeyse bütün opera, onun (Aschenbach) için tek bir sahneden ibarettir."²⁹ Yazarın içe kapanık, yalıtılmış ruh hali, romanda öykünün üçüncü tekil şahıs üzerinden aktarılması ile güçlendirilmiştir.³⁰ Buna karşın, operada öyküyü bir anlatıcı üzerinden değil, doğrudan Aschenbach'ın ağzından dinleriz. Bu noktada Britten ile Piper'in önemli bir başarısı, yazarın trajik yalıtılmışlığının aktarımını zayıflatmadan, öyküyü birinci tekil şahısa aktarmalarıdır.³¹ Böylece libretist tarafından büyük ölçüde tirada çevrilen metin, besteci tarafından da ağırlıklı olarak resitatiflerle bestelenmiş bir operaya dönüşmüştür. Hafif dokunmuş eşlikler ile tasarlanmış ve genelde ölçüsüz yazılmış bu resitatifler³², operanın kısa sahneleri arasında bir acıcılık sağlamaktadır.³³

Britten -aynı Mann gibi- Venedik'in ihtişam ile rüküşlüğü bir arada barındıran kimliğinden çok etkilenmiştir. Venedik bu kimliğiyle romanın zıtlaşan değerler üzerine kurulu konusu için uygun bir mekan sağlar. Romanın üçüncü bölümünde yer alan Venedik tasviri³⁴, Visconti'nin filminde, açılış sahnesi olarak görüntülenmiş, Britten'in operasında ise prologun ardından gelen uvertürde müzikle aktarılmıştır. Britten, hem görkemli-hem rüküş bu şehri müziğinde pitoresk bir dil ile betimlemiştir. Yazarın Lido'ya gondol yolculuğu, birbirlerine karışan kilise çanları, gondolcu haykırıları ile bezenmiş bir "barcarolle" olarak bestelenmiştir.

Ancak Britten'a bu konunun cazip gelmesini sağlayan asıl neden elbette bu değildir. Britten, bir çok açıdan Aschenbach ile, daha doğrusu Aschenbach'ın hikayesi ile kendisi arasında paralellikler kurmuştur. Aschenbach'ın çaresizliği, yaşamında yerleştiği nokta ve ifade güçlüğü ile önceden de belirttiğimiz homoseksüellik ögesi, kendisi de eşcinsel olan Britten için, konunun çekiciliğini bir kat daha arttırmıştır. M. Kennedy'nin tespiti şu şekildedir:

²⁸ A.g.k., 80.

²⁹ Bkz. (5), KENNEDY, 237: "the opera is almost like a *scena* for him".

³⁰ A.g.k., 237 "Onun (Aschenbach) trajedisi, duygusal yalıtılmışlığıyla ve kilit noktalarda dilinin bağlanıvermesiyle şekillenir."

³¹ A.g.k., 237.

³² Michael Kennedy az önce de belirtilen çalışmasında, bestecinin, Peter Pears'ın Schütz *Passion*'larındaki Evangelist şarkıcılığına hayranlığını belirtir ve bu tip bir ölçüsüz notasyonun *Kilise Meselleri*'nden geliştirdiğini belirtir. A.g.k., 237.

³³ A.g.k., 237.

³⁴ Bkz. (3), MANN, 29.

“İşte tam bu noktada, son operasında, öykünün baş kahramanının, saplantısını kabul eden ama çocuğa bunu ifade edebileceği bir dilden yoksun yaratıcı bir sanatçı olması, belki de her şeyden daha çok dikkat çekicidir. Britten burada kendi ruhunu, sıkıntısını dile getirmektedir”³⁵

Bestecinin, Aschenbach ile kurduğu bir diğer paralellik ise, her ikisinin de yaşamlarında sağlık açısından önemli bir sorunla yüzleşmiş olmalarıdır. Visconti'nin filminde ilk “flashback”te izlediğimiz hastalık sahnesi, (Venedik'e gitmesine neden olan bir sağlık problemi olarak aksettirilmiştir) romanda sık sık yazarın fiziksel zayıflığına yapılan atıflar, Britten daha önceden de belirttiğimiz üzere, operayla uğraşmaya başladığı yıllarda bir kalp sorunuyla karşılaşmış olması bestecinin konuyu kendisine yakın görmesini sağlayan diğer bir etken olmuştur.

Operanın müzikal kurgusuna baktığımızda yukarıda değindiğimiz öğelere, müzikte ustaca birer karşılık bulunduğunu görebiliriz. Aschenbach, Tadzio gibi karakterler ve Venedik şehri, kolera gibi öğeler müzikte motifsel kurgu, doku tasarımı ve çalgılama açılarından ayrı ayrı işlenmişlerdir. Britten, romanın temel fikirlerini “leitmotif” benzeri motifler ile işaretlemiştir. Venedik Cumhuriyeti'ni temsil eden *La Serenissima*'yı duyuran motif, Aschenbach'ın kabul görmüş ününü simgeleyen trompet ritimleri, salgın motifi ve benzeri pek çok motif operayı sarmalar. Romanın Aschenbach-Tadzio-Venedik/Salgın öğeleri operanın müzikal doku tiplerini oluşturur: Aschenbach, resitatifler ile, Tadzio, Gamelan vurmaları ile, Venedik (ve parçası olan salgın, diğer karakterler ve olaylar ile birlikte) orkestral kesitlerle bestelenmiştir.

Opera Aschenbach'ın bir yaratı krizi içinde olduğunu betimleyen “My minds beats on and no words come” (Aklım çabalyor ama tek bir kelime bile bulamıyorum) dizeleri ile başlar. Bu sözlerin ses gecesini 12 perdeli bir dizi ve ardından gelen çevrimi oluşturur. Hayatı boyunca 12-ton sistemi ile ilgilenmemiş Britten'in bu tercihi, bestecinin 12-tona karşı yaklaşımının bir görüntüsü olarak yorumlanabilir.

Yapıtta, Aschenbach'ın tutkusu yoğun bir doku ve dizisel tekniklerle, Tadzio'nun güzelliği ise, dans ve Bali esintili sesler/renklerle betimlenmiştir. Roman boyunca - ailesi ile bir-iki ufak diyalog dışında- hiç konuşmayan Tadzio ve ailesi, operada dansçılar tarafından canlandırılmıştır. Tadzio'nun bir dansçı olarak canlandırılması ile, hem şarkı söylemeyen bu karakterin operada nasıl yer alacağı sorunu çözülmüş, hem de Tadzio'nun yazarı etkileyen yönünün, sözleri değil, fiziksel görünüşü olduğu vurgulanmıştır. Böylelikle görünüş ve jestlerin yarattığı estetik değerler opera sahnesine taşınmıştır.

Tadzio'nun müziği, operanın geri kalan müzik diliyle karşılaştırıldığında sanki ikinci bir müzik diliymiş gibi gözükür. Ezgisel olarak, La Majör etkisini yaratan 6 notalık bir dizi ile kotarılmış müzik, çalgılamada da, Gamelan tipi vurmaları, özellikle de içe işleyen, delici vibrafon sesi kullanılmıştır.³⁶

³⁵ Bkz. (5), KENNEDY, 239.

³⁶ Bkz. (4), OLIVER, 204.

Bestecinin çarpıcı bir diğer buluşu, Aschenbach'ın ölüme yolculuğunun aşamalarını betimleyen yedi Hermes karakterini Aschenbach ile ilişkilendirmesidir. Britten operasında, bu Hermes karakterlerinden ilkini, Aschenbach'ı aniden bir yolculuğa sürükleyen gizemli seyyahı, Diyonisos rolünde bir bariton partisi ile aktarmıştır. Apollon ise bir kontrtenor partisi ile seslendirilmiştir. Söz konusu seyyah ve diğer altı Hermes figürü Britten tarafından tek bir bariton rolünde toplanmıştır.

Britten, Aschenbach'ın güzel Tadzio'ya karşı ateşli ve ümitsiz takibini, enfes bir motif çalışması ile şekillendirmiştir. Operanın başındaki "My mind beats on" sözleriyle birlikte duyulan motif, hem Venedik'i, hem de salgını betimleyen türlü motiflerin çıkış noktasıdır. Aschenbach'ın ve ona eşlik eden yedi Hermes figürünün müzikleri bu değişken motif ile bestelenmiştir. Birinci perdede Aschenbach'ın dünya görüşünü, değerlerini betimleyen bu motifler, ikinci perdeyle birlikte başkalaşmaya, eksilmeye, bozulmaya başlar. Bu gelişim, Aschenbach'ın –fıkren ve bedenlen- çürümesini resmeder. Oysa yıkımın çürümenin değil, klasik güzelliğin, iffetin bir simgesi olan Tadzio'yu simgeleyen doku müzik boyunca değişmeden kalır. Ancak operanın sonunda, Aschenbach, kendi doğasının iki düşman tarafı arasındaki çatışmayı Diyonisos'un kazandığını fark ettiğinde, Tadzio'nun müziği birden şiddetle biçimsizleşir ve salgın motifini de birlikte duyurur. Müzikte önceki bölümlere gönderme yapan bir diğer nokta da, operanın sonunda yer alan, İngiliz turizm acentesindeki bir görevli tarafından Aschenbach'a kolera gerçeğini anlatan uzun öyküdür. Bu öykü, seyyahın baştaki aryasındaki orkestra basları ile kurgulanmıştır. Bestecinin bu noktada daha önce bestelediği *Kilise Meselleri*'nde geliştirdiği teknikleri kullanmıştır.

Kaynaklar

BRETT, Ph.–DOCTOR, J. vd. (2001), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 4. cilt, Benjamin Britten maddesi, Grove, USA.

SADÍS, Stanley (2001) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 15. Cilt, Mann, Thomas maddesi , Grove, USA.

OLÍVIER, Michael (1996), *Benjamin Britten*, Phaidon, Londra, İngiltere.

KENNEDY, Michael (1993), *Britten*, Oxford Üniversite Yayınları, İngiltere.

MANN, Thomas (1988) *Venedik'te Ölüm*, Çev. Behçet Necatigil, Adam Yayınları, İstanbul.

<http://.en.wikipedia.org/wiki/Hermes>

Wagner Operalarının Düşünsel Altyapısı

Ayşe Tül DEMİRBAŞ*

**Eserde lanetli
yüzüğü ele
geçirin herkes
lanetle karşılaşır.**

Richard Wagner'in yaşamı, Avrupa'nın savaş, sefalet, salgın ve ayaklanmalarla boğuştuğu, pek çok ülkede devrim ve özgürlükçü hareketlerin yaşandığı karmaşa dolu bir dönemin içinde yer alır. Eşitlik, özgürlük, kardeşlik gibi kavramları beraberinde getiren 1789 Fransız Devrimi'ni hazırlayan nedenlerden kilise baskısı, aristokrasinin yarattığı eşitsizlik ve korkunç yoksulluk, sanılanın aksine devrim sonrası yerini toplumsal refaha ve eşitliğe bırakmamıştır. 18. yüzyılda İngiltere'de buhar makinesinin geliştirilmesiyle başlayan Sanayi Devrimi sonrasında ortaya çıkan varlıklı burjuvazinin, aristokratlar karşısında yeni bir sınıfsal bir güç oluşturması ve önemli bir konuma gelmesi aristokrasiyi ürkütmüş, halka zaten yüzyıllardır yapılan baskı daha da artmıştır. Aristokrasinin zenginliğini oluşturan toprak mülkiyetinin yerini ticaret almış ve bu nedenle burjuva sınıfı daha zenginleşmiştir. Sanat, saraydan kente inerek, yeni bir ekonomik güç odağı olan burjuvazinin beğenisiyle yeniden şekillenmeye başlamıştır. Fakat müzik alanında hafif ve kolay eserlerin dinlenmek istenmesi, besteci ve müzisyenler üzerindeki baskının devamı anlamına geldiğini söyleyebiliriz. Fransız Devrimi sonrası dönemde, edebiyatta yenilikçilikle beraber, devrim sonrası tam anlamıyla gerçekleşmeyen ütopyanın yarattığı hayal kırıklığından beslenen *Romantizm*, felsefede ise eleştirel düşünce hâkim olmuştur. İşte Wagner, temelinde tarihsel, siyasi ve kültürel anlamda böylesi toplumsal bunalımların, çatışma ve kargaşaların, beraberinde de pek çok yeniliğin yaşandığı bir dönemde eserlerini ortaya çıkarmıştır.

Üvey babasının ölmesi üzerine sürekli yer değiştiren Richard, üniversite öğreniminden önce bir süre amcası Adolf Wagner ile beraber Leipzig'de yaşadı. Kitaplarla dolu bir evde yaşayan ve tanınmış bir ilim adamı olan amcasının besteci üzerindeki etkisi büyüktür. Aynı zamanda pek çok klasik eserin çevirimi olan Adolf Wagner'in, J.W.Goethe (1749-1832), F.Schiller (1759-1805), J.G.Fichte (1762-1814) gibi çağın önde gelen düşünürleri ile dostluğu vardı. Bu ortam, Richard Wagner'in küçük yaşta önemli eserler okuyarak düşünsel ve edebi yönde gelişmesine yol açtı. Wagner'in edebiyata duyduğu ilgi ve aslında edebiyatçı olmak istemesiyle edindiği altyapı, daha sonraları operalarının librettolarını ve sayısı yirmiye varan kuramsal ve araştırma kitaplarını yazmasında etkili oldu.

* MSGSÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzikoloji Anabilim Dalı Etnomüzikoloji ve Folklor Programı Yüksek Lisans Öğrencisi

1830'da Paris'te başlayıp tüm Avrupa'yı saran halk ayaklanmalarından biri olan ve Ruslara karşı gerçekleştirilen Polonya Ayaklanması (1830-31) sonucu Saksonya'ya sığınan mültecilerin, hapse atılması, üniversite öğrencilerinin ayaklanmasına yol açmıştı. Bu ayaklanmadan çok etkilenen Wagner ayaklanmadan 6 yıl sonra başkaldıran Polonyalılar için *Polonya Uvertürü*'nü besteledi.

Fransız Devrimi kıta Avrupası'nda pek çok başka direniş ve ulusalçı başkaldırılara da zemin hazırlamıştır. Bu dönemde ortaya çıkan *Ulusalçılık* 19. yüzyılın en önemli akımlarından biridir. Fransız Devrimi öncesi dönemde ortaya çıkıp, devrim sonrasında gelişmiş ve tüm Avrupa'yı saran ayaklanmalara neden olmuştur. Ulusalçılığın edebiyattaki yansıması 1770'lerde ortaya çıkan *Sturm und Drang* (Coşku ve Atılım) akımı olup, bu akıma dahil olan kişiler F.Schiller, J.W.Goethe, J.G.Herder (1744-1803), G.E.Lessing (1729-1781), H.Heine (1797-1856), J.M.R.Lenz (1751-1792) vb.dir. Ulusalçılığın müzikteki yansıması ise Neue Deutsch (Yeni Alman) hareketidir. Müzikteki yansımalarını ilk olarak W.A.Mozart'da (1756-1781) gördüğümüz akımı F.Schubert (1797-1828) ve F.Liszt (1811-1886) ele almış, Wagner ise son noktayı koymuştur.

19. yüzyılda Romantik dönem edebiyatçıları, müzisyenlerin adeta dili haline gelmişlerdi. 17. yüzyıldan bu döneme kadar yalnızca Mozart *La Nozze di Figaro* (*Figaro'nun Düğünü* - 1786), *Don Giovanni* (1787) gibi operalarında mevcut sistemi eleştirmiş, toplumsal, siyasal olaylarla ilgili düşüncelerini eserlerine yansıtılmıştır. L.van Beethoven (1770-1827) da tüm devrimci karakterini ve mevcut düzene karşı çıkışını, orkestra yapıtlarıyla, uvertürleriyle aktarmıştır. Bu eserlerine örnek olarak *Coriolan Uvertürü* (1807), *Egmont Uvertürü* (1810) ve *Fidelio Uvertürü* (1814) verilebilir. Wagner ise hem operalarında, hem de düşünsel yazılarında düzene, sisteme karşı çıkışını, fikirlerini ortaya koydu. Dram, şiir, resim ve müziği bir araya getirdiği operalarında, Avrupa'nın kültürel, politik ve sosyal yaşamının bilinen fakat üzerinde durulmayan görüntüsünü yansıttı.

Wagner'in Etkilendiği Düşüncüler ve Bu Düşüncülerin Operalarındaki Yansımaları

Wagner, yaşadığı dönemin düşünürlerinden çok etkilenmiş ve etkilendiği bu düşünürlerin fikirlerini kendi düşünceleri ile harmanlayarak eserlerinde kullanmıştır. L. A. Feuerbach (1804-1872), A. Schopenhauer (1788-1860), P. J. Prodhon (1809-1865), F. Nietzsche (1844-1900), K. Marx (1818-1883) onun din, toplum ve devlet yapısı üzerine olan düşüncelerini etkileyen kişiler arasında yer alır.

Wagner'in ilk operası 18. yüzyıl İtalyan yazarı Carlo Gozzi'nin (1720-1806) *La Donna Serpente* (*Yılan Kadın*) oyunundan yola çıkılarak yazılan *Die Feen*'dir (Periler – 1833). Operanın konusunu bir fani ile perinin aşkı, ölümlü insanın dünyası ile ölümsüzlerin çatışmasının sembolize edilmesi oluşturur. Wagner'in birçok operasında bu çatışma görülür. Bu operalarda, ölümsüz olan büyük yaratıcılar, düşünürler, dehalar ile ölümlü insanın uyumsuzluğu, çelişkisi yansıtılmıştır. Sevgililerin öldükten sonra kavuşması, “ölümden sonra hayat” düşüncesini akla getirir. Bu reenkarnasyon fikri Wagner'in Budizm'den etkilenişinin bir göstergesidir.

Das Liebesverbot (Aşk Yasağı – 1836) operası, William Shakespeare'in (1564-1616) *Measure for Measure* (Kısasa Kısas) isimli oyunundan uyarlanmıştır. Shakespeare'in oyunundan yola çıkmakla beraber, ana karakterler ve olayın gelişimi değişikliklere uğramıştır. Doğal, saf ve özgür olan aşkın, toplum tarafından yadırganması, tutucu bir tavırla karalanmasının yanlış olduğu düşünce-sini yansıttığı bu operanın özü, Katolisizmde görülen "İlk Günah" kavramının lanetlenmesidir.¹

Yaşadığı yüzyılın temel sorunu olan sınıf ayrımı ve sınıflar arası çatışmayı işlediği operası *Rienzi* (1840) bir devrim operası olma niteliği taşımaktadır. Edward Bulwer Lytton'un (1803-1873) 1835'te yayınlanan aynı adlı tarihi romanını okuyan Wagner, librettoyu bu eser üzerine yazmıştır. Yaklaşık olarak bu tarihlerde de iki önemli Alman düşünürü F.Engels (1820-1895) ve K.H.Marx (1818-1883) tanışmış ve beraber çalışmaya başlamış, operanın yazımından sekiz yıl sonra yazdıkları *Komünist Manifesto*'yu (1848) yayımlamışlardır. İşte böyle bir ortamda yazdığı ve içindeki devrimci ruhu ortaya koyduğu bu opera, sahnelendiği dönem içinde çok beğenilmiştir. Günün popüler İtalyan operası tarzına uygun olması, bu beğeninın sebeplerinden de biridir. Ancak bu eser henüz, Wagner'in dramtizminin olduğu, yoğun armonilerin kullanıldığı bir eser olma niteliğini taşımaz ve hatta belki de, hala hafif müzik dinlemekten hoşlanan dinleyici kesiminin bu eseri çok beğenmesinin ardındaki yatan nedenlerden birinin de bu olduğu söylenebilir.

Schopenhauer'ın 1819'da basılan eseri *Die Welt als Wille und Vorstellung* (Arzu ve Hayal Dünyası) adeta Budizm'de olduğu gibi tüm arzu ve isteklerden vazgeçilmesini, bunların bir kenara bırakılışını ele alır.² Bu düşünceye göre nefsin terk edilmesi ve dünyevi olandan uzaklaşılması mutlu olabilmeyin tek yoludur. Wagner'in eserlerinde yer alan belirgin bir temadır. *Der Fliegende Holländer* (Uçan Hollandalı - 1843) operasında ise *Die Feen* operasında da bahsedilen "aşk ölümü" görülür. Hollandalı Van der Deeken ile sevdiği kadın Senta öldükten sonra birbirlerine kavuşurlar. Aşk romantizme uygun biçimde Wagner'in tüm eserlerinde vardır ancak yaşanan dünyaya ait olmaktan çıkar, kahramanları mutluluğu ancak ölüm sonrası yakalarlar.

Feuerbach'ın *Das Wesen des Christentums* (Hıristiyanlığın Temeli - 1841) adlı kitabı dönemin Avrupası'nı bir heyecan kasırgasıyla sarsmıştır. Wagner, Hıristiyanlık dininin esaslarını sorgulayan Feuerbach'ın düşüncelerini her iki eserinde sembollerle yansıtmıştır.³ E.T.A.Hoffman'ın *Die Serapionsbrüder* (1821) adlı eserini ve H.Heine'nin *Der Tannhäuser-eine Legende* (Tannhauser, Bir Efsane - 1836) adlı şiirini kaynak olarak oluşturduğu eseri *Tannhauser und der Sängerkrieg auf Wartburg'da* (Tannhauser ve Wartburg'daki Şarkıcılar Yarışması -1845) da bir ölümlü olan Tannhauser ile aşk tanrıçası Venüs'ün yaşadıkları aşkın bir günah olarak kabul edilmesi, Tannhauser'in cezalandırılması ve af dilemek için papaya gidişini anlatmıştır. "Günahların ancak ölümden sonra affedilebilmesi" inancı esere hâkimdir ve Tannhauser ancak öldükten sonra affedilir. Wagner, Hıristiyan inancının cinselliğe, aşka bakış açısındaki çelişkiye ilişkin düşüncelerinin açıklamasını Feuerbach'ta bulur.⁴

1 Gülper REFİÇ, *Richard Wagner'in Batı Medeniyetine Bakışı*, 8.

2 Hans MAYER, *Richard Wagner*, 63, 79, 80, 103.

3 A.g.k., 75.

4 Gülper REFİÇ, *Richard Wagner ders notları*.

Tristan und Isolde (*Tristan ve Isolde* – 1859) operasında önceki operalarının aksine gerçek karakterler kullanmıştır, yeryüzünde geçen hikâyede tarihi bir olay ele alınmıştır. Ne tanrı, ne hayalet ne de şövalye vardır eserde, başkarakterleri oluşturanlar iki âşıktır. Bu operada da iki gencin yaşadığı aşk ölümle son bulmuştur ve ancak ölümden kurtulmuşlardır. Eseri yazdığı dönemde, besteci evli olmasına rağmen arkadaşının eşi olan Mathilde Wesendonck ile ilişki yaşamaktaydı ve aslında Isolde karakteri Mathilde Wesendonck, Tristan ise bestecinin kendisi ile eşleştirebilir. Operada amcası olan Kral ile Isolde'nin evlenmesi gerektiğini bile bile Tristan'ın Isolde'yi sevmesi ve Isolde'nin de krala değil, Tristan'a aşık olması anlatılır. Fakat sonunda adeta Mozart'ın *Die Entführung aus dem Serail* (*Saraydan Kız Kaçırma* -1782) operasında Selim Paşa'nın Belmonte ile Constanze'yi affedişi gibi kral, ölmek üzereyken Isolde ile Tristan'ın aşklarına saygı duyar ve onları serbest bırakır. Wagner'in evli olduğu sırada yaşadığı aşka da aynı hoşgörünün tanınmasını istemiş olması ve bunu eserindeki karakterler ve konu aracılığıyla yansıtmış olması ihtimaldir.

Die Meistersinger von Nürnberg'de (*Nürnberg'li Usta Şarkıcılar* – 1868) sanatçı-toplum ilişkisini ele alan besteci, “Sanatçı taçlandırılmalı, toplum sanata ve sanatçılara hak ettiği değeri vermelidir” mesajını vermektedir. Devlet-sanatçı barışının olması gerektiğini savunur. Sanatçının toplumu ve kültürü yükseltebilecek ve yozlaşmaktan kurtarabilecek kişi olduğunu düşünen Wagner, sanatın Burjuva sınıfı tarafından yönlendirilmesinin son bulması ve halka inmesi gerektiğini ifade eder. Bu eser *Neue Deutsch* (Yeni Alman) hareketinin tipik bir örneğidir.

Der Ring des Nibelungen (*Nibelung Yüzüğü*) adlı dörtleme, tema olarak bestecinin etkilendiği düşünürlerin hemen hepsinin fikirlerini içinde barındırır ve müzikal anlamda da doruk noktasındadır. Arka arkaya oynanan dört opera olarak yaratılan eserin bölümlerinin adları sırayla, *Das Rheingold* (*Ren Altını*), *Die Walküre* (*Walküreler*), *Siegfried* ve *Die Götterdämmerung* (*Tanrıların Sonu*)dur. Kimi kaynaklarda tetraloji (dörtleme), kimi kaynaklarda ise trioloji (üçleme) olarak geçen eserin ilk operası bir “ön oyun” (vorspiel) olarak tasarlanmıştır. Bu operanın ana hatlarını düşünürler J.Proudhon ve Feuerbach'ın Wagner tarafından benimsenen düşünceleri belirlemiştir. Proudhon 1840 tarihli *Qu'est-ce que la propriété* (*Mülkiyet Nedir?*) kitabında bu soruya “Mülkiyet soygundur!” cevabını vermiştir. Bu düşünceleri özümseyen besteci, Ring dörtlemesinde temel olarak bu mülkiyet sorununu sembollerle işlemiştir. Hıristiyanlıktan kaynaklanan ve aristokrasiden burjuvaziye geçen mülkiyet hırsı, eserde ele alınan ana konudur.⁶

Wagner Sembolizmi ile Operalarının Konu ve Karakter Analizi

Wagner'in operalarının konuları genel olarak mitolojiye ve Kuzey Avrupa efsanelerine dayanmaktadır. Kahramanlık öykülerinin işlendiği destanları konu edinen besteci, 1840'larda Dresden'de bulunduğu süre içerisinde Germen mitolojisi ile ilgilendi ve Ortaçağ Nibelung mitolojilerini aslında Alman ulusalcılığının bir yansıması olarak görmesi sebebiyle, operalarının konularını bu

⁵ Wesendonck, Mathilde: (1828-1902) Alman şair ve yazar. Alman işadami ve Richard Wagner'in arkadaşı Otto Wesendonck (1815-1896)'un eşi.

⁶ Hans MAYER, a.g.k., 14.

geleneksel masal ve öykülere dayandırdı. Çünkü Germen kültürü Alman ulusunun kökünü oluşturmaktaydı.

Der Fliegende Hollander operasının konusu Hollandalı gemicilerin söylediği bir deniz efsanesine dayanır ve Wagner kaynak olarak Heine'nin *Aus den Memoiren des Herrn von Schnabelowski (Bay Schnabelowski'nin Anıları)* adlı eserinde anlattığı efsaneyi kullanmıştır.⁷ *Tannhauser* ile *Die Meistersinger von Nürnberg* ise Ortaçağ'da geçen meistersinger/minnesinger manzum eserlerdir. *Tannhauser*'in kökeni *Wartburg'da Şarkıcılar Savaşı* isimli masal ve Ernst Theodor Wilhelm Hoffmann (1776-1822) ile Heinrich Heine'nin bu masalı ele aldığı eserlerine dayanır.

Besteci *Die Meistersinger von Nürnberg* operasının librettosunu hazırlarken bir çok kaynaktan yararlandı, Alman yazar Johann Christoph Wagenseil'in (1633-1705) *Chronik von Nürnberg* adlı gazetede çıkan Usta Şarkıcıların İçli Sanatlarına Dair (1697) adlı yazısı, E.T.A.Hoffman'ın *Meister Martin der Küfner und seine Gesellen* (1818) adlı eseri, Ernst August Hagen'in (1797-1880) *Norica* (1827) adlı eseri, Gustav Albert Lortzing'in (1801-1851) *Hans Sachs* (1840) isimli operası.

Lohengrin Kuğulu Şövalye adı verilen bir Ortaçağ masalına dayanır. *Rienzi* operasının konusu ise gerçek bir kişi ve olaydan alınmıştır. Roma'da geçen bu konuyu Sir Edward Lytton Bulwer (1803-1873) *Rienzi* adını taşıyan romanında anlatmıştır, bestecinin temel aldığı eser de budur. *Tristan und Isolde*'un en eski kaynağı kayıp bir manzum romandır. Bu şiiri *Tristan* ismiyle (1160) İngiltere'nin Thomas'ı (Thomas of Britain) isimli halk ozanı yazmış, Alman ozan Eilhard von Oberberg 1190'da *Tristrant* adı ile yazmış, en son olarak da yaklaşık 1210 yılında Alman şair Gottfried von Strassburg (ö. 1215) kaleme almıştır. Wagner'in de bu destandan yararlandığı düşünülür.

Wagner, Germen mitolojisi ile ilgilendiği sıralarda yazdığı *Siegfried's Tod* (Siegfried'in Ölümü – 1848) isimli şiiri daha sonra operaya çevirmeye karar verince *Der Ring des Nibelungen* dörtlemesi ortaya çıktı.⁸ Konunun işlenmesini sağlayan metinlerden biri, Kuzey *Edda* destanlarının ilk manzum metinleri, bir diğeri de, eski bir Kuzey efsanesi olan *Völsungasaga* metnidir. Son operası olan *Parsifal*'in librettosu, kökeni Fransa'ya dayanan bir kaynaktan bulunan *Parzival Destanı*'nı aynı adla manzum destan haline dönüştüren Wolfram von Eschenbach'ın (1170-1220) eserinden yararlanılarak oluşmuştur.⁹

Wagner, Mozart'ın operalarındaki gibi vermek istediği mesajı *sembolizmi* kullanarak yansıttı. Wagner sembolizmini iyi anlayabilmek için, bu konuda doğru noktaya ulaştığı *Der Ring des Nibelungen* dörtlemesi en güzel örnektir. Eserdeki karakterlerin hepsi bir kişiyi, bir kurumu veya bir toplumsal sınıfı işaret etmektedir. Eserin en önemli ögesi olan altın, zenginlik, para ve mülkiyeti simgelemektedir. Altını ele geçiren kişi aşktan yani maneviyattan feragat etmek zorundadır. Wagner bu şekilde maneviyat-maddiyat çatışmasını ele almış ve Proudhon'un etkilerini bu şekilde yansıtmıştır. Eserde lanetli olan yüzüğü ele geçiren herkes felakete karşılaşır, ancak bu lanet ve hâkimiyet hırsı yalnızca Siegfried ile Brünhilde'de işlemez. Operanın karakterleri de belirli bir sınıfı simgelemektedir. Tanrılar, kiliseyi simgeler ve Wotan onların başında durur.

⁷ A.g.k. 21.

⁸ Barry MILLINGTON, *The Wagner Compendium*, 286.

⁹ A.g.k., 307.

Devler, ticaret yapan ve sermayeyi elinde tutan müteahhitlerdir. Yarı tanrılar, burjuvaziye, cüceler de gözünü yukarıya dikmiş kompleksli, paranın peşinde koşan küçük insanları temsil eder. Dörtlemenin başkarakteri Siegfried, doğada büyümüş ve korkusuz bir kahraman. Maneviyatın temsilcisi ve bu yüzden insanlığın ve doğanın yok olmasını onun gibi doğadan gelen tertemiz bir ruh kurtarabilir. “Paranın altının gücüne sahip olan herkes lanetlenecektir!” fikrini yansıtan Wagner, analizlerini Batı toplumunun hırslı ve bencil yapısını inceleyerek yapmış ve insanları uyandırmak, bilinçlendirmek için en iyi bildiğini yaparak, müzik alanında eser üretmiştir. “Serinin son operası olan *Die Götterdämmerung* operasının finalindeki, kıyamet, Avrupa’da Rönesansla başlayan kültürel, sanatsal gelişmeye tarihsel gerçekçilik ve yaratıcılık açısından, son noktayı koymaktadır. Bu gelişmenin varacağı nihai hedef, ancak insanlığın sonu olabilir. Yani; kıyamet.”¹⁰

Bestecinin hemen hemen tüm operalarında başkahraman erkektir. Hem erkektir hem de bu kişi ya bir kahraman, ya bir şövalye, ya da bir tanrıdır. Besteci hep yalnız olan, başkaları tarafından tam olarak anlaşılamayan bu karakterlerle kendi yalnızlığını yansıtmıştır. Bu yalnız erkek tanrılar, savaşçılar, adeta Beethoven’in 3. *Senfoni*’sinde Prometheus temasını kullanarak kendini Prometheus ile benzer kılması gibi, Wagner’in de kendi tanrısallığını ama aynı zamanda yalnızlığını ortaya koyuş biçimidir. Çünkü Wagner’in, yaşadığı dönemde yazdığı eserler takdir edilmediği için parasızlık ve borç içinde alacaklılarından kaçarak geçirmek zorunda kaldığı bir hayatı oldu. Yalnızca hayatının son yıllarında, Bavyera kralı II. Ludwig’in (1845-1886) himayesi altına girdikten sonra, maddi sıkıntılardan kurtuldu ve eserlerini rahatça sergileme olanağı buldu. Kendisine hayran olan kral, onun rahat bir yaşam sürmesi için elinden gelen her şeyi yaptı ve hatta Wagner’in tasarladığı ve bestecinin kendi operalarının sahnelenmesine uygun olan Bayreuth Opera Binası’nı inşa ettirdi.

Wagner’in Operalarında Müzik Ögesi

Senfonide insan sesinin ilk ve mükemmel olarak kullanıldığı Ludwig van Beethoven’ın (1770-1827) 9. *Senfoni*’sinden çok etkilenen Wagner, onu bir idol olarak kabul etmişti. Müzik alanında Beethoven’i ilahı olarak kabul ederken, edebiyat alanında onunla eş değerde gördüğü tek yazar Shakespeare’di. Bu iki farklı alanın en iyisi olan yaratıcılarını o birer tanrı gibi gördü ve kendi eserlerinde de bu iki sanat dalının birleşimini yaratmaya çalıştı. Wagner’in eserlerinde “dram” ve “müzik” ögeleri içiçedir. *Gesamtkunstwerk*¹¹ kavramını ortaya koyan Wagner özellikle *Der Ring des Nibelungen* (Nibelungen’in Yüzüğü) dörtlemesiyle Avrupa sanatını çok etkileyen bu oluşumu doruk noktasına ulaştırdı.

Wagner ile söz-müzik ilişkisi farklı bir noktaya ulaştı. Klasik dönem öncesinde ortaya konan eserleri *drama per musica* (müzik için dram) kavramı ile tanımlamak mümkün, yani söz değil müzik ön plandaydı. Klasik döneme gelindiğinde de sözün önemi artmadı hatta Aristokrasi’nin senfoni, konçerto, oda müziği gibi formların gelişimini desteklemesiyle iyice geri planda kaldı. Bu dönemde tek istisna olarak ilk kez Mozart söz için müzik yazdı ve operalarında konunun

¹⁰ Gülper REFİÇ, *Richard Wagner notları*, 11.

¹¹ Gesamtkunstwerk: Tüm sanatların bileşimi. Richard Wagner’in opera sanatında öngördüğü genel kavrayış: tiyatro, şiir, plastik sanatlar ve müzik anlatımda aynı ağırlıkta yararlanılan sanat dallarıdır.

önemini ön plana çıkardı. Fakat Wagner'in anlamın ön planda olduğu, ifadenin müziklendirilmesi anlamına gelen *musica per drama* (dram için müzik) kavramı Avrupa müziği için bir "yenilik" olarak nitelendirildi.

Wagner'in müzikte ortaya koyduğu en önemli kilometre taşlarından biri de operaların konusundaki akıcılığı ve gelişen olayların birbirine bağlantılarını sağladığı tekniktir. *Leitmotif* adı verilen bu teknik, operanın içindeki belirli bir kişi, nesne, duygu ya da fikir ortaya çıktığı zaman duyurulan belirgin tema ya da motiftir. Operanın içinde birçok *leitmotif* bulunabilir ve kimi zaman bunlar içiçe geçmiş biçimde kullanılır. Wagner *leitmotif* düşüncesini operalarında yoğun olarak kullandı, bu konudaki ustalığını ise *Der Ring des Nibelungen* operalarında sergileyerek doruk noktasına ulaştırdı.

Wagner'in müziğinde teknik anlamda iki önemli nokta, armonik dil ve orkestrasyondur. Orkestrayı büyüten Wagner aslında yeni bir orkestrasyon tekniği yaratmadı, var olan teknikleri iki hatta üç katı büyüttü. Orkestrayı büyütmede ve genişletmede iki amacı vardır; etkiyi arttırmak ve istediği ses renklerini oluşturmak. Ses renklerini yaratırken bir hikâyenin müzikle anlatımında gerekli olan atmosfer yaratma isteği vardır. Orkestranın sahne altına yerleştirilmesini başlatan besteci olan Wagner'in bunu yapmasına neden de aynıdır. Anlatılan konunun tam anlamıyla istediği gibi ifade edilebilmesi.

Armonik açıdan ele alındığında *kromatik armoni* kullanımını göze çarpan Wagner, tonal duyguyu yok eden armonik oyunlar yaparak akorları alterasyon, gecikme, geçit, işleme, apajetür gibi akor dışı seslerle süslemiştir. Gerilim yaratmak amacıyla kromatizmin yoğun kullanılışı ve kadansa varış süreçlerinin uzatılması, Wagner operalarının temel armonik özelliğini oluşturur. Böylelikle Wagner, eserin başından sonuna kopukluk olmayan ve devamlılık gösteren bir müzik oluşturmuştur.

Sonunun A.Schoenberg (1874-1951) ve 12 ton müziği¹² ne dayandırılabilceği kromatizm ögesini kullanma yolunda Wagner'i, Liszt, Mahler (1860-1911), R.Strauss (1864-1949), A.Bruckner (1824-1896) gibi çağdaşları takip etti.

Wagner'in eserlerinde ses, senfonik yapının yani orkestranın bir parçası olarak genel ifadeyle bir bütün halinde düşünülür. Wagner, anlatılmak, ifade edilmek istenenin ancak bu bütünlük oluşturulabilirse karşı tarafa iletilebileceğine inanır ve bu doğrultuda eserin icra edileceği mekândan, kullanılan dekora ve kostüme kadar her ögenin önem taşıdığını ifade eder. *Gesamtkunstwerk*, yani onun operadaki tüm sanatların ortak kullanımını projesi tüm 20. yüzyılın sanat anlayışının –buna sinemayı da dâhil etmek doğru olur- temelini oluşturur.

Sonuç

Wagner, gerek siyasi görüşleri, gerekse müziği ile hem yaşadığı dönemde, hem de sonrasında insanların ilgisini, tepkisini ve beğenisini kazanmış bir bestecidir. Yaşadığı dönemde Batı uygarlığına egemen olan din olgusuna, sosyal ve

¹² On iki ton müziği: Tonal armoninin kural ve ilkelerinden bütünüyle uzaklaşan 20. yy armoni dizgesi. Kuralları besteci A.Schoenberg tarafından belirlenmiştir. Söz konusu dizge atonal müziğin belli bir yöntem içinde bestelenmesi amacıyla önerilmiştir.

kültürel anlayışın yarattığı sorunlara ve az rastlanır bir öngörü ile gelecek için de yaratabileceği sorunlara dikkat çekmeye çalışmıştır. O, döneminde yaşanan gerçekleri bütün çıplaklığıyla ve derin bir müzik dili ile aktarmış olması sebebiyle anlaşılammıştır. Bu kadar ilerisini görebilen, üstelik o kültürün içinden gelerek görüşleriyle toplumu uyarmaya çalışan, sayısı oldukça az büyük dehalardan biri olmuştur. Eserlerinde geleneksel Alman öğelerini, değerlerini, kültür tarihi mirasını ele almakla beraber, Batının “kilise”, “mülkiyet” gibi temel kavram ve değerlerini de incelemiştir. Tüm sanatların bileşimi, *Gesamtkunstwerk* kavramını ortaya koyarak, müziği tek başına bir öge olmaktan çıkartıp, diğer sanat dallarıyla ilişkili, birbirini destekler, tamamlar bir bütün halinde ele almış ve bu çok önemli yeniliğe uygun başyapıtlarını ortaya çıkarmıştır.

Ekler



Tannhäuser – Overture - “Hacılar” motifi¹³



Tristan ve Isolde – “Aşk” motifi¹⁴



Uçan Hollandalı – Overture - “Fırtına” motifi¹⁵

¹³ <http://www.rwagner.net>

¹⁴ A.g.k.

¹⁵ <http://www.rwagner.net>



Nibelung Yüzüğü – “Yüzük” motifi⁶

Kaynaklar

BORAN, İ. - Şenürkmez, K. (2007), *Çoksesli Batı Müziği*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

DAVIES, Norman (2006), *Avrupa Tarihi*, çev. B.Çığman-E.Topçugil-K.

EMİROĞLU-S.Kaya, İmge Kitabevi Yayınları, Ankara.

KINDER, H. - Hilgemann (2006), *Dünya Tarih Atlası*, Cilt 2, çev.L.Uslu, ODTÜ Yayıncılık, Ankara.

MAYER, Hans (1959), *Richard Wagner*, Rowohlt Taschenbuch Verlag GMBH, Hamburg.

MILLINGTON, Barry (1992), *The Wagner Compendium*, Thames & Hudson Ltd., Londra.

REFİÇ, Gülper (2004), “Müzikte Doruklar”, *Biyografya – Ahmet Adnan Saygun*, Bağlam Yayınları, İstanbul.

REFİÇ, Gülper, *Richard Wagner’in Batı Medeniyetine Bakışı*.

REFİÇ, Gülper, *Richard Wagner*.

REFİÇ, Gülper, *Richard Wagner ders notları*.

SAY, Ahmet (2002), *Müzik Sözlüğü*, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara.

SAY, Ahmet (2005), *Müzik Ansiklopedisi*, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara.

SCHULZ, Klaus (2006), *Alman Kültür Tarihi*, çev.Yavuz Erkoç, Orient Yayınları, Ankara.

<http://www.rwagner.net>

<http://www.trell.org/musikkmeny.html>

Hasan Uçarsu ile Söyleşi

Sungu OKAN*

Adnan Saygun halk müziği derlemelerini hem besteciler için, hem Türk kültürü ve Türk müzik hayatı için çok önemsiyordu.

Etnomüzikolojinin bir bilim dalı olarak 1950'li yıllarda Avrupa'da ortaya çıktığı ve bunu takip eden on yıl içerisinde Amerika'ya kadar yayıldığı ve çalışılmaya başlandığı bilinmektedir. Bu tarihten önce de halk müziği üzerine araştırmalar yapılmış, ancak bunlar halk bilimi metodları çerçevesinde yerel müzikleri anlamaya çalışan ve diğer sanat dallarına malzeme sağlamak amacını güden çalışmalar olmuştur.

1930'lu yıllardan itibaren müzikolojiye, halk müziklerine ve geleneksel müziklere olan ilgisini dile getiren ve yine bu yıllardan itibaren Anadolu'da derlemelere çıkan Ahmed Adnan Saygun (1907-1991), gerek bir eğitmen gerekse besteci, orkestra şefi ve araştırmacı olarak, Türkiye'de beste yapan, icracı olan ve müziği araştıran herkesin halk müziğinden beslenmesi gerektiğini vurgulamıştır.

Mimar Sinan Üniversitesi Devlet Konservatuarı Müzikoloji Bölümü'nün bünyesinde Etnomüzikoloji ve Folklor Anabilim Dalı, Ahmed Adnan Saygun tarafından 1982 yılında kurulmuş, 1986 yılında ilk öğrencilerini almıştır. Saygun burada derleme tecrübelerini öğrencileri ile paylaşmış, hatta yalnızca etnomüzikoloji öğrencilerine değil, kompozisyon ve müzik bölümündeki öğrencilerine de bu bilim dalının içeriği ve çalışmaları konusunda yol göstermiştir.

Öğrencilerinin teorik derslerin yanı sıra derlemelere çıkarak bu alanda sayısız konuya ve kaynağa ev sahipliği yapan Türkiye'yi daha iyi tanımalarının gerekliliğine inanan Saygun, onların Anadolu'ya giderek bir alan araştırması yapmaları konusunda da yoğun çaba sarfetmiştir. Saygun'un uğraşları 1988 yılında olumlu bir şekilde sonuçlanmış ve üniversiteden alınan ödenekle konservatuvardan seçilen etnomüzikoloji ve kompozisyon bölümü öğrencileri, Afşar Timuçin'in önderliğinde aynı yılın Eylül ayında Erzurum'a bir derleme gezisine çıkmışlardır. Erzurum derlemesinin bir ilk olacağını, bunun devamının getirileceğine inandığını her fırsatta dile getiren Saygun, ilerleyen yaşı ve rahatsızlığı nedeniyle bu geziye katılamamıştır. Derleme ekibi Afşar Timuçin'in önderliğinde, Etnomüzikoloji ve Folklor Anabilim Dalı'nın ilk öğrencileri olan Tugay Başar ve Gürsel Yurtseven, Kompozisyon Anasanat Dalı öğrencileri Özkan Manav, Hasan Uçarsu ve İpek Sonakın ile konservatuvarda yüksek öğrenimlerini sürdürmekte olan Babür Tongur ile Volkan Barut'tan oluşturulmuştur.

* MSGSÜ Devlet Konservatuarı Müzikoloji Bölümü Öğretim Görevlisi

Mimar Sinan Üniversitesi Devlet Konservatuarı Öğretim Üyesi Prof. Dr. Hasan Uçarsu ile 1988 yılının Eylül ayında yaptıkları bu derleme gezisini ve kendisinde bıraktığı izlenimleri konuştuk. O yıllarda konservatuarın Kompozisyon Bölümü'nde öğrenci olmasına rağmen, Etnomüzikoloji ve Folklor Bölümü'nün tüm derslerini takip etmiş ve hatta sınavlarına bile girmiş olan Uçarsu, bu gezide edindiği deneyimlerini ve anılarını tüm içtenliğiyle bizlerle paylaştı.¹

S.O.²: 1988 yılında Mimar Sinan Üniversitesi Devlet Konservatuarı Etnomüzikoloji ve Folklor Anabilim Dalı olarak Erzurum'a yapmış olduğunuz derleme gezisinin fikir babası kimdi?

H.U.: Bu derlemenin fikir babası tabii ki rahmetli Adnan Bey'di. Kendisi, etnomüzikoloji öğrencilerinin belli bir teorik birikimden sonra, mutlaka alan çalışması yapmaları gerektiğine inanıyordu. Dolayısı ile 1988 yılının Eylül ayında çıktığımız bu alan çalışmasını öncelikle Etnomüzikoloji programındaki öğrencilere yönelik olarak değerlendirdi. O zaman Etnomüzikoloji programında Adnan Bey'le çalışmakta olan iki öğrenci vardı. Zaten onlar -Tugay Başar ve Gürsel Yurtseven- etnomüzikoloji programının ilk öğrencileriydi. Bundan başka Adnan Bey'in kompozisyon bölümündeki eski öğrencileri vardı. Babür Tongur ve Volkan Barut ki onlar çok önceki öğrencilerdi ama Adnan Bey, onları da bir takım doktora çalışmaları için etnomüzikoloji ve halkbilime yönlendirmişti ya da yönlendirmelerini istiyordu. Dolayısı ile bu çalışmaya onların da katılmasını uygun gördü. Bu kişilerin dışında ben Hasan Uçarsu ve Özkan Manav ki biz o zaman Adnan Bey'in kompozisyon öğrencileriydik ama bütün etnomüzikoloji derslerine de giriyorduk. Sadece Adnan Bey'in etnomüzikoloji derslerine de girmekle kalmıyorduk, ödevleri de yapıyorduk. Onun dışında programın diğer kültürel boyutu ile ilgili olan -ki ağırlıklı olarak o dersleri Afşar Timuçin veriyordu- ders ve sınavlarına da giriyorduk. Hoca biz kompozisyon öğrencilerini de çok ilgili gördüğü için: "bu çalışma sizlere de çok yararlı olacaktır, siz de katılın" dedi. Dolayısı ile 2 etnomüzikoloji öğrencisi, 2 kompozisyon öğrencisi, 2 de doktora öğrencisi toplam 6 kişi ve yüzde yüz erkeklerden oluşan bir takım meydana geldi. Adnan Bey, "kadınlarla kim iletişim kuracak?" diye ön görüşleri olduğu için mutlaka bir kadının da ekipte olması gerektiğini söyledi. İpek (Sonakın) o sırada Babür ile evliydi ve kompozisyon bölümü mezunu idi, dolayısı ile eşi ile birlikte onun da bize katılmasına karar verildi. Böylece 7 kişi olduk ve başımıza da Afşar Timuçin hoca geldi. Zaten o yıllarda Etnomüzikoloji ve Folklor bilim dalı'nın müzik dışındaki neredeyse tüm derslerini Afşar Bey veriyordu.

S.O.: Metod konusunda kiminle çalışıyordunuz?

H.U.: Metod konusunda da Adnan Bey ile çalışıyorduk ama Afşar Bey'in Halkbilim diye bir dersi vardı. Halk edebiyatı, Batı Edebiyatı, Düşünce Tarihi ve Folklor'a yönelik bazı dersler vardı. Tam adlarını şu anda hatırlayamıyorum ama alan metodolojisi konusunda özel bir hocanın dersi olduğunu zannetmiyorum. Adnan Bey biliyorsun ki bir oturumda farklı farklı şeyler yapardı.

¹ Bu söyleşi Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Devlet Konservatuarı Kompozisyon ve Orkestra Şefliği Anasanat Dalı Öğretim Üyesi Prof. Dr. Hasan Uçarsu ile 4 Mayıs 2011 tarihinde, Beşiktaş'taki konservatuar binasının 17 numaralı odasında yapılmıştır.

² Söyleşinin metninde Sungu Okan: S.O., Hasan Uçarsu: H.U. kısaltmalarıyla belirtilmiştir.

Derste bir taraftan makam dizilerini anlatıp belli karşılaştırmalar yaparken yine aynı dersin ilerleyen bir sürecinde transkripsiyona geçirdi, yine ilerleyen bir süreçte alanda metod ile ilgili birşeyler anlatırdı. Yani dersin başlığından çok daha eski tip bir model üzerinden çalışırdık. Bazen de konu çok ayrıntılıysa o gün tamamen o konu üzerinde çalışırdık. Mesela bazı günler ki Adnan Bey'in transkripsiyon anlayışı çok ayrıntılı bir transkripsiyondur bir türkü ile bütün bir öğleden sonranın geçtiğini biliyorum. Bir ses kaydını başa dönüp tekrar dinleyerek bir günü geçirirdik. Konunun yoğunluğuna göre değişebiliyordu. Şu anda programın derslerini birebir hatırlayamıyorum ama yaklaşık olarak böyle bir iş bölümü vardı.

S.O.: Adnan Bey'in sizi bu araştırmaya dahil ettiği dönemde bunun konservatuvardaki yansımaları nasıl oldu?

H.U.: Etnomüzikoloji bölümünün öğrencileri o yıl 3. sınıftaydılar, dolayısı ile ertesi yıl mezuniyet yılıydı ve Adnan Bey bir derleme olmadan mezun olmasına hiç doğru bakmıyordu, "bu yaz derlemeye gidilecek!" dedi ve hemen isimleri de belirledi. Bunun tam tarihini hatırlayamam ama 2. dönemin ortaları gibiydi. İsimleri tamamen Adnan Bey kendisi belirledi, Afşar Bey'le görüştü, onun başkanlığında olmasını istedi. Ayrıca zannediyorum bu derleme bir "araştırma projesi" çerçevesinde oldu. Biliyorsun üniversitenin projeleri oluyor, bu halen de devam eden bir uygulama. Bilirsiniz Adnan Bey'in İhsan Doğramacı ile de çok özel bir ilişkisi vardı biraz da onun desteği ile, tam nasıl olduğunu bilmiyorum ama en az bir yıl öncesinden verilen proje kabul edildi ve gerçekleştirildi. Çok sıkışık bir zamandı ama ona rağmen kişisel ağırlığı ile işi yürütmeyi bildi. Üniversitenin araştırma projesi ile yola çıktık.

S.O.: Hangi vâsıta ile gittiniz?

H.U.: Erzurum'a tren ile gittik. Mâlum 1988'in koşullarında Eylül ayında, sonbaharda tren ile gittik.

S.O.: Acaba neden Erzurum'a gidilmesini istedi?

H.U.: Bildiğim kadarı ile çok ciddi bir neden yok. Ama doğruya doğru bir seyahat olması düşünüldü. Orada Adnan Bey'in belirleyiciliği olmadığını söyleyebilirim ama belki biraz Afşar Hoca'nın olmuş olabilir. Güneydoğu'da sorunlar vardı, Doğu Anadolu daha emniyetli bir yer olarak görüldü. Erzurum fikri böyle şekillendi. Belli bir kültürel dokuyu ve üniversiteyi barındıran bir şehir olması açısından, kültürel farklılıkları olan bir ilk olması bakımından ilgi çekti. Zaten Afşar Hoca orayı önceden biliyordu. Kanada'da doktora yaptıktan sonra Erzurum Üniversitesi'nin kuruluş yıllarında orada epey bir süre geçirmişti. Oranın ilk hocalarındandı. Dolayısı ile Erzurum hakkında belli bir fikir sahibiydi. Hiç bilinmeyen bir yere gitmektense öyle bir yere gitmeyi belki tercih etti. Ama Adnan Bey'in seçimden ve sonuçtan hoşlandığını biliyorum. Erzurumu çok onayladı, ama işin başında "mutlaka şuraya gidin" diye bir yönlendirmesi olmadı. Adnan Bey kimlerin gideceğine ve bu derlemenin mutlaka yapılması gerektiğine karar vermişti. Ayrıca işin uygulamaya yönelik ve pratik kısımlarını da Adnan Bey'in kendi ağırlığı ile çözdüğünü zannediyorum. Çok uğraştı, o bile uğraştı yani.

S.O.: Adnan Bey'in gidilecek yerin neresi olduğunun üzerinde çok da durmasının sebebi belki de bunun bir ilk olduğu, bu derleme gezilerinin devamı-

nın geleceğini hayal ettiğindendir.

H.U.: Çok doğru. Bu okulda yılda 1-2 kere bunun mutlaka yapılması gerektiğini düşündüğünü biliyorum. Bu yüzden ilk neresi olduğu onun için çok da önemli değildi. Ama doğu olmasını onayladı. Erzurum ile ilgili onun da belli bir fikri de vardı öncesinden. Onu da merak etti. Yani zihnindeki alan olan Erzurum'un ne ölçüde şu an farklı bir durumda olduğu da ilgisini çekti. Dolayısı ile aynen dediğin gibi onun niyeti, bu derlemelerin sürekli devam etmesiydi. Ama olmadı, sonra bu süreç yarıda kaldı.

S.O.: Derlemeye çıkmadan önce İstanbul'da nasıl bir ön çalışma yaptınız?

H.U.: Bu husus çok tuhaf ve karışık. Evet bir şekilde Erzurum'a gidilecekti ama önce tuhaf şeyler oldu. Gruplara bölünmüş gibi oldu. Şimdi hayal meyal hatırlıyorum nasıl bir gruplaşma oldu? Bir grubu Babür belirledi Özkan, Babür ve Tugay idi. Yani bir etnomüzikoloji öğrencisi, bir doktora öğrencisi, bir kompozisyon öğrencisi. Öbür grup da Volkan Abi, Ben ve Gürsel olduk. Herkes biraz da birbirinden bağımsız olarak o bahar sonrasında, yaz aylarında çalıştı. Erzurum ile ilgili bir altyapı çalışması birtakım haritalar, ayrıntılı şeyler, Erzurum ile ilgili yapılmış diğer halkbilim araştırmaları, Erzurum türküleri, manileri, söylenceleri v.b. onun için yazın düzenli çalıştık. Hatta daha da ileri gideyim, halk bilim metodolojisine yönelik çalışmalar da mesela konu ile ilgili alan çalışmaları ile ilgili Türkçeye çevrilmiş kitaplar vardı. O kitapları taradık, notlar çıkardık.

S.O.: Belki de sorularınızı, soru biçimlerinizi belirlediniz...

H.U.: Onları direkt biz belirlemedik. Dediğim gibi bir ön çalışma yapıldı. Afşar hocanın da yönlendirmesi olmuştu. İstanbul Üniversitesi'nin kütüphanesine düzenli gidip oradaki ilgili kitaplardan çalışmalar yaptık, notlar tutup çalışıyorduk. Herkes belli bir kitabı alıp çalışıyordu fakat direkt metodun ve soruların ne olduğunu biz belirlemedik. Onunla ilgili tam gitmeden önce Eylül'ün başında Afşar hoca ile birkaç defa buluştuk, soruları o belirledi. Ve hangi alanlarda, ne çalışılacaksa, çerçeveyi o çizdi. Ama direkt biz soruları belirlemedik. Biz yazın bu karar alındıktan sonra Erzurumla ilgili olası önceki yapılmış çalışmalar, materyaller ve dediğim gibi alan çalışmalarında kullanılan yöntemlerle ilgili Kenneth Goldstein'miydi mesela bir tane kitap hatırlıyorum.

S.O.: Sahada Folklor Derleme Metodları.³

H.U.: Evet. Mesela o kitabı tamamen okuyup özet çıkartıp Afşar Hocaya bir rapor halinde de sunduyduk. Yani oradaki yöntemimizin içeriğini Afşar Hoca belirledi.

S.O.: Afşar Hoca giriş yazısında "ekipte başka dallardan uzmanlar da olsaydı güzel olurdu" diye yazmış. Bu konuda sizin düşünceleriniz neydi?

H.U.: Afşar beyin aklındaki arzuladığı şey, tam anlamıyla bir halkbilim çalışmasıydı. Dolayısıyla sadece dilbilimci değil, bir sosyolog, kültür alanlarında daha uzman biri, belki bir coğrafyacı bile bulunmalıydı. Öyle birşey ki onun zihnindeki araştırmayı anlatacak olursam: Bir halkın, bir grubun yaşayışı ve bu yaşayışın içindeki değerlerin bütününe araştırmaktı. Uzmanlardan oluşan

³ Sahada Folklor Derleme Metodları, Yazarı: Kenneth S. GOLDSTEIN, Çeviren: Ahmet E. Uysal, Kültür Bakanlığı Milli Folklor Araştırma Dairesi Yayınları: 23, Başbakanlık Basımevi, Ankara, 1977s

bir çalışma grubu ideali vardı. Müzik bir alt yapının ürünü olan üstyapıdaki yansımalarından sadece biri. Dilbilimcinin yokluğu ise en çok hissedileneydi, onun dışında üç aşağı beş yukarı bir şekilde yapılabiliyor. Dilbilim ve fonetik açısından hakikaten çaresiz kalındı. Bazı sesleri nasıl yazacağımızı bilemedik, doğru duyup duyamadığımızı bilemedik. Bazı söyleyiş biçimleri Türkçe alfabe-de yoktu. Biz de burada bazı şeyler uydurduk. Hatta bu ihtiyaçtan dolayı bir sonraki yıl Fonetik ile ilgili bir ders de konmuştu.

S.O.: Sizin kişisel izlenimlerinizi merak ediyorum. Örneğin alanda kişilerle karşı karşıya geldiğiniz zaman birşeyleri anlamakta güçlük çektiniz mi, nasıl çözümler ürettiniz?

H.U.: Öyle durumlarda sordum hep. Bu nedir diye? Tekrar tekrar soruyorsunuz, o pek sorun olmadı. Ama bazen diyalog içerisinde -bu karşılıklı konuşma öyle birşey ki- birşey geçiyor ve belki yorgunluk belki başka bir sebeple bilmediğiniz, onu anlamadığınız halde geçiyorsunuz. Farkında bile değilsiniz. Daha sonra dinlerken “bu adam ne demiş” diyorsunuz, o an o işin sıcaklığında böyle bir şey olduğunu farketmezsin ya, öyle bir takım şeyler oluyor. Sonraki süreçte birçok şey ortaya çıkıyor. Yani durumu değerlendirme, ya da kayıt altına alma sürecinde bazı şeyleri fark ediyorsun. Çünkü hakikaten orada bir sıcaklık oluyor. O sıcaklıkta bazı şeyleri o an farketmiyorsun, çünkü o an aklında başka şeyler geziyor. Direkt o an konuştuğun şeye bile odaklanmıyor olabilirsin.

S.O.: Bir sonraki soruyu düşünüyor olabilirsiniz.

H.U.: Evet, bir sonraki kademeyi düşünüyorsun ve bu gibi şeyleri. Ya da bu tarafa doğru konuyu nasıl getireceğiz diye düşünüyorsun. O arada kaynak kişinin anlattığı bazı şeyler hakikaten odaklanılmadığı için ve o anda sormayı farketmediğinden daha sonra dinleyince “bu neydi? Niye sormadık?” durumu yaşıyor.

S.O.: Hem ses kaydı aldınız, hem de kişisel notlar aldınız değil mi?

H.U.: O konuda Afşar Hoca çok hassastı. Bir gün bir köye gidildiyse, onun ardından 1 ya da 2 gün değerlendirmesi, saptamaları hemen peşinde yapıyordu. Orada çok haklı olduğunu düşünüyorum. Şundan dolayı: çünkü 5 köyden sonra herşey film şeridi gibi birbirine karışıyor. Yani Afşar Hoca'nın o anlamda öngörüsü sağlıklıydı. Bir köyün bilgilerini 2 günde mümkün olduğunca toplayalım ve kapatalım diyordu.

S.O.: Toplam kaç gün kaldınız?

H.U.: Yaklaşık 3 hafta diyebilirim. Yolculukla beraber belki 3 hafta.

S.O.: Köylerde konakladınız mı?

H.U.: Hayır köylerde hiç yatmadık. Hep araçla merkeze gelip gittik. Çok uzak köylere de gittik ama çok erken çıkıp gittik ve gece çok karanlıkta, çok geç saatlerde döndüğümüzü hatırlıyorum. Ama köylerde kalmadık. Genelde biliyorsunuz ki alanda zaman da kısıtlı olduğu için hep dönüşte durumu değerlendiririz diye düşünülüyor ve hakikaten işler karışıyor. Mutlaka unutuluyor, bir köyde olan birşey başka bir köyde mi olmuştu diyorsunuz v.b. Yapılabildiği kadar kaba bir sonuç çıkartmakta fayda var. Çünkü bellek o kadar yanılıyor ki onları gördüm. Mesela 3. köyden sonra belli bir şeyi değerlendirirken görseller de olmadığı için -şu anki gibi değil fotoğraf çekiliyor ama onların tab edilmesi

sonraya kalıyor- bazı tartışmalar oldu. Hangi köyde ne vardı diye. İktisadi durumlarla ilgili v.b. Daha sonra fotoğraflar ortaya çıkınca biraz netleşti. O sırada genel eğilim daha çok köye gitmekti, bütün süremizi kullanarak daha çok yere gidelim idi. Afşar Hoca o durumda çok net bir tavır ortaya koydu ve bu işin o zaman çok daha içinden çıkılmaz bir hale geleceğini belirtti ve ben de haklı olduğumu düşünüyorum. Köylerde kalmamız da bir tartışma konusu oldu. Genelde ekip kalmaktan yanaydı ama orada da Afşar Hoca ağırlığını koyup kalmayı istemedi.

S.O.: Bunun sebebini biliyor musunuz?

H.U.: Sorumluluk olması, emniyet olması. Böyle şeyleri düşünüyordu ve kavramsal olarak da araştırma yapılan yer ile belli bir mesafeyi korumanın faydası olacağını düşünmüştü. Araştırma yapılan insanlarla belli bir mesafe korunmadığı zaman ya da tam onun söylemi ile “bir cins özne-nesne ilişkisi” mesafesi kurulmadığı zaman “Akvaryumu gözlemek için balık olmamak gerekir” sözünden hareketle bir adım dışarıda olmak gerekiyordu. İçeriye girdiğiniz zaman gözlem yapma mesafesinin kaybedileceğini düşünüyordu. Şahsen ben bunun getirdiği bazı açmazların ve sınırlamaların olduğunu düşünüyorum. Bana sorsanız belki gece kalınmasa bile aynı köye bir ikinci kez gitmekte belki fayda vardı. Çünkü bir kere kalabalık bir gruptuk. O kadar kalabalığın köyde kalması bana göre fazlaydı.

S.O.: Grupça aynı köye gidildi, köylere ayrılmadınız yani.

H.U.: Yok hayır ayrılmadık. Oradaki görüşleri de belirteyim; Adnan Bey orada ufak gruplardan yanaydı. İki ya da maksimum üç grup olmamızdan yanaydı. Afşar Hoca bunu pek benimsemedi. Belki de Adnan Bey’in zihnindeki şey bu değildi, o daha çok ağırlığın müzik üzerine yapıldığı bir çalışma düşünüyordu. Derleme yapıp yalnızca müzikleri bulmamızı istemiyordu, halkbilim de bu işin içindeydi. Müziğin dışında da diğer gelenek görenekler ve kültür çerçevesinde ağırlıklı olarak müziği hedefliyordu. Afşar Hoca ise herşeye eşit bir bakışla yaklaşmaktaydı. Ve böyle eşit bir dağılım istendiğinde de belli bir kalabalık gerekiyordu. En azından sınırlı bir zamanınız varsa. Şimdi rasyonel bir şekilde değerlendirmeye çalışıyorum. Bir iş bölümü ile, herkes bir şeyi incelemenin peşindeydi. Kabaca da bir iş bölümü yapmıştı, müzik de bunun içerisindeydi. Fakat benim şahsi fikrime göre kalabalık bir gruptuk. Kapsamlı bir çalışma için bile kalabalıktık. Daha ufak bir grup olup daha uzun süre kalınabilirdi. Alanda gözlemlerim ki 8 kişi olarak, kalabalıktık.

S.O.: Bu kadar kalabalık olununca köydeki ortamın doğallığından da şüphe edilebilir.

H.U.: Evet, onu hissettik. Köye zaten dışarıdan birileri geldiğinde bir tedirginlik oluyor. Bunu daha ilk köyde anlamıştık.

S.O.: Önceden kaynak kişiler, rehberler belirlenmiş miydi?

H.U.: Hayır öyle birşey yapmadık. Direkt köye gidiyorduk ve orada ileri gelenler ile tanışıyorduk. Köyde toplanmak çok da sorun değildi zaten. Hemen 15-20 dakika içinde bu konularla ilgili herkes geliyordu. Köy öğretmeni o anlamda etkin bir unsurdu.

S.O.: Şehir merkezinde bir rehberiniz var mıydı?

H.U.: Tam manada bir rehberimiz olmadı ama kişiler vardı. Afşar Hoca'nın Erzurum Üniversitesi yıllarından gelen, Edebiyat fakültesinde profesörler ve onlarla bağlantılı radyodan bazı kişiler vardı. Ama hatırladığım kadarı ile onları ciddi bir şekilde kullanmadık.

S.O.: Mesela öyle biri olur ki bir düğün olduğunun haberini verir size, böylece davul-zurna kaydetmeye o düğünü görmeye gitme fırsatını yakalarsınız.

H.U.: Bizim zaten öyle bir çalgı kaydetme şansımız olmadı. Farklı bölgelerden olmak üzere köyler seçtik ve oralara gidildi. Bununla ilgili de çok önden bir takım duyumlarla, referanslarla da gitmedik. Dediğim gibi birileri vardı ama bu kişileri kullanmayı da pek tercih etmedik. İlk gittiğimizde o insanlarla görüşülüp konuşulduğunu hayal meyal hatırlıyorum. Hatta hatırlıyorum ki bir tanesi -ya fakülteden, ya radyodan- "siz hiç söylenmemiş türküyü mü bulacaksınız?" diye sormuştu. "Hepsi bizde zaten mevcut, olanların hepsini biliyoruz" demişti.

S.O.: Siz buna ne cevap vermiştiniz?

H.U.: Daha çok Afşar Hoca konuşuyordu. Bizim zaten böyle bir derdimiz yoktu. Biz oraya bir halkbilim araştırması yapmaya gitmiştik, öyle söylenmemiş türkü, hiç işitilmemiş bir malzeme bulacağız diye en ufak bir derdimiz yoktu. En işitilmiş türküyü bile söylerlerse söylesinler diye düşünüyorduk. Biz oradaki kültür hayatının, iktisadi, coğrafi şartlarla birlikte nasıl ortaya çıktığını anlamak için bir alan çalışması yapmaya gitmiştik.

S.O.: Köylere gidip kendinizi tanıttikten sonra, kaynak kişilerle konuşurken lafi müziğe nasıl getiriyordunuz?

H.U.: Doğrusu hatırladığım kadarıyla o, en sancılı olaylardan biriydi. Zaten ben öyle birşey yapmıyordum. Ağırıklı olarak Afşar Hoca insanlarla konuşuyordu. Babür ve Volkan Ağabey'de rol alıyordu. Hatta hatırladığım kadarı ile ilk 1-2 köyde Afşar Hoca konuştu da sonra geri çekildi, "şimdi de siz yapın" dedi. Bu bahsettiğiniz şey, en sancılı nokta.

S.O.: Mesela hep birlikte bir köy evine mi giriyordunuz?

H.U.: Yok, genellikle okula giriyorduk ya da köyün meydanında bir yerde oluyorduk. Sonbahar olduğu için hava çok soğuk da değildi. Genellikle hep toplu haldeydik. Topluluktan en uzak çalışan kişi İpek'ti. İpek benim hissettiğim kadarı ile en çok türkü derleyen kişiydi. Biz evlerin dışı/görünüşü ile uğraşırken o, evlerin içine girip kayboluyordu. Akşam dönerken çıkıyordu ortaya. Evin içine girdiği anda orada bambaşka bir alem ile karşılaşılıyordu. Ve gördüğüm kadarı ile bizim elde ettiğimizden daha fazla türkü, mani, deyiş derledi, çünkü birtakım ayrıntılarla çok da ilgilenmiyordu.

S.O.: Yani biraz daha doğaçlama bir çalışma şekli vardı.

H.U.: Evet, zamanını da daha etkin kullandığını düşünüyorum. Bir de yalnız olmanın sağladığı bir durum tabii. Fakat geri kalan biz, bir gruptuk ve hemen hemen hiç bölünmedik. Hep aynı yerdeydik. Genelde de hep aynı konu konuşuluyordu fakat ister istemez parçalanmalar da oluyordu. Orada birileri konuşurken bu yanda da öbür gruplar oluyordu.

S.O.: O zaman müzikle ilgili sorulara sıra pek zor geliyordur.

H.U.: Evet geliyordu ama belli bir girizgahtan sonra. Fakat orada da her zaman bir çekince oluyordu, çünkü bugün bile -bana birisi sorsa- müzikle ilişkin nedir dese, bir dururum. Çünkü müzik hayatının 24 saatinde sürekli yaşadığın bir şey değil. Belli anları var, belli bir çerçevesi var... "şimdi de söylenmez ki" diyor karşınızdaki adam. O an bulunduğu ortamı ve kalabalığı uygun bulmuyor. "Şöyle bir dağlara çıksak, bak orada ne güzel olur diyor" diyor mesela. Müziği en çok bildiği iddia edilen kişilerden bahsediliyor.

S.O.: Oldu mu öyle birileriyle görüşme fırsatı?

H.U.: Oldu tabii. Ama bir altyapının, zeminin oluşması gerekiyor. Öyle düğmeye basar basmaz müziğin doğal ortamı oluşmuyor ki. Bu problem hep var. Konuştuğumuz kişilerin "haydi dağa gidelim" dediklerini bile hatırlıyorum. Yalnız kalınırsa daha iyi olacağını mı düşünüyorlardı bilemiyorum. Yani lafı müziğe getirmek bu işin en sancalı yeri ve bunun bir formülünün de olduğunu zan etmiyorum.

S.O.: Derleme sırasında sizin en heyecan duyduğunuz an ya da anlar nelerdi?

H.U.: En çok nasıl söyleteceğiz diye merak ediyor, stres yaşıyorduk. Lafı müziğe bağlamak senin de dediğin gibi en heyecanlı kısmıydı. Konuyu sözlü olarak müziğe bağlamak bir yana dursun, ezgiyi söyletmek ya da çaldırmak asıl stres konusu. Çünkü o belli koşullarda zaten müziğini yapıyor, çalıyor, söylüyor, onun belirli bir çerçevesi var. Ama bizim bulunduğumuz ortamda herşey zorlaşıyor. Bu da biraz gerginlik yaratıyor tabi. Diğer konularda, mekanik konularda bir şekilde hep cevap alınıyor. Öğretmen yardımcı oluyor, hatırlatıyor mesela "bayramda şöyle yapmıyor muydunuz?" diyor, hatırlatıyor. Ama müzik çok daha farklı.

S.O.: Müzik daha çok özel hayatlarının bir parçası çünkü değil mi?

H.U.: Tabi. Ayrıca durup dururken de yapılan bir şey değil. Belirli bir eylemi icra etmesini istiyoruz. Bir bilgi istemiyoruz, aslında müzik de bir bilgi ama bir icra beklemek başka birşey. Mesela dansları falan görmek istedik. Ama niye oynasınlar ki? Köylü şöyle bir yol bulmuş, kolaylık oluyordu. Hemen çocuklara "gelin!" deniyordu, onlara oynattırılıyordu. Çünkü büyüklerin oynaması için belli bir ortamın olması gerekiyordu.

S.O.: Peki hiç denk geldiniz mi bir düğüne, bir cenazeye, asker uğurlamaya, özel bir güne?

H.U.: Hayır denk gelmedik. O tip sosyal olaylara denk gelememek meseleydi zaten. Ezgiler de çoğunlukla oralarda söyleniyordu ve biz rast gelmedik.

S.O.: Derlediğiniz ezgilerden şüphe ettiğiniz oldu mu? Bu yöreye ait midir, değil midir v.b. konularda?

H.U.: O şüphemiz hep vardı. Fakat bunu çok önemsemedik. Adnan Bey için önemli bir konuydu ama biz çok önemsemedik. Farklı şeyler olabileceğini de hissettik, illa da o yöreye ait olmadığını tahmin ettiklerimiz vardı. Bir adam bu ezgiyi benimseyip söylüyorsa bir şekilde önemlidir dedik. Bir adam sevmediği ezgiyi söylemez diye düşündük. O anlamda çok "pürist" bir anlayışımız olmadı.

S.O.: Kaç ezgi derlediniz?

H.U.: Hatırlamıyorum. Bazı köylerden az, bazı köylerden daha fazla ezgiler kaydettik. Ama her zaman müziğin az kaldığına dair bir sıkıntımız vardı. Yeterli sayıda ezgi derlenemediği ve bu gibi sebeplerden dolayı sıkıntımız vardı. Gece kalmanın ya da aynı köye bir daha gitmenin o kilidi açacağını hissettik, düşündük, tartıştık uzun uzun.

S.O.: Bunları Afşar Hoca ile paylaştınız mı?

H.U.: Paylaştık, ama o planında programında netti. Bir halk bilim araştırmasına başlangıç olarak bu kadarı yeterli, daha da fazlasına gerek yok diye düşünüyordu. Zannediyorum ondan sonra Adnan Bey'in de müzik kısmının az olmasından ve araştırmanın merkezinde olmamasından ötürü bir rahatsızlığı oldu. Çünkü dediğim gibi Adnan Bey'in tam bir derlemeci karakteri asla yoktu ama yine de müziğin işin kültürel boyutuna göre daha ağırlıklı olması gerektiğini düşünüyordu. Sonuç olarak da bu araştırmanın müzik kısmının yeterli olmadığına dair bir görüşü olduğunu biliyorum. Bu hususlar orada da tartışıldı. Özellikle gece köyde kalmanın müzikle ilgili kısmın daha zenginleşmesine yol açacağını konuşmuştuk. Gece kalınmasa bile -her ne kadar aynı şey olmasa da- ertesi gün tekrar gidilebilirdi.

S.O.: Derlenen ezgileri notaya alma konusunda nasıl bir çalışma yaptınız?

H.U.: Derlemenin sonunda ortaya çıkartılan yazılı bir çalışma var. Onu iki etnomüzikoloji öğrencisi Tuğay (Başar), Gürsel (Yurtsever) ve Özkan (Manav) ile ben oluşturduk. 5 köyü kendi aramızda bölüştük. Kabaca söylemek gerekirse herkes bir köyü aldı. Elde ettiklerimizi bir şekilde toparlamıştık ama daktiloya geçirdik, kasetleri dinledik, fotoğrafları gözlemledik. Bunun çok meşakkatli bir mesai gerektirdiğini düşünüyorum. Ezgileri notaya alırken de bu çalışma süreci boyunca da kendi adıma söylemem gerekirse çok da heyecan verici değildi. İşin en heyecan verici tarafı orada olmaktı.

S.O.: Bu derleme çalışmasının kompozisyonlarınıza bir katkısı olduğunu düşünüyor musunuz? İlham verici oldu mu sizin için?

H.U.: Pek zannetmiyorum ama kişiliğimde önemli bir iz bıraktı. Bu Erzurum seyahatinin ve alan çalışmasının direkt olarak kompozisyonum üzerinde bir etkisi olduğunu söyleyemem fakat zihinsel ve ruhsal dünyamda iz bıraktığını düşünüyorum. Ama bestelediğim bir müzikle örtüştüğünü söyleyemem.

S.O.: Tekrar derlemeye çıkmayı istediniz mi?

H.U.: Onu ben hep istiyorum. Derlemede olma duygusunu seviyorum ama geri dönüp bunu değerlendirme aşaması, rapor hazırlamak bambaşka bir iş. Ben ise anlık, spontane şeyleri seviyorum. Orada ilgimi çeken birşeyler olduğu zaman onları beş-on kere dinleyeyim, gerekirse yazayım ama bunun ötesinde işin bilimsel tarafı, bilgiyi işlemek, toparlama aşaması çok da fazla ilgimi çekmiyor. Hatırlıyorum rahmetli Adnan Bey tam zamanlı etnomüzikoloji öğrencisi olmam konusunda çok ısrar etmişti ki haklıydı çünkü yapmadığım hiç birşey yoktu, bütün derslere geliyordum, ödevleri yapıyordum, sınavlara giriyordum. Özkan da ben de giriyorduk ama bu kadar ısrarına rağmen istemedim. Kendime göre gerekçelerim de vardı.

S.O.: Nelerdi bu gerekçeler?

H.U.: Bunları hocaya da söylemiştim ki bu işi hayatımda profesyonel olarak düşünmüyorum. Tamamen amatör olarak ilgim vardı. Eğer diploma alsaydım başka bir kimliğe bürünecekti, bunu istemedim. Hayatımda ikinci bir alandan çok hobi gibi olmasını tercih ettim. Bunu hocaya uzun uzun anlatmıştım.

S.O.: Üzülmüş müydü?

H.U.: Evet, çok istiyordu çünkü. Etnomüzikoloji'ye gelip işin içinde olmamız onu mutlu ediyordu. Ama öbür türlü iş bir uzmanlığa bürünüyor ve siz de ona göre davranmak durumunda kalıyorsunuz, aynı şey değil.

S.O.: Adnan Saygun'un, kompozitörlerin de bu işin içinde olması yönünde özel bir isteği olduğu kesin değil mi?

H.U.: Kesin. Bu Adnan Bey'in ideali. Türkiye'de bir bestecinin bu formasyondan geçmesi gerektiğine inanıyordu. Fakat bunu eğitim programına ne ölçüde yansıttığını bilemiyorum. Kendisinin okuttuğu Modal Müzik adlı bir ders vardı ama o ders dışında kompozisyon bölümüne çok yansımamıştı Etnomüzikoloji. Çok inanıyordu ama eğitim tek başınıza yaptığınız bir şey değil. Ders programını tek başınıza oluşturamıyorsunuz, belli meslektaşlarınızla yapmanız gereken bir şey. Belki tek başına Adnan Bey olsaydı daha fazla birşeyler yapabilirdi, onu hissediyorum.

S.O.: Bu derlemeden sonra size yeniden bir derlemeye gitmeniz yönünde birşeyler söylemiş miydi?

H.U.: O isteği hep vardı. Ama biraz da ciddi sağlık sorunlarından ötürü pek plan yapacak durumda değildi. 1989'un başlarına dek bu derlemenin değerlendirme çalışmaları sürdü. 1989'un sonbaharı hep ciddi sağlık sorunları ile geçti, okula pek gelemedi. 1990'ın başında ise kendisini kaybettik. Ama ben biliyorum ki bu konuyu çok önemsiyordu. Hem besteciler için, hem Türk kültürü ve Türk müzik hayatı için çok önemsiyordu. Ayrıca gerçekten seviyordu. Sırf düşünsel olarak değil, halk müziği ve halk kültürü araştırmaları hakikaten onun gönlünde büyük bir yer tutuyordu. Kimisi buna bir fikir olarak inanır, Adnan Bey'de onun da ötesindeydi, ruhunda da karşılığı vardı halk kültürünün. Sadece müzik değil, halk kültürünün diğer ürünlerinin de, maniler, deyişler, yiyecekler v.b. onun kalbinde önemli bir yeri vardı. Örneğin halk terimlerini çok seviyordu. Mesela bir yerden duymuş „emprovizasyon“ için “doğmaca” teriminin kullanıldığını. Nasıl hoşuna gidiyordu...Bu tip tanımlamalar, deyimleri gerçekten çok seviyordu.

S.O.: Siz şimdi öğrencilerinizi bu tip bir araştırma yapımları için yönlendirir misiniz?

H.U.: Ben öneririm. Belli bir kültürle, yerel bir kültürle temasta olmak -ki bu bize ait bir kültür- onun ürünlerini tanımak çok etkileyici.

S.O.: Siz yeniden bir derlemeye çıkmayı düşünür müsünüz?

H.U.: Her zaman! Tereddütsüz her zaman. Fakat değerlendirme aşaması çok ciddi bir emek. Benimkisi biraz turistik demeyeyim ama yarı-turistik, daha amatör hazlarla yapılan bir iş. İşin profesyonel boyutu mesaimi alacağından korkarım. İnsanla temas çok önemli. Ancak dediğin gibi insanın özel hayatına girebilmek, kolay değil. Neticede bu yaptığımızın önemli bir çalışma olduğunu düşünüyorum. Daha önce Türkiye'de yapılmış çok derlemeler var ama bunun

da bir orijinalliği var. Geniş çaplı bir halk bilim araştırması olması, üniversitenin araştırma projesi kapsamında olması bakımından önemliydi. Bizim gittiğimiz köylerdeki yaşam koşullarını tam olarak inceleyecek fırsatımız olmadı ama birtakım şeylerin varlığını görebildik. Zaten Adnan Bey de önsözde söylüyor “bu bir başlangıç denemesidir” diye.

S.O.: Sizi nasıl karşıladı burada? Neler sordu?

H.U.: Rahatsızlığından dolayı çok konuşma fırsatımız olmadı ama müzik kısmının dilediği zenginlikte olmadığına yönelik bir rahatsızlığı oldu. Yine de çalışmayı genel hali ile beğenmişti. Tabi Adnan Bey’in aklında çok daha farklı şeyler vardı. Onun her zaman bu tip çalışmalarda arzusu, nihai hedefe varılması ve bir takım ilmi sonuçlar elde edilmesiydi. Hal böyle olunca, bizim çalışmada da bir ilmi sonuç çıkması söz konusu olmadı. Sadece saptamalar vardı, bu kadar saptamayla da ilmi sonuç elde edilemezdi. Adnan Bey’in ise yapılan araştırmanın sonunda mutlaka yargı, vargı, bir sonuç elde edilmesi kaygısı vardı. Bizim çalışmamızın önsözünde de bunu görmek mümkün. Bartók’la Adana’da yaptığı derlemeyi ele alalım. O derlemenin bambaşka bir amacı vardı ve o sonuçların da oradan çıktığını söylemiştir; Adana sırtlarındaki yürüklerle Macar halkının müziği arasında belli ortak özelliklerin varlığını saptamak istiyorlardı ve bunu yazdılar. Oradan da görüşleri çoğaltıp ileri götürmek mümkündür. Dümdüz bir derleme onun için eksikti, mutlaka bir saptama olmalıydı. Ama genel olarak bizim çalışmamızın çerçevesinden memnundu, yalnızca müzik biraz daha geniş ele alınsaydı...

S.O.: Size göre bu çalışmanın zirve noktası...

H.U.: Temas anı, orada ilk yaşanan an. Döndükten sonra yaşanan değerlendirme sürecinden çok orada başlayan o ilk temas anı. Alanda başlayıp ve geri dönmek üzere yola çıktığında biten an. Benim için en etkin heyecan verici kısmı o. Bunca yıldır da bu görüşüm değişmedi, bu benim şahsi fikrim. Gidemeyince de böyle i-pod’dan dinliyoruz onunla yetiniyoruz.

S.O.: O zaman nice derlemelerde görüşmek üzere...

H.U.: İnşallah, hakikaten öyle, orada bambaşka bir hava esiyor.

Bir Modernleşme Projesi Olarak 1932 Kahire Arap Müziği Kongresi*

Evrım Hikmet ÖĞÜT*

**Özellikle Suriyeli,
Lübnanlı ve Türk
katılımcıların
“otantizmin”
ve geleneksel
olanın korunması
yönünde
tutum aldıkları
söylenebilir.**

Giriş

Batı dışı toplumların¹ modernleşme süreçlerine baktığımızda, sıklıkla, sürecin ilk aşamalarında Batılı kurum ve modellerin izlendiğini görürüz. Yine de, modernleşmenin toplumun kendi dinamiklerinden bağımsız olarak devam edeceği düşünülemez. Diğer yandan, uluslaşma sürecini görece geç yaşayan toplumlarda modernleşme, büyük ölçüde ulusal bir kimliğin inşası ile birlikte ilerler. Bu toplumların modernleşme süreçlerini incelediğimizde, bir yandan, kendine özgü kültürel değerleri belirginleştirmeye ve bağımsız bir ekonomi oluşturmaya çalışırken kendisini Batı'dan ve diğer egemen etkilerden ayıran, ancak diğer yandan, esasen uluslaşma modelinin kendisini de Batı'dan alan karmaşık bir yapı ile karşılaşırız.

Sanat, özellikle de müzik, gerek bilinçli bir biçimde uygulanan “toplum mühendisliği” projelerinin doğrudan etkilerini, gerekse toplumun kendi dinamikleri ile gerçekleşen dönüşümleri izlemek açısından son derece verimli bir malzeme oluşturmaktadır. Arap ve Ortadoğu müziğinin modernleşme sürecinde önemli bir dönemece işaret eden 1932 Kahire Arap Müziği Kongresi, bu bakımdan yalnızca bir müzik olayı değil, modernleşme, Batılılaşma, uluslaşma, Pan-Arabizm gibi dönemin ve coğrafyanın politik ve kültürel ortamına hakim olan pek çok etkiyi okuyabilmek açısından verimli bir proje olarak görülebilir.

1932 Kahire Arap Müziği Kongresi

Mısır'ı “modern uygarlık seviyesine” ulaştırmayı amaçlayan Kral Fuad'ın isteği üzerine düzenlenen Arap Müziği Kongresi 1932 yılının Mart ayında, Kahire'de, Kraliyet Doğu Müziği Enstitüsü'nde gerçekleşmiştir. Düzenleme kurulunun beyanından anlaşıldığı üzere, kongrenin amaçları, Arap müziğini çağdaş bir uygarlık seviyesine çıkartmak, bilimsel prensipler doğrultusunda sistemleştirmek ve Arap müziğini yeniden canlandırmaktır. Kongreye Avrupalı uzmanların davet edilmiş olması, bu amaçların gerçekleşmesinde Avrupa'nın model alınmakta olduğunu açıkça ortaya koymaktadır.²

* 6 Kasım 2010 tarihinde İzmir Ulusal Müzik Sempozyumu'nda sunulmuş aynı başlıklı bildirinin yayımlanmamış metninden geliştirilmiştir.

** MSGSÜ Devlet Konservatuvarı Müzikoloji Bölümü Araştırma Görevlisi

¹ 6 Kasım 2010 tarihinde İzmir Ulusal Müzik Sempozyumu'nda sunulmuş aynı başlıklı bildirinin yayımlanmamış metninden geliştirilmiştir.

² Ali Jihad RACY, “Historical Worldviews of Early Ethnomusicologists: An East-West Encounter in Cairo, 1932”, *Ethnomusicology and Modern Music History*.

Kongrenin organizasyon komitesi, iki Avrupalı müzikolog, Curt Sachs ve Baron Rodolphe d'Erlanger ile eğitim almak üzere Berlin Üniversitesi'ne gönderildikten sonra Mısır'a dönen ve kongrenin genel sekreterliği ile görevlendirilen ilk Mısırlı müzikolog Dr. Mahmud al-Hifni'den oluşmaktadır. 1929 yılında Doğu Müziği Akademisi tarafından Mısır müziği üzerine araştırma yapmak üzere Kahire'ye davet edilen Alman karşılaştırmalı müzikolog ve organolog Curt Sachs aynı zamanda kongrenin çalgı komitesine başkanlık etmiştir. Uzun yıllar Tunus'ta Arap müziği üzerine çalışan, Baron Rodolphe d'Erlanger ise sağlık sorunları nedeniyle kongreye katılamamış, ancak altı ciltlik *Arap Müziği*³ (*La Musique Arabe*) kitabının son iki cildi kongrede rapor olarak sunulmuştur.

Kongrenin katılımcıları, Mısır, Suriye, Lübnan, Irak, Cezayir, Tunus ve Faslı uzman ve müzisyenlerin yanı sıra, görüşlerine başvurulmak üzere davet edilmiş Avrupalı karşılaştırmalı müzikolog, besteci ve oryantalistlerdir. Avrupalı katılımcılar arasında, Fransız oryantalist ve Arap müziği uzmanı Baron Carra de Vaux, besteci Paul Hindemith, karşılaştırmalı müzikolog ve Berlin Fonogram Arşivi yöneticisi Erich M. von Hornbostel, müzikolog Robert Lachman, Macar besteci ve folklor araştırmacısı Bela Bartok, Ortaçağ ve Arap müziği uzmanı Henry George Farmer ve Çek besteci Alois Haba sayılabilir. Kongrenin Türkiye'den katılımcıları ise Rauf Yekta Bey ve Mesut Cemil Bey'dir.

Hakim Bakış Açıları

Etnomüzikolog Ali Jihad Racy, konu ile ilgili makalesinde, kongrede biri Mısırlı, diğeri ise Avrupalı uzmanlara ait olmak üzere iki karşıt bakış açısının hakim olduğuna dikkat çeker. Racy, özellikle düzenleyici komitenin, soto-oryantalist (*self-orientalist*) ve evrimci bir bakış açısıyla, kendi müziklerini ve çalgılarını Batı'nın ulaşmış olduğu uygarlık düzeyinin altında gören bir yaklaşıma sahip olduğunun altını çizer. Diğer taraftan Avrupalı karşılaştırmalı müzikologların ise, her toplumun modernleşmesinin yine o toplumun kendi ihtiyaç ve talepleri doğrultusunda gerçekleşmesi gereğini savunduklarını ve gelenekselliğin mümkün olduğunca korunmasından yana tutum aldıklarını belirtir.⁴

Kongrenin Arap katılımcılarının yaklaşımları daha yakından incelendiğinde, Racy'nin, kongrenin düzenleyicileri ve Avrupalı karşılaştırmalı müzikologlar bağlamında kurduğu bu ikiliği aşan, zaman zaman birbiri ile kesişen daha fazla sayıda bakış açısını görebiliriz. Jean Lambert ve Anne Elise Thomas gibi araştırmacılar, kongrenin Mısırlı katılımcılarının, muhafazakarlar ve reformistler olarak iki grup halinde değerlendirilebileceğini ileri sürmektedir.^{5,6} Muhafazakar kanadı daha çok profesyonel müzisyenler, reformist grubu ise düzenleyici kurum olan Doğu Müziği Enstitüsü'nün mensupları oluşturmaktadır. Doğu Müziği Enstitüsü mensupları, çoğunlukla eğitimlerini yurtdışında almış olan elit bir müzisyen grubudur ve görüşleri büyük ölçüde hâkim sınıfın görüşlerini yansıtmaktadır.

³ Rodolphe d'Erlanger, altı ciltlik çalışmasında Fârâbî, İbn Sina, Safiyyüddin Urmevî gibi Türk müzik bilginlerinin yazmalarını da incelemiştir.

⁴ A.g.m.

⁵ Anne Elise THOMAS, "Intervention and Reform of Arab Music in 1932 and Beyond", *Conference on Music in the World of Islam*, 2.

⁶ Jean LAMBERT, "Retour sur le Congrès de Musique Arabe du Caire de 1932. Identité, Diversité, Acculturation: les Premises d'une Mondialisation", *Conference on Music in the World of Islam*.

Kongre düzenleyicilerinin tutumunun, kongre dışında, Arap basınında da eleştirilmekte olduğunu belirtmek gerekir: Kongre düzenleyicilerini demokratik olmamakla ve elitsizimle suçlayan bazı yazarlar, “Lübnan’ın neden bir Fransız delege tarafından temsil edilmekte olduğu ya da neden Arap müziğinin şekillenmesinde Batılı müzikologlara ihtiyaç duyulduğu” gibi soruları gündeme getirmektedirler.⁷

Diğer yandan, Mısır’ın, kültürel ve siyasi açıdan merkezi konumu dolayısıyla, Mısırlı düzenleyicilerin tutumu kongreye hakim olmakla birlikte, özellikle Suriyeli, Lübnanlı ve Türk katılımcıların “otantizmin” ve geleneksel olanın korunması yönünde tutum aldıkları söylenebilir: Bunun Türkiye açısından en önemli örneği Rauf Yekta Bey’in 24 eşit aralıklı ses sistemine karşı çıkmış olmasıdır.

Dönemin Mısır’ına baktığımızda, Avrupa müziğinin, Napoleon dönemi ve İngiliz kolonizasyonu dolayısıyla, özellikle on dokuzuncu yüzyılın sonunda, zaten Mısır’da toplumsal yaşama ve eğitime sızmış olduğunu görürüz. 1869 yılında, Hidiv Mehmet Ali Paşa döneminde Kahire Opera Evi’nin açılması, Mısır’da süregelen Avrupalı müzik etkinliğinin zirve noktasını oluşturur. Müzik aktivitelerinin hamisi konumundaki Mısır aristokrasisi, yüzyıl sonunda ilgisini opera ve baleye yöneltmiştir.^{8,9} 1900’lerin başında ise Avrupalı popüler müzik ve müzikli tiyatro formları da Mısır’ın şehirli yaşamında etkindir. Kongrenin düzenlendiği tarihlerde, Mısır’da, hem geleneksel müzik hem de çoksesli müzik eğitimi verilmekte ve yine Racy’nin aktardığı rakamlarla, 2384 Avrupa müziği öğrencisine karşın, sadece 1789 Arap müziği öğrencisi ve her beş yabancı müzik öğretmenine karşı üç yerli öğretmen bulunmaktadır.¹⁰

Böylesi bir ortamda, Mısırlı uzmanlar arasında kendi kültürlerinin kaybolmakta olduğu endişesi de modernleşme hedeflerine eşlik etmektedir. Rauf Yekta Bey’in, kongre düzenleyicilerinden Sabri Paşa ile 13 Mart 1932 tarihinde yaptıkları bir sohbetten günlüğüne aktardığına göre, Sabri Paşa, Arap musikisinin son dönemlerde sadece aşktan söz ettiğinden ve bu eserlerin söylenmesini uygun görmeyen aile reislerinin çocuklarını “alafranga” musikiye yönelttiğinden yakınıdır. Oysa Sabri Paşa’ya göre, “gerçek” Arap musikisi inkar edilemez soyluluk ve güzelliğindedir.¹¹

Sabri Paşa’nın ifadesi, Avrupa müziğinin Mısır’ın gündelik yaşamına ne ölçüde sızmış olduğunu göstermekten başka, Arap müziğinin bir çöküş içinde olduğu görüşüne de dikkat çekmektedir. Özellikle kongrenin düzenleyicileri arasındaki hakim görüş, Arap müziğinin bir dejenerasyon içinde olduğu yönündedir ve bunun sorumlusu olarak profesyonel müzisyenleri göstermektedirler. Mahmud al-Hifni, 1936 tarihli bir makalesinde, “papağanlar” olarak tanımladığı Mısırlı müzisyenler hakkında şunları dile getirir:

⁷ Virginia DANIELSON, “Review of Musique Arabe: Le Congres du Caire de 1932” by P.Vigreux, *Yearbook for Traditional Music* 135.

⁸ Ali Jihad RACY, *Arap Dünyasında Müzik: Tarab Kültürü ve Sanatı*, 15.

⁹ Peter FLETCHER, *World Musics in Context: A Comprehensive Survey of the World’s Major Musical Cultures*, 628.

¹⁰ Bkz. (2) RACY, 75.

¹¹ İ.Baha SÜRELSAN, “Rauf Yektâ Bey’in ‘1932 Kahire Şark Musikîsi Kongresi’ne Dair Notları VI”, *Musiki ve Nota*, 6.

“Mısır, kırk yıldır sanat alanında Doğu’nun lideri olma konumunu elinde tutarak hayranlık odağı olmayı sürdürmektedir. Yazık ki bu kültürün mirasçıları, atalarının yetenek ve deha ile kurduğunu, aptallık, kibir ve cehaletle harap etmektedirler. Ve bu aptalların işlediği suç, sadece kendilerine karşı değil, daha önemlisi, Mısır’ın ününe ve ihtişamına karşı işlenen bir suç ve saldırıdır”.¹²

Yine al- Hifni, bir başka makalesinde, halk önünde müzik icrası gerçekleştirilecek müzisyenlerin bir lisans belgesi alması gerektiği önerisini getirecektir.¹³

Diğer bir deyişle, kongrenin amaçlarından biri de yozlaşma ile karşı karşıya olduğuna inanılan Arap müziğinin yeniden canlandırılmasıdır. Ancak paradoksal bir biçimde bu canlandırma büyük ölçüde Avrupalı uzmanların önerilerine bırakılmıştır. Bu noktada, süre gelen bir müzik geleneğinin devamından çok, yeni bir Arap müziği geleneğinin yaratılmasının amaçlanmakta olduğu düşünülebilir. Örneğin Eğitim Bakanı, kongrede, her ne kadar bu müziğin geçmişini bilmiyorlarsa da, Avrupalı katılımcılardan, parlak fikirleri ile, geleceğin Arap müziğinin kurum ve prensiplerini yaratmalarını beklediklerini dile getirmiştir.¹⁴

“Arap Müziği”ni Şekillendirmek

Mısır, hem Batı hem de Osmanlı etkisinden uzaklaşma çabasıyla, kendisinin merkezinde olduğu yeni bir güç bloğuna, Pan-Arabizme yönelmiştir. On dokuzuncu yüzyılın sonlarında yeşererek, I. Dünya Savaşı sonrasında güçlenen seküler bir milliyetçi akım olan Pan-Arabizm, her ne kadar kongrenin yapıldığı dönemde hakim bir fikir olmasa da kongrenin adının “Arap Müziği Kongresi” olarak belirlenmiş olması tam da bu arayışa işaret etmektedir. Doğu Müziği Akademisi’nin yöneticisi Mustafa Rida’nın, kongre için hazırlanan davet mektubunda, “tüm Arap milletleri tarafından kabul edilecek” bilimsel ve sanatsal temellere ihtiyaç duyulduğunu belirtmesi bu açıdan önemlidir.¹⁵

Doğu Müziği yerine Arap Müziği teriminin kullanılması, kongreden üç yıl önce Henry Farmer’ın *XIII. Yüzyıla Kadar Arap Müziğinin Tarihi (A History of Arabian Music to the XIIIth Century)* adlı kitabında ve Baron d’Erlanger’nin aynı yıllarda üzerinde çalışmakta olduğu *Arap Müziği* adlı kitabında dikkat çeker. Kongreden kısa süre sonra da Doğu Müziği Enstitüsü’nün adı, Arap Müziği Enstitüsü olarak değiştirilecektir.

Jean Lambert, “Arap Müziği” teriminin kullanılmasının rastlantı olmadığını bir başka örnekle daha ortaya koyar: 1910’larda kurulan ve 1920’lerin sonunda Lübnan, Mısır ve Suriye’de etkin olan tek Doğulu plak şirketi Baidaphone, 1928 yılında Berlin’de Lübnanlı, Suriyeli, Mısırlı ve Iraklı müzisyenleri bir araya getirerek bir kayıt gerçekleştirir ki Lambert’in tespitiyle, bu kayıt, pan-Arap müziğinin ilk girişimidir.¹⁶

¹² Bkz. (5) THOMAS, 3. (Al- Hifni’nin 1936 tarihli metninden alıntı, tarafımdan Türkçeleştirilmiştir).

¹³ A.g.m., 3.

¹⁴ Bkz. (2) RACY, 70.

¹⁵ A.g.m., 70.

¹⁶ Bkz. (6) LAMBERT, 3.

Mahmud Guettat ve Iraklı etnomüzikolog Scheherazade Hassan da, pan-Arabizmin kongre sırasındaki belirleyici rolüne değinerek, kongredeki bu birlik arayışını, Arap dünyası içindeki müzikal çeşitliliğin ve Arap müziğinin karakteristiğinden farklı özellikler gösteren bazı stillerin, örneğin Irak makamlarının göz ardı edilişi ile örnelemiştir.¹⁷

Ancak şunu da belirtmek gerekir ki her ne kadar kongre Arap Müziği adı ile anılmaktaysa da, Kuzey Afrika ülkeleri katılırken, Arap yarımadası kongreye katılmamış; dolayısıyla kongrede alınan kararlar ve özellikle benimsenen ses sistemi bu bölgelerde etkili olmamıştır.

Komiteleri Okumak

Kongrede yedi teknik komite kurulmuş ve iki haftalık çalışma sonunda hazırlayacakları raporların, genel oturumda paylaşımı hedeflenmiştir. Çoğuna Avrupalı uzmanların başkanlık ettiği bu komitelerin bir kısmında belirli bir konsensüs sağlanabilmiş, diğerlerinde ise bazı önemli tartışmalar, daha sonra gerçekleştirilecek çalışmalara devredilmiştir. Komitelerin üzerinde tartıştığı temel konu ve alınan kararlar, şu ana kadar söz edilen farklı bakış açılarını da örnelemektedir. Komitelerde tartışılan bazı temel konulara bu açıdan bakacak olursak:

Kayıt Komitesi'ni Robert Lachmann yönetmiş ve Bela Bartok da komitede etkili olmuştur. Komitede 175'den fazla disk kaydı gerçekleştirilmiştir.¹⁸ Kayıt edilecek örneklerin seçimi sırasında, kriter sanatsal nitelik değil, Arap müziğinin genel karakteristiğinin yansıtılması olarak belirlenmiştir. Bu noktada, az önce söz edildiği gibi, Arap müziğinin genel karakteristiğini yansıtmadığı gerekçesiyle bazı örneklerin göz ardı edilmesinin yanı sıra, karşılaştırmalı müzikologların Batı etkisinden olabildiğince uzak örnekleri tercih ettikleri de dikkat çekmektedir. Bu duruma çarpıcı bir örnek, Suriye'den gönderilen modern bir müzik topluluğudur. Bu topluluğun icrası "otantik" olmadığı düşünülerek Avrupalı uzmanlarca göz ardı edilmiştir.¹⁹

Makamlar, Ritmik Yapılar ve Besteleme Komitesi'ne Rauf Yekta Bey başkanlık etmiştir. Komite, makam ve ritmik yapılarda bir sadeleşmenin gerekliliğine dikkat çekmiş ve Mısır makamlarının sayısının elli ikiye indirilmesine karar vermiştir. Ayrıca komite makamların üçlü, dörtlü ve beşlilerle tarif edilmesi kararı almıştır.

Müzik Dizileri Komitesi, temel olarak 24 eşit aralıklı ses sisteminin kullanımına odaklanmıştır. Mısırlı uzmanlar genel olarak, Arap teorisyenlerce daha önce de önerilmiş olan 24 eşit aralıklı diziyi savunurken, Suriyeli, Lübnanlı uzmanlar ve Rauf Yekta Bey bu öneriye karşı çıkarlar. Rauf Yekta Bey günlüğünde, 24 eşit aralıklı ses sistemini ticari amaçlarla savunan iki piyano yapımcısı ile yaşadığı çekişmeye de yer vermiştir.²⁰ Ancak Jonathan Holt Shannon'ın da belirttiği gibi, Mısırlı uzmanların tampere bir ses sistemini önermelerinin daha önemli nedeni, bu sistemin Batı müziği ile entegrasyonu kolaylaştıracak ve armoni-

¹⁷ Bkz. (7) DANIELSON, 133-134.

¹⁸ Türkiye, Irak, Suriye, Tunus ve Fas gibi katılımcı ülkelerin kongre sırasındaki performanslarını içeren 75 kadar kayıt His Master's Voice tarafından yayınlanmıştır (Ali Jihad RACY, "Record Industry and Egyptian Traditional Music: 1904-1932", 32).

¹⁹ A.g.m., 134.

²⁰ Bkz. (11) SÜRELSAN, 6.

zasyonun önünü açacak olmasıdır.²¹ Sistem teorik olarak uygulamaya geçmiş-se de eşit aralıklı sistem, bugün hala Arap müziği uzmanlarınca, uygulama ile örtüşmediği gerekçesiyle eleştirilmektedir.

Çalgı Komitesi, Curt Sachs'ın önderliğinde toplanmış ve temel olarak, Batı müziği çalgılarının Arap müziğinde kullanılması konusuna yoğunlaşmıştır. Bu komitede, Ali Jihad Racy'nin çizdiği iki karşıt bakış açısı açıkça görülmektedir: Mısırlı uzmanlar, kendi geleneksel çalgılarını, Batılı çalgıların daha erken formları olarak görmekte ve bunların "derin duyguları ifade etmekte yetersizliğini" gerekçe göstererek geliştirilmelerini (modernize edilmelerini) ve Arap müziğinin icrasında Batı çalgılarının kullanılmasını önermektedir. Avrupalı karşılaştırmalı müzikologlar ise çalgıların yerel müzik estetiği ile doğrudan ilişkili olduğunu, dolayısıyla böyle köklü bir değişikliğin yanlışı olacağını vurgularlar.²²

Piyanonun Arap müziğinde kullanılması ise çözümsüz kalan bir tartışmanın konusu olur. Mısırlı katılımcılar için piyanonun Arap müziğine adaptasyonu her şeyden önce, modernleşme sürecinde sembolik bir anlam ifade etmektedir. Ancak Mesut Cemil, Hornbostel ve Hindemith'in de aralarında bulunduğu bir grup katılımcı piyanonun kullanımının Arap müziğinin karakteristiğine uygun olmadığını belirten bir bildiri sunarlar. Piyanonun kabulü konusunda karşıt görüş ifade eden diğer bir bildiri ise Arap müziğinde ancak kromatik bir piyanonun kullanımının uygun olacağı yönündedir.

Al- Hıfni'nin yönettiği Müzik Eğitimi Komitesi'nde ise müzik öğretiminde Avrupa metodolojisinin bilimselliğine ve gelişmişliğine vurgu yapılmıştır. Komite, Mısır'daki müzik eğitimi için kapsayıcı bir müfredat hazırlamış ve bu müfredat kısa süre sonra diğer Arap ülkelerinde de uygulamaya girmiştir. Müfredat, Arap müziği eğitimi gören her öğrencinin, eğitiminin son yılında Avrupa müziğini de öğrenmesini öngörmüştür.

Sonuç Yerine

Ortadoğu müziğinin modernleşme sürecinde bir tür dönüm noktası oluşturan 1932 Kahire Arap Müziği Kongresi'nde yürütülen tartışma ve alınan kararlara baktığımızda, modernleşme sürecinin, Batılılaşma ve milliyetçilik gibi temalarla iç içe geçmiş bir şekilde ilerlediği göze çarpmaktadır. Bilimsel standartların oluşturulması, makam ve ritmik yapılar da sadeleştirmenin öngörülmesi, çalgıların teknik olanaklarının geliştirilmesi tam da modernleşmenin sadeleşme ve standartlaşma eğiliminin göstergeleri; çokseslilik, Batı çalgılarının kullanımı, tampere bir ses sisteminin benimsenmesi ve hepsinden önemlisi hemen tüm karar alma mekanizmalarında Avrupalı uzmanların egemen olması ise Batılılaşmaya işaret eder.

Diğer yandan, bütüncül bir Arap müziği estetiğinin oluşturulması ve geçmişten devralınan bir geleneğin, yukarıda sözü edilen araçlarla yeniden şekillendirilmesi de kongrenin hedefleri arasındadır ki bu yaklaşımı Pan-Arabizm ile ilişkilendirmek mümkündür.

²¹ Jonathan Holt SHANNON, *Among the Jasmine Trees: Music and Modernity in Contemporary Syria*, 72-73.

²² Bkz. (2) RACY, 76-77.

Bu bakımdan, amaçları, organizasyon süreci, kongrede yer alan aktörler ve kongre boyunca gerçekleşen tartışmalar göz önüne alındığında, 1932 Kahire Arap Müziği Kongresi, özelde Mısır'da hakim sınıfın Batılılaşma ve modernleşme sürecinde aldığı tutumu, genelde ise Batı dışı toplumlarda modernleşmenin çok boyutlu ve karmaşık doğasını örnekleyen bir resmi proje olarak karşımıza çıkmaktadır.

Kaynaklar

- DANIELSON, Virginia (1994), "Review of Musique Arabe: Le Congres du Caire de 1932", by Philippe Vigreux, *Yearbook for Traditional Music*, 26:132-136.
- FLETCHER, Peter (2004). *World Musics in Context: A Comprehensive Survey of the World's Major Musical Cultures*. Oxford University Press.
- LAMBERT, Jean (8-13 Ağustos 2007), "Retour sur le Congrès de Musique Arabe du Caire de 1932. Identité, Diversité, Acculturation: les Premises d'une Mondialisation", *Conference on Music in the World of Islam*, Assilah.
- RACY, Ali Jihad (1976), "Record Industry and Egyptian Traditional Music: 1904-1932." *Ethnomusicology*, 20: 23-48.
- RACY, Ali Jihad (1991), "Historical Worldviews of Early Ethnomusicologists: An East-West Encounter in Cairo, 1932", *Ethnomusicology and Modern Music History*, ed. S. Blum, University of Illinois Press.
- RACY, Ali Jihad (2006, 2003). *Arap Dünyasında Müzik: Tarab Kültürü ve Sanatı [Making Music in the Arab World The Culture and Artistry of Tarab]*, çev. Serdar Aygün, İletişim Yayınları, İstanbul.
- SHANNON, Jonathan Holt (2006), *Among the Jasmine Trees: Music and Modernity in Contemporary Syria*, Wesleyan University Press.
- SÜRELSAN, İsmail, Baha (1972), "Rauf Yektâ Bey'in '1932 Kahire Şark Musikîsî Kongresi'ne Dair Notları VI", *Musiki ve Nota*, 33:4-7.
- THOMAS, Anne Elise (8-13 Ağustos 2007), "Intervention and Reform of Arab Music in 1932 and Beyond", *Conference on Music in the World of Islam*, Assilah.

Mekânda Müzik ve İnsan

Nazende (ÖZTÜRK) YILMAZ*

Süleymaniye'nin yapımı esnasında da Sinan'ın nargileden çıkan su sesiyle, mihrapta akustiği kontrol ettiği anlatılmaktadır.

Mekân kavramı genel anlamda ele alındığında sınırsız bir özellik taşır. Mimari açıdan değerlendirirsek bazı tanımlar ve yapılarla belirginleşir. Kullanım amacı, iç-dış ilişkisi gibi değerlerle insanın oluşturduğu yaşama alanları, ayrıntılı biçimde yönlendirilen yapılardır. Müziğin mekânla ilişkisi, mekân mimari bir yapı olarak ele alınırsa pek çok yönden incelenebilir. Müziğin mimariyi, mimarinin müziği yönlendirdiği dönemler olduğu gibi, bir yapıda ritim, ölçü, armoni ve kompozisyon değerleri gibi müziğe ait kavramlar gözlemlenebilmektedir. Kimi binaları başlı başına birer müzik aleti olarak değerlendirmek mümkündür. Ancak mekânı, tarih öncesi dönemde mağara örneği olarak alırsak, doğal bir oluşum olmasına rağmen mesken hizmeti veren bir hacim olduğunu görürüz. İnsanı merkez alarak mekân-müzik ilişkisinin tarihçesini de bu tarihlerden başlatmak yanlış olmaz. Çünkü elde edilen son bulgular, müzik aleti kullanımını zannedilenden çok daha gerilere taşımaktadır.

Muhtemelen ilk yapılan müzik aletleri ritim elemanları yani vurmalılarıdır. Kalıcı olmadıklarından, kamış flütlerin en erken tarihi saptanamaz. İlkel topluluklarda ses çıkaran aletlerin yalnızca bir iletişim aracı olarak kullanıldıkları düşünülebilir. Söz konusu rastgele çıkan sesler yerine belirli nota aralıkları olunca daha farklı bir değerlendirmeye gitmek gerekebilir. 1999 yılında Çin'de bulunan "çalınabilir durumda"ki en eski müzik aleti olan kemikten yapılmış bir flüt MÖ 9000'lere tarihlendirilmiştir. Eski Mısır ve Mezopotamya uygarlıklarından çok daha öncesine dayanan bu aletin kamış yerine kemik gibi daha kalıcı bir malzemeden yapılmış olması, estetik amacının ötesinde kültürel bir değer de taşıdığını, astronomi gibi farklı bilimlerle ilişki içinde kullanılmış olabileceğini düşündürmektedir¹. Buradan müzik, doğa ve matematik ilişkisi belki de "Taş Çağı" adıyla nitelendirdiğimiz kültüre dayandırılabilir.

Doğadaki matematik, müzik kadar mimari ile de bağdaştırılmıştır. MÖ IV. yüzyılda bu konu doğuda ele alınmaktaydı. Konfüçyüs; "Müzik, gök ile toprak arasında bir âhenktir" demiştir. Aynı çağda, yeryüzü ile gezegenler arasında var olan matematiksel armoninin müzikte de var olduğunu söyleyen Mısır asıllı Pisagor, bu düşünceye ilk temeli atmıştır diyebiliriz. Astroloji, müzik, sayı ve matematik dörtlüsünden oluşan "Quadrivium" fikrini muhtemelen Mısır'daki

* MSGSÜ Devlet Konservatuvarı Müzikoloji Bölümü Öğretim Görevlisi
1 J.B. VERRENGIA, "Oldest [playable] Instrument Found in China" (Çin'de Bulunmuş Olan En Eski Çalınabilir Âlet), *Arizona Republic Newspaper*.

rahip okullarından almıştır. Buradan geliştirilen “Altın Oran” değerleri Yunan sanatında kullanılmaya başlanmıştır. Parthenon Tapınağı bu oranların kullanıldığı önemli bir örnektir. 150 yıl sonra Platon, bu doktrini mimarlıkla doğrudan ilişkilendirerek kullanmaktadır. Timaeus adlı kitabında dünya mimarını; ‘müzikal oranlara uygun biçimde gezegenleri ve dünyayı bölümlere ayıran ve kaostan düzen çıkaran’ olarak tanımlamaktadır. Romalı Vitruvius De Architectura adlı, mimarlığın temel kitabı sayılan eserinin beşinci kitabında Antik Yunan tiyatrolarının akustik yapısı ve müzik değerleri üzerinde ayrıntılı biçimde durmaktadır.

Antikitede, sosyal hayatın önemli bir parçası olan müzik icrasının iç mekânlarda duvar resmi olarak yer aldığını görüyoruz. Tek düzlem üzerinde, mekân değerlerini içermeyen bu resimler, döneme ait müzik aletleri hakkında ayrıntılı bilgi vermektedir. Yine de kompozisyonlardan müziğin türünü ve buna bağlı olarak tapınak, saray, sivil bir mimari ya da açık alanda icra edildiğini çıkarmak mümkündür. Mısır’da mezar duvarlarında, Yunan’da ise figürlü vazolarda işlenen müzik teması, günlük yaşam ya da tanrıların yer aldığı dini müziği konu alabilmekteydi. Mısır ve Ön Asya’da doğan “Tanrı Kral” inancı², mabetlerde yapılan dini müziğin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Bunun yanı sıra, Eski Mısır’da, hasat, ekim ve büyük abidelerin yapımı esnasında yapılan ritmik bir eşlik müziği de gelişmiştir³. Henüz tek sesli müziğin icra edildiği bu mekânlardaki bezemelerde derinlik anlayışının olmaması görsel sanatlarla müzik arasındaki bir paralellik gibi görülebilir. Yunan Sanatı’ndan aldıkları katı klasikçiliği kendilerine göre yorumlayıp daha duyarlı, ifadeci bir üsluba çeviren Etrüskler’de, figürlerin hareketinden ve arka plan değerlerinden, bir mekân hissini geliştirmekte olduğu anlaşılır. Nota yazılımı söz konusu olmadığından aynı ifadeci anlayışın müziğe ne şekilde yansımış olduğunu tahmin etmek güç görünüyor. Yine diğer topluluklarda olduğu gibi şölen, cenaze töreni, dini ve askeri törenler müziği gerekli kılarken, birlikte çalışma, spor, avcılık faaliyetleri ve tiyatrolarda da birkaç müzisyenin bir araya gelip müzik icra ettiklerini resimlerden anlıyoruz. Böylelikle mekân sınırlamasının olmadığı hayatın hemen her alanında, yapının içinde ya da açık alanda icra edilen bir müzik anlayışıyla karşılaşırız. Muhtemelen en eski alet olan vurmaları dışında, bütün bu medeniyetlerde başı çeken iki saz bir çeşit flüt olan aulos ve telli bir saz olan lirdir. Her ikisi de tanrı atribüleri olarak karşımıza çıkmaktadır. Hıristiyanlık inancının yaygınlaşmasından sonra müzisyen Apollon figürünün yerini mezmurları ve sesiyle etkileyen Davut Peygamber alacak ve zaman içerisinde çaldığı enstrümanlarda da çeşitlilik görülecektir.

Ptolemaios ya da Araplarca bilinen adıyla Batlamyus ise, batıda Kopernik’e kadar geçerliliği olan ve dünyayı merkez alan teoremin sahibidir. MS II. yüzyılda yaşamış olan Yunanlı astronomun, *Armoniler* adlı eserinde yıldızlar ve gezegenlerin hareketinin klasik müzik ölçülerine denk bir armonide oldukları görülür. Hıristiyanlığın ilk devrelerinde Augustine, ve Boethius gibi düşünürlerin müzik üzerine görüşleri sanatı, mimaride tinsel düzeni oluşturan kozmik armoni oluşturma yönünde etkilemiştir. Gotik mimarideki simetrik yapı, üç giriş kapısı, üç galeri ve iki kuleden oluşması gibi sayısal değerleri ve oranları müziktekilerle bağdaşmaktadır. Chartres Katedrali’nde olduğu gibi

2 N. İPŞİROĞLU- M. İPŞİROĞLU, *Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi*, 15.

3 Filiz KAMACIOĞLU, *Resim, Mimari, Müzik İlişkisi ile Sanat Tarihi*, 7.

“dondurulmuş müzik” olarak adlandırılan ortaçağ yapılarında müzikal ölçüler ve konsonanslar ilahi bir armoni oluşturmak üzere gotik yapının elemanları üzerinde uygulanmıştır. Yine matematik, müzikal değerlerin uygulanma aracı olarak mimaride kullanılmıştır. Ancak gotik yapılarda insan, bu evrensel değer ve boyutlar karşısında ezilmektedir. Çünkü Ptolemaios’un astronomide koyduğu sınırı, düşünce alanında Aristo gerçekleştirmiş ve skolastik görüş dini çerçevede insanı belli kalıplar içine hapsetmiştir. Bir yandan da neoplatonik görüş, hem mistik boyutuyla inanca değer katıyor hem de insanı, doğayı incelemekten alıkoarak, dünyayı tek ve ilahi gerçeğin bir gölgesi konumuna getiriyordu. “Mimesis” kavramı, ruhun evrendeki uyumu örnek almasını anlatıyordu⁴. Kutsal metinlerin ezberlenmesini kolaylaştırmak için müzik, dini öğretmenin bir yolu olarak kullanılıyordu. Eski Yunan ve Bizans makamları kullanılarak, yalnız erkeklerden oluşan korolarca tek sesli müzik icra ediliyordu. Papa Gregorius (540-604)’un derlediği dini ezgiler, yani “Gregoryen ilahileri” de bu dönemde yaygınlık kazanmıştır. Bu ilahiler Roma’daki St. Peter Bazilikası için bestelenmiştir. Ses çakışmalarına imkan veren bu erken Hıristiyan yapısı, çoksesli müziktekinen benzer bir armoninin oluşmasını sağlayan mekânlardan biridir. “İyi akustik için planlama” adlı eserinde binadaki akustik koşulların nasıl bir müzik türünün geliştirdiğini anlatan Hope Bagenal, “Günümüzde Westminster Katedrali’nde duyulan çoksesli müziğin ortaya çıkmasının nedeni, kiliseye özgü bina biçimi ve Latince’ye özgü açık sesli harflerdir...” demektedir.⁵ Romanesk’te başlayan ilk çoksesli “organum” XII. yüzyılda, Notre-Dame Okulu tarafından geliştirilmiştir. Dinî müziğin niteliği değişmeye başlamıştır. Daha sonra motet ve “pozitif” adı verilen sabit org geliştirilmiş ve tek sesli müzik anlayışının dışına çıkmıştır.

Yine de ortaçağ sanatını kilise hakimiyetiyle sınırlı tutmak doğru olmaz. Her ne kadar kutsal kitapta adı geçmeyen enstrümanlara “şeytan işi” damgası vurulup dindışı müzik onaylanmama durumunda olsa da, bütün bunlar halkın içinde çok daha serbest ve eğlenceye yönelik bir sanatın oluşmasına engel olmamıştır. Bu aşamada, dış mekânda “sokak müzisyenleri” kültürü gelişmiştir. Haçlı seferleri ile başlayan “Jongleur”ler ve beraberlerindeki “Menestrel” denilen gezgin ozan çalgıcılar, bu devrin kiliseye alternatif müziğini icra eden sanatçılarıdır ve gösteri mekânları da halka açık meydanlardır. “Troubadour” olarak da adlandırılan bu ozan geleneği ve müzikler Avrupa’ya Endülüs ve Haçlı seferleri yoluyla Müslüman Arap Kültürü’nden geçmiştir.⁶

XIV. yüzyılda Kilise’nin egemenliğini yitirme korkusu başlar, kentlerin oluşmasıyla burjuvazi ortaya çıkar ve skolastik felsefe değerini kaybeder. Müzikte kontropuanın sıkça kullanılmasıyla, izoritm (eşit ritmlilik) ve din dışı müzikte de kanton gelişir. “Ars Nova” terimi bu dönem sanatı için kullanılmıştır. Rönesans’a gelindiğinde antikiteye dönüş başlar. Mimarideki oranları müzikle birleştiren kuramcı mimar Leon Battista Alberti, *De Re Aedificatoria* adlı eserinde Vitruvius temelli mimari fikirleri geliştirerek daha temel prensiplere yönelir. Müzik ve mimari için aynı doğa yasalarının geçerli olduğuna inanan Alberti, müzikteki oranları mimari oranlara uygular. Kitabında “Concinnitas” ideali mimari uyumu ifade eder. Dokuzuncu kitapta bahsettiği güzelliğin ikinci kriteri olarak aldığı

4 L.E. ROWELL, *Thinking About Music* (Müzik Hakkında Düşünmek), 40.

5 Eiler RASMUSSEN, *Yaşanan Mimari*, 193.

6 Lütfi ŞEYBAN, *Reconquista; Endülüs’te Müslüman ve Hıristiyan İlişkileri*, 98.

“bağlantılar” anlamına gelen Finitio, Vitruvius’un “Symetria” ve “Euritmia” olarak nitelendirdiği kavramlardır. Bu da birlik ve kompozisyondaki armonidir. Alberti’nin S. Francesco Kilisesi’nde bu değerleri görmek mümkündür. Asistanı Matteo Di Pasti’yi, plastıkların boyut ve oranlarını değiştirmemesi gerektiği konusunda uyarılmış, cephe düzenlemesinin çıkaracağı uyumsuz seslerin kulakları tırmalayacağını belirtmiştir. XV. yüzyılda, Guillaume Dufay’ın, *Nuper rosarum flores* adlı moteti ile Brunelleschi’nin eseri olan Floransa’daki Santa Maria Del Fiore Kilisesi’nin büyük kubbesi arasındaki ilişki de ilginç bir diğer örnektir. Dufay, motetini bu binada kullanılan altın oran değerlerini baz alarak bestelemiş ve bu mekânda icra etmiş olabilir. Bir başka görüşe göre ise besteciye etkileyen sayı ve oran değerleri kutsal kitapta tarif edilen Süleyman mabediyle ilişkilendirilmektedir. Brunelleschi’nin yapıya ilave ettiği muhteşem kubbeden sonra, 25 Mart 1436’daki açılışında Dufay’ın bu moteti çalınmıştır. İzoritmik motetin ritim değerleri ile kubbe elemanlarının oranları denk olarak düşünülmektedir; 6:4:2:3. Palladio ise 1560 civarında, Malcontenta’da yaptığı Villa Foscari’nin odalarında, müzikte de bulunan 3:4, 4:4 ve 4:6 oranlarını kullanmıştır.⁷ Geç gotik bezemeleri olan XII. yüzyıl Venedik yapılarından San Marco Kilisesi, Yunan haçı biçimindeki planı ve beş kubbesiyle Bizans etkisinde yapılmış ilginç bir örnektir. Planı Justinyen zamanında Konstantinopolis’te inşa edilmiş olan, Havariyun Kilisesi’ne dayanmaktadır.⁸ Farklı yapısından dolayı ilginç akustik etkilere sahip olan bina için XVI. yüzyılın başında orgçu Giovanni Gabrieli’nin bestelediği *Sonata Piano e Forte* çalınırken, iki uçtaki kubbelerinin altında yer alan müzik galerileri, yumuşak ve gür tonlarda birbirine cevap veren bir müziğin oluşmasına imkan tanıyordu.⁹ Piza vaftizhanesindeki akustik yapı ise ancak bugünün teknolojisiyle değerlendirilebilmektedir. Vaftizhaneye Rönesans mimarlarınca XV. yüzyılda ilave edilen silindirik mermer kulenin, bilgisayarda yapılan rezonans analizinde, bir kilise organının borularına benzetilerek tasarlandığını ortaya koymuştur.¹⁰

Rönesans yaygın kanıya göre İtalya merkezli, Avrupa Kültürünün yeniden yapılanması gibi görünse de bugün daha geniş çapta değerlendirilmektedir. Bir anlamda bunun tetikleyici sebeplerinden olan İstanbul’un fethi, Venedik-İstanbul ilişkilerine farklı bir boyut getirmiş ve her iki kültürün sanatını da önemli ölçüde etkilemiştir. Fatih Sultan Mehmet’in geniş açılı ve sentezleyici görüşü, sonradan Klasik Osmanlı bilim ve sanatının özellikleri olacak temelli, pozitivist ve spiritüalist düşünceyi birleştirerek kurmaktaydı.¹¹ Antik Yunan felsefe, matematik ve fiziği gibi müziğine de temas eden ve Pisagor’u yorumlayan Farabî, öğrencisi İbn-i Sina ve Kutbettin Şirazi’nin kitapları, batının “Quadrivium”larını (aritmetik, müzik, geometri ve astronomiden oluşan dört yüksek ilim) aşan bir birikime sahiptir.¹² Bu bilim adamlarının özellikle müziğe dair verilerine dayanan, Urmevi’nin temelini attığı sistemci okul, XV. yüzyılda Abdülkadir Meragi’nin ilave ettikleri ve düzelttikleriyle tamamlanmıştır. Türk

⁷ Bkz. (5), RASMUSSEN, 93.

⁸ Latin istilalarından son derece harap düşen kilise, fetih sonrasında (1453) Rum Ortodoks Patrikliğine tahsis edilmişti. Ancak Patrik Gennaidos bir müddet sonra buradan taşınmayı talep etmiş, kilisenin yerine de Fatih Külliyesi inşa edilmişti.

⁹ Bkz. (5), RASMUSSEN, 194.

¹⁰ R. CARROL (1999), “Pisa Baptistery is a giant musical instrument, computers show “(Piza Vaftizhanesi; Bilgisayar Analizlerine Göre Dev bir Müzik Âleti), *The Guardian*, December 2.

¹¹ Samiha AYVERDİ, *Boğaziçi’nde Tarih*, 20.

¹² Seyyid Hüseyin NASR, *İslam ve İlim*, 86.

müziğinin bu sistemi XX. yüzyıla kadar geçerliliğini fazla değişime ihtiyaç duymaksızın korumuştur. Burada, 12 ana makamın burçlara, 6 âvâzenin (seslerin) de güneş etrafında dönen gezegenlere karşılık gelmesi söz konusudur. Seslerin sayısı II.Beyazıd dönemi nazariyecisi Ladikli Mehmed Çelebi tarafından 7'ye tamamlanmıştır. “Devirler” anlamına gelen bu “Edvar” kitaplarında ahenk ve oranlar üzerinde de ayrıntılı biçimde durulmaktadır. Müziğin mimariyle birlikte bir başka kullanımı da tedavi amacıyla şifahanelerde gerçekleşmiştir. Bir XV. yüzyıl yapısı olan Edirne'deki II.Beyazıd Külliyesi Şifahanesi buna verilebilecek çok güzel bir örnektir. Akıl hastalarının yakıldığı bir devirde, farklı bir coğrafyada, son derece insani koşullar altında su ve müzik sesiyle tedavileri yapılıyordu. Şifahanenin altıgen planlı bu ilginç bölümünde, merkezi kubbenin altındaki havuzun ve bu alanda icra edilen müziğin sesi, çevreleyen hücrelere iyi bir yankılanmayla ulaşıyordu. Diğer toplumlarca dışlanan akıl ve sinir hastaları, böyle mekânlarda, Evliya Çelebi'nin aktardığına göre, hastalık türlerine uygun farklı makamlardan özel olarak bestelenen müzik parçalarıyla tedavi ediliyordu.¹³ Doğa, matematik ve müzik ilişkisinin bu devirde sağlam temeller üzerinde kurulduğu görülmektedir. Mimariye gelince, altın oranın yanı sıra, ancak XX. yüzyılda Le Corbusier'nin ortaya koyduğu, insanı temel alan oranlardan geliştirilmiş modüler ölçülerine de rastlamak söz konusudur.¹⁴ Hatta İslam mimarisinin matematikle ilişkisini araştıran Keith Crichlow'a göre, bu sanattaki belli başlı karmaşık modeller, modern bilim tarafından keşfedilen çeşitli maddelerin iç yapısıyla özdeştir.¹⁵ Ancak burada unutulmaması gereken bir yaklaşım farkı vardır. Müzik ve mimari batıda olduğu gibi belli kurallara indirgenerek bağdaştırılmamaktadır. Doğaya uyumlu prensip ve ölçüler sanatın her alanında uygulanmaktadır. Doğa taklit edilen değil uyum içinde yaşanan bir unsurdur. Bu dönemde batıda gelişmekte olan fert merkezli düşünceyi bulamayız. Rasyonalist bir anlayışla parçaları tamamlayarak bütüne ulaşmaya çalışan tüme varım yerine, baştan bütünü kabul edip sentezleyen bir tüm dengelim görüşü hâkimdir. Bunun da temelinde tasavvufi düşüncenin “vahdetteki kesret”i görme prensibi yatmaktadır. Aynı düşünce sonucu ortaya çıkan “ustalık eseri Edirne Selimiye Camii, biçim, görsel uyum ve oranlarda olduğu gibi akustik konusunda da bir zirveyi temsil etmektedir. Müezzin mahfilinden dağılan ses, galeriler dâhil camii'nin her noktasından aynı netlikte işitilebilmektedir. Süleymaniye'nin yapımı esnasında da Sinan'ın nargileden çıkan su sesiyle, mihrapta akustiği kontrol ettiği anlatılmaktadır. Bunu yaparken, imamın sesinin her noktaya dengeli dağılımını esas almaktadır. Klasik Osmanlı Camii, piramidal bir geçişle tek büyük kubbe altında, topluluğu bir merkezde kuşatma idealini güder. Sinan'ın camilerinde, çinilerin ve ses yutucu malzemenin miktarları akustik düzenlemeye uygun olduğu gibi kubbeye kademeli geçişi sağlayan mukarnaslar dahi sesi dağıtarak yansıtmak için kullanılmıştır. Hisar Mecmuası yazarlarından Nevzat Yalçın, bir gün Alman dostlarına Türk Müziği dinletmiş ve birinden, Klasik Osmanlı mimarisi ile Gotik mimariyi kıyaslayan şu yorumu aktarmıştı: “Bizim müziğimiz, bin bir çıkıntısı ve sivri uçlarıyla muazzam bir katedral gibidir. Türk müziğini yumuşak hatlı kubbeleriyle, cazip ve ısrarlı havasıyla eski Türk mimarisine benzetiyorum”.¹⁶

¹³ Evliya Çelebi *Seyahatnamesi*, Cilt III., 469-470.

¹⁴ Nazende (ÖZTÜRK) YILMAZ (2003), “Fatih Külliyesinde Çorba Kapısı”, *Akademik Araştırmalar Dergisi*, Şubat-Nisan: 86.

¹⁵ Bkz. (12), NASR, 88.

¹⁶ Ekrem Hakkı AYVERDİ, *Makaleler*, 38.

Avrupa'da Barok müziğin gelişiminde mimarının doğrudan bir etkisi olmuştur. Dini alanda Luther'in reformu ve buna karşı geliştirilen bir reformasyon hareketi vardı. Bagenal, Reform hareketinden sonra yapılan ilavelerle akustik yapısı değişen Leipzig'teki St.Thomas Kilisesi'nin, Bach'ın farklı anahtarlarda eser yazmasına imkan tanıdığını ifade etmektedir. XVIII. yüzyıl tiyatro tipine bir geçiş yapısı sayılabilecek kilisenin bu yenilenmiş hali sesin tınlama süresini de değiştirmiştir.¹⁷ Yan duvarlara ilave edilen ahşap galeriler ve "kırlangıç yuvası" denilen localar ses emilimini sağlıyordu. Dönemin localarla kaplı tiyatrolarında ahşaba ilaveten, içlerinin kumaşla kaplı oluşu, alçak ve düz tavanın yansıttığı sesin yutulmasını arttırıyordu. Rokoko dönemi konutlarında ise oda müziğine uygun, yankılanmayı en aza indiren malzemeyle kaplı salonlar gelişmiştir. Gerçekleştirilmemiş bir tasarım olan M.Ribard'ın XVIII. yüzyılda Paris'te Etoile Meydanı için düşündüğü fil biçimindeki bir restoran, dev bir müzik aletidir.¹⁸ Piza Kulesi'nde uygulanmış olan akustik oyunu anımsatır. Fil binanın, Çin pagodalarındaki zillerde olduğu gibi rüzgar estikçe ses veren trompetlerle donatılması planlanmıştı. Yine de binanın bütünü akustik bir yapı olarak tasarlamakla, ses veren elemanlar yerleştirmek arasında önemli bir anlayış farkı vardır.

XIX. yüzyıla ait opera binalarında, bir önceki asrın plan şeması değişikliğe uğramazken boyutları genişlemiştir. Akustik sorunların olduğu bu yapılarda diğerlerinden farklı olarak, cephelerde neoklasisizmle gelen klasik ve gotik öğeler görülmektedir. Kontrol edilemeyen akustik bir ortamın oluşmasında başlıca sebep düz tavanların yerini hafif kubbeli tavanların almasıydı.¹⁹ Londra'daki Albert Kraliyet Salonu, bu hatalı tasarımlardan biridir. Hem plan hem de kubbe eliptik çizgide olduğundan salonun farklı yerlerine sesin ulaşma süresi değişmekteydi. Bu sorun 1971'de, kubbenin ses emiciliğini arttırmak için ağır boğumlu kumaş asılarak çözülebilmştir.²⁰ Wagner, operalarının sergilenebileceği nitelikte bir bina bulunmadığından, Bayreuth'da inşa ettirdiği Festspielhaus (Festival salonu)' un taslaklarını bizzat kendisi çizmiştir. Brückwald ve Brandt tarafından tasarlanan bu opera binası, mekân akustiği konusunda önemli bir gelişimi temsil etmektedir. Burada ilginç olan bir nokta; yenilikçi ve döneminde pek çok kişiye göre aykırı olan bu harekete para ve yer temini ile destek veren Bavyera Kralı II.Ludwig dışında yardımda bulunan bir diğer hükümdarın ise Osmanlı Sultanı Abdülaziz olmasıdır.²¹ Sultan Aziz ayrıca 1867'deki Avrupa gezisinin Londra durağında, şerefine verilen muazzam bir konseri Crystal Palace'ta izlemiş ve yangın tehlikesi atlatmış olan bu binaya da 1000 liralık bir yardımda bulunmuştur.²²

Buradan da anlaşılacağı üzere Osmanlı Sarayı'nda başlayan batılılaşma hareketi, XIX. yüzyıl İstanbul müzik kültürüne bir başka renklilik katmaktadır. Hem Türk hem Batı Müziği formunda eserler vermiş olan Osmanlı Sultanları, müzik reformunu öncü olarak sarayda başlatmışlar, saray dışındaki tiyatrolara, sanatçılara da devlet desteği ve çeşitli ihسانlarla teşvikte bulunmuşlardır.

¹⁷ Bkz. (5), RASMUSSEN, 194-195.

¹⁸ TÜMER G. (1996), "Müzik ve Mimarlık", *Arredamento Dekorasyon Dergisi*, Haziran: 118.

¹⁹ Bkz. (5), RASMUSSEN, 198

²⁰ Bkz. ROTH,140.

²¹ Emre ARACI, "Londra Crystal Palace'ta Abdülaziz Şerefine Verilen Konser", *Toplumsal Tarih*, 29.

²² A.g.m., 31.

II.Mahmut'un Yeniçeriliği kaldırıp Batı tarzında bir ordu kurmasıyla Mehterhane'nin de yerini Mızıkai Hümayun almış, böylece batı müziği askeri yoldan Osmanlı kültürüne girmiştir. Bu müzik çeşitli mekânlarda ve bilhassa açık havada icra edildiğinden mekânla ilişkilendirilecek nitelikte sayılmaz. Ancak sarayın meşkhanesinde icra edilen müzikler çok çeşitlidir. Erkek üniformalı kızlardan oluşan Harem Orkestrası, batıda benzeri olmayan ilginç bir örnektir. Köçekçe ve tavşanca gibi raksların yanı sıra Bale Heyeti de haremde faaliyet gösteren gruplardandı. Bu geçiş döneminin ara türlerinden biri sayılabilecek bir diğer örnek ise açık havada da icra edilebilecek derecede kalabalık bir orkestra ve tek sesli korodan oluşan Fasl-ı Cedid'dir. Enstrümanların bir kısmı batı bir kısmı ise Türk müziği aletleridir. Küme Faslı ya da Meydan Faslı adı altında, bu topluluklar, Saray'ların, büyük uzun divanhanelerinden sonra XIX. yüzyılın ikinci yarısında İstanbul'un Okmeydanı, Kağıthane gibi mesire yerlerinde çalmıştır. Oysa Türk Musikisinin askeri müzik dışındaki "ince saz" diye nitelendirilen diğer formları, şöenler dışında, ses yutucu elemanların fazla olduğu, küçük kapalı mekânlarda kalabalık olmayan topluluklar tarafından icra edilmekteydi. Müzik eğitimi de meşk usulü, evlerde veya semai kahvelerinde gerçekleşiyordu. "Meşk" in temelinde kitleleri etkilemek için icra değil, "Aşk" ile insan gönlünden diğer bir insanın gönlüne akış söz konusudur. Nitekim İstanbul mozaiğinden alabildiğince faydalanan ve özgün üslubuyla çığır açan Tanburi Cemil Bey'in, akıp coştugu mekânlar, konser salonları değil kahvehaneler ya da konaklar olmuştur. Topluluk önünde Türk Musikisi konseri veren ilk sanatçı olmasına karşın, Tanburi Cemil'in vermek durumunda olduğu konserlerden son derece sıkıntı duyduğunu oğlu Mesut Cemil aktarmaktadır.²³ Saray dışında klasik batı müziğinin mekânı, azınlık cemaatlerin, Avrupalı ve Levantenlerin bölgesi olan Pera'ydı. Kısa süre faaliyet gösterebilmiş olan Dolmabahçe Saray Tiyatrosu ve bu bölgedeki tiyatro binaları da Avrupa'daki örnekleri gibi localarla çevrili kavisli plan ve tavan yapısıyla barok şemanın XIX. yüzyıldaki uygulamasını temsil etmekteydi. Diğer yandan Türk müziğinin şarkı formundan ziyade geliştiği ve bir çeşit konservatuar olarak da nitelendirilen mevlevihanelerde icra edilen müzik de ayrı bir önem taşımaktaydı. Türk musikisinin temel taşı sayılabilecek Mevlevi ayinleri sayıca en çok bu devirde bestelenmiş, üçüncü selamın yapısı da batı müziği etkisinin yer aldığı bir bölüm olarak gelişmiştir. Tabii bu ana karakterinin değiştiği anlamına gelmez. İstanbul'da üç semavi dinin müzikleri arasındaki etkileşim ve benzerlik de yadsınmaz. Ermeni, Süryani ve Rum ilahilerinde kullanılan sekiz makamın Türk Musikisi'nde de karşılıkları vardır. Aynı kökenden makamsal olarak gelişen bu müziklerin İstanbul'da başka yönlerden de ilişki halinde oldukları gözlemlenmektedir. Yenikapı Mevlevihanesi'ne, dil öğretmek maksadıyla, Heybeliada Ruhban Okulundan bir daskalosun ve bir çeşit doktoral seviyede Haham olan bir Raben'in geldikleri bilinmektedir. Bu ayrıcalık, meşihatle Patrikhane ve Hahambaşılık arasındaki bir sözleşme gereği gerçekleşmekteydi.²⁴ Bir diğer örnek ise Neyzen Yusuf Paşa'nın Segah Peşrevi'nin İbranice sözlerle sinagoglarda ilahi olarak okunmasıdır. Mevlevihanelerdeki eğitim, yalnız bu müziğin üstadlarıyla sınırlı kalmıyor ve batı müziği öğrenmek amacıyla Mızıkai Hümayun müzisyenlerinden de faydalanılıyordu. Bu mekânların yapısını inceleyecek olursak, her birinin kendi işlevine ve kültürüne uygun, genel hatlarıyla bağımsız geliştiği söylenebilir. Geleneksel kilise yapısı haç plan şemasına oturmakla

²³ Mesut CEMİL, *Tanburi Cemil'in Hayatı*, 177-181.

²⁴ A.D ÖZEKE., *Neyzenler Kahvesi*, 28.

beraber Ermeni ve Rum kiliselerinin birçoğu dikdörtgen bazilikal plandadır. Kiliselerin yapısı, camii, semahane ya da sinagoglarda görülen merkezi planın aksine, içinde icra edilen ayinin gerektirdiği biçimde uzunlamasına bir mekâna ihtiyaç duymaktaydı. Sinagog mimarisi ise, ayinin icrası gereği merkezi kubbeli bir planda gelişmiştir. Birer kültür kompleksi olan mevlevihanelerin semahane içyapısında çokgen dairesel plan ve ikinci kat galerileri XIX. yüzyılda gelişmiş olan bir formdur. Burada ilginç olan uygulama Mutrib Heyeti'nin icrasını galeride yapmasıdır. Pek çok anlamının yanı sıra atomların ve gezegenlerin bir merkez etrafında dönüşünü de simgeleyen sema töreni ise dairesel bir zeminde gerçekleştirilebilmektedir. Günümüze kalan Galata Mevlevihanesi örneğinde olduğu gibi bu özgün yapının tezyinatı dönemin batı etkisini yansıtır. Çoğunlukla merkezde kubbe yer almakla beraber, bu biçim dışı yansıtılmamıştır. Benzer uygulama kiliselerde de görülebilir.

XX. yüzyıla gelindiğinde, pek çok sanat dalının bir potada erimeye başladığını görüyoruz. Modern sanatın temelinde yer alan etkilerden sanayi devrimi ve savaşlar, insanları farklı bir düşünce yapısına ve yeni uygulamalara yöneltmiştir. 1902 yılında, Viyana Seccession'da "Beethoven Sergisi" açılmıştı. Bu serginin amacı, aynı mekân içerisinde, görsel sanatlarla müzik ve şiiri bütünleştirmekti. Viyana Operası Mahler yönetiminde, Wagner'in yorumuyla, Beethoven'ın 9. Senfonisi'nin 4. bölümünü çalmış, son bölümde Schiller'in şiiri seslendirilmiştir. Klimt, sergi alanının üç duvarını kaplayan frizinde, bu bölümü görselleştirmiştir. Beethoven eserin sonunda yer alan koral bölümde "alaturka" ritm ve sazlar kullanarak, mehter müziğinin etkileyici vuruşlarını kullanmıştır. Batı sanatının bunca arayışlarının sonunda, gerek Klimt'in minyatüvârî resimlerinde, gerekse Beethoven'ın kullandığı aksak Türk Müziği usûllerinde, doğu sanatına bir dönüş gözlemlenebilir. Stravinsky'nin müziğindeki devrimci ruhun, içinde çalıştığı, Auguste Perret tasarımı Champs-Élysées Tiyatrosu'nda (1910-1913) da mimari açıdan var olduğu düşünülmüştür.²⁵ Sanat eleştirmeni ve koreograf Diaghilev, müzisyenler ve ressamlarla işbirliği içinde çalışmıştır. En önemli eserlerinden bir sayılan "Geçit Töreni"nin müziğini Eric Satie, dekor ve kostüm tasarımlarını ise Picasso yapmıştır. Günlük hayattan çeşitli seslerin de yer aldığı ve bu efekt kolajlarından dolayı da "kübist bale" olarak nitelendirilen eser, görsel sanatlardan müziğe geçen bir tekniğin kullanımı açısından önemli bir örnek teşkil etmektedir. John Cage, 4'33" adlı parçasında tek bir tuşa dahi basmaksızın, ortamın, yani mekânın seslerini de müzik olarak algılamayı öngörmüştür. II. Dünya Savaşı'ndan sonra gelişen sanat, teknik imkanların da artmasıyla bambaşka uygulamaları sunmaktadır. Amerika'da gelişen bir anlatım biçimi olan "happening"ler ise, Cunningham, Cage ve Rauschenberg'in başlattıkları doğaçlama "eylem kolajları"ndan oluşmaktaydı.²⁶ Burada önemli olan nokta, görsel malzeme, dans, müzik gibi çeşitli eylemlerin, sokak, garaj, apartman dairesi gibi herhangi bir mekânda sergilenmesi, yaşamın içinde bir sanat yapmak arzusuydu. Modern mimarlığın en önemli isimlerinden Le Corbusier, mimar ve müzisyen dostu Iannis Xenakis ile birlikte *Metastasis* adlı yapıtta müzik, mimari ve matematiği buluşturmışlardır. Brüksel Dünya Fuarı'ndaki (1958) Phillips Pavyonu'nda, Corbusier'nin Fibonacci dizileri ve altın oran kullanımı, Xenakis'in Pisagorcu alt yapısıyla hazırladığı, ses çıkaran bir hacime dönüşmüştür. Ses, ışık ve mimari, "glissando"ları temsil eden yüzeylerde

²⁵ Bkz. (18), TÜMER, 116.

²⁶ Semra GERMANER, 1960 *Sonrası Sanat*, 23.

buluşur. Yunan asıllı mimar daha sonra “Polytope”larda ışık ve sesin çakışmalarını, farklı mekânlarda uygulamıştır.

Bütün bu örnekler göstermektedir ki çağlar boyunca mekân ve müziğin karşılıklı bir etkileşimi olagelmıştır. Farklı kültürlerin, farklı dinlerin insanları, altyapı ve eğilimleriyle müzik ve mimariyi yönlendirirken, bu iki sanata ortak değerler katmışlardır. Burada en önemli ortak paydalardan biri de matematiktir. Doğayı tetkik ederken ortaya çıkan bu soyut bilim, müzikte duyulan, mimaride ise içinde yaşanılan somut bir yapı halini almıştır. Belki de tümevarımcı yaklaşım bizleri, bu disiplinleri bağımsız addederek değerlendirmeye yönlendirdiğinden, aralarındaki ilişkiyi kavramak için misallere ihtiyaç duyuyoruz. Hâlbuki bütüne baktığımızda, insan vasıtasıyla şekillenen müzik ve mimarinin, iki farklı biçimde karşımıza çıkan aynı öz olduğunu fark edebiliriz.

Kaynaklar

ARACI, Emre (Ocak 1998), “Londra Crystal Palace’ta Abdülaziz Şerefine Verilen Konser”, *Toplumsal Tarih*.

AYVERDİ, Ekrem Hakkı (1985), *Makaleler*, İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları, İstanbul.

AYVERDİ Samiha (2002), *Boğaziçi’nde Tarih*, Kubbealtı Neşriyatı, 5.baskı, İstanbul.

CARROL, R (December 2, 1999), “Pisa Baptistery is a giant musical instrument, computers show”, *The Guardian*.

CEMİL, Mesut (2002), *Tanburi Cemil’in Hayatı*, Kubbealtı Neşriyatı, İstanbul.

EVLYA ÇELEBİ *Seyahatnamesi*, Çeviren: Mehmet Zillioğlu, Üçdal Neşriyat, İstanbul, Cilt III.

GERMANER, Semra (1996), *1960 Sonrası Sanat*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.

İPŞİROĞLU, Nazan- Mazhar İPŞİROĞLU (1983), *Oluşum Süresi İçinde Sanatın Tarihi*, Cem Yayınevi, İstanbul.

KAMACIOĞLU, Filiz, *Resim, Mimari, Müzik İlişkisi ile Sanat Tarihi* (yayınlanmamış eser).

NASR, S.H. (1989), *İslam ve İlim*, İnsan Yayınları, İstanbul.

ÖZEKE, A.D. (2000), *Nezenler Kahvesi*, Pan Yayıncılık, İstanbul.

ÖZTÜRK YILMAZ, Nazende (Şubat-Nisan 2003), “Fatih Külliyesinde Çorba Kapısı”, *Akademik Araştırmalar Dergisi*.

ROTH, Leland.M. (2000), *Mimarlığın Öyküsü*, Çev. Ergün Akça, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.

ROWELL, L.E. (1983), *Thinking about music: an introduction to the philosophy of music*, University of Massachusetts Press.

RASMUSSEN, Steen Eiler (1994), *Yaşanan Mimari*, Çev. Ömer Erduran, Remzi Kitabevi, İstanbul.

ŞEYBAN, Lütfi (2003), *Reconquista; Endülüs’te Müslüman ve Hıristiyan İlişkileri*, İz Yayıncılık, İstanbul

TÜMER G. (1996), “Müzik ve Mimarlık”, *Arredamento Dekorasyon Dergisi*, Haziran:118.

VERRENGIA J.B. (September 23, 1999), “Oldest [playable] Instrument Found in China”, *Arizona Republic Newspaper*.

Dünya Saygun'u Dinlemeli

Gülper REFİÇ*

Goethe, mimarlığın dondurulmuş müzik olduğunu söyler. Sinan'ın Süleymaniye ve Selimiyesi'nin çağımız musikisindeki karşılıklarını Saygun yaratmıştır.

“Dahilik, bencil ilgilerini, arzularını, amaçlarını gözden çıkarabilme, dünyayı gerçekçi ve çok yönlü görebilmek, tanıyabilmek için, kendi benliğini tamamen terk edebilme gücüdür.” Böyle diyor Schopenhauer...

Tarihin büyük dönüşümlerinde, benliğinden arınıp, toplum ve insanlık idealleri için mücadele eden dehalar öncü rolü üstlenmişlerdir. İskender, Atatürk gibi asker/devlet adamları, Eflatun, Mevlana, Voltaire gibi düşünürler, Shakespeare, Byron, Mehmed Akif gibi şair/yazarlar, Leonardo Da Vinci, Diego Rivera gibi ressamalar, Mozart, Wagner, Saygun gibi besteciler bu dehaların en önemli temsilcileri arasındadır.

İskender-Aristo, I.Elizabeth-Shakespeare, Medici Ailesi-Leonardo, II.Ludwig-Wagner, Atatürk-Saygun ilişkilerinde olduğu gibi, tarihin akışını etkileyen liderlerle, sanatın sınırlarını aşan dehaların yakınlığı dikkat çekicidir. Dehalar ve büyük liderlerin yüzyıllardır süregelen bir başka ortak noktaları da, kaderlerinin sonunda yalnızlığa itilmek olmasıdır. Onur ve hayranlığın artışı nispetinde, gerçekten ve doğrudan hoşlanmayan habis güçler tarafından etraflarına kıskançlık ve düşmanlık duvarları örülür. Canlarından olmak veya yaşarken ölüme terk edilmek bir çoğunun kaçınılmaz kaderi olmuştur. Zirve yalnızlık getirir.

Mozart Requiem'de, *Wagner Tannhauser* ve *Lohengrin Operaları*'nda, Saygun da *Yunus Emre Oratoryosu* ve *Kerem Operası*'nda, sözle anlatılmayacak bu yalnızlığı, müzik tarihinin en etkili ifade gücüyle seslendirmişlerdir. Hepsi de başka bir dil, başka bir üslup ile...

Büyük İskender'in başlatmak istediği Doğu-Batı uzlaşmasında huzur arayışı, onun Babil'de genç yaşta şüpheli ölümüyle sonuçsuz kalmış, Mevlana'nın yüksek kültürden, Yunus'un halktan kaynaklanarak dile getirdikleri, tüm insanlığı kucaklayan, adalet, kardeşlik ve huzur âlemi, Batı'nın çelik zırhlarını aşamamış, sanayi toplumlarının ham madde ve doğal kaynaklara doymak bilmez iştahları I. ve II. Dünya Savaşları ile sonuçlanmıştır. 170 milyon insanın ölümüne yol açan savaşlarla, Avrupa'nın Homeros'tan beri asırlarca gelişerek, Fransız İhtilali sonrası 19.yüzyılda sanat ve kültürün en ince örneklerini verdiği bir derinlik tümünden yok olmuş ve bugün hâlâ yerine, maddiyat ve paranın dışında, başka değerler sistemi konulamamıştır.

* MSGSÜ Devlet Konservatuarı Müzikoloji Bölümü Başkanı

20. yüzyılda Batı'da bunlar yaşanırken, Anadolu tüm ezilenlerin, sömürülenlerin son direniş kalesi haline geliyordu. Mustafa Kemal hem ulusunun, hem de tüm dünyada zulme uğrayanların umut ışığı, özgürlük simgesi olacaktı. Tıpkı Yunus'ta olduğu gibi, sayfalarla anlatılamayacak bir dünya görüşünü, en sade, en açık dil ile iki cümlede özetleyerek: "Ve herhalde alemde bir Hak vardır, ve Hak Kuvvet'in üstündedir" diyecekti. Saygun'un son dönem eserlerinden senfonik orkestra ve koro için *Atatürk'e ve Anadolu'ya Destan*, günümüzün karanlık dünyasına ışık tutan bu eşsiz sözleri, derin ve bir o kadar da anlaşılabilir bir dille ifade etmektedir.

Bu müzik dili Anadolu'nun binlerce yıllık kültür harmanının damıtılmış dilidir. İster Yunus'un Allah aşkını, ister Atatürk'e ve onun ülkelerine duyulan aşkı anlatsın, Saygun'un müziği büyük bir kültür birikiminin, yoğun uygarlık katmanlarının olağanüstü yansımalarıdır. Goethe, mimarlığın dondurulmuş müzik olduğunu söyler. Sinan'ın Süleymaniye ve Selimiyesi'nin çağımız musikisindeki karşılıklarını Saygun yaratmıştır.

Saygun'u yirmi yıl önce 1991'de kaybettik. Gazi Mustafa Kemal, Anadolu insanının en saf, en içten duygularını yansıtan halk müziğinin, çağın gelişmiş çoksesli orkestra müziği tekniği ile işlenerek, kırsaldan kentsel taşınmasını, böylece bizim halkımızı tüm dünyada en üst seviyede yansıtacak ulusal müziğin yaratılmasını tasarlıyordu. Bu tasarımın ilk uygulaması *Özsoy Operası*, bes-tecisi ise 26 yaşındaki Adnan Saygun'dur.

Batı müziğinin, Rönesans, Barok, Klasik ve Romantik olarak sınıflandırılan büyük atılım ve değişim dönemlerinin ana kaynağı istisnasız hep halk müziği olmuştur. Mustafa Kemal aynı zamanda büyük bir kültür adamı olarak hiç kuşkusuz bu gerçeği biliyordu.

Türk ulusunun tarihi ve manevi köklerini araştıran, bu kaynaklardan geleceğine ışık tutan *Özsoy Operası'nın* konusu Gazi Mustafa Kemal'e aittir.

Yoktan var edilen orkestra, koro ve solistlerle bir buçuk ay gibi mucizevi kısa bir sürede bu tarihi görevi yerine getiren Saygun'un başarısı Gazi'yi çok memnun etmiş, çağdaş Türk müziğinin parlak geleceğine olan inancının somut örneğini ortaya koymuştur.

Gazi/Saygun birlikteliği ulusal kültür alanında öncü ve örnek eserlerin ortaya çıkmasına yol açarken, Batı dünyasında meydana gelen siyasi oluşumlar yeni gerilimler yaratmakta, Avrupa'daki ideolojik kamplaşmalar Türkiye'de devlet yönetimindeki kadroları da etkilemektedir. 1934 yılında Soyadı Kanunu ile Mustafa Kemal'e, Büyük Millet Meclisi tarafından "Atatürk" soyadı verildikten sonra onun "Gazi" unvanı kullanılmaz hale gelmiştir. Ülkenin kültür siyasetinde de üstü örtülü bir değişim meydana gelmektedir. Resmi kültür siyasetinde ulusallığın yerini evrensellik kisvesi altında Batıcılık almaktadır. Batıcı bürokrasi için Atatürk/Saygun ilişkisi sakıncalı görünmeye başlamıştır. Atatürk'ün talebi üzerine Saygun'un hazırladığı, Türk müziğinin tarihi köklerini araştıran geniş kapsamlı rapor, yeni oluşmakta olan bu ortamda, bürokrasi tarafından Hindemith'e devredilerek hasıraltı olur.

Zaten Hindemith de kendisinden beklenen Batıcı müzik devrimlerini gerçekleştirmek için ulusalcı Saygun'un mutlaka Ankara'dan uzaklaştırılması gerektiğini söylemektedir.¹

Atatürk'ün rahatsızlığı artmış Florya'ya dinlenmeye çekilmiştir. Bunu fırsat bilen bürokratlar, Saygun'un Ankara'da, Halkevleri, Musiki Muallim Mektebi ve orkestradaki bütün görevlerine son verip onu İstanbul'a, tedavi gerekçesiyle sürgüne yollarlar. Böylece müziğimizin araştırılması için Saygun'un önerdiği "Halk Bilimleri Kurumu" gibi tasarılar da rafa kaldırılarak, çok önemli bir sanat atılımı önlenmiş olur.

Saygun'un bilim ve düşünce kişiliğinin gelişiminde ilk büyük etken hiç kuşkusuz, bir din âlimi ve matematik hocası olan babası büyük irfan adamı Nevşehirli Celâl Bey'dir. Bir devlet memuru maaşıyla ailesini güçlkle geçindiren Celâl Bey, elindeki son imkanları da kullanarak çocukları için eve bir piyano alacak ve onlara bir Fransız matmazelden Fransızca dersi aldıracaktır. Elindeki son altınla da kitap satın alarak en yakın kahvehaneyi, kıraathane şekline sokacak, böylece İzmir Milli Kütüphanesi'nin ilk temelleri atılmış olacaktır.

Henüz 12-13 yaşlarında lise öğrencisi olan Saygun, yaz aylarında babasının işlettiği yazlık sinemada sessiz filmlere piyanoda eşlik eder. Bu sinemanın gelirleri ile alınan kitaplarla kıraathane gitgide zengin bir kütüphaneye dönüşür.

15 yaşında liseyi bitiren Saygun çoktan besteci olmaya karar vermiştir. Henüz Schubert 8. *Senfoni* ve piyano hocası Macar Tefik Bey ile dört el çaldıkları Beethoven senfonilerinden başka eser tanımazken, kütüphanede bulunduğu E.F. Richter'in *Armoni ve Kontrapunt* kitabını ve üç ciltlik *La Grande Encyclopedia*'nın tüm müzik terimlerini Türkçeye çevirerek elde ettiği bilgilerle ilk senfonisini bestelemiştir.

1926'da Ankara Musiki Muallim Mektebi'nde sınava girerek, İzmir Lisesi'nde müzik öğretmenliğine atanmasından sonra da, Milli Kütüphane'de eş zamanlı çalışmaya başlayarak eline geçen tüm müzik kitaplarını tercüme etmiştir. Acı bir gerçek, bu kitaplar bugüne kadar basılmamıştır.

1928 yılında Mustafa Kemal'in çıkardığı bir kanunla sınava girerek yurt dışında eğitim hakkı kazanan Saygun, Paris'te üç yıllık eğitim sırasında Vincent d'Indy gibi önemli bir bestecinin gözetiminde Schola Cantorum'da Gregorien müzik çalışarak, Batı müziğinin temel kurallarını kaynağından öğrenme imkanı elde etmiştir.

1931 yılında Batı'daki eğitimini tamamlayıp yurda dönen Saygun, artık kendisini binlerce yıllık bir geçmişi olan Anadolu müzik hazinesini araştırmaya adanmıştır. Değerli müzikolog Mahmut Ragıp Gazimihal ile birlikte Türk halk müziği çalışmaları sırasında, Macar müzikolog Bence Szabolcsi'nin Türk müziğini İran-Arap müzik bölgesinde gösteren bir harita ve incelemesi ellerine geçer. Saygun ile Gazimihal bu görüşün gerçeğe uymadığı görüşündedirler. Hemen itirazlarını içeren bir mektup yazarak Szabolcsi'nin dostu olan Béla Bartók bu

¹ Gülper REFİÇ, A. Adnan Saygun ve Geçmişten Geleceğe Türk Musikisi, 10.

mektupla çok ilgilenir ve Ankara Dil Tarih Coğrafya Fakültesi'nde Hungaroloji Kürsüsü Başkanı Prof. Rásonyi'nin teklifini kabul ederek, Türk halk müziğini Saygun'la birlikte incelemek üzere 1936 yılında Türkiye'ye gelir.

Adana'nın Osmaniye ilçesi civarında yaptıkları araştırmalardan sonra, dönüşte Ankara'da üç konferans veren Bartók, Balkan ülkelerindeki pentaton ve aksak ritim benzerliklerinin, bin yıl önce Orta Asya'dan gelen Kuzey Türkleri Çuvaşlar ve Çeremişler tarafından Balkanlar'a yayılmış olmasından kaynaklandığını anlatır ve konferansını "bu netice ile iftihar edebilirsiniz" diye bitirir.

Aralarında 26 yıllık yaş farkına rağmen Saygun'la çok iyi anlaşılan Bartók, yaklaşan Nazi işgaline karşı 1939 yılında defalarca mektup yazarak Türkiye'ye gelmek istediğini bildirir. Atatürk artık yaşamıyor, Saygun da bürokrasiden destek görmüyordu. Türkiye, dünyanın yetiştirdiği en büyük bestecilerden ve halk bilimi öncülerinden biri olan Béla Bartók'u kaçırdığında neler kaybettiğini hiç anlamamıştır. Bartók, 1940'da gittiği Amerika'da beş yıl yalnız ve sefil bir hayat sürdürmek zorunda kalmış, 1945'te de hayatını kaybetmiştir.

1930'larda başlayan bu yoğun ve derin araştırmalar yirmi yıl içinde Saygun'u dünyanın sayılı müzik bilimcilerinden biri haline getirir. Birçok uluslararası müzik konseyinde ya üye olarak ya da konseye başkanlık ederek, Macarca, Fransızca ve İngilizce olmak üzere üç dilde konferanslar verir. Bu toplantılarda Ralph Vaughan Williams, Jean Sibelius gibi büyük bestecilerle birlikte çalışmıştır. Bu konferansların arşivimde bulunan fotokopileri 10 kalın dosya büyüklüğündedir. Ayrıca Henry Cowell, Leopold Stokowski, Michael Tippett ile yazışmaları bir gün mutlaka basılmalı ve genç bestecilerin yararlanması sağlanmalıdır.

Saygun'un 3 yaşında Arapça ve Farsça öğrenip, 6 yaşında iki bilinmeyenli cebir denklemi çözmeyle başlayan bu araştırma ve öğrenme azmi, ömrü boyunca devam etmiştir. 7 adet basılmamış çevirisinin yanı sıra, okullarda müzik eğitimi için yazdığı kuramsal kitaplar alanlarının temel eserleridir. 1940'larda başlayarak uzun yıllar sürdürdüğü, Halkevleri ve radyo programları için hazırlanan Anadolu'nun hemen her yöresine ait folklorik ve sanatsal özellikler içeren araştırmaların bazıları kitap haline getirilmiş, bazıları da dergilerde yayınlanmış belgelerdir. Bunların dışında, yine 40'li yıllarda gazete makalesi veya kitap olarak yayınlanan, Türk ve dünya kültürü, düşüncesi üzerine çok özgün yazıları vardır.

Atatürk ve Musiki-O'nunla Birlikte O'ndan Sonra adlı kitabı ise Gazi Mustafa Kemal ve ülkelerini en gerçekçi en doğru anlatan eserdir.

A.Adnan Saygun'u, çağdaşlarından ayıran ve onu bugün için ulaşılmaz kılan özelliği, hem Doğu hem de Batı kültürünü, zihinsel ve ruhsal olarak aynı önemde benimsemiş ve özümsemiş olmasıdır. Değişik kültürlerin, tam anlayışla kaynaşması ancak Anadolu gibi, topraklarında asırlarca tüm dinlerin, ırkların, milletlerin iç içe barış içinde yaşamasıyla mümkün olabilir.

Değerli orkestra şefimiz Prof.Gürer Aykal, bir akşam evimizde verdiğimiz bir davette, çok sevdiği, saydığı hocası Saygun'u anlatmak için piyanoda bir akor çalıp: "Bu akorda, hem modal müzik, hem pentaton, hem tonal müzik, hem

de makam var. Saygun'un müziğini özgün ve benzersiz kılan temel kaynak işte bu" demişti. Usta bir şefe yaraşan kısa ve öz bir ifade...

Paris'teki eğitiminin son yılı olan 1930'da hocası Eugene Borrel'in tavsiyesi ile katıldığı yarışma için bestelediği ve Op.1 numarası verdiği *Divertimento* üzerine Saygun şunları söylemişti:

"Müzik hayatımın başlangıcından beri ülkemin müziği beni etkilemiştir. Hatta bunun daha şuurlu olarak ilk defa ortaya çıkışına Op.1 numaralı eserim gösterilebilir."²

Adnan Saygun daha 15 yaşındayken İzmir'de bir "autodidact" (kendi kendini yetiştiren) olarak *Re Majör Senfoni* bestelemiştir. 23 yaşında Paris'te bestelediği ve ilk ciddi eseri saydığı *Divertimento* hakkında, çocukluğu İzmir'de geçmiş ve Türk müziği konusunda araştırmaları, makaleleri olan hocası Eugene Borrel bir mektubunda Mahmud Ragıp Gazimihal'e şunları yazmaktaydı:

"Adnan burada bir yığın ciddi bilgiler edindi; hadsiz hesapsız musiki dinledi, iyi füğ yazıyor; kompozisyon alanında bütün faydalı örnekleriyle bütün senfonik musikiyi en ince teferruatına kadar gözden geçirdi. İtalyan şifreli bassosunu realize etmeyi ve orkestra partiyonunu piyanoda ihtisar etmeyi (transkripsiyon) öğrendi. Schola'da elde ettiği hayli org bilgisi de vardır. Zevcem kendisine piyano teknik ve pedagojisi hakkında fevkalade ve müteferri yollar gösterdi. Nihayet son zamanlarda Anadolu temleri üzerine bir orkestra parçası yazdı ki iyi genişletilmiş ince bir şekilde orkestra edilmiş ve içinde fevkalade fikirler olan bir yazıdır. Ciddiyetle çalışmakta devam ettiği taktirde, Adnan'ın dikkati çekecek eser meydana getirmesi pek mümkündür."³

Divertimento yarışmada birincilik kazanır, fakat bursu bittiği için Türkiye'ye dönen Saygun, eserinin Polonya, Rusya ve Belçika'daki seslendirilmelerine katılamaz. Saksafonun bir ilahiyi andıran temayı sergilemesiyle başlayan bir bölümlük *Divertimento*'da ayin müziğinin vazgeçilmez enstrümanı kudüm, ilk örnekte darbuka olarak kullanılır. Daha sonra *Yunus Emre ve Kerem* gibi tasavvuf felsefesi doğrultusunda yazdığı eserlerde tekrar karşımıza çıkacaktır.

Burada hiç unutulmaması gereken, babası matematik ve din bilgini Celâl Bey'den aldığı temel eğitimin yanı sıra, Paris'te Schola Cantorum'da hocası Vincent d'Indy'den edindiği, kaynağı César Franck'tan gelen Alman müzik geleneğinin, kusursuz formel yapı anlayışı, ayrıca çoksesli müziğin Batı'daki temel harcı olan kilise müziğinin (Gregoryen müzik) onun geniş bilgi dağarcığına başlangıç için katkıları olmuş, diğer bütün dehalarda olduğu gibi aslında müzik dünyasını tamamen kendisi yaratmış ve geliştirmiştir.

Nietzsche "müzik sözün bittiği yerde başlar" diyordu. Dünyanın hızla maddi/manevi tükenişe sürüklendiği günümüzde *Kerem Operası*'nın final korusu sözlerini, umutların bittiği yerde başlayan ışığa örnek olarak verelim:

² Emre ARACI, *Ahmet Adnan Saygun*, 60.

³ A.g.k., 60.

“Huzur Sende Baht Sende
Yakın Sende Yad Sende
Hayat Sende
Ey Aşk
Ey Huzur
Sükun”

Kaynaklar

REFİÇ, Gülper (1991), *A. Adnan Saygun ve Geçmişten Geleceğe Türk Musikisi*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.

ARACI, Emre (2001), *Ahmed Adnan Saygun/Doğu Batı Arası Müzik Köprüsü*, YKY, İstanbul.

Heiligenstädter Testament

Akın YAZGAÇ*

Dr. Edip Aktin'e

Beethoven 1802 yılının yaz aylarını, dostu Dr. Schmidt'in tavsiyesine uyarak termal kaynağından yararlanmak için gittiği, o zamanlar idarî olarak Viyana'ya daha bağlanmamış Heiligenstadt'ta geçirmiş ve 6 Ekim'de *Heiligenstädter Testament* adıyla anılan duyguyu yüklü satırları yazmıştır. 10 Ekim'de birkaç satır daha eklediği bu belge, bir vasiyetnameden ziyade büyük sanatçının en içten duygularının yüce ifadesini bulduğu bir yazıdır.

Belgeyi 1827'de bulan Anton Schindler, eserin bir kopyasını Friedrich Rochlitz'e (Leipzig), diğerini ise Ignaz Moscheles'e (Londra) göndermiştir. Rochlitz ise, yazıyı 17 Ekim 1827 tarihinde *Allgemeine Musikalische Zeitung*'da yayımlamıştır (Jg. 29, Nr. 42, col. 705-710). Üzerindeki notların da belirttiği gibi (bkz. 10. dipnot), belge aynı yıl 21 Kasım'da Artaria et Comp. tarafından Beethoven'in yeğeni Karl'ın vasisi Jakob Hotschevar'a, Hotschevar tarafından ise Karl'ın annesi Johanna van Beethoven'a (Reiss) teslim edilmiştir. Ignaz Moscheles'in Anton Schindler'e 2 Ağustos 1840 tarihli mektubundan anlaşıldığı üzere, Franz Liszt yazıyı 1840 yılının Mayıs ayında konser vermek için gittiği Londra'ya götürmüştür. Belgeyi iki yıl sonra kemancı ve besteci Heinrich Wilhelm Ernst almış ve 1855'te, "İsveç Bülbülü" olarak anılan Jenny Lind ve eşi Otto Goldschmidt'e hediye etmiştir. Goldschmidt, Beethoven'in bu kıymetli yazısını 15 Eylül 1888 tarihli (Moreton Gardens, London) mektubu ile eşi ve kendi adına Hamburg'daki Stadtbibliothek'e (günümüzde Staats- und Universitätsbibliothek) bağışlamıştır (Inv. Nr. 1888.1389).

Heiligenstädter Testament'in yazıldığı kağıt 39,5 x 25 cm boyutlarında olup, taçlı bir arma ve bunun içinde sağa bakan bir posta borusundan (Posthorn) oluşan filigran ile "Anton Stolla" adının okunduğu bir "contremarque" (genellikle kağıt üreticisinin adının bulunduğu kısım) bölümüne sahiptir.

Beethoven'ın yazıda sık sık kısa çizgi kullandığı görülmektedir. Sanatçının duygularını birbiri ardına sıraladığı cümleler, iç çekişler ve vurgulamak için altını çizdiği ifadeler, kadere karşı erdemli mücadelesini belgeyen bu satırları bir kahramanlık senfonisine dönüştürmektedir. Sanatın ve erdemın kendisini yükselttiğini yazdığı satırlar, *Do minör Senfonisi*'nin son bölümünün başında bir ışık huzmesi gibi beliren do majör temayı anımsatır.

* İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi (Latin-Germen Dilleri Bölümü) Y. Lisans öğrencisi

Eserin Almanca'dan yapılmış bu tercümesinde, Hedwig M. von Asow'un yayımlamış olduğu *Heiligenstädter Testament* (1992) kitapçığından ve bu kaynaktaki İngilizce ve Fransızca çevirilerden yararlanılmış, Almanca metin ise, eserin tıpkıbasımıyla karşılaştırılarak ve söz konusu baskı temel alınarak hazırlanmıştır. Sadece, Beethoven'in üzerine kısa çizgi çektiği "m" harfi, çift "m" olarak çizgisiz biçimde yazılmıştır. Çeviri metninde, Beethoven'in cümleler arasında kullandığı çizgiler kullanılmamış ve gerektiğinde, cümleler bir bütünlük oluşturacak şekilde birbiriyle bağlanmıştır. Çevirinin sonunda, metne dair dipnotlara ve kısa bir bibliyografyaya yer verilmiştir.

Müzik tarihini derinden etkilemiş sanatçılara ait, fikir dünyamızı zenginleştirecek belgelerin çift dilli ve notlu yayımlarının artması en büyük dileğimizdir.

Für meine Brüder Carl und [Johann] Beethoven.

O ihr Menschen die ihr mich für feindselig störisch oder / Misanthropisch haltet oder erkläret, wie unrecht thut ihr mir / ihr wißt nicht die geheime urßache von dem; was euch so / scheinete, mein Herz und mein Sinn waren von Kindheit / an für das Zarte Gefühl des wohlwollens, selbst große / Handlungen Zu verrichten dazu war ich immer aufgelegt, / aber bedenket nur daß seit 6 jahren ein heilloser / Zustand mich befallen, durch unvernünftige ärzte verschlimmert, / von jahr zu jahr in der Hofnung gebessert zu werden, / betrogen, endlich zu dem überblick eines dauernden / Übels [daß durchstrichen] (dessen Heilung vielleicht jahre dauern oder / gar unmöglich ist) gezwungen, mit einem feuerigen / Lebhaften Temperamente geboren selbst empfäng- / lich für die Zerstreuungen der Gesellschaft, mußte ich früh / mich absondern, einsam mein Leben zubringen, wollte / ich auch Zuweilen mich einmal über alles das hinaussetzen, / o wie hart wurde ich dur[ch] die verdoppelte trauerige / Erfahrung meines schlechten Gehör's dann Zurück- / gestoßen, und doch war's mir noch nicht möglich den / Menschen zu sagen: sprecht lauter, schrejt, denn / ich bin taub, ach wie wär es möglich daß ich dann die / Schwäche eines Sinnes angeben sollte; der bei mir in / einem vollkommenern Grade als bei andern sein sollte, / einen Sinn denn ich einst in der größten Vollkommenheit / besaß, in einer Vollkommenheit, wie ihn wenige von / meinem Fache gewiß haben noch gehabt haben – o ich / kann es nicht, drum verzeiht, wenn ihr mich da zurück- / weichen sehen werdet, wo ich mich gerne unter euch mischte / doppelt wehe thut mir mein unglück, indem ich dabei verkannt / werden muß, für mich darf Erholung in Menschlicher Gesell- / schaft, feinere Unterredungen, wechselseitige Ergießun- / gen nicht statt haben, ganz allein fast nur so viel / als es die höchste Nothwendigkeit fodert, darf ich mich in gesell- / schaft, einlassen, wie ein Verbannter muß ich leben, nahe ich mich / einer Gesellschaft, so überfällt mich eine heiße ängstlich- / keit, indem ich befürchte in Gefahr gesetzt zu werden, meinen / Zustand merken zu lassen – so war es denn auch / dieses halbe jahr, was ich auf dem Lande zubrachte, / von meinem vernünftigen Arzte aufgefordert, so viel / als möglich mein Gehör zu schonen, kamm er [nur durchstrichen] fast meiner / jetzigen natürlichen Disposition entgegen, obschon, vom Triebe / zur Gesellschaft manchmal hingerissen, ich mich dazu verleiten / ließ, aber welche Demüthigung wenn jemand neben mir / stund und von weitem eine flöte hörte und ich nichts hörte; / oder jemand den Hirten Singen hörte, und ich auch nichts hörte, [Seite

2] solche Ereignüsse brachten mich nahe an Verzweiflung, / es fehlte wenig, und ich endigte selbst mein Leben ÷ nur sie die Kunst, sie hielt mich / zurück, ach es dünkte mir unmöglich, die welt / eher zu verlassen, bis ich das alles hervorgebracht, / wozu ich mich aufgelegt fühlte, und so fristete / ich dieses elende Leben – wahrhaft elend; einen / so reizbaren Körper, daß eine etwas schnelle / Veränderung mich aus dem Besten Zustande in / den schlechtesten versezen kann – Geduld – / so heist es, Sie muß ich nun zur führerin / wählen, ich habe es – dauernd hoffe ich, soll mein Entschluß / sejn, auszuharren, bis es den unerbittlichen parzen / gefällt, den Faden zu brechen, vielleicht geht's besser, / vielleicht nicht, ich bin gefaßt – schon in meinem / 28 Jahre gezwungen Philoßoph zu werden, / es ist nicht leicht, für den Künstler schwerer als / für irgend jemand – gottheit du siehst herab auf / mein inneres; du kennst es, du weißt, daß menschenliebe / und neigung zum wohlthun drin hausen, – o Menschen, / wenn ihr einst dieses leset, so denkt, daß ihr mir unrecht / gethan, und der unglückliche, er tröste sich, einen seines / gleichen zu finden, der trotz allen Hindernissen der Natur, / doch noch alles gethan, was in seinem Vermögen stand, / um in die Reihe würdiger Künstler und Menschen / aufgenommen zu werden – ihr meine Brüder / Carl und [Johann], sobald ich tod bin und professor schmid / lebt noch, so bittet ihn in meinem Namen, daß er meine / Krankheit beschreibe, und dieses hier geschriebene Blatt / füget ihr dieser meiner Krankengeschichte bej, [ein unleserliches Wort durchstrichen] damit / wenigstens so viel als möglich die welt nach meinem Tode / mit mir versöhnt werde – Zugleich erkläre ich euch / beide hier für [meinen durchstrichen] die Erben des kleinen Vermögens, / (wenn man es so nennen kann) von mir, theilt es redlich, / und vertragt und helft euch einander, was ihr mir / zuwider gethan, das wist ihr, war euch schon längst ver- / ziehen, dir Bruder Carl danke ich noch insbesondere für / deine in dieser letztern spätern Zeit mir bewie- / sene Anhänglichkeit, Mein wunsch ist, daß [ich durchstrichen] euch / ein bessers sorgen[volleres durchstrichen] loseres Leben, als mir, werde, / emphelt euren [nach durchstrichen] Kindern Tugend, sie nur allein kann / glücklich machen, nicht Geld, ich spreche aus Erfahrung, / sie war es die mich selbst im Elende gehoben, ihr danke / [Seite 3] ich nebst meiner Kunst, daß ich durch keinen selbst- / mord mein Leben endigte – lebt wohl und / liebt euch, – allen Freunden danke ich, besonders Fürst Lichnowski und Professor Schmidt. – Die / Instrumente von Fürst L. wünsche ich, daß sie doch / mögen aufbewahrt werden bej einem von euch, doch / entstehe des wegen kein Streit unter euch, sobald / sie euch aber zu was nützlicherm dienen können, / so verkauft sie nur, wie froh bin ich, wenn ich auch / noch unter meinem Grabe euch nützen kann – / so wär's geschehen – mit freuden eil ich dem Tode / entgegen – kömmt er früher als ich Gelegenheit / gehabt habe, noch alle meine Kunst-Fähigkeiten / zu entfalten, so wird er mir trotz meinem Harten / Schicksal doch noch zu frühe kommen, und ich würde / ihn wohl später wünschen – doch auch dann / bin ich zufrieden, befreit er mich nicht von einem / endlosen Leidenden Zustande? – komm, wann du / willst, ich gehe dir muthig entgegen – lebt wohl / und vergeßt mich nicht ganz im Tode, ich habe es / um euch verdient, indem ich in meinem Leben / oft an euch gedacht, euch glücklich zu machen, sejd es –

Ludwig van Beethoven

[loco sigilli]

Heiglstadt
am 6^{ten} ot
october
1802

Für meine Brüder
Carl und [Johann]
nach meinem Tode zu
lesen und zu vollziehen –

[Seite 4] Heiglstadt am 10ten Ocktober 1802 so nehme / ich den Abschied von dir – und zwar traurig – / ja die geliebte Hofnung – die ich mit hieher nahm, / wenigstens bis zu einem gewissen Punckte / geheilet zu seyn – sie muß mich nun gänzlich / verlassen, wie die Blätter des Herbstes herabfallen, / gewelckt sind; so ist – auch sie für mich dürr / geworden, fast wie ich hieher kamm – gehe ich fort – / selbst der Hohe Muth – der mich oft in den Schönen / Sommertägen beseelte – er ist verschwunden – / o Vorsehung – laß einmal einen reinen Tag der Freude mir erscheinen – so lange schon ist der / wahren Freude inniger Widerhall mir fremd – o wann – / o wann o Gottheit – kann ich im Tempel der Natur / und der Menschen ihn wider fühlen, – Nie? – – / nein – o es wäre zu hart.

Heiligenstadt Vasiyetnamesi¹

Kardeşlerim Carl ve [Johann] Beethoven için²
Ey benim kötü niyetli, inatçı veya insanlardan kaçan biri olduğumu düşünen veya söyleyen insanlar, bana nasıl bir haksızlık ediyorsunuz! Size böyle görünen şeyin gizli sebebini bilmiyorsunuz. Kalbim ve ruhum çocukluktan beri iyi niyet duygusuyla doluydu; hatta büyük işler görmeye daima hazırdım. Fakat altı yıldan beri umutsuz bir duruma (iyileşmesi yıllar sürecek veya imkansız olan) düştüğümü, bu durumun akılsız hekimler yüzünden kötüleştiğini, iyileşme umuduyla yıldan yıla kandırıldığımı ve sonunda, *kalıcı bir rahatsızlıkla* yüzleşmek zorunda kaldığımı düşününüz. Ateşli, canlı bir mizaçla doğmuş, cemiyet eğlencelerine açık olan ben, erkenden içime kapanmak ve yaşamımı yalnız geçirmek zorundaydım. Bazen bunları unutmak isteğimde, ah, bozuk işitme duyumu iki misli acıyla hissederek geri çekilmeye mecbur kaldım. Buna rağmen insanlara “Daha yüksek sesle konuşun, bağırın, çünkü ben sağırım” demem mümkün değildi. Ah, benim daha üstün derecede sahip olmam gereken, vaktiyle en üstün biçimde - bu sanatta pek az kişide bulunan ve bulunmuş olan yetkinlikle - sahip olduğum *bir duyunun* zayıflığını itiraf etmem nasıl mümkün olurdu? Ah, bunu yapamam; bu yüzden, sizin aranızı karışmak isterken geri çekildiğimi gördüğünüzde beni bağışlayınız. Yanlış anlaşılma

¹ Beethoven, 6 Mart 1823 tarihinde (Viyana) avukat Dr. Johann Baptist von Bach'a yazdığı mektupla yeğeni Karl'ı tek vârisi ilan etmiş ve Dr. Bach'tan yeğeni için bir vasî bulmasını rica etmiştir. 3 Ocak 1827'de (Viyana) Dr. Bach'a yazdığı mektupta, yeğenin tek vârisi olduğunu tekrarlamış ve kendisinden Karl'ın vasîsi, *Re majör Keman Konçertosu'nu* (op. 61) ithaf ettiği Stephan von Breuning'le beraber Karl'la bir baba gibi ilgilenmesini rica etmiştir. Aynı yıl 23 Mart'ta, Karl'ın tek vârisi olduğunu tekrarlayan kısa bir ek yazmıştır.

² Belgede, Ludwig van Beethoven kardeşi Caspar Anton Carl'in ismini yazarken, Nikolaus Johann'ın ismini yazmamıştır.

sebepe olduğu için talihsizliğim bana iki misli üzüntü veriyor. Bir toplulukta eğlence, zarif sohbetler, fikir paylaşımlar benim için gerçek olmayacak. Yapayalnız, sadece zorunlu kaldığımda insan içine çıkabiliyorum; bir sürgün gibi yaşamaya mecburum. İnsanlara yaklaştığımda, durumumu belli etme tehlikesine düşmekten korkuyorum. Kırdan geçirdiğim bu son altı ayda da durum böyleydi; sağduyulu doktorumun işitme duyumu mümkün olduğunca korumamı önermesi, şimdiki halime oldukça uygun düşüyordu. Buna rağmen, bazen insanlarla birarada olma arzusunun kapılarak tavsiyeye karşı geldim. Fakat, yanımda duran birinin uzaktan kaval sesini duyması, *benim ise duyamamam veya şarkı söyleyen bir çobanı duyması*, benim ise duyamamam³ nasıl da onur kırıcı! Bu gibi olaylar beni umutsuzluğa itti; canımı almama ramak kalmıştı. Sadece *sanat*, o beni bundan vazgeçirdi. Yapmaya hazır olduğumu hissettiğim herşeyi ortaya koymadan önce dünyadan ayrılmak bana imkansız göründü ve böylece bu sefil hayata - gerçekten sefil; hızlıca bir değişikliğin beni en iyi durumdan en kötüsüne sokacak kadar hassas bir beden - katlandım. *Sabır* – denildiği gibi, şimdi onu önder olarak seçtim, öyle yaptım. Direnme kararımın, amansız Parca'lara⁴ ipliğimi kesmek uygun görünene kadar sağlam kalmasını umuyorum. Belki daha iyi olacak, belki de daha kötü – ben hazırım. 28 yaşında⁵ filozof olmaya mecbur kalmak kolay değil; herhangi birine nazaran bir sanatçı için daha zor. Tanrım, sen içimi görüyorsun, orada insan sevgisinin ve iyilik yapma arzusunun bulunduğunu biliyorsun, anlıyorsun. Ey insanlar, bunu okuduğunuz zaman, bana haksızlık ettiğinizi düşününüz ve talihsiz kişi, değerli sanatçı ve insanlar arasına kabul edilmek için gücünün yettiği herşeyi doğanın engellerine rağmen yapmış, kendine benzer birini bulmakla avunsun. Siz kardeşlerim Carl ve [Johann], hayatım sonlanır sonlanmaz, hayattaysa Profesör Schmid'den⁶ hastalığımı açıklamasını benim adıma rica edin ve bu yazdığım kağıdı hastalığıma ilişkin belgelere ekleyin ki en azından hayatım sonlandıktan sonra dünya benimle mümkün olduğu kadar barışsın. Aynı zamanda, siz ikinizi küçük servetimin (böyle adlandırılabilirse) vârisleri ilan ediyorum. Bunu dürüstçe paylaşın, iyi geçinin ve birbirinize yardımcı olun; bana karşı yaptıklarınızı, biliyorsunuz, çoktan affettim. Sana kardeşim Carl, bana son zamanlarda göstermiş olduğun bağlılıktan ötürü teşekkür ederim. Dileğim, benimkinden daha iyi ve tasasız bir yaşamınız olmasıdır. Çocuklarınıza *erdem*i öğretin, zira para değil, sırf erdem mutlu edebilir. Tecrübeyle konuşuyorum; beni sefaletten yukarı kaldıran oydu. Canıma kıyarak hayatımı sonlandırmamış olmayı sanatımın yanında ona borçluyum. Hoşçakalın ve birbirinizi sevin. Bütün dostlarıma, özellikle *Fürst Lichnowski*⁷ ve *Profesör Schmidt*'e teşekkür ederim. Fürst

³ Bu olaydan, Wegeler ve Ries'in yayımladıkları Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven eserinde bahsedilmektedir.

⁴ Roma mitolojisindeki Parca'lar (Lat. 'Parcae') üç kader tanrıçasıdır ve Grek mitolojisindeki Moira'lara (Grek. 'Moirai') karşılık gelirler. Grek kültüründe isimleri Klotho, Lakheis ve Atropos'tur; Latin kültüründe ise Nona, Decima ve Morta olarak adlandırılırlar. İnanışa göre, Parca'lardan ilki insanın yaşam ipliğini dokur, ikincisi ölçe, üçüncüsü ise keser.

⁵ Beethoven, bu satırları yazdığı yıl olan 1802'de 32 yaşındadır.

⁶ Beethoven, dostu cerrah ve oftalmolog Dr. Johann Adam Schmidt'in adını belgede önce "Schmid", sonra ise doğru olarak "Schmidt" şeklinde yazmıştır. Büyük sanatçı, *Mi bemol Majör Septeti*'nden (op. 20) uyarladığı *Mi bemol majör Triosu*'nu (op. 38) Dr. Schmidt'e adamıştır.

⁷ Beethoven'ın Fürst Lichnowsky'e adadığı yapıtları şunlardır: *Mi bemol majör Trio*, *Sol majör Trio*, *Do minör Trio* (op. 1), *Pathétique adıyla bilinen Do minör Piyano Sonatı* (op. 13), *La bemol majör Piyano Sonatı* (op. 26), *Re majör Senfoni* (op. 36) ve Paisiello'nun *La Molinera* operasındaki "Quant'è più bello" aryası üzerine *Piyano için Dokuz Çeşitleme* (WoO 69).

L.'nin enstrümanlarının⁸ ikinizden biri tarafından saklanmasını arzu ediyorum, fakat bu yüzden aranızda anlaşmazlık çıkmasın. Şayet daha iyi bir işe yarayacaklarsa, onları satın; mezarımda bile size yararı dokunursa mutlu olurum. İşte hepsi bu! Sevinçle ölüme karşı yürüyorum. Tüm sanatsal yeteneğimi ortaya çıkarmama fırsat bulamadan gelse bile, zorluklarla dolu kaderime rağmen erken gelecek ve onun daha geç gelmesini dileyeceğim. Fakat o zaman bile memnun olurum; beni azap dolu bir durumdan kurtarmayacak mı? Gel, *ne zaman* istiyorsan, sana karşı cesurca ilerliyorum. Hoşçakalın ve beni hayatım sonlandıktan sonra tamamen unutmayın. Sizi mutlu etmeyi düşünerek bunu hakettim. Böyle de olun!

Ludwig van Beethoven

[Mühür]

Heiglstadt⁹

6 Ekim

1802

Kardeşlerim Carl ve [Johann] için, hayatımın sona ermesinden sonra okunmak ve uygulanmak üzere¹⁰

Heiglstadt, 10 Ekim 1802 – böylece sana veda ediyorum - üzümlere - sevgili umut. Seni bir dereceye kadar iyileşmek için buraya getirmiştik; şimdi ise beni tamamen bırakmak zorundasın. Güz yapıları nasıl düşer, solarsa,

8 Fürst Lichnowsky'nin Beethoven'a hediye ettiği enstrümanlar Bonn'daki Beethoven-Haus'da korunmaktadır. Thayer *Ludwig van Beethovens Leben* kaynak eserinde (II, v, 'Das Jahr 1800'), kemancı ve koleksiyoner Alois Fuchs'un söz konusu enstrümanları tanıtan satırlarına yer verir: Giuseppe Guarneri yapımı (Cremona, 1718) bir keman, Nicolò Amati yapımı ikinci bir keman (1667), Vincenzo Ruggieri yapımı (1690) bir viyola ve Andrea Guarneri yapımı (1712) bir viyolonsel.

9 Beethoven, 'Heiligenstadt'ı bu şekilde yazmış, yer ve tarih belirten bu kısmı sol tarafı açık bir çerçeve içine almıştır.

Beethoven'ın bu dönemde (1802) üzerinde çalıştığı eserleri şunlardır: *Sol majör Piyano Sonatı*, *Re minör Piyano Sonatı* (op. 31), *Piyano için Yedi Bagatel* (op. 33), kendi teması üzerine *Piyano için Yedi Çeşitleme* (op. 34), *Piyano için Fügü On Beş Çeşitleme* (op. 35; 'Prometheus teması' üzerine), *Re majör Senfoni* (op. 36), *Do minör Piyano Konçertosu* (op. 37; gözden geçirme) ve *Mi bemol majör Trio* (op. 38; *Mi bemol majör Septeti*'nden uyarılma).

10 Bu satır, aşağıdaki ek metnin sol tarafında yanlamasına yer almaktadır. Bu sayfada, 10 Ekim 1802 tarihli ek metin dışında, belgenin Jakob Hotschevar ve Johanna van Beethoven tarafından teslim alındığına dair şu iki kısa not bulunmaktadır:

“Erhalten am 21^{ten} 9^{ber}
827 aus den Händen
des Herrn Artaria
et Comp. am Kohl-
markte.

Jak. Hotschevar

[‘827’ üzerinde bir çizgi bulunmaktadır.]

Erhalten aus den Händen
des Herrn Jakob von Hotschevar.

Johanna van Beethoven.”

umudum da öyle kurudu. Buradan neredeyse geldiğim gibi ayrılıyorum. Beni güzel yaz günlerinde canlandıran yüksek cesaret bile kayboldu. Ey tanrısal öngörü¹¹, bana salt neşeyle¹² dolu bir gün göster; gerçek neşenin içimde yankılanması bana bu kadar uzun süredir yabancı kaldı. Ne zaman, ne zaman, ey tanrım, doğanın ve insanların mabedinde onu tekrar hissedeceğim? Asla mı? Hayır, bu çok acımasızca olur.

Kaynaklar

ASOW, Hedwig M. von (1992), *Ludwig van Beethoven · Heiligenstädter Testament*, Verlag Doblinger, Wien-München.

BRANDENBURG, Dr. Sieghard (1999), *Ludwig van Beethoven · Heiligenstädter Testament*, Carus-Verlag.

KALISCHER, Dr. Alfr. Chr. (1906-1908), *Beethovens Sämtliche Briefe* [Beethoven'ın Tüm Mektupları], Berlin und Leipzig.

NOHL, Ludwig (1864/1867/1877), *Beethovens Leben* [Beethoven'ın Yaşamı], 3 Cilt, Viyana/Leipzig/Leipzig.

SCHINDLER, Anton (1840), *Biographie von Ludwig van Beethoven* [Beethoven'ın Biyografisi], Münster (21845, 31860, 41871, 51927).

THAYER, Alexander Wheelock (1917-1923), *Ludwig van Beethovens Leben* [Beethoven'ın Yaşamı], nach dem Original-Manuskript deutsch bearbeitet von Hermann Deiters, Revision von Hugo Riemann, 5 Cilt, Leipzig.

WEGELER, Franz Gerhard – RIES, Ferdinand (1838), *Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven* [Beethoven Hakkında Biyografik Notlar], Koblenz;

WEGELER, Franz Gerhard (1845), *Nachtrag* [Ek], Koblenz (Neudruck mit Ergänzungen und Erläuterungen von A. Kalischer, Berlin-Leipzig 1906).

¹¹ Beethoven, “Vorsehung” sözcüğünü kullanmıştır. Roma düşüncesinde “Providentia” adıyla anılan bu kavram, bir kadın olarak tasvir edilmekte ve betimime özellikle sikkelerde rastlanmaktadır.

¹² Neşenin vurgulandığı bu satırlar, büyük sanatçının *Re minör Senfoni*'sini (op. 125) ve Schiller'in *An die Freude* şiirini anımsatır.

Brahms, Daumer ve Bir Türk Şiiri¹

Kıvılcım YILDIZ ŞENÜRKMEZ*

Goethe'nin çağdaşı Rückert, gazel formunu temel alan ölçü ve uyak düzeninde Hâfız'ın şiirlerinden esinlenerek şiirler yazmış ve hattâ Sadi ve Mevlâna'nın Divân şiirlerinden çeviriler yapmıştır.

Johannes Brahms (1833-1897) Op.64 Üç Vokal Kuartet'inin Fragen (Sorular/ Sualler) başlıklı bölümünde Georg Friedrich Daumer'in (1800-1875) çevirisiyle bir Türk şiirini kullanır. Besteleniş tarihi kesin olarak bilinmeyen kuartetin ilk icrası Mannheim'da 13 Şubat 1875'te gerçekleşir. Şiir, Daumer'in Polydora: ein weltpoetisches Liederbuch (Polydora: Dünya Şiirlerinin Şarkı Albümü, 1855) başlıklı şiir kitabından alınmıştır. Bu kaynakta Daumer şiirin başına Türkçe'den çeviri olduğunu eklemiştir.

Brahms, Daumer'in şiirlerini yapıtlarında sıklıkla kullanmış ve ilgilendiği şairler arasında onu hep ayrıcalıklı bir yere koymuştur. Zamanın bazı eleştirmenlerine göre orta sınıf bir şair olarak tanınan hatta unutulmuş bir şair olan Daumer'in, Brahms'ın gözünde her zaman ayrı bir yeri olmuştur. Bu iki yaratıcının arasındaki sempatinin nedeni pek çok araştırmacının merak konusudur.² Teolog/din bilimci, çevirmen ve şair olan Daumer üretken bir yazar ve tarihsel olarak ilginç bir figürdür. 1836-1855 yılları arasında yazılarının merkezinde Hâfız³ yer alır. Ayrıca farklı alanlardaki yazılarına rağmen ünü gizemli bir karakter olan Kaspar Hauser'le⁴ ilişkilendirilir.

Daumer Münih'teki Erlanger Üniversitesi'nde teoloji eğitimi almış ve bu sırada Friedrich Joseph Schelling'in (1775-1854) derslerine katılmış ve filoloji alanında çalışmaya başlamıştır. 1827 yılında Nürnberg Lisesi'nde Latince hocalığı yapmış ve felsefi teoloji alanında yazılar yazmaya devam etmiştir. Urgeschichte des Menschengest (İnsan Ruhunun Geçmişi, 1827), Andeutungen eines

* MSGSÜ Devlet Konservatuarı Müzikoloji Bölümü Başkan Yardımcısı.

¹ Bu yazı Londra Üniversitesi King's College'de "Issues in Biography and Criticism: Brahms and his Works" isimli yüksek lisans dersinde sunulmuş çalışmanın bir bölümünden alınmıştır.

² Max KALBECK, *Johannes Brahms*, 1908-1914.

³ Tam adı Şemseddin Muhammed olan Hâfız-ı Şirazi, 14.yy'da yaşamış, İran Tasavvuf şiirinin öncülüğünü yapmış, hem Doğu hem de Batı'da önemli ölçüde etkisi olmuş büyük şairdir.

⁴ Erzieher von Kaspar Hauser, 1812-1833 yıllarında Almanya'da yaşayan, nereden geldiği ve kim olduğu bir türlü saptanamamış gizemli bir karakterdir. "Vahşi Oğlan" adıyla anılan Kaspar Hauser bir süre Daumer'in yanında yaşamıştır. Daumer, 1828-1831 yılları arasında hem eğitmeni hem de bakımını üstlenen kişi olarak bilinmektedir. Daumer bu mistik kimlikle ilgili bazı kitaplar kaleme almıştır: *Mitteilungen über Kaspar Hauser* (Kasper Hauser Hakkında Görüşler, 1832); *Enthüllungen über Kaspar Hauser* (Kasper Hauser Hakkında Açıklamalar, 1859)

Systems Speculativer Philosophie (DeneySEL Felsefe Sistemi Üzerine Düşünce-ler, 1831) gibi yazılarında felsefi bir Teizm (Tanrıçılık) formüle etmeye çalışmış ve çok tepki toplamıştır. 1833 yılında *Philosophie, Religion, und Alterhum*'u (Felsefe, İnanç ve Antikite) iki yıl sonra ise *Zuge zu einer neuen Philosophie der Religion und Religions-geschichte* (Yeni Bir İnanç Felsefesi ve Dinler Tarihine Dair) adlı kitapları yazmıştır.

1834 yılında Almanya'daki kolera salgını sırasında Daumer bir el kitabı çıkararak⁵, bu kitapta insanların günahlarından ötürü böyle felaketlere maruz kaldıklarına dair yaygın görüşü eleştirmiş ve bu çalışması dönemin otoriteleri tarafından sakıncalı görülmüştür. Bu çalışmasının ardından Daumer genellikle Hıristiyanlık karşıtı bir tutum sergilemiştir. Özellikle teolojik çalışmalarında ortodoks Hıristiyanlık eleştirileriyle tanınır. Ancak daha sonra içsel anlamda da Hıristiyanlık karşıtı bir tavır geliştirmiştir. Hıristiyanlığın ruhban sınıfı baskılarını eleştirerek dine daha adil, daha doğal bir bakış geliştirmeyi hedefler. 1847 tarihli *Die Geheimnisse des Christlichen Alterthums* (Hıristiyan Antikitesinin Gizemleri) ve 1848 tarihli *Mahomed und seine Werke: eine Sammlung Orientalischer Geschihte* (Muhammed ve Eserleri: Bir Doğu Tarihi Derlemesi) başlıklı yapıtlarında da benzer etkiler gözlenir.⁶ Protestan inanışından gelmesine rağmen 1858 yılında bir dönem Katolikliğe dönmüş ancak daha sonra Muhammedizme (Muhammedilik) ilgi duyarak İslamla ya da Tasavvufla çok yakınlığı olan *Rosicrucian*⁷ felsefesini benimsemiştir.⁸

Daumer'in 1846 yılında yazdığı *Hafis: Eine sammlung persischer gedichte: Nebst poetischen zugaben aus verschiedenen völkern und ländern* (Hâfız: İran Şiiri Külliyyatı: Ayrıca Değişik Toplumların ve Ülkelerin Şiir Örnekleri) başlıklı eseri Hâfız'ın Divânı'ndaki şiirlerin çevirilerinden oluşan önemli bir çalışmadır. Bu şiir koleksiyonu oldukça ilgi görmüş ve 1852 yılında tekrar basımı yapılmıştır.⁹ Bu koleksiyon Almanca konuşan ülkelerdeki Doğu ilgisini yansıtan önemli bir çalışmadır. Oryantalist, diplomat, tarihçi ve Doğu bilimleri uzmanı Joseph von Hammer – Prugstall¹⁰ (1774-1856) tarafından derinlemesine incelenen bu konular Johann Wolfgang von Goethe'nin *Doğu-Batı Divânı'na da (West-östlicher Divan)* ilham kaynağı olmuştur. Bir diğer önemli kaynak da Friedrich Rückert'e (1788-1866) aittir. Goethe'nin çağdaşı Rückert, gazel formunu temel alan ölçü ve uyak düzeninde Hâfız'ın şiirlerinden esinlenerek şiirler yazmış ve hattâ Sadi ve Mevlâna'nın Divân şiirlerinden doğrudan veya dolaylı çeviriler yapmıştır. Goethe'nin 1827 yılında *Doğu-Batı Divânı*'nın tekrar basımının ardından dönemin bir diğer önemli yazarı August Platen de (1796-1835), Hâfız'ın şiirlerini

5 Ist die Cholera Morbus ein Strafergericht Gottes, 1832.

6 Karlhans KLUNCKER, *Georg Friedrich Daumer, Bovier*.

7 *Rosicrucian*, "Rosae Crucis'in Mistik Düzeni" anlamına gelen bir isimlendirmedir. Hümanistik mistisizm diyebileceğimiz bir yönelimi tanımlayan *Rosicrucian* yönelimi metafizikle yakından ilgilidir. Max HEINDEL, *The Rosicrucian cosmo-conception, or Mystic Christianity*, Oceanside, Calif, 1956.

8 Virginia SEASE, Manfred SCHIMIDT-BRABAND, *Paths of Christian Mysteries*, 154.

9 Daumer'in Hâfız'ın şiirlerinin Farsçadan Almancaya çevirilerini içeren çalışmasının dönemin diğer çevirileri gibi aslından aynen çeviriler olmaması muhtemeldir. Daha önceki bazı Hâfız çevirilerinden esinlenmeler taşıyan, Hâfız'ın tarzını yansıtan bir anlamda onu taklit eden Daumer'in kendi yazdığı şiirleri de içerdiği söylenebilir. Bu konu da ayrıca incelenmesi gereken bir alandır.

10 Aynı zamanda Doğu dilleri uzmanı olan Hammer, ilk kez 1799'da elçilik tercümanı olarak İstanbul'a gelmiş, daha sonra 1802'de yeniden İstanbul'a gelerek Osmanlı Tarihi ve Edebiyatı üzerine çalışmıştır. Osmanlı Devleti tarihi, Türk, İran, Arap tarihi ve kültürü üzerine çok sayıda eser vermiştir.

çevirmiş ve *Nachbildungen aus dem Diwan des Hafis* (Hafız'ın Divânı'ndan Esinlenmeler) isimli yapıtında Doğu şiirini model alan orijinal gazeller yazmıştır. Franz Schubert de Hâfız'ın gazel formundaki şiirlerini *Suleika*, *Versunken*, *Im Gegenwertigen Vergangenes* ve *Geheimen* gibi liedlerinde kullanmıştır. Hâfız çevirilerine ve Doğu şiirinden etkilenilerek yazılan edebi kaynaklara daha pek çok örnek vermek mümkündür.

Almanya'daki Doğu ilgisi özellikle edebiyat ve filoloji alanında etkili olmuş ve bu kanalla, yaygın olan Batı merkezli bakış açısının eleştirilebilmesine önemli ölçüde katkı sağlamıştır. 18. ve 19. yüzyılın İngiliz, Fransız ve Hollandalı oryantalistleri genellikle diplomatik görevleri sebebiyle Doğu'ya gelerek, Orient'i anlamaya çalışmışlar, ancak Alman oryantalistler aynı dönemde akademik düzeyde Doğu'yu konu almış hatta eski/antik Doğu dillerine yönelik bilimsel çalışmalar yapmayı tercih etmişlerdir. Sanskritçe, Asur, Sümer dilleri ve Doğu'ya ait mistisizmle ilgilenmişlerdir. Kuran çevirileri, Eski ve Yeni Ahit eleştirileriyle bu ilgi daha da genişlemiştir. Hıristiyanlığa yönelik eleştirilerin kökeninde Doğu filolojisine olan ilginin olduğu düşünülmüştür.¹¹

Tüm Aydınlanma Çağı yazar ve düşünürlerinde bu akımın etkileri görülmektedir. Daumer de özellikle *Sturm und Drang* (Coşku ve Atılım) akımının önderi Johann Gottfried von Herder (1744-1803) ve Goethe'nin çalışmalarına ilgi duymuş ve pek çok farklı alanda yaptığı çalışmalara ek olarak dünya edebiyatına yönelik idealist fikirler geliştirmiştir. Hâfız'ın Divânı'nın çevirisinin yanı sıra Yunan, Roma, Çin, İran, Türk edebiyatına yönelmiş ve bu ilgisini daha da derinleştirerek pek çok farklı bölgenin şiirlerini toplayarak tek bir kaynaktan birleştirmeye çalışmıştır. Böylece 1855'te *Polydora, ein weltpoetisches Liederbuch* (Polydora: Dünya Şiirlerinin Şarkı Albümü) başlıklı şiir toplamını yayınlamıştır. İşte Brahms'ın Kuartetine kaynak oluşturan *Fragen* (Sorular/Sualler) şiiri de bu kaynaktan alınmıştır.

İlginç geçmişi ve şair olarak dışlanmışlığı sebebiyle Brahms'ın Daumer'e duyduğu ilgi çoğu kez negatif tepkiler toplar. Pek çok şiirini liedlerinde kullanmasına rağmen Brahms'la Daumer sadece bir kere 1872 yılında görüşmüşlerdir.¹² C.A. Theodor Billroth'un 16 Ekim 1874 tarihinde Brahms'a yazdığı mektupta Billroth, Daumer'in şiirlerini anlaşılmasız bulduğunu ima etmektedir;

Sizin şarkılarınızdaki romantik ve idealistik büyüye aşığım. Metnin mükemmel şekilde anlaşılmasının harikulade yollarıyla ilgilisiniz: evet, metni müzik yoluyla açıkladığınızı/anlattığınızı söyleyebilirim. Metin neredeyse kendi olarak anlaşılmasız/kavranılamaz durumda fakat sizin kattığınız melodik şekil yoluyla güzelleşiyor. (Ancak) sizinle Daumer'in mısralarını derinden hissedebiliyorum. (Daumer'in şiirleri) sanki Goethe'nin yaşlı bir adamken yazdıkları gibi, kelimelerin ifade ettiği anlamdan ziyade müzikal olarak güzeller...¹³

¹¹ Suzanne MARCHAND, "German Orientalism and The Decline of the West", *Proceedings of the American Philosophical Society*, 467-468.

¹² John Glenn PATON, *Gateway to German Lied: an Anthology of German Songs and Interpretation*, 160.

¹³ Hans BARKAN, *Johannes Brahms and Theodor Billroth Letters*, 26.

Billroth (1829-1894) Zürih'te yaşayan profesör bir cerrahdır ve 1860-1867 yılları arasında Brahms'la sıklıkla görüşürler. Billroth, geniş anlamda kültürlü bir kişiliktir ve aynı zamanda amatör bir müzisyendir. Brahms, Billroth'un mektubuna hemen iki gün sonra karşılık yazmıştır (18 Ekim 1874);

...Daumer hakkında sizinle mutlaka görüşmemiz lazım. Şiir sanatının dışından biri olduğumu bilmeme rağmen bazen alıngan olabiliyorum. Bir daha ki buluşmamıza yanıtında bazı şiirler getireceğim ve bu şiirlerde güzel bulduğum şeyi size göstereceğim. Fakat Daumer'de eleştirdiğiniz ne ise bunu daha net olarak duymak isterim.¹⁴

Görüldüğü üzere Brahms, Daumer'in şiirlerinden ve hatta onların içindeki gizli güzelliklerden emindir. Billroth'un Brahms'a yazdığı 24 Şubat 1885 tarihli bir diğer mektupta Brahms'ın, Daumer'in şiirlerine olan ilgisinin devam ettiği anlaşılır;

Daumer'in ve Heine'nin sözleri üzerine yazdığınız şarkılarınız beni çok etkiledi... Bu şarkıları kendim için kopyaladım, lütfen kusura bakmayın. Şu anda gecenin geç vakti. "Wanderer" aynı sizin gibi, sizin derinliğinizde. Anlıyorum ki Daumer hala sizin en sevdiğiniz şair!¹⁵

Brahms'ın Daumer'e bir şair olarak duyduğu ilginin nedenlerini anlamak kaynakların kısıtlılığı nedeniyle oldukça güçtür. **Daumer'in hümanistik Rosicrucian felsefesini düşündüğümüzde belki Brahms'ın hümanistik ve agnostik¹⁶** yönelimiyle bağlantı kurmamız mümkün olabilir. Tabii böyle bir bağlantının kanıtlarını bulmak da zordur. Diğer yandan Daumer'in farklı kültürlere ait şiirlerine duyduğu ilgi, Brahms'ın farklı tipte ve ölçülerde şiirlere olan ilgisiyle de bağlantılıdır.¹⁷

Brahms'ın Op.64 *Üç Vokal Kuartet*'inde kaynak aldığı *Fragen* şiiri için Daumer, "Türkçe'den çeviri" ifadesini kullanmıştır. Bir aşk şiiri görünümünde olan *Fragen*'de şair, acı çeken kalbiyle (gönlüyle) bir dialog içindedir ancak bu dialog aslında bir monolog şeklinde ilerler.

"[Mein liebes] Herz, ¹⁸ was ist dir?"	"Gönlüm, nedir senin derdin?"
"Ich bin verliebt, das ist mir."	"Aşığı, budur derdim."
"Wie ist dir denn zumut'?"	"Bu nasıl bir duygu?"
"Ich brenn' in Höllenglut."	"Cehennem kor ateşinde yanıyorum."
"Erquicket dich kein Schlummer?"	"Sukunet seni ferahlatmıyor mu??"
"Den litte Qual und Kummer?"	"Acı ve elemle, azap çekerek mi?"
"Gelingt kein Widerstand?"	"Karşı konulamaz mı?"
"Wie doch bei solchem Brand?"	"Bu yangınla mümkün mü?"
"Ich hoffe, Zeit wird's wenden."	"Zaman umarım telafi eder."

¹⁴ A.g.k., 29

¹⁵ A.g.k.,149

¹⁶ Agnostisizm [fr. *agnosticisme*, ing. *agnosticism*] bilinemezlik demektir. Agnostisizm kendini "kesinlikle tanrı yoktur" diyen Ateizmden ayrı tutar. Tanrı ve dünya ötesi yaşam hakkında doğruyu bilmenin imkansız olduğu görüşü üzerine temellenir.

¹⁷ Brahms, Op.65 *Neue Liebeslieder* başlıklı lied toplamında da Daumer'in *Polydora* kitabından pek çok farklı kültüre ait çeviri şiirleri kullanmıştır.

¹⁸ Brahms tarafından eklenmiştir.

“Es wird's der Tod nur enden.”	“Ancak ölüm ona son verecek.”
“Was gäbst du, sie zu sehn?”	“Onu görmek için neler verirsin?”
“Mich, dich, Welt, Himmelshöh'n.”	“Kendimi, seni, Dünyayı, Cenneti.”
“Du redest ohne Sinn.”	“Anlamsız konuşuyorsun.”
“Weil ich in Liebe bin.”	“Çünkü aşığım.”
“Du mußt vernünftig sein.”	“Makul olmalısın.”
“Das heißt, so kalt wie Stein.”	“Taş kadar soğuk.”
“Du wirst zugrunde gehen!”	“Lakin kendini harabedeceksin!”
“Ach, möcht' es bald geschehen!”	“Ah, bir an önce olsa!”

Türkçeden Almanca'ya çevrilen bu şiir, Daumer'in kitabında kaynağı belli olmayan, anonim bir şiir olarak geçmektedir. Ancak şiirin genel özelliklerinden kaynağına dair bir takım varsayımlarda bulunmak mümkün olabilir. Gönlü ile monolog halinde olma şeklinde görülen bu şiir tarzı Osmanlı Divân şiirlerinde (hatta Yunus Emre'nin Divânı'nda) sıklıkla karşımıza çıkar. Bu tip şiirlerde ilâhi aşka ulaşma arzusu genellikle ortak (aynı tip) kavramlarla ifade edilir. Bu şiirin anonim kaynaklardan alınmış bir şiir olma ihtimali de vardır ancak şiirin imgelerine, mazmunlara¹⁹ baktığımızda Divân şiiri çerçevesinde değerlendirmek olası görünmektedir. Daumer'in çevirisinde de muhtemelen şiirin orijinal kafiyesi olan AA/BB/CC vb. kalıbı korunmuştur. Almanca çevirisinden formunu tespit etmek güç olsa da gazel formuna yakın olduğu söylenebilir.

Hâfız'ın Divânı'nın Türk Divân şiirinde de etkisi büyüktür. Model olarak beyit kullanımı, betiyler arası bütünlük, Hâfız'ın Divânı'ndan alınan temel unsurlardır. Daumer'in *Fragen* çevirisi özelinde de şiirde anlam bütünlüğü karşımıza çıkar. Hâfız'ın şiirleriyle benzer özellikler görülür. Daumer'in Hafız'ın Divânı'nı Farsçadan Almancaya çevirdiğini düşündüğümüzde, Fars ve Osmanlı edebiyatının yakınlıklarını bildiğini düşünebiliriz. *Fragen* bu ilişkiyi anlayabilmek için önemli bir örnektir.

Diğer yandan Divân şiirlerinin temaları da ayrı bir önem taşır. İlâhi aşk teması aynı İran edebiyatında olduğu gibi Osmanlı Divân şiirinin de temel konusunu teşkil eder. Divân şiirinde ilâhi aşka kavuşma nihai hedef olarak karşımıza çıkar. Aşık şair kendine döner. Aynı *Fragen*'de olduğu gibi, şiirler genellikle gönülle yapılan monologu yansıtır (kendiyi, kendi iç sesiyle yapılan konuşma). Burada Sufizm ile bağlantı kurmak mümkün görünür. İslami mistisizm bağlamında da bu tip bir aşk, geniş kapsamlı bir karakterdedir ve tüm canlıları barındırır ve çevreler. Sufizmin derinliği güçlü oranda insani bakış açısıyla ilgilidir. Evren Tanrıdır ve Tanrı da Evrenin kendisidir. Diğer bir deyişle insan konuşan Tanrı, Tanrı da konuşan insandır. Bu *kelâmullah-ı nâtık* prensibidir. Bu noktada Daumer'in Sufizm ya da İslami mistizimle ilişkisini tekrar ele alabiliriz.

Hâfız'ın Sufizme yaklaşan felsefesi Daumer'in teolojik çalışmalarıyla örtüşmektedir. Daumer'in benimsediği *Rosicrucian* felsefesi de Sufizm ile yakın benzerliklere sahiptir. *Rosicrucian* felsefesinde Tanrısal olan, doğaüstü düzeyde, içsel bir uyanışı temsil eder ve ona yavaş yavaş ulaşılır. Tüm yaratılanların bir olduğuna dair farkındalık ve evrenin birliğiyle kurulan ilişki en üst düzey mertebeyi oluşturur.²⁰ Bu noktada *Rosicrucian* yönelimiyle Sufizmin birleştiği noktaya gelinir.

¹⁹ Divân edebiyatında bazı kavramları dolaylı anlatmak için kullanılan nükteli ve sanatlı sözler

²⁰ Max HEINDEL, *The Rosicrucian cosmo-conception, or Mystic Christianity*, 1956.

Sufizmde de aynı şekilde evrenin birliğiyle geliştirilen kişisel ilişki en yüksek mertebeyi işaret eder. Bu aynı zamanda Tanrı'yı arayışı sembolize eder, kendine ulaşmak Tanrıya ulaşma anlamına gelir (*vahdet-i vücüt*; Allah'ın teklifi, birliği). Tanrıya ulaşmak için ölüm bir başlangıç noktasıdır. İlahi aşkla ancak ölümdede huzur bulunur. Bu süreçte gönül/kalp aşka tutulmuştur ve acı çekmektedir.

Daumer'in şiirinde de şair aşka tutulmuştur ve acı çeken kalbine sorular sormaktadır. Bu şiirde söz konusu olan aşka olma hali Daumer'in *Rosicrucian* yaklaşımıyla benzerlikler taşır. Daumer'in teolojik yaklaşımından ve mistisizmle kurduğu derin ilişkiden Brahms'ın haberdar olup olmadığına dair henüz netleşmiş bir inceleme mevcut değildir. Diğer yandan Brahms'ın dini yönelimi de araştırmacılar için hala önemli bir merak konusudur. Brahms'ın dini yönelimleriyle ilgili önemli çalışmalar yapmış olan Stekel, Brahms'ın dini düşüncelerindeki değişimin 1855'lere rastlandığını belirtir. Stekel'e göre bu değişim Hamburg dışından edindiği arkadaşlıklarla, yeni ilişkilerle bağlantılıdır. Dini anlamda "özgür düşünen" bir yaklaşımı benimsemiştir ancak bu "özgür düşünme" durumu çok açık değildir.²¹ Araştırmacılar genellikle Brahms'ın mektuplarından ve yapıtlarından din alanındaki düşüncelerini anlamaya çalışmışlar ve teolojik konulara yönelik hümanist bakış açısından söz etmişlerdir. 1880'lerde Elisabeth von Herzogenber'e yazdığı bir mektupta "İncil'in içinde "pagan" metinler bulamadığını ve hatta bir Kuran aldığını ve onun içinden çeşitli metinler aradığından" bahsetmiştir.²² Kuzey Alman Protestan eğitimiyle büyütülmüş, İncil hakkında çok bilgili olduğu bilinen Brahms, sonraları "Agnostik" olarak nitelendirilmiştir. Almanya'da 19.yy'ın ikinci yarısında pek çok entellektüelin özellikle Luther kilisesine karşı geliştirdikleri tavır düşünüldüğünde Brahms'ın da dini anlamda yaklaşımı ayrı bir inceleme konusu oluşturmaktadır.

Brahms, Daumer'in şiirini bir halk şarkısı gibi besteler. Aşık ya da gönül/kalp tenordur ve diğer üç ses bir vokal trio gibi formüle edilmiştir. Fuller Maitland " ... iyi bir tenor olduğu takdirde yapıt çok etkili olabilir." diye belirtmiştir.²³ Niemann'a göre ise "Fragen tutkulu, dokunaklı bir soloyla, meraklı/soru soran bir topluluğun birleşimiyle oluşur. Tenor ses ümitsizce ve takıntı halinde aşiktir".²⁴

Brahms'ın bu şiirle kurduğu ilişki Clara Schumann'a yazdığı bir mektupta da karşılığını bulur gibidir. Nisan 1872 yılında yazdığı mektupta Brahms, zor anlaşılır bir dil kullanır;

Ne kadar şanslısın, ne kadar güzel, ne kadar iyi, ne kadar doğru!
Anlatmak istediğim şu ki kalbini bilinçli bir şekilde taşıyorsun,
güvenle, oysa biz her zaman kendi kalbimizi saklamak zorunda
hissediyoruz. Sen herşeyi içtenlikle görüyorsun, güzel bir dinginlikle/huzurla, sanki kendini yansıtıyorsun ve uygun olan zamanda karşındakine de aynı huzuru veriyorsun. Bütün bu sözler sana saçma gelebilir, düşündüklerimi dile getiremiyorum. Zambaklarla ve meleklerle konuşmak daha aptalca olurdu, ve sonra sana ve senin hoş doğana/doğallığına geri dönmek...²⁵

²¹ Hans Christian STEKEL, *Sehnsucht und Distanz: Theologische Aspekte in den wortgebundenen religiösen Kompositionen von Johannes Brahms*, 65.

²² Daniel BELLE-MCKENNA, *Brahms and the German Spirit*, 31-33.

²³ J. A. Fuller MAITLAND, *Johannes Brahms*, 193.

²⁴ Walter NIEMANN, *Brahms*, 380.

²⁵ Berthold LITZMANN, *Letters of Clara Schumann and Johannes Brahms*, 262.

Brahms'ın *Fragen* şiirini müzikte kullanımı oldukça ilginçtir. Şiirdeki acı çekme hali müzikte farklı bir şekilde ifade edilerek, son derece hareketli ve kederden ziyade huzuru ön plana çıkaran bir şekilde ele alınmıştır. Pek çok kaynakta Clara'ya duyduğu derin sevgiyle ilişkilendirilen bu kuartetin daha farklı bir arayışın sonucu ortaya çıktığı düşünülebilir. **Birine duyulan derin aşkın ifadesi olarak bir Doğu şiirinin seçilmesi daha mistik bir arayışın temsili şeklinde de yorumlanabilir.** Bu aşamada Brahms'ın dini yöneliminin mistisizmle alakalı olduğunu söylemek için yeterli veriler bulunmamaktadır ancak diğer taraftan aşkın yüceliğiyle ilgili derin yaklaşımını görmek mümkündür.

Kaynaklar

- ADLER, Guido (1993), "Johannes Brahms", *Musical Quarterly*, vol.19, no:2 (Apr.), 113-150.
- AVINS, Styra (1997), *Johannes Brahms: Life and Letters*, Oxford University Press, Oxford.
- BARKAN, Hans (1957), *Johannes Brahms and Theodor Billroth Letters*, Norman, UOP.
- BELLE-MCKENNA (2004), *Daniel, Brahms and the German Spirit*, Harvard University Press, Harvard.
- BOZARTH, George (1990), *Brahms Studies: Analytical and Historical Perspectives*, Clarendon, Oxford.
- DIETERS, Hermann (1998), *Johannes Brahms: A Biographical Sketch*, Fisher Unwin, London.
- GAL, Hans (1963), *Johannes Brahms: His Life and Personality*, Alfred A. Knopf, New York.
- GÖLPINARLI, Abdülbaki (1992), *Hâfiz Divânı*, MEB, İstanbul.
- HEINDEL, Max (1956), *The Rosicrucian cosmo-conception, or Mystic Christianity*, Oceanside, California.
- KALBECK, Max (1908-1914), *Johannes Brahms*, 8 cilt, Berlin: Deutsche Brahms-Gesellschaft.
- KLUNCKER, Karlhans (1984), *Georg Friedrich Daumer*, Bovier, Bonn.
- LITZMANN, Berthold (1927), *Letters of Clara Schumann and Johannes Brahms, 1853-1896*, New York.
- MAITLAND, J. A. Fuller (1911), *Johannes Brahms*, John Lane Co., London.
- MARCHAND, Suzanne (December 2001), "German Orientalism and The Decline of the West", *Proceedings of the American Philosophical Society*, Vol. 145, No. 4, 465 – 473.
- NIEMANN, Walter (1946), *Brahms*, çev. C.A. Phillips, Alfred A. Knopf, New York
- PATON, John Glenn (2001), *Gateway to German Lieder: an Anthology of German Songs and Interpretation*, Alfred Music Publishing, Van Nuys.
- SEASE, V, SCHIMIDT-BRABAND, M. (2003), *Paths of Christian Mysteries*, Temple Lodge Publishing, Sussex.
- STARK, Lucien (1998), *Brahms's Vocal Duets and Quartets with Piano*, Indiana University Press, Bloomington.
- STEKEL, Hans Christian (1997), *Sehnsucht und Distanz: Theologische Aspekte in den wortgebundenen religiösen Kompositionen von Johannes Brahms*, Peter Lang, Frankfurt.

Bursa'da Bir Halk Müziği Araştırmasından İzlenimler

Sinem YÜCEARDA*

Yörede gelenekler çerçevesinde düzenlenen tüm bu etkinlikler köy halkı arasında büyük bir iş bölümü ve dayanışmayı zorunlu kılmaktadır.

Bursa ili, tarihî ve kültürel olarak hem Osmanlı Devleti'nin hem de Türkiye Cumhuriyeti'nin önemli bir şehri olmuştur. 1336 yılında Orhan Gazi, Bursa'yı Osmanlı Beyliği'nin başkenti olarak ilân etmiş, bu tarihten itibaren şehir, payitahta ev sahipliği yaptığı için gitgide artan bir öneme kavuşmuştur. Bu tarihî özelliğini bir kültürel miras olarak bünyesinde barındıran Bursa, özellikle mimarî açıdan câmileri, medreseleri, kaleleri ile tarihî geçmişinin zenginliğini bugün de yansıtmaktadır. Osmanlı medrese geleneğinin doğuşuna dair ilk örneklerle rastlanan Bursa ve havâlisinde Osmanlı yüksek öğretim kurumlarının ilki olan İznik Medresesi Orhan Gazi tarafından 1330-31 yılında kurulmuştur. Böylelikle Orhan Gazi İznik Orhaniyesi adıyla da anılacak olan bu medrese ile bir ilke imza atmış ve eğitim öğretim alanında vakıf kuran ilk Osmanlı padişahı olma ünvanını da elde etmiştir. Bu şekilde başlayan medrese kurma yarışı Bursa'da yine aynı padişah tarafından inşa edilen iki medrese ile devam etmiştir. Güçlü vakıfları bulunan bu medreselerin bina edildiği alanlar ve çevreleri, aynı zamanda halkın da yerleşim bölgeleri hâline gelmişti. Vakıflar, medresenin yanı sıra cami, mektep, imarethane (aş evi), kütüphane vs. inşâsıyla oluşturdukları külliyeler sayesinde bu mahallelerde ikâmet etmekte olan dinî, sosyal ve kültürel ihtiyaçlarının karşılanmasına zemin hazırlamışlardı.”¹

“Osmanlı Devleti'nin ekonomik hayatında da önemli bir yer işgal eden Bursa'da Sultan II. Bayezid döneminde bu bölgede Koza Hanı ve Pirinç Hanı yaptırılmıştır. ... Bu dönemde gerek Tebriz'den gelen ipeğin İtalya'ya, gerekse Hindistan'dan gelen baharatın Kuzey Avrupa ülkelerine sevkiyatı, İpek ve Baharat yolları üzerinde önemli bir konumda bulunan Bursa üzerinden yapılmakta, ayrıca kentteki küçük atölyelerde yoğun olarak İpek üretilmektedir.”² Farklı padişahlar zamanında inşa edilen Ulu Cami, Yeşil Cami, Orhan Camii, Muradiye Camii gibi mimarî açıdan önemli yapılar da şehrin tarihi görünümüne karakteristik bir özellik katmaktadır. 1367 yılında Edirne başkent olarak ilân edilse de yapılan tüm bu sosyal, ticarî ve kültürel yatırımlarla Bursa, kültürel açıdan hareketli ve zengin bir şehir hâline geldiği için Osmanlı Devleti içerisindeki merkezî konumunu korumaya devam etmiştir.

* MSGSÜ Devlet Konservatuvarı Müzikoloji Bölümü Öğretim Görevlisi

¹ Mefail HIZLI, “Payitaht Bursa'da Yükseköğretim”, 187

² Neslihan DOSTOĞLU, “Bursa'nın Kentsel ve Mimarî Gelişimi”, 266

Bursa ili tarihinde müzik hayatının önemli gelişmelerine de değinmek gerekmektedir. Müziğin Bursa iline özel kayıtlara ilk geçişi Orhan Bey zamanında “ilk İstiklâl ‘nöbet’leri ile başlamıştır. Sıklıkla seslendirilen bu nöbetlerde davul, kısa bir süre sonra yerini kös, tabıl, zurna, nakkare çalgılarına bırakmıştır. 1433 yılında Bursa’da bulunmuş olan Fransız seyyah B. De la Broquiere, Anadolu halkı için ‘Dillerinden hiç türkü düşmez’ derken Bursa’da canlı bir musikî hayatı olduğunu kaydetmiştir.”³

“Bursa’nın Türk Sanat Müziği’ndeki yeri ve Türk Sanat Müziği’nin yazılı geçmişi Abdülkadir Merâgi ile belirlenir. Merâgi’nin *Makaassid-ül Elhan (Seslerin Amaçları)* adlı yapıtı bu alandaki en önemli belgedir.... Merâgi, 6. Osmanlı padişahı ve XV. Yüzyıl Türk Sanat Müziği bestecilerinden II. Murad’a *Makaassid-ül Elhan* adlı yapıtını sunmak üzere Bursa’ya geldi. Türk Sanat Müziği’nin ilk kuramsal yapıtı olan *Makaassid-ül Elhan* 1421’de yazılmıştır. Kitabın Sultan II. Murad’a sunulan kopyası Leiden Üniversitesi kitaplığındadır.”⁴

Bursa ili, tarihî ve sosyal donanımı dışında farklı halk kültürlerinin yansımalarını bulabileceğimiz zengin bir folklorik yapıya da sahiptir. “Bursa, halk arasında 93 Harbi olarak bilinen 1877-78 Osmanlı-Rus Harbi’nden beri ‘Göçmen Şehri’ olarak bilinmektedir.”⁵ Başkent ilân edilişini izleyen dönemde canlı sosyal ve kültürel hayatı ile İmparatorluk toprakları içinde bir çekim merkezi hâline gelen Bursa ili, daha sonra İmparatorluğun gerilemesi sonucunda elde kalan topraklara göç etmek durumunda kalan göçmenlerin yerleşim merkezi olarak seçtiği ya da devlet tarafından bu şekilde yönlendirildiği bir il görünümü kazanmıştır.⁶

Resmî kayıtlara göre yörede yapılmış olan ilk derleme 1928 yılında Dâr’ül Elhân’ın (İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı) görevlendirdiği dört kişilik heyetin (Yusuf Ziya Demircioğlu, Ferruh Arsunar, Muhittin Sadak, Ekrem Besim Tektaş) Bursa’ya gidişiyile olmuştur. Daha sonra ise HAGEM, Ankara Devlet Konservatuvarı, Halkevleri gibi kurumların yanında halk müziği araştırmacılarının bireysel çalışmaları da bulunmaktadır.

Günümüzde Bursa il merkezi, ilçeleri ve özellikle çevresinde bulunan dağ köylerinde geleneksel halk kültürünün çeşitli uygulamaları hâlâ canlılığını korumaktadır. 2010 yılının Haziran ayında, Bursa ili ve çevresinde yaşamakta olan çeşitli toplulukların kültürel ve folklorik özelliklerini araştırmak amacıyla yaptığımız derleme çalışması bir haftalık süreyi kapsamıştır. Araştırmamıza konu olan dağlık yörenin, Bursa’nın birçok başka bölgesine göre tarihte daha az dış göç almış olduğu görülmektedir. “Bu bölgenin içerisine ‘Uludağ’ın arkası’ olarak bilinen ve tamamen dağlık olan ilçeleri dâhil etmek gerekir: Keles ilçesi, Orhaneli, Büyük Orhan ve Harmancık ilçeleri, ayrıca Mustafa Kemal Paşa’dan ayrılarak ilçe merkezi hâline gelen Devecikonağı’nı dâhil etmekteyiz. İşte ‘Bursa Bölgesi Yörükleri’ dediğimiz zaman bu bölgede yaşayan Türk insanını kast etmekteyiz.”⁷

3 İlhan YARDIMCI, *Evlîyâları ve Âbideleri ile Şehirler Sultanı Bursa*, 253

4 Sadun AKSÜT, “Bursa’nın Türk Sanat Müziği’ndeki Yeri”, 1762

5 Mustafa CEMİLOĞLU, “Bursa Bölgesi Yörükleri”, 35

6 A.g.m., 36

7 A.g.m., 38

Bursa ilinin folklorik yaşantısında ağırlıklı olarak üç farklı topluluğun kültüründen izler görülmektedir. Bu topluluklar:

- 1- Ağırlıklı olarak Bulgaristan'dan göç etmiş olan Balkan göçmenleri
- 2- Şehrin yerli halkı olan Manavlar.
- 3- Yörükler

Balkan göçmenleri, Bursa'ya ve Türkiye'nin diğer birçok şehrine farklı dönemlerde farklı sebeplerle göç etmiş bir topluluğa işaret etmektedir. Genellikle Osmanlı İmparatorluğu'nun Balkanlar'daki topraklarını kaybedişi ve Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşunun ilk yıllarında yapılan nüfus değişimi ile Anadolu ve Trakya'daki topraklarda göçmen iskânı yoğunlaşmıştır. Bursa göçmen nüfusun yüksek olduğu bir şehirdir. Bu göçmen nüfus genellikle muhacir ya da mübâdil isimleriyle anılmaktadır. Bu topluluğun üyeleri kimi yörelerde bir arada yaşayıp eski kültürlerini devam ettirirken bazı yörelerde ise mevcut kültüre tam bir uyum sağlayıp yerleşik halkın ayırt edilemez hâle gelmektedirler.

Araştırma yaptığımız Bursa yöresinde yaşamakta olan bir diğer grup da Manavlar'dır. Manav sözlük anlamıyla "Meyve ve sebze satılan yer ve bunları satan kimse"⁸ şeklinde tanımlanmaktadır. Bu kelimenin halk arasındaki bir diğer anlamını araştırdığımızda "Batı Anadolu'ya dışarıdan gelen göçmen ve göçebelikten yerleşmiş Yörük nüfus dışında eskiden yerleşmiş topluluğa ve yerli köylerine verilen ad"⁹ olarak kullanıldığını görürüz. Manav kavramı, Anadolu ve Trakya genelinde göçmenlerin yoğun olduğu yerleşim birimlerinde karşımıza sıklıkla çıkmaktadır. Bu eğilimin göçmenlik olgusu karşısında göçmen olmayan bir diğer grup için hakkında yerliliğe vurgu yaparak onu öne çıkartma işlevini üstlendiği görülmektedir.

Yörede yoğun olarak bulunan ve Anadolu'nun da çeşitli bölgelerinde yüzyıllardır varlığını sürdüren bir diğer topluluk da Yörükler'dir. Yörük ismi çok eski tarihlerden beri göçebe Türk manasında kullanılmaktadır. Fakat zamanla bu anlamını kaybetmiş ve "Batı Anadolu ve Güney Batı Anadolu'daki oymakların genel adı olmuştur".¹⁰ Şu an Bursa yöresi Yörüklerinin yerleşim alanı olan bu bölgenin Osmanlı Beyliği'nden önce Roma-Bizans dönemini yaşadığı bilinmektedir. Orhaneli ilçesinin eski adı olan 'Atranos' adının Roma İmparatoru Hadrianus'a bağlanması, ayrıca bölgenin birçok köyünde Roma-Bizans dönemi mezarlarının, şehir ve kalıntılarının, manastır harabelerinin bulunması da bu durumu teyit eder görünmektedir.¹¹

Daha çok Yörük kültürünün hâkim olduğu il merkezi ve çeşitli köylerde sürdürülen çalışmamız süresince özellikle dağ köylerinde yaşatılan geleneksel müzik uygulamaları incelenmiş, profesyonel müzisyenler yanında halktan kişilerle de görüşmeler yapılmış, elde edilen müziksel veriler diğer folklorik malzemelerin ışığında değerlendirilmiştir.

Yörenin müzik kültürü incelenirken araştırmamız özellikle iki alanda yoğunlaşmıştır. Birincisi yörede büyük önem verilerek yaşatılan düğün gelenekleri, ikicisi

⁸ M.E.B. *Örnekleriyle Türkçe Sözlük*, 1987

⁹ Hilmi Ziya ÜLKEN, *Sosyoloji Sözlüğü*, 193

¹⁰ Faruk SÜMER, *Oğuzlar*, 193

¹¹ Mustafa CEMİLOĞLU, "Bursa Bölgesi Yörükleri", 39

ise yaş ve cinsiyet açısından birbirine benzer kişilerin bir araya gelerek sürdürdükleri müzikli toplantılardır. Hâlen yaşatılmakta olan bu iki etkinlik türü yörenin müzik repertuarını hem şekillendirmekte hem de canlı tutmaktadır. Yörük düğünleri yörede perşembe akşamından başlayıp pazartesi günü öğle saatlerinde sona ermekte, bu dört gün içinde birçok etkinlik yapılmaktadır. Bu süre içerisinde kız ve oğlan tarafının evlerinde, eğlenceye ve bir arada müzik icrâsına dayalı birtakım toplantılar yapılmaktadır. Bunların her birinin belirli kurallar çerçevesinde yapılmasıyla dört günde tamamlanan düğün aslında geleneklerin uygulanması yoluyla hem aile kurumuna vurgu yapma hem de toplumsal dayanışmayı güçlendirme görevlerini yerine getirmektedir. Müzik ise düğünün başladığı ilk günden son ana kadar her etkinlikte ön plandadır. Bu dört gün içerisinde kimi zaman (kapalı alanlarda yapılan toplantılarda) klarnet, cümbüş, keman, darbuka gibi çalgılardan oluşan ince saz takımı müziği icrâ ederken kimi zaman (açık havada) davul-zurna çalgıları çalınmakta ve tüm köy bu eğlencelere katılmaktadır. Bunların yanında kadınlar arasında yapılan kına etkinliğinde herhangi bir çalgı çalınmaz iken, bu toplantının da kendine özgü bir repertuarının olduğu görülmüştür. Bu repertuar Gelin Ağıtı, Kına Havası gibi duygusal sözlü ezgiler yanında oyun havalarını da kapsamaktadır. Aşağıda verdiğimiz nota örneği, kına gecesinde kadınların hep birlikte söylediği yöre türkülerinden olan *Ben Yemenimi Al İsterim*'e ait bir bölümdür.

BEN YE ME NI MI A MA NA MAN AL İS
BEN YE ME NI MI A MA NA MAN CAL İM

TE RİM OR TA SIN DA A CA NİM DA
TA SA TAŞ YA RIL DI A CA NİM DA

SAZ -----

DAL İS TE RİM OR TA SIN
BAŞ TAN BA SA TAŞ YA RIL

DA A CA NİM DA DAL İS TE RİM
DI A CA NİM DA BAS TAN BA SA

Derleme Tarihi: 01.06.2010

Kaynak Kişiler: Gülay Ekmekçi, Zehra Aslan, Münire Özeren, Emel Örgün

Yörede gelenekler çerçevesinde düzenlenen tüm bu etkinlikler köy halkı arasında büyük bir işbölümü ve dayanışmayı zorunlu kılmaktadır. Büyük önem verilen ve ciddi bir görev dağılımı ile yapılan düğün etkinliği bu dağ köylerinde sosyalleşmenin en önemli kaynaklarından birini oluşturmaktadır.

Derleme boyunca üzerinde inceleme yaptığımız diğer konu olan müzikli toplantılar da sosyal kaynaşmanın sağlandığı en önemli ortamlardandır. Yörede erkeklerin kendi aralarında yaptığı Erfene¹² ve Oturak adında iki ayrı müzikli toplantı vardır. Erfene toplantısının anlatılabilmesi için öncelikle delikanlı odaları

¹² Yöreye özgü olan bu terimlerin anlamları yazının sonunda alfabetik sıralama ile verilmiştir.

hakkında bilgi vermek gerekmektedir. Her köyde bulunan bu odalar, köydeki gençlerin 13-14 yaşlarından evlendikleri güne kadar doğal üyesi sayıldıkları, belirli aralıklarla toplandıkları, hep beraber vakit geçirdikleri, içlerinden büyükçe olanların diğerlerine bir arada yaşama kurallarını öğrettikleri yerlerdir. Aslında bu odalarda geçirilen zaman toplumsal hayata hazırlık sürecini kapsamaktadırlar. Yazılı olmayan kuralları ile bu genç topluluk, üyelerine dayanışmayı ve saygıyı aşılacaktır. Erfene bu gençlerin bir araya geldikleri toplantılardır. Eğer toplanan bu gençler arasında müzik icrâ edebilen üyeler varsa erfene müzikli bir toplantı görünümü almaktadır. Katılan topluluğun içindeki müzisyenlerin niteliğine göre kimi zaman ince saz takımı, kimi zaman bağlama, hiç müzisyenin olmadığı ortamlarda ise zilli maşa, tef gibi vurmali çalgılar çalınmakta ve yöre türkülleri söylenmektedir. Oturak toplantıları ise ancak evli erkeklerin katılabildiği toplantılardır. Bu toplantılarda da erfenede icrâ edilene yakın bir repertuar, benzer çalgılarla çalınmaktadır. Aşağıda, yörede yapılan oturak toplantılarında ve düğünün ilk gecesi düzenlenen danışık adlı eğlencede sıklıkla çalınan *Dereleri Aldı Tüfek Yangısı* adlı türküden kısa bir bölüm örnek olarak verilmiştir.



Derleme Tarihi: 31.05.2010

Kaynak Kişi: Cengiz Bütün

Yörede kadınların da kendi aralarında düzenlediği müzikli toplantılar bulunmaktadır. Düzensiz aralıklarla evlerde yapılan bu toplantılarda ise bakır dövme kadınlar müziğin icrâcısı konumundadırlar. Bakır dövme'nin anlamı aslında yemek pişirmek için kullanılan bakır kapları vurmali bir çalgı gibi çalmaktır. Aşağıda nota örneği olarak verdiğimiz *Deve Gelir İnişten* adlı türkü kadınların bakır çalarken sıklıkla söylediği havalardan biridir.



Derleme Tarihi: 04.06.2010

Kaynak Kişiler: Gülay Ekmekçi, Zehra Aslan, Münire Özeren, Emel Örgün

Üçten fazla kadının eğlenmek için, içlerinden birinin evinde (o gün için bu eve *bakır evi* denmektedir) düzenledikleri bu toplantılara katılan gruptan müziğe yetenekli olan bir veya birkaç kadın, genellikle yanında getirdiği bakır kabını ters çevirip çalarken grubun geri kalanı da söylediği türkülerde ona eşlik etmektedir.



Yörede bakır dövme geleneği



Tokurdaklı kaşık

Halk müziği repertuarının yanı sıra halk oyunları da araştırmamızın önemli bir kısmını oluşturmuştur. Sekme, Cezayir gibi isimler alan bu dansların bir kısmı ne yazık ki günümüzde unutulmaya yüz tutmuştur. Türküleri ve halk oyunlarına eşlik eden çalgılar ise yukarıda da değindiğimiz gibi farklılıklar göstermektedir. Bağlama, zurna, kaval, davul, keman (yörede bu çalgı dize konarak da çalınır) gibi birçok çalgıların yanında Bursa yöresine özgü tokurdaklı kaşık adlı bir çalgı da mevcuttur. Bu çalgının, Anadolu'nun çeşitli yörelerinde kullanılan kaşık adıyla bildiğimiz çalgıdan farkı, tepesinde her bir kaşığa takılı duran parçalarıdır. Bu parçalar da tokurdaklı kaşık çalınırken kaşığa ve birbirine çarparak ses çıkarmaktadır.

Araştırmamız özellikle toplu müzik icraları, çalgılar ve oyunlar konusunda yoğunlaşmış yöreye özgü bir terminolojiyi de kayda almıştır. Bir müzik kültürünü anlayabilmek için o kültüre özgü terimleri toplamak, o topluluğun kullandığı dile nüfuz edebilmek açısından oldukça önemlidir. Bu yazının sonunda yörede kullanılan müzik terimlerinden bazıları da yer almaktadır.

Abdülbaki Gölpınarlı'nın 1971 yılında Bursa ilinin tarihî, mimarî ve doğal güzellikleriyle ilgili yazdığı yazısı "Eski Türk evleri Bursa'da manasız, düzensiz beton yığınlarıyla siliniyor. İstanbul gibi Bursa da şahsiyetini kaybediyor. Betonlar arasında görünebilen kubbeler, minareler, gurbette dilini bilir, derdini anlar hemşehri arayan çaresizlere dönüyor."¹³ şeklinde bitmektedir. Bu yazıdan 40 yıl sonra yapılan derleme çalışmasında ne yazık ki Bursa'daki halk kültürü de şehrin silüeti gibi zamanın ve değişimin etkisiyle çeşitli kayıplara uğramakta olduğu görülmüştür. Yöreyi temsil eden birçok folklorik özelliği tespit etmek gittikçe zorlaşmaktadır. Yaptığımız derlemede karşılaştığımız unutulmaya yüz tutmuş ezgiler, icrâcısı kalmamış çalgılar, anılarda yaşayan gelenekler bize halk kültürü araştırmalarının hızla devam ettirilmesi gerektiğini düşündürmüştür.

Yöreden Derlenen Bazı Müzik Terimleri

Aşağıdan: Yörede çevirme olarak da bilinmekte olan ¾ lük oyun havası.

Bakır Çalmak: Bakır Dövmek de denir. Kadınların kendi aralarında yaptıkları toplantılarda bakır kapları ters çevirip belirli ritimlerde çalarak türkü söylemeleri.

Bakır Türküleri: Kadınların bakır kaplara vurup söyledikleri türkü repertuarı.

Cezayir: Anadolu'nun birçok yerinde olduğu gibi Bursa yöresinde de bilinen, ağıt ve oyun havası olarak iki versiyonu bulunan ezgi.

Danışık: Düğünün ilk günü yapılan müzikli eğlence.

Efene Muhabbeti: Yörede genç erkeklerin toplanıp yaptıkları müzikli toplantı.

Fraklama: Kimi zaman müzik parçalarının arasında da söylenen serbest beyit.

Gelin Ağlatma Havaları: Düğünde gelin evden çıkarken davul ve zurnayla çalınan repertuar.

Güvey Kaldırma Havaları: Yörede düğünün üçüncü günü sabahı davul ve zurna ile damadı uyandırmak için çalınan ağır tempolu ezgilere verilen ad.

İnce Çalgı: Keman, cümbüş, klarnet ve darbuka çalgılarından oluşan saz topluluğu.

Kaba Çalgı: Davul-zurna ikilisi.

Küçük Oyun: 2/4 lük oyun havası.

¹³ Erdoğan EROL, "Üstad Abdülbaki Gölpınarlı'nın Bursa Hakkındaki Düşünceleri", 287

Kırık Zeybek: Yörede Gelemiş Havası olarak da bilinen 9/8'lik oyun havası.
Misafir Çıkartma Havaları: Danışık toplantısının yapılacağı eve konukların gelişi sırasında çalınan 5/8 'lik ezgiler.
Oturak: Erkeklerin yaptığı müzikli toplantıların genel adı.
Sekme: Yörede Tüğmeci adıyla da bilinen 9/8 lik oyun havası.
Tokurdaklı Kaşık: İki elde ikişer tane olmak üzere tutulup birbirine vurularak çalınan tahta kaşığın sapının ucuna bağlı ayrıca küçük bir parça vardır. Kaşık çalgısının bu yöreye özgü bir hâlidir.
Yas: Yörede ağıta verilen isim.
Yeğni: Düz hava adıyla da bilinen, kadınların oynadığı 9/8'lik oyun havası.
Yüksek Hava: Yörede Karşılama olarak da bilinen 9/8'lik oyun havası.

Kaynaklar

- AKSÜT, Sadun (1982) "Bursa'nın Türk Sanat Müziği'ndeki Yeri- Bursa", *Yurt Ansiklopedisi*, C III: 1762, İstanbul
- CEMİLOĞLU, Mustafa (2005) , "Bursa Bölgesi Yörükleri", *Osman Gazi ve Bursa Sempozyumu Bildiri Kitabı*, Edit. Yrd. Doç. Dr. Cafer Çiftçi, Bursa Osman Gazi Belediyesi Yayınları, Bursa.
- DOSTOĞLU, Neslihan (2006), "Bursa'nın Kentsel ve Mimarî Gelişimi", *Payitaht Bursa'da Kültür ve Sanat*, Bursa Osman Gazi Belediyesi Yayınları, Bursa.
- EROL, Erdoğan (2003), "Üstad Abdülbaki Gölpınarlı'nın Bursa Hakkındaki Düşünceleri", *Bursa'da Dünden Bugüne Tasavvuf Kültürü-2*, Bursa Kültür Sanat ve Turizm Vakfı Yayınları, Bursa.
- HIZLI, Mefail (2006), "Payitaht Bursa'da Yükseköğretim", *Payitaht Bursa'da Kültür ve Sanat*, Bursa Osman Gazi Belediyesi Yayınları, Bursa
- M.E.B. (1996), *Örnekleriyle Türkçe Sözlük*, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul
- SÜMER, Faruk (1999), *Oğuzlar, Tarihleri Boy Teşkilatı, Destanları*, Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı Yayınları, İstanbul
- ÜLKEN, Hilmi Ziya (1969), *Sosyoloji Sözlüğü*, Talim ve Terbiye Dairesi Yayınları, İstanbul

