MÜZİK ALANINDA GÜNCEL KONULAR VE AKADEMİK DEĞERLENDİRMELER

Editör: Doç.Dr. İrem ÇELİKTEN HEPGÜLER



yaz
yayınları

Müzik Alanında
Güncel Konular ve Akademik Değerlendirmeler

Editör

Doç.Dr. İrem ÇELİKTEN HEPGÜLER

yaz yayınları

2026

yaz
yayınları

Müzik Alanında Güncel Konular ve Akademik Değerlendirmeler

Editör: Doç.Dr. İrem ÇELİKTEN HEPGÜLER

© YAZ Yayınları

Bu kitabın her türlü yayın hakkı Yaz Yayınları'na aittir, tüm hakları saklıdır. Kitabın tamamı ya da bir kısmı 5846 sayılı Kanun'un hükümlerine göre, kitabı yayınlayan firmanın önceden izni alınmaksızın elektronik, mekanik, fotokopi ya da herhangi bir kayıt sistemiyle çoğaltılamaz, yayınlanamaz, depolanamaz.

E_ISBN 978-625-8926-75-0

Ekim 2026 – Afyonkarahisar

Dizgi/Mizanpaj: YAZ Yayınları

Kapak Tasarım: YAZ Yayınları

YAZ Yayınları. Yayıncı Sertifika No: 73086

M.İhtisas OSB Mah. 4A Cad. No:3/3
İscehisar/AFYONKARAHİSAR

www.yazyayinlari.com

yazyayinlari@gmail.com

İÇİNDEKİLER

Trombon Eğitiminde ve İcrasında Ulusal Ekoller: Fransız, Alman ve Amerikan Geleneklerinin Karşılaştırmalı Analizi 1
Sevgünur TANDOĞDU KILIÇ

Lem'î Atlı'nın Tanıklığında Türk Müziğinde Meclis Kültürü, İcra Ortamları ve Tavır Özellikleri.....22
Murat BİRER

Bir Kanun İcracısının Müzikal Portresi: Kanunî Şemsi.....39
Kadriye BOZKURT HEPKORUCU

Aminbay Sapayev'in Solo Viyolonsel ve Orkestra İçin "Ballade" Eserinin İncelenmesi.....59
Musa Eren İŞKODRALI

"Bu kitapta yer alan bölümlerde kullanılan kaynakların, görüşlerin, bulguların, sonuçların, tablo, şekil, resim ve her türlü içeriğin sorumluluğu yazar veya yazarlarına ait olup ulusal ve uluslararası telif haklarına konu olabilecek mali ve hukuki sorumluluk da yazarlara aittir."

TROMBON EĞİTİMİNDE VE İCRASINDA ULUSAL EKOLLER: FRANSIZ, ALMAN VE AMERİKAN GELENEKLERİNİN KARŞILAŞTIRMALI ANALİZİ

Sevgünur TANDOĞDU KILIÇ[1]

1. GİRİŞ

Bakır nefesli çalgı icracılığında ve pedagojisinde "ulusal ekol" kavramı, yalnızca belirli bir ülkeye özgü üslup özelliklerini değil; tarihsel, coğrafi, kurumsal ve estetik etkenlerin etkileşimiyle oluşan ortak tını ideallerini, öğretim yöntemlerini ve icra pratiklerini ifade etmektedir. Bu nedenle ulusal ekoller, bireysel sanatçı tercihlerinin ötesinde, çalgı eğitiminin kurumsal örgütlenmesi, metot kitaplarının içeriği, çalgı yapımındaki standartlar ve orkestral beklentiler tarafından biçimlendirilen bütüncül gelenekler olarak değerlendirilmelidir. 19. yüzyıldan itibaren Avrupa'da devlet destekli konservatuvarların kurulması ve bu kurumlar bünyesinde sistemli metot kitaplarının yayımlanması, bölgesel tını anlayışının kuşaktan kuşağa aktarılmasını ve kurumsallaşmasını sağlamıştır. Böylece belirli bir tını anlayışı, icracıların kişisel beğenisi olmaktan çıkarak teknik egzersizler, sınav repertuvarı, öğretmen–öğrenci ilişkisi ve orkestral görev dağılımı aracılığıyla sürdürülen pedagojik bir yapıya dönüşmüştür.

Bakır nefesli çalgıların, özellikle trombonun gelişiminde bölgesel çalgı yapım ustalarının benimsediği yapısal parametreler

[1] Doçent, Anadolu Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Müzik Bölümü, ORCID: 0000-0003-3711-5891.

icra tekniğiyle tınısal beklentiler arasındaki ilişkiyi doğrudan etkilemiştir. Çalgının fiziki yapısı, yalnızca sesin parlaklık ya da koyuluk derecesini belirlemekle kalmamış; nefes desteği, artikülasyon, entonasyon, legato, dinamik esneklik ve orkestral denge gibi temel icra unsurlarının nasıl öğretileceğini de biçimlendirmiştir. Bu açıdan Fransız, Alman ve Amerikan gelenekleri arasındaki farklılıklar yalnızca ses rengi tercihleriyle açıklanamaz; söz konusu farklılıklar, çalgı tasarımı, pedagojik yöntem ve performans estetiğinin birbirini karşılıklı olarak belirlediği tarihsel süreçlerin sonucudur. Dolayısıyla ulusal ekollerin karşılaştırılması, farklı tını ideallerinin betimlenmesinin yanı sıra, bu ideallerin hangi kurumsal ve teknik mekanizmalar aracılığıyla üretildiğini ve günümüz icra pratiklerini nasıl etkilediğini ortaya koymayı gerektirmektedir.

19. ve 20. yüzyıllar boyunca şekillenen üç gelenek, yalnızca farklı tını tercihleri değil; çalgı tasarımı, pedagojik yaklaşım ve orkestral işlev anlayışı bakımından da birbirinden ayrışan yaklaşımlar geliştirmiştir. Fransız geleneği, dar boru çapının sağladığı çeviklik ve parlak tını üzerinden solistik esnekliği, artikülasyon açıklığını ve teknik detayları öne çıkarırken; Alman geleneği, geniş boru çaplı çalgıların sunduğu koyu, dolgun ve yoğun ses karakterini orkestral bütünlük, homojenlik ve senfonik derinlik arayışıyla birleştirmiştir. İki ekol arasındaki ayrım bu nedenle basit bir "parlak" ve "karanlık" ton karşıtlığından ibaret değildir; çalgının fiziksel yapısı, nefes kullanımı, artikülasyon, vibrato ve orkestral denge anlayışı aynı estetik hedef doğrultusunda birbirini tamamlamaktadır. 20. yüzyılda gelişen Amerikan ekolü ise bu iki yaklaşımdan etkilenmiş, Alman senfonik tını idealini Fransız teknik esnekliğiyle buluşturmuş; zihinsel ses imgesine dayalı nefes pedagojisiyle bu iki geleneği harmanlayarak bütüncül bir yaklaşım geliştirmiştir.

Bu çalışma, üç ulusal ekolü tarihsel üsluplarının yanı sıra bu üslupların oluştuğu pedagojik kurumlar, çalgı tercihleri, akustik özellikler ve orkestral uygulamalar açısından karşılaştırmaktadır. Ulusal ekoller arasındaki farklılıkları yalnızca icracı tercihleriyle açıklamak yeterli değildir. Çalgı tasarımı, eğitim sistemi ve performans anlayışı da bu farklılıkların oluşumunda etkili olmuştur. İncelemede her ekol; kurumsal yapı, repertuvar, çalgı özellikleri, tını anlayışı ve orkestral kullanım bakımından ele alınmıştır.

2. FRANSIZ EKOLÜ VE SOLİSTİK İCRA

2.1. Paris Konservatuvarı ve Metodik Pedagojinin Kurumsallaşması

Fransız bakır nefesli pedagojisinin ve trombon icra geleneğinin kurumsallaşması, 1789 Fransız Devrimi'nin ardından 1794 yılında Paris Konservatuvarı'nın kurulmasıyla başlayan tarihsel süreçte biçimlenmiştir (Minenko, 2022). Devrimci dönemin getirdiği aydınlanmacı ve rasyonel eğitim anlayışı, nefesli çalgılar öğretimini usta-çırak ilişkisine dayalı geleneksel kalıplardan çıkararak metodik ve aşamalı bir kurumsal müfredat zeminine oturtmuştur. Bu dönüşümün erken örneklerinden biri, A. Brown'un 1794 tarihli trombon metodudur. Bu metot, bir konservatuvar bünyesinde geliştirilen erken dönem sistematik trombon öğretim kaynaklarından biri olarak değerlendirilmektedir (Minenko, 2022). Bu yaklaşım, 19. ve 20. yüzyıllarda Fransız trombon eğitimine ilişkin kapsamlı bir metodik literatürün oluşmasına zemin hazırlamıştır. Fransız öğretim metotlarının 1794–1960 yılları arasındaki gelişimini ayrıntılı biçimde ortaya koyan envanter ise ekolün kuşaklar boyunca devam eden eğitim anlayışını izlemeye olanak sağlayan önemli kaynaklardan biridir (Minenko, 2022).

2.2. Morceau de Concours Geleneği ve Solistik Virtüözlüğün Sınanması

Fransız trombon ekolünün solistik ifadesini biçimlendiren ve çalgının teknik sınırlarını zorlayan kurumsal mekanizmalardan biri, Paris Konservatuvarı'nın her yıl düzenlediği Morceau de Concours geleneğidir. Konservatuvarın diploma sınavları ve son sınıf değerlendirmeleri için dönemin önde gelen Fransız bestecilerine özel olarak sipariş edilen bu eserler, öğrencilerin teknik yetkinliklerini, tınısal olgunluklarını ve sanatsal esnekliklerini en üst düzeyde sınamak amacıyla tasarlanmıştır. Uygulamanın ölçeği, kurumsal ciddiyetini de göstermektedir: Sipariş edilen ilk sınav eseri Paul Vidal'in 1897 tarihli Solo de Concert, No. 2'sidir ve bu tarihten itibaren 51 besteci, toplamda 58 trombon solosu bestelemiştir (Lemke, 1983). Söz konusu bestecilerin büyük bölümü Konservatuvar'ın kendi mezunlarıdır ve Fransız müzik hayatının önde gelen isimleri arasında yer alır (Lemke, 1983). Repertuvarın kronolojik gelişimi, geleneğin 1897'deki ilk siparişten 1962 sınavı için yazılan Jeanine Rueff'in Rhapsodie'sine kadar kesintisiz sürdüğünü göstermektedir (Wolfe, 2019).

2.3. Dar Boru Çapı ve Akustik Temeller

Fransız ekolünde görülen solistik esneklik ve berrak tını anlayışı, çalgı tasarımındaki bazı özelliklerle de ilişkilendirilmektedir. Fransız icracı ve yapımcıları, özellikle tarihsel Maison Courtois modellerinde, geniş borulu Alman modellerinden farklı olarak daha dar boru çapına ve daha küçük iç çapa sahip trombonları tercih etmişlerdir.

Çalgının boru yapısı, Fransız ekolüyle ilişkilendirilen parlak tını anlayışının oluşumunda etkili olan unsurlardan biridir. Boru çapı ve iç geometrideki farklılıklar, sesin üretimi sırasında ortaya çıkan doğrusal olmayan akustik süreçleri ve buna bağlı olarak tını özelliklerini etkileyebilmektedir. Myers ve

arkadaşlarının (2010) çalışması, dar borulu çalgıların aynı türdeki geniş borulu modellere kıyasla daha parlak algılanabildiğini ortaya koymaktadır. Bu durum, boru profilinin ses dalgalarının çalgı içerisindeki yayılımını etkilemesiyle ilişkilendirilmektedir (Myers et al., 2010).

Dolayısıyla dar boru çapı, Fransız ekolünün tını anlayışını tek başına belirleyen bir unsurdan ziyade, bu anlayışın oluşumuna katkıda bulunan fiziksel özelliklerden biri olarak değerlendirilebilir. Bu yapı, özellikle solistik icrada önem taşıyan sesin berraklığı, artikülasyon açıklığı ve tınısal esneklikle ilişkilendirilen bir çalgı karakterinin oluşmasına katkı sağlamaktadır.

2.4. Bel Canto, Vibrato ve Fonetik Etkileşim

Fransız bakır nefesli icra estetiği, vokal anlatımla kurduğu yakın bağ ve opera geleneğinden devraldığı bel canto üslubuyla nitelendirilir. Bu üslubun icradaki belirgin dışavurumlarından biri, tona sıcaklık ve esneklik katan dudak/çene vibratosunun nüanslı kullanımıdır. Alman ekolünün orkestral bütünleşmeyi ve homojenliği hedefleyen düz ton idealinin karşısında Fransız trombonculları, vibratoyu özellikle lirik pasajlarda solistik cümlenin ve ifade derinliğinin bir unsuru olarak değerlendirmişlerdir.

Bu estetik tercih ile Fransız dilinin fonetik özellikleri arasında da ilişki kurulabileceği ileri sürülmüştür. Mounger'ın (2012) çalışması, dilin fonetik özellikleri ile icracının tını üretimi arasındaki ilişkinin ulusal ekollerin tını anlayışları açısından ele alınmasına yönelik bir çerçeve sunmaktadır. Bununla birlikte, fonetik özelliklerin tını üzerindeki etkisini doğrudan ulusal bir ekolün ses anlayışının nedeni olarak değerlendirmek doğru değildir; bu ilişki diğer fiziksel ve icraya ilişkin etkenlerle birlikte ele alınmalıdır.

Heyne ve Derrick'in (2015) ultrason görüntüleme çalışması, farklı dil konumlarının sesin yüksek frekans bileşenlerini etkileyebildiğini göstermektedir. Bu bulgu, farklı dil geçmişlerinden gelen icracılar arasında bazı tını farklılıklarını açıklamaya yardımcı olabilir. Ancak Heyne'nin (2016) değerlendirmeleri, dilsel farklılıkların hava akışı, akustik özellikler ve artikülasyon verimliliği gibi diğer etkenlerden bağımsız düşünülmemesi gerektiğine işaret etmektedir.

Amerikan ve İngiliz tromboncular üzerinde yapılan karşılaştırmalı araştırmada da tını ile konuşma sesleri arasında ölçülebilir ilişkiler bulunmuş; ancak dinleyicilerin kayıtları icracıların ulusal gruplarına göre ayırt edememesi, bu farklılıkların belirgin ulusal tını kimlikleri oluşturduğu sonucunu güçleştirmiştir. Aynı çalışmada icracının tını üzerindeki etkisinin kullanılan çalgının etkisinden daha belirgin olduğu bulunmuştur (Cox, 2014).

Bu bulgular birlikte değerlendirildiğinde, dilsel ve fonetik özelliklerin trombon tınısının oluşumunda etkili olabilecek unsurlardan biri olduğu söylenebilir. Ancak bunları ulusal ekollerin tını kimliğini açıklayan temel bir unsur olarak görmek yerine, çalgı tasarımı, pedagojik yaklaşım ve icra pratiğine eşlik eden destekleyici bir etken olarak değerlendirmek daha uygun görünmektedir. Böylece Fransız ekolüyle ilişkilendirilen parlak ve berrak tını anlayışı, dilsel özelliklerin yanı sıra çalgının fiziksel yapısı, eğitim geleneği ve icra estetiğinin birlikte oluşturduğu daha geniş bir çerçevede ele alınabilir.

3. ALMAN EKOLÜ VE SENFONİK İCRA

3.1. Tarihsel Gelişim ve Pedagojik Kurumsallaşma

19. yüzyıl Avrupa bakır nefesli çalgı pedagojisinde Fransa'nın Paris Konservatuvarı merkezli öncülüğünün ardından

Almanya, enstrümantal öğretimde ve tını estetiğinde kendi eğitim ve icra anlayışını geliştirmiştir (Minenko, 2022). Bu dönüşümün kurumsal dayanağı, Franz-Josef Fröhlich'in 19. yüzyılın ilk yarısında kaleme aldığı pedagojik metot çalışmalarıdır; Fröhlich'in çerçevesini çizdiği öğretim modeli, çalgının yalnızca bando veya askerî topluluklardaki eşlikçi rolünden sıyrılarak yüksek düzeyde teknik yetkinlik ve kurumsal disiplin gerektiren bağımsız bir sanat disiplinine dönüşmesini sağlamıştır (Guion, 2010). Fransız modelinin ardından Almanya'nın inisiyatifi devralması, Fröhlich'in çalışmalarına dayanan özgün bir çalma okulu ve bunun yetiştirdiği icracı kuşağıyla somutlaşmıştır (Minenko, 2022).

3.2. Repertuvar ve Senfonik İfade

Alman ekolünün şekillenmesinde, dönemin virtüöz icracıları için bestelenen solo ve orkestral repertuvar belirleyici bir rol oynamıştır. Gewandhaus Orkestrası başkemancısı ve besteci Ferdinand David tarafından Queisser'e ithaf edilen *Trombon Konçertinosu*, 19. yüzyıl Alman trombon edebiyatının ve senfonik icra tarzının önemli örneklerinden biridir (Wolfinbarger, 1989). David'in Konçertinosu, icracıdan teknik sürgü hâkimiyetinin yanı sıra geniş, karanlık, şarkı söyler gibi (cantabile) ve orkestral tutarlılığı koruyan dolgun bir ton kalitesi talep etmektedir. Friedebald Gräfe'nin *Trombon Konçertosu* ve Josef Serafin Alschausky'nin *No:1 Trombon Konçertosu* gibi eserler ise Alman solo üslubunun biçimsel gereksinimlerini derinleştirmiştir (Wolfinbarger, 1989).

Bu repertuvar, icracının ses aralığı ve dinamik kontrolünü zorlamakla birlikte, farklı dinamik düzeylerde ses bütünlüğünün ve senfonik tını karakterinin korunmasını öne çıkarır. Bu anlayışta bireysel tını ve ifade özelliklerinin yanı sıra sesin orkestral doku içerisindeki bütünlüğü ve uyumu da önem taşımaktadır. Nitekim 19. yüzyılın ortalarında pistonlu

trombonun (valve trombone) Avrupa genelinde yaygınlaşmasına rağmen Almanya ve Avusturya'daki icracılar geleneksel sürgülü trombonu (slide trombone) tercih etmeyi sürdürmüşlerdir. Sürgülü trombonun ton kalitesi ve entonasyonu pistonlu modele göre üstün görülmüş ve bu değerlendirme Almanya ile Avusturya'da pistonlu dönemin kısa sürmesine yol açmıştır (Everett, 2005).

Dönemin çalgı tasarımına ilişkin araştırmalar, 18. yüzyıl sonu ve 19. yüzyıl başında Alman ve Avusturya orkestralarında kullanılan trombonların günümüz çalgılarından farklı akustik özelliklere sahip olduğunu göstermektedir. Howe'un (2002) aktardığı karşılaştırmada, Viyana'da 1794 yılında Huschauer tarafından yapılmış bir trombonun kopyası ile modern geniş borulu bir trombonun ses kayıtları incelenmiş ve belirgin tını farklılıkları gözlenmiştir. Bu sonuç, dönemin trombon yapısının ses karakteri üzerinde etkili olabileceğini düşündürmektedir. Dönem icrası için önerilen modelde tonun merkezli ve bütünlüklü olması, farklı dinamik düzeylerde sağlamlığını koruması ve gerektiğinde parlak bir karakter kazanması beklenmektedir. Artikülasyonun belirgin ve net olması, ritmik yapıların ise yazılı değerlerden biraz daha hafif bir anlayışla ele alınması önerilmektedir (Howe, 2002). Bu yaklaşım, Alman ekolüyle ilişkilendirilen "karanlık ve dolgun" tını anlayışının değişmez bir özellik olmadığını, icra bağlamına ve dinamik düzeye göre farklı biçimlerde uygulanabildiğini göstermektedir (Howe, 2002).

3.3. Çalgı Yapısı, Boru Çapı ve Akustik Dinamikler

Alman senfonik tını anlayışının oluşumunda çalgı tasarımının da etkili olduğu düşünülmektedir. Alman geleneğinde, Fransız geleneğinde yaygın olan dar borulu çalgılardan farklı olarak daha geniş boru çapına sahip trombonlar tercih edilmiştir. Boru çapındaki bu farklılıklar, çalgının ses üretimi ve tını özelliklerini etkileyebilmektedir. Myers ve

arkadaşlarının (2010) çalışması, dar ve geniş borulu çalgılar arasında sesin parlaklığı ve harmonik yapısı bakımından farklılıklar bulunabileceğini göstermektedir. Campbell ve arkadaşlarının (2014) araştırması da boru yapısının ve çalgının fiziksel özelliklerinin tını oluşumunda rol oynadığını ortaya koymaktadır. Bu bulgular, Alman tipi geniş borulu trombonlarla ilişkilendirilen daha koyu ve dolgun tını anlayışının yalnızca bir icra tercihi olarak değil, çalgının yapısal özellikleriyle de bağlantılı olduğunu düşündürmektedir. Bununla birlikte, tını farklılıklarını yalnızca boru çapıyla açıklamak mümkün değildir; icracının ses üretme biçimi, dinamik düzey ve icra geleneği de etkili olabilir.

Farklı boru çaplarına sahip çalgıların benzer tınısal özellikler gösterebilmesi, çalgının genel yapısı ile boru profilinin birlikte değerlendirilmesi gerektiğini düşündürmektedir (Myers et al., 2010). Nitekim farklı boru profilleri ve çapları, çalgının ses üretim özelliklerini ve özellikle farklı dinamik düzeylerdeki tını değişimlerini etkileyebilmektedir (Logie et al., 2010). Bu nedenle Alman tipi geniş borulu trombonların yalnızca "koyu" bir ses üretmek amacıyla tasarlanmış çalgılar olarak değerlendirilmemesi gerekir. Geniş boru yapısı, farklı dinamik düzeylerde sesin bütünlüğünü ve dolgunluğunu korumaya yardımcı olurken, yüksek dinamiklerde tınının daha parlak ve güçlü bir karakter kazanmasına da olanak sağlayabilir (Myers et al., 2012). Düşük ve orta dinamiklerde ses bütünlüğünün korunması, yüksek dinamiklerde ise tınının gerektiğinde daha parlak ve güçlü bir karakter kazanabilmesi, bu çalgıların orkestral kullanımında birlikte değerlendirilebilecek özelliklerdir. Böyle bir yaklaşım, geniş dinamik aralık gerektiren senfonik repertuvarda sesin orkestral doku içerisindeki yerinin korunmasına katkı sağlayabilir (Campbell et al., 2020).

3.4. Senfonik Homojenlik, Düz Ton ve Vibratonun Sınırlandırılması

Alman ekolünün tınısal ve akustik nitelikleri, doğrudan orkestral performans felsefesiyle bütünleşmiştir. Fransız pedagojisinin solistik parlaklık ve belirgin vibrato üzerine kurulu üslubunun karşısında Alman geleneğinde, özellikle orkestral icrada vibratonun sınırlı kullanımı ve daha düz, kararlı bir ses anlayışı öne çıkmıştır. Bu anlayışın işlevsel gerekçesi, çok sesli bakır nefesli koro içinde titreşim genişliklerinin ve fazlarının bireysel icracılar arasında uyumlanmasının, bütüncül bir tını oluşturmanın ön koşulu sayılmasıdır; vibrato bu dokuda ortak bir titreşim parametresi hâline getirilemediği ölçüde sınırlandırılır.

Mounger, Almancadaki arka seslilerin (back vowels) formant özellikleri ile icracıların tını anlayışları arasında ilişki kurulabileceğini tartışmaktadır. Dil ve ses üretimi arasındaki bu ilişki, dil konumunun üretilen sesin özelliklerini etkileyebilmesiyle de bağlantılıdır. Heyne ve Derrick'in (2015) çalışması, dilin daha geride ve alçak konumlandırılmasının sesin üst frekanslarındaki enerji dağılımını değiştirebildiğini ve bunun daha koyu bir tınıyla ilişkilendirilebileceğini göstermektedir. Bununla birlikte, farklı dil grupları arasında gözlenen dil konumlandırma farklılıklarının ses üretimindeki diğer fiziksel ve artikülasyonla ilgili etkenlerden bağımsız olmadığı belirtilmektedir (Heyne, 2016).

Bu nedenle Alman ekolündeki daha düz ve kararlı tını anlayışını yalnızca dil özellikleriyle açıklamak mümkün değildir. Dil konumlandırması, çalgının yapısı ve icra geleneğiyle birlikte düşünüldüğünde bu tını anlayışının oluşumuna katkıda bulunan unsurlardan biri olarak değerlendirilebilir.

4. AMERİKAN EKOLÜ VE SENTETİK İCRA GELENEĞİ

4.1. Avrupa Göçü ve Orkestral Kurumsallaşma

Amerika Birleşik Devletleri'nde orkestral bakır nefesli icracılığının ve pedagojisinin kuruluşu, 19. yüzyılın ikinci yarısında ülkede yaşanan sosyo-kültürel dönüşüm ve Avrupa'dan gerçekleşen yoğun müzisyen göçüyle ilişkilidir (Callison, 1986). 1842'de kurulan New York Filarmoni Orkestrası ile başlayan ve 1900'de Philadelphia Orkestrası'nın kuruluşuna kadar uzanan süreçte bugün varlığını sürdüren altı büyük orkestra tesis edilmiştir; orkestral müziğe değer veren dinleyici kitlesi, profesyonel orkestra gelişiminin itici gücü olmuştur (Callison, 1986). Boston, Chicago, Cincinnati ve Philadelphia orkestralarının açılmasıyla hız kazanan bu kurumsallaşma, profesyonel bakır nefesli kadrolarının hızla oluşturulmasını gerekli hâle getirmiştir. Kurumsal gelişimin doğrusal olmadığı da kaydedilmelidir: İç Savaş, Amerikan senfoni orkestralarının büyümesini geçici olarak durduran bir etken olarak belgelenmiştir (Callison, 1986).

19. yüzyıl Amerikan orkestralarındaki trombon icracılığı üzerine yapılan tarihsel incelemeler, bu dönemde büyük senfoni orkestralarında görev yapan 65 profesyonel tromboncunun varlığını ortaya koymaktadır (Callison, 1986). Bu müzisyenlerin büyük bölümü Almanya'dan göç etmiş olup, en kalabalık göç dalgası yaklaşık 1870 ile 1900 yılları arasına tarihlenmektedir (Callison, 1986). Theodore Thomas Orkestrası ve New Philharmonic bünyesinde baş icracı, bas tromboncu ve solist olarak görev yapan Frederick Lesch, bu göçmen müzisyen kuşağının bu kuşağın temsilcilerinden biridir. Lesch'in Ferdinand David'in Trombon Konçertinosu gibi yüksek teknik ve tonal yeterlilik gerektiren Alman repertuvarını Amerikan orkestralarında seslendirmesi, ABD'de bakır nefesli icracılığının

entonasyon, teknik kapasite ve dinamik genişlik açısından Avrupa standartlarına ulaşmasında belirleyici bir aşama olarak değerlendirilmektedir (Callison, 1986). Dönemin orkestral repertuvarının analizi, icracılara en yoğun talebin teknik, ses aralığı ve dinamik aralık alanlarında yöneltildiğini göstermektedir (Callison, 1986). Bu özelliklerin, sonraki dönemlerde Amerikan ekolüyle ilişkilendirilen geniş ses aralığı ve yüksek dinamik kapasite anlayışının şekillenmesinde etkili olmuş olabileceği düşünülebilir.

4.2. Piston–Sürgü Tartışması ve Arthur Pryor

Sürgülü trombonun sanatsal itibarını yeniden kazanmasında ve pistonlu modeller karşısında yeniden öne çıkmasında Amerikalı virtüöz Arthur Pryor (1870–1942) belirleyici bir rol oynamıştır. Kariyerine pistonlu trombon çalarak başlayan Pryor, daha sonra geçtiği sürgülü trombon ile o güne kadar enstrümanda imkânsız sayılan bir teknik sürat ve hassas yorum gücü sergilemiştir. Pryor, Sousa ve kendi bandolarıyla ABD ve Avrupa genelinde verdiği yüzlerce solo konser, bestelediği virtüöz sololar ve gerçekleştirdiği fonograf kayıtları aracılığıyla, sürgü mekanizmasının teknik çevikliği kısıtlamadığını göstermiş ve sürgülü trombonun teknik ve tınısal olanaklarını geniş kitlelere tanıtmıştır (Everett, 2005). Pryor'un icra kariyeri ile icracıların sürgülü trombona dönüşünün zamansal örtüşmesi, bu etkinin yalnızca teknik değil kültürel bir nitelik taşıdığını düşündürmektedir; icracıların sürgü tekniğine ilişkin çekincelerini ortadan kaldırması ve sürgülü trombonun üstün sesini uygulamalı olarak kanıtlaması yoluyla Pryor, ABD ve Avrupa'da sürgülü trombonun yeniden yaygınlaşmasına katkıda bulunmuştur (Everett, 2005). Çalgı tasarımındaki eşzamanlı gelişmeler (genişleyen boru ve çan çapları, bir ve ardından iki valfin eklenmesi, değişken borulu ayar sürgüleri üzerine denemeler) bu dönüşümün yalnızca icracı tercihine indirgenemeyeceğini göstermektedir (Thomas, 2015). Söz

konusu yapısal yeniliklerin icra tekniği üzerindeki etkileri, 20. yüzyıl boyunca teknik gelişmelerle birlikte ayrıntılı biçimde belgelenmiştir (Baldwin, 2013).

3.4. Arnold Jacobs ve Pedagojik Dönüşüm: "Song and Wind"

Amerikan ekolünü Avrupa geleneklerinden ayrıştıran temel unsurlardan biri, icra sürecine ilişkin pedagojik anlayıştaki değişimdir. Bu dönüşümün merkezinde, Chicago Senfoni Orkestrası'nda 1944–1988 yılları arasında baş tubacı olarak görev yapan Arnold Jacobs yer alır. Jacobs, nöroloji ve fizyoloji literatüründen yararlanarak geliştirdiği ve "Song and Wind" olarak bilinen yaklaşımında zihnin yaratıcı kapasitesi ile bedenin teknik becerilerini birlikte ele almıştır (Johnson, 2012).

Jacobs'ın pedagojisinde fiziksel mekanizmalardan önce müzikal ses hedefinin oluşturulması önem taşır. İcracının zihinsel olarak oluşturduğu ses imgesinin nefes ve diğer fiziksel süreçleri yönlendirmesi gerektiği düşüncesi, yaklaşımın temel özelliklerinden biridir (Fonseca, 2017). Böylece fiziksel teknik, müzikal hedefin önüne geçen bağımsız bir çalışma alanı olmaktan ziyade, zihinde oluşturulan sesin gerçekleştirilmesine hizmet eden bir araç olarak ele alınmaktadır.

Bakır nefesli çalgılarda ses üretimi, dudak titreşimi ile hava sütununun rezonans özellikleri arasındaki ilişkiye dayanır. Jacobs'ın yaklaşımında bu fiziksel süreç, önceden zihinde oluşturulan ses hedefiyle birlikte düşünülür. Şarkı söyleme ve zihinsel imgelemenin birlikte kullanılmasının entonasyona katkı sağlayabildiği, ancak bu etkinin uygulama süresi ve katılımcıların deneyimleri gibi değişkenlere göre farklılaşabileceği bildirilmiştir (Steenstrup et al., 2021). Çağdaş bakır nefesli çalgı öğretiminde Jacobs'tan kaynaklanan ses konsepti ve artikülasyon anlayışlarının yaygın biçimde kullanıldığı da belirtilmektedir (Rowsell, 2018).

Jacobs'ın yaklaşımının önemi, fiziksel tekniği reddetmesinden çok, bu tekniği müzikal bir hedefle ilişkilendirmesinde ortaya çıkar. Diyafram kullanımı, dudak basıncı veya nefes desteği gibi unsurların zihinsel olarak oluşturulan ses hedefiyle birlikte düşünülmesi, icra sorunlarının yalnızca fiziksel hareketlerin düzeltilmesiyle değil, ses imgesinin de sorgulanmasıyla ele alınmasını sağlar (Johnson, 2012). Bu yönüyle yaklaşım, teknik beceri ile müzikal düşünce arasındaki ilişkinin yeniden ele alınmasında önemli bir örnek oluşturmaktadır (Fonseca, 2017).

4.4. Modern Sentez ve Küresel Standartlaşma

20. yüzyılın ikinci yarısında Amerikan bakır nefesli çalgı geleneği, Avrupa'da gelişen farklı icra anlayışlarının bir arada kullanılmasına dayanan daha esnek bir yaklaşımın oluşmasına katkıda bulunmuştur (Baldwin, 2013; Callison, 1986). Alman geleneğiyle ilişkilendirilen geniş borulu çalgı yapısı ve Fa ventili gibi mekanik yenilikler Amerikan trombonculuğunda önemli bir yer edinirken, Fransız ekolünün teknik çeviklik, berrak artikülasyon ve solistik ifade anlayışı da bu gelişimde etkili olmuştur (Baldwin, 2013; Minenko, 2022).

Bu sentez, Arnold Jacobs'ın müzikal hedefi fiziksel uygulamayla ilişkilendiren "Song and Wind" yaklaşımıyla da örtüşmektedir. İcracının önce zihinsel bir ses imgesi oluşturması, ardından nefes ve diğer fiziksel süreçleri bu hedef doğrultusunda kullanması, teknik becerilerin müzikal ifadeye hizmet eden araçlar olarak ele alınmasını sağlar (Johnson, 2012). Bu yaklaşım, geniş dinamik aralık, farklı tını seçenekleri ve çeşitli artikülasyon biçimleri gerektiren repertuvarda esnek bir pedagojik çerçeve sunmaktadır.

Günümüzde trombonun solo, oda müziği ve senfonik repertuvardaki kullanım alanlarının genişlemesi, bu esnek yaklaşımın farklı performans ortamlarında karşılık bulduğunu

göstermektedir. Bununla birlikte, Fransız, Alman ve Amerikan gelenekleri arasındaki farklılıklar tamamen ortadan kalkmış değildir. İcracılar repertuvarın gerektirdiği doğrultuda bu geleneklere ait farklı özelliklerden yararlanabilmektedir. Bu durum, ulusal ekollerin sabit ve kesin biçimde ayrılmış modellerden ziyade, icracının eğitim geçmişi, repertuvarı ve performans bağlamına göre yeniden yorumlanabilen gelenekler olarak ele alınabileceğini düşündürmektedir (Arnold, 2014).

5. KARŞILAŞTIRMALI ÇÖZÜMLEME

Tablo 1. Fransız, Alman ve Amerikan Trombon Ekollerinin Karşılaştırılması

Karşılaştırma Parametresi	Fransız Ekolü	Alman Ekolü	Amerikan Ekolü
Kurumsal temel ve öncüler	1794 Paris Konservatuvarı; A. Brown (1794); Antoine Dieppo (1830–1871); Henri Couillaud; André Lafosse (Lemke, 1983; Minenko, 2022)	19. yüzyıl başı; Franz-Josef Fröhlich; Friedrich August Belcke (1795–1874); Carl Traugott Queisser (1800-1846) (Minenko, 2022; Wolfinbarger, 1989)	19. yüzyıl sonu Alman göçmen kuşağı (Frederick Lesch, 65 icracı; göçün yoğunlaştığı dönem 1870–1900); 20. yüzyıl virtüözleri ve Arnold Jacobs (Callison, 1986; Everett, 2005)
Pedagoji ve felsefi yaklaşım	Morceau de Concours geleneği; yazılı metot literatürü ve solistik sınavlar (1897'den itibaren 51 besteci, 58 solo) (Lemke, 1983)	Leipzig Gewandhaus solo geleneği (1821–1876); Ferdinand David'in Concertino, Op. 4'ü; Gräfe ve Alschausky konçertoları (Lewis, 1989; Wolfinbarger, 1989)	Zihinsel ses imgesinin fiziksel mekanizmadan önce gelmesi ilkesi; "Song and Wind" (Johnson, 2012)
Çalgı yapısı (boru çapı)	Dar boru çapı (narrow-bore) ve küçük kalibreli tarihsel modeller (örn. Courtois); ağızlık profili de tını hesabına girer (Campbell et al., 2020; Myers et al., 2010)	Geniş boru çapı (wide-bore) ve geniş kalibre profili (large flare) (Myers et al., 2010)	Alman geniş borulu yapısının F-eklentili (thumb valve) sistemle ve genişletilmiş boru/çan ölçüleriyle sentezi (Baldwin, 2013; Thomas, 2015)
Akustik fizik ve tını tayfı	Doğrusal olmayan yayılımın erken gelişimi; aydınlık, berrak, nüfuz edici tını (Myers et al., 2010)	Spektral zenginleşmenin daha yavaş gelişimi; üst harmoniklerin olağan dinamiklerde geri	Derin senfonik ton temeli ile artikülasyon netliği ve yüksek dinamik gücün

Karşılaştırma Parametresi	Fransız Ekolü	Alman Ekolü	Amerikan Ekolü
		planda kaldığı koyu, derin, hacimli ses (Campbell et al., 2014; Logie et al., 2010)	dengelendiği hibrit tını (Baldwin, 2013)
İcra estetiği ve vibrato	Bel canto üslubu; lirik pasajlarda esnek dudak/çene vibratosu (Guion, 2010)	Orkestral icrada düz ve kararlı ton; sınırlı vibrato, koro içi bütünleşme	Orkestral icrada düz ton merkezli; ancak stile ve repertuara göre uyarlanabilen esnek üslup (Johnson, 2012)
Orkestral dokudaki rol	Solistik virtüözlük, tiz rejistre kontrolü, keskin artikülasyon (Lemke, 1983)	Orkestral koro bütünlüğü; yaylı ve tahta nefeslilerle kaynaşma (seamless blend) (Lewis, 1989)	Senfonik güç, geniş dinamik tayf, çok yönlü stilistik uyarlanabilirlik (Calliso n, 1986)
Fonetik ve dil etkisi	Ön seslilerin formant özellikleri ile tını tasavvuru arasında ilişki (destekleyici katman) (Cox, 2014)	Arka seslilerin formant özellikleri ile tını tasavvuru arasında ilişki; etki, akustik ve artikülasyon kısıtlarına göre ikincil (Heyne, 2016; Heyne & Derrick, 2015)	Amerikan İngilizcesindeki sesli harf formantlarının sentezleyici ve dengeli ses tayfıyla ilişkisi; icracı etkisinin çalgı etkisinden güçlü olması (Cox, 2014)
Sürgü/piston tercihi	Sürgülü trombonun ilk dönemlerden itibaren teknik ve estetik standart olarak benimsenmesi (Minenk o, 2022)	Pistonlu dönemin kısa sürmesi; ton kalitesi ve entonasyon gerekçesiyle sürgüye erken dönüş (Everett, 2005)	1820'lerden itibaren pistonlu trombonun yaygınlaşması, ardından Arthur Pryor'un etkisiyle sürgülü trombonun 1890–1925 arasında yeniden yaygınlaşması (Everett, 2005)

Fransız, Alman ve Amerikan bakır nefesli çalgı geleneklerini; kurumsal gelişimleri, pedagojik yaklaşımları, çalgı yapısı ve akustiği, tını anlayışları ve orkestral işlevleri açısından karşılaştıran çizelge Tablo 1'de sunulmuştur. Çizelgede yer alan başlıklar, bu gelenekleri birbirinden kesin çizgilerle ayıran özellikler olarak değerlendirilmemelidir. Her bir başlık, ulusal ekollerin oluşumunda etkili olan farklı unsurları ve bu unsurlar arasındaki ilişkileri göstermektedir. Özellikle fonetik etki, tını farklılıklarını tek başına açıklayan bir unsur olarak değil, çalgının yapısı, icra biçimi ve tını anlayışıyla birlikte değerlendirilmesi gereken unsurlardan biri olarak ele alınmıştır.

6. SONUÇ

Fransız, Alman ve Amerikan trombon gelenekleri, 19. yüzyıldan 20. yüzyılın ortalarına kadar çalgı tasarımı, pedagojik yaklaşım ve tını anlayışı bakımından farklı yönelimler geliştirmiştir. Fransız geleneğinde dar borulu çalgılarla ilişkilendirilen solistik esneklik ve artikülasyon açıklığı, Alman geleneğinde geniş borulu çalgılarla ilişkilendirilen orkestral bütünlük ve homojen ses anlayışı öne çıkarken, Amerikan geleneğinde farklı Avrupa gelenekleriyle ilişkilendirilen unsurların bir arada kullanıldığı daha esnek bir yaklaşım gelişmiştir. Bu farklılıkların oluşumunda konservatuvarlar, orkestralar ve profesyonel müzik kurumları kadar, repertuvar ve icra amaçları da etkili olmuştur.

Günümüz performans ve yükseköğretim ortamlarında bu geleneklere ait unsurların bir arada kullanıldığı yaklaşımlara rastlanmaktadır. Bu durum, tarihsel ekollerin tamamen ortadan kalktığı anlamına gelmez. Aksine, farklı tını ve icra anlayışları güncel eğitim ve performans koşullarına göre yeniden yorumlanabilmektedir. Jacobs'ın öğretisinin çağdaş uygulamadaki izleri özellikle ses konsepti ve artikülasyon alanlarında sürerken, farklı geleneklere ait çalgı, teknik ve repertuvar tercihleri de aynı icracının eğitim ve performans pratiği içerisinde bir arada bulunabilmektedir. Bu açıdan günümüz trombon icrası, tek bir ulusal ekolün devamından çok, farklı tarihsel geleneklerden aktarılan çalgı, teknik, pedagojik ve estetik unsurların performans bağlamına göre yeniden biçimlendiği bir yapı olarak değerlendirilebilir.

KAYNAKÇA

Arnold, S. (2014). The cultural trombone: A contemporary view on national performance practices [Undergraduate honors thesis, Portland State University]. https://doi.org/10.15760/honors.119

Baldwin, K. J. (2013). The twentieth century trombone: Expansion of technique [Master's thesis, Manchester Metropolitan University].

Callison, H. A. (1986). Nineteenth-century orchestral trombone playing in the United States [Doctoral dissertation, Ball State University].

Campbell, M., Chick, J., Gilbert, J., Kemp, J., Myers, A., & Newton, M. (2014). Spectral enrichment in brass instruments due to nonlinear sound propagation: A comparison of measurements and predictions. In Proceedings of the International Symposium on Musical Acoustics.

Cox, K. A. (2014). Connections between linguistic and musical sound systems of British and American trombonists [Doctoral dissertation, University of North Carolina at Greensboro].

Everett, M. P. (2005). The return to the slide from the valve trombone by late nineteenth and early twentieth-century trombonists including Arthur Pryor (1870–1942) [Doctoral dissertation, University of North Carolina at Greensboro].

Fonseca, J. D. R. (2017). Entre o sopro e o som: Estratégias de desenvolvimento do pensamento musical segundo Arnold Jacobs [Master's thesis, University of Minho].

Guion, D. M. (2010). A history of the trombone. Scarecrow Press.

Heyne, M. (2016). The influence of first language on playing brass instruments: An ultrasound study of Tongan and New Zealand trombonists [Doctoral dissertation, University of Canterbury].

Heyne, M., & Derrick, D. (2015). The influence of tongue position on trombone sound: A likely area of language influence. In Proceedings of the 18th International Congress of Phonetic Sciences (ICPhS 2015).

Howe, T. E. (2002). Developing a historical model for trombone performance practice in German and Austrian orchestral works from the period 1785–1830 [Doctoral dissertation, University of Nebraska–Lincoln].

Johnson, E. (2012, April 13). Singing through the trumpet: Arnold Jacobs' "Song and Wind" and the trumpet [Poster presentation]. 11th Annual Celebration of Undergraduate Research and Creative Performance, Hope College.

Lemke, J. J. (1983). French tenor trombone solo literature and pedagogy since 1836 [Doctoral dissertation, University of Arizona].

Lewis, M. E. (1989). Solo trombone performances at the Gewandhaus in the nineteenth century: A lecture recital, together with three recitals of selected works of G. Jacobs, S. Sulek, E. Bloch, C. Wagenseil, W. Ross, G. Pergolesi, T. George, F. Hidas, J. Albrechtsberger and others [Doctoral dissertation, University of North Texas].

Logie, S. M., Chick, J., Stevenson, S., & Campbell, D. M. (2010). Upward and downward slurred transients on brass instruments: Why is one not simply the inverse of the other? In 10th Congrès Français d'Acoustique.

Minenko, A. (2022). «Школа» гри на тромбоні як засіб розвитку європейського тромбонового мистецтва XIX

століття: Минуле й сучасне української та світової музичної культури ["School" of trombone playing as a means of developing nineteenth-century European trombone art: The past and present of Ukrainian and world musical culture]. Аспекти історичного музикознавства, 28, 38–63.

Mounger, C. M. (2012). An exploration of the effects of language on the orchestral trombone sound in France, Germany, and the United States [Doctoral dissertation, University of Miami].

Myers, A., Pyle, R. W., Gilbert, J., & Campbell, M. (2010). The influence of bore size on brassiness potential. In Proceedings of the 2nd Vienna Talk on Music Acoustics.

Myers, A., Pyle, R. W., Gilbert, J., Campbell, M., Chick, J., & Logie, S. (2012). Effects of nonlinear sound propagation on the characteristic timbres of brass instruments. The Journal of the Acoustical Society of America, 131(1), 678–688. https://doi.org/10.1121/1.3651093

Rowsell, J. (2018). Song and wind in Canada: The impact of Arnold Jacobs's teaching on Canadian tuba pedagogues [Doctoral dissertation, University of Toronto].

Steenstrup, K., Haumann, N. T., Kleber, B., Camarasa, C., Vuust, P., & Petersen, B. (2021). Imagine, sing, play—Combined mental, vocal and physical practice improves musical performance. Frontiers in Psychology, 12, Article 757052. https://doi.org/10.3389/fpsyg.2021.757052

Thomas, C. W. (2015). Valve technique for the independent double-valve bass trombone: A pedagogical review and method [Doctoral dissertation, University of Iowa]. https://doi.org/10.17077/etd.j3ab3and

Wolfe, J. M. (2019). Showcase the obscure: Forgotten trombone solos from the Paris Conservatory [Doctoral dissertation, University of Maryland]. https://doi.org/10.13016/430f-culn

Wolfinbarger, S. M. (1989). The nineteenth-century German tradition of solo trombone playing: A lecture recital, together with three recitals of selected works of E. Bozza, W. Hartley, A. Frackenpohl, A. Pryor, G. Frescobaldi, L. Grondahl, P. Bonneau and others [Doctoral dissertation, University of North Texas].

LEM'Î ATLI'NIN TANIKLIĞINDA TÜRK MÜZİĞİNDE MECLİS KÜLTÜRÜ, İCRA ORTAMLARI VE TAVIR ÖZELLİKLERİ

Murat BİRER[1]

1. GİRİŞ

19. yüzyılın son çeyreğinde paşa konaklarında ve yalılarında düzenlenen ihtişamlı fasılların aranan isimlerinden biri olan Lem'î Atlı, klâsik Türk müziğinin halk kitlelerine yayılmaya başladığı bir dönemde, havas kesiminin estetik zevklerine hitap eden bu seçkin meclislerde Türk müziğinin sanatlı/rafine icralarına bizzat üstün bir hanende ve müşkülpesent bir dinleyici gözüyle şahitlik etmiştir. Babasının, Mareşal Fevzi Paşa'nın kayınbiraderi olması ve çocukluk dönemini konağında geçirdiği enişte sinin de Sultan Abdülmecid'in vezirlerinden Said Muhip Efendi'nin oğlu olması dolayısıyla hem iyi bir eğitim görmüş hem de dönemin en ünlü musikişinaslarını konaklarda düzenlenen musikî meclislerinde bizzat dinleme fırsatı bulmuştur (Akdoğu, 1990; Rona, 1960). Söz konusu meclislerin şöhretli müdavimlerinden olan Hacı Arif Bey, Hafız Yusuf Efendi, Hacı Faik Bey, Rıfat Bey, Bolahenk Nuri Bey, Kadıköylü Ali Bey, Tanburî Ali Efendi gibi Türk müziğinin ünlü simalarından bu sanatın inceliklerini öğrenen sanatçı (Akdoğu, 1990; İnal, 1958), kendini zamanın önde gelen üstatlarına kabul ettirmiş, son derece hassas tabiatlı "zevk-i selim" sahibi bir şahsiyet olarak, dinlediği musikîşinasların tavır özellikleri hakkında kayda değer bilgiler vermiştir.

[1] Öğretim Görevlisi Dr., Manisa Celal Bayar Üniversitesi Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Müzik Bölümü, ORCID: 0000-0002-0146-1453.

Hem bir nevi konser dinlenip hem de adap-erkân öğrenilen gerek müzik özelinde gerekse umumî açıdan hassas bir dikkatle adab-ı muaşeret kurallarına riayet edilmesi beklenen konak meclislerinde, Türk müziği toplu icra geleneğinin dönemsel açıdan nispeten otantik ve makbul sayılabilecek versiyonlarının sunulduğu söylenebilir. Nitekim saray desteğinin azaldığı, politik düzlemde çeşitli tartışmaların baş gösterdiği ve nihayet cumhuriyet döneminde çeşitli yasaklanmaların muhatabı olduğu bir dönemeçte Türk müzik geleneği, bu meclislerde titizlikle korunmuş ve kendine has üslûp incelikleri muhafaza edilerek yaşatılmıştır. Müziği bir geçim aracı olarak görmeyen, bu sanatla kendi zevkleri için ilgilenen ve piyasadaki sazlardan üstün tutulan sanatkârların (Alus, 1994, s. 202); hassas duyum, maharetli icra, seçme repertuvar ve ince zevk sahibi bir dinleyici kitlesi ile tamamlanan bu toplantılarda önemli bir konumda yer aldıkları düşünülebilir.

Söz konusu fasıl meclisleri yanında Türk müziğinde piyasalaşma olgusunun işaretlerini veren kıraathane, gazino ve kovan/taş plâk müzisyenliği ile seslerini geniş kitlelere duyurma olanağına kavuşan bazı ses ve saz sanatkârlarının oluşturdukları incesaz toplulukları, aynı dönemin farklı bir müzikal çehresine işaret etmektedir (Sürelsan, 1984; Çetintaş, 2010, Kam, 1942): Toplumun her kesimine hitap etme endişesiyle icra tavrından eser seçimine, repertuvar düzeninden müziğin teknik inceliklerine kadar Türk müziğinin otantik yapısını esnetmeye başlayan bu sanatçılar (Birer ve Maral, 2023), konak müzisyenlerinden ayrı tutulmuş ve sanat mertebesi açısından çoğunlukla ikinci derecede kabul görmüştür (Alus, 1994; Çelebi, 1998). Dolayısıyla müzikteki bu öz yapı değişimini eleştiren, geleneksel estetik anlayışa titiz, hassas ve korumacı bir tutumla yaklaşan isimlerin başında gelen Lemi Atlı'nın müzik anıları, bu değişimin dışında kalmayı başarabilen ve dönemin müzik gündemine yer yer

mukayeseli bir üslûpla içeriden bakarak şahitlik eden bir üstadın canlı gözlemleri olarak ayrı bir değer taşımaktadır.

Öte yandan sanatçının şahitlik ettiği dönemin müzikli ev toplantıları ve mehtap âlemleri, müzikte meşk geleneğinin yazılı olmayan ve görsel/işitsel düzeyde kayıt altına alınamayan bir evresine karşılık gelmektedir. Özellikle 20. Yüzyıldan önceki icra pratikleri hakkında müzikolojik bilgilerin sınırlı olduğu, bu meclis ve mehtap eğlencelerinin 20. Yüzyılda giderek seyrekleştiği, hatta zamanla unutulduğu göz önüne alınırsa, söz konusu gözlem ve aktarımların önemi daha iyi anlaşılabilir.

Bu kapsamda çalışma öncelikle Osmanlı Devleti'nin son dönemlerindeki icra pratiklerine odaklanmaktadır. Daha geniş bir perspektiften bakıldığında, Atlı'nın aktarımları ve hayat çizgisi dikkate alınarak kronolojik sınırlar, yaklaşık olarak 19. Yüzyılın son çeyreği ile 20. Yüzyılın ilk yarısını kapsayacak bir çerçeveye oturmaktadır[2]. Çalışmada başvurulan ana malzeme, Atlı'nın hatırat ve yazışmaları ile hakkında yazılmış olan biyografik veriler ve müşterek hatıralardır. Çalışmada icracılık yönü ön plânda olan sanatkârlar merkeze alınmış, salt bestecilikle veya hocalıkla öne çıkan isimler konu dışında bırakılmıştır. Çalışma üç bölüme ayrılmış olup önce sanatçının şahitlik ettiği müzik ortamları ve bunların sanatsal niteliklerine dair temel gözlemleri aktarılmış, akabinde ses ve saz sanatçılarının tavır özelliklerine odaklanılmıştır.

2. MÜZİK ORTAMLARI VE MECLİS KÜLTÜRÜ

Lem'î Atlı'nın gözlem alanına giren müzik ortamlarının son derece zengin bir içeriği olduğu, hatıralarının dikkate değer bir özelliğidir: Yalı, köşk ve konaklardaki musikî meclislerinden

[2] Bu dönemin müzik hayatına dair toparlayıcı kaynaklar için bkz. Kalender, 1978; Akçura, 2019.

gazinolara, konser salonlarından radyolara, tekkelerden mehtap âlemlerine, kıraathanelerden alt tabaka müzisyenlerinin icraatlarına, Direklerarası müzik eğlencelerinden batı müziği konserlerine uzanan bu ilgi, sanatçının umumî müzik kültürünün genişliğine işaret etmektedir. Bununla birlikte sanatçının müzik hatıralarında, saraya yakın çevrelerce düzenlenen seçkin fasılların ve ünlü müzik üstatlarının ön plânda olduğu dikkati çeker. Ailesi vasıtasıyla çocukluk dönemlerinden itibaren bu "seçkinler sınıfı"nın toplantılarında müzik zevkini geliştiren sanatçı, bu yolla Mahmud Celâleddin Paşa, Sait Halim Paşa, Münir Paşa, Reşit Mümtaz Paşa, Şakir Paşa, Nevres Paşa, Tophane Müşiri Zeki Paşa gibi üst düzey bürokratların himayeleri altında gerçekleşen fasılların aranan isimleri arasına girmiştir. Dolayısıyla müzikte estetik ölçü olarak kendine bu ortamlarda erken yaşlardan itibaren elde ettiği çok yönlü zevk birikimini temel aldığı söylenebilir.

Çocukluk ve ilk gençlik yıllarında ikamet ettiği eniştesinin "konak yavrusu" evinde, ayda en az bir gece müzik toplantıları yapıldığı ve sanatçının bu toplantılarda devrin en usta müzisyenlerini dinleme fırsatı bulduğuna dair aktarımları, Atlı'nın erken dönem müzik hatıralarının ilk canlı belgeleri arasındadır (Yazıcı, 2011, s. 44). Genellikle Kemanî Mike, Kanunî Solak Mihal, Santurî Edhem Efendi, Tanburî Garbis ve Giriftzen Rıza Bey'in sazlarıyla refakat ettikleri bu fasıllara Beylerbeyli Hakkı, Domates Ahmet Bey ve Hafız Yusuf Efendi de hanende olarak katılmışlardır (a.g.e). Bu isimlerin dönemin en seçkin musikişinasları arasında oldukları bilinmektedir.

Aynı evde eniştesinin memuriyette yükselmesini kutlamak maksadıyla düzenlenen bir başka toplantıyı ise Lemi Atlı "büyük ve gerçek bir küme faslı" olarak değerlendirmektedir: Kemanî Mike, Kemanî Aleksan Ağa, Kemanî Çil Emin, Kemanî Şeref Dürrî, Santurî Edhem Efendi, Kanunî Şemsi Efendi, Giriftzen Rıza Bey ve Udî Basri Bey'in

sazları ile ser-hanende Hacı Arif Bey, Hacı Kirami Efendi, Beylerbeyli Hakkı Bey, Domates Ahmet Bey ve Hafız Yusuf Efendi'nin de sesleriyle katıldıkları bu fasıl için Atlı'nın yorumu "… ruhlar üzerindeki coşkunluğunu anlatmak imkânsızdır. Böyle düzenli ve eşsiz faslı ancak padişahlar/ III. Selim dinleyebilirdi." şeklinde olmuştur (Yağcı, 2022, s. 78).

Dört ünlü keman sanatçısını bir araya getiren bu fasılda toplam sekiz sazende ve beş hanende yer almıştır. Sanatçı, geceye daha sonra ünlü kemanî Memduh Efendi ile ismini hatırlayamadığı ünlü bir lavta sanatçısının da dâhil olduğu bilgisini eklemektedir (Yazıcı, 2011, s. 46). Ortalama on beş seçkin sanatçıdan oluştuğu anlaşılan saz takımının sayıları bazı meclislerde yirmi beş kişiyi bulabilmektedir. Lemi Atlı ve Hacı Karabet'in gayretleriyle Bursa'da Reşit Mümtaz Paşa için yapılan fasılda bunun bir örneği görülmektedir. Sanatçı bu faslın güzelliğini anlatmak için "…yirmi beş kişilik saz grubunun Bursa'ya verdiği zevk ve neş'enin övüncünü Vali Paşa ile bir türlü paylaşamamıştık." ifadelerini kullanmaktadır (Yazıcı, 2011, s. 49). Dolayısıyla saz ve ses çeşitliliği açısından son derece zengin olan bu tür fasıllarda bütün heyeti bir araya toplayacak genişlikte salonların son derece önemli olduğu muhakkaktır. Henüz büyük konser salonlarının bulunmadığı İstanbul'da bu tür salonların öncelikle Paşa konaklarında bulunması tabiîdir.

Öte yandan Atlı, anılarında bu ihtişamlı saz âlemlerinin yapıldığı İstanbul'daki en seçkin mekân olarak Bayındırlık Muhasebecisi Sadi Bey'in Bostancı'daki köşkünü tarif etmiştir (Yağcı, 2022, s. 74). İstibdat dönemine denk gelen sıkı denetim süreçlerinde dahi bu gösterişli ev toplantılarına devam edebilen Sadi Bey, ayrıca Ramazan, padişahın tahta çıkış merasimi gibi vesilelerle de davetler düzenlemiş, özel olarak kiralanan vapurla Boğaziçi gezintileri ve eğlencelerine de ön ayak olmuştur. (Yazıcı, 2011, s. 47) Nitekim Boğaziçi gezintilerinin simgesi haline gelen mehtap fasılları da Lemi Atlı'nın överek anlattığı

çeşitli anekdotlar içermektedir. Ali Rıfat Çağatay'ın icradaki ustalığını anlattığı bir mehtap faslının tasviri şöyledir:

> …Ali Rif'at Bey'in Mısırlı Prenses Zehra Hanımla evlenmeden önce bir Temmuz sabahında Pazar kayığında bir mehtap safasına çıkan Nedim Bey'in idaresindeki Kemanî Aleksan Ağa, Santurî Ethem Efendi, Kanunî Şemsi Efendi, Tanburî Cemil Bey, Lavtacı Andon, Kemanî Tatyos'tan oluşan mehtab faslında Mirgün (Emirgan) ile Baltalimanı arasında Şevkefza makamında ud ile yaptığı bilgince ve vecd veren taksimin hatırası bir ömre bedeldir. Bu gibi mehtab âlemleri yaz aylarının Haziran, Temmuz, Ağustos aylarına tesadüf eden mehtâbın 12, 13 ve 14. Geceleri Boğaziçi halkını neş'eye boğardı (Yazıcı, 2011).

Lem'î Atlı'nın bu tür toplantıların ihtişamını anlatırken ayrıca meclis adabına dair belirli kurallara dikkat çekmesi ve bunların "kırk seneden beri terk ve ihmal edilmiş" (Yazıcı, 2011, s. 47) olduğuna vurgu yapması kayda değer bir detaydır.

3. LEM'Î ATLI'NIN TANIKLIĞINDA DÖNEMİN HANENDELERİ VE TAVIR ÖZELLİKLERİ

Udî Bedriye Hoşgör'e göre hanendelere sazendelerden daha fazla kıymet veren ve ilgi gösteren Lem'î Atlı'nın (Yağcı, 2022, s. 119) bu tutumunun, ünlü bir hanende ve söz eseri bestecisi olmasıyla doğrudan ilişkisi olduğu söylenebilir. Nitekim bir hanende, icra esnasında en küçük bir falso yapsa, eser arasında bile durdurup düzeltmekten çekinmediği ifade edilen sanatçının (a.g.e.), dinlediği ses sanatçılarıyla ilgili yorumlarında da müşkülpesent bir tavrı öne çıkarması son derece doğaldır.

Hatıraları, mektuplaşmaları ve hakkında yazılanlardan hareketle toplamda otuz üç hanende isminin tespit edilebildiği

metinlerde sanatçının, icraları hakkında en çok bilgi verdiği üstatlar Kaşıyarık Hüsameddin Bey ve Nedim Bey'dir. Kısa ibarelerle andığı Darülâceze muhasebecisi Hafız İsmail Efendi'nin sesi ve yorumculuğu hakkında hemen hemen bu iki hanende ayarında değerlendirmeler yapmıştır. Yorumculuğu hakkında son derece olumsuz değerlendirmeler yaptığı Hafız Şaşı Osman Efendi'yi ise Kaşıyarık Hüsameddin Bey'le mukayeseli bir üslûpta uzun uzun ele aldığı gözlenmektedir.

Sultan Abdülaziz zamanında Muzika-i Hümayun hocası ve padişahın özel müezzini olarak tanınan Kaşıyarık Hüsameddin Bey; Atlı'ya göre mansur ve mabeyn akortlarından tiz gerdaniye perdesine rahatça basabilen, klasik müzik ve şehirli halk müziği türlerinde kendine mahsus bir tavırla eserleri yorumlayan, dinleyenleri heyecana düşürecek bir sese ve yorumculuk yeteneğine sahip büyük bir üstat olarak değerlendirilmiştir (Yazıcı, 2011, s. 53). Kendi zevk, meşrep ve repertuvarını saray dâhil her türlü ortamda korumayı bilmiş, meclislerde bu kendine dönük hassas sanatçı kişiliğine uygun şekilde davranmıştır. Sanatçının gazel, ezan, salâ gibi formlarda da icra ustalığını sergileyebildiği, Atlı'nın aktarımlarından anlaşılmaktadır.

Boğaziçi mehtap âlemlerinin "yüz akı" olarak andığı Nedim Bey'in harika olarak vasıflandırdığı sesi ise olağanüstü geniş, coşkulu ve güzel, tavır ve edası Allah vergisi olarak son derece üstün, asil ve özgün niteliklere sahiptir. Atlı, bu nitelemelerden hareketle sanatçının icra tavrına dair şu değerlendirmeleri yapmıştır: "…mabeyn ve şah akortlarından yapılan fasıllarda ve özellikle taksimlerinde [gazellerinde] iç içe bastığı tiz perdelerdeki dalgalandırdığı nağmeler, kudret ve ilâhî azameti betimlemeden başka bir söz ile ifade edilemez." (Yazıcı, 2011, s. 51) Atlı, başka bir sayfada Nedim Bey'in ses genişliği, doğaçlama becerisi ve yorum açısından üretkenliğine dair şu çıkarımları yapmaktadır:

> Geniş, yani mansur akordundan Muhayyer faslını okurken yüzünden bir değişme eseri görünmez ve okuduğu eserlere Allah vergisi rütuşlarla dinleyenleri kendinden geçirirdi. Hele taksimlerinde içiçe bastığı meyanda temas ettiği tiz perdelerin güzelliğini korumada gösterdiği kudret bir az musikîden anlayanları kendinden geçirirdi (Yazıcı, 2011, s. 55).

Sanatçının üstün bulduğu ve icrasına dair övücü değerlendirmeler yaptığı bir diğer hanende, "meşhur Darülaceze muhasebecisi" şeklinde andığı Hafız İsmail Efendi'dir. Sanatçının icrası ile ilgili ifadelerinde ilk dikkati çeken özellik, sesinin "Nedim Bey'e fasılda eş olacak bir durumda" olduğuna vurgu yapmasıdır (Yağcı, 2022, s. 103): "Nitekim Mısırlı Halim Paşa'nın yalısında ve mehtab âlemi saz ahenginde beraber okur, kesinlikle bir geri durma eseri göstermezdi. Nedim Bey'den ayrılmazdı." şeklindeki yorumu, bu gerçeği açıklıkla göstermektedir. Ayrıca "sanatçının fevkalade parlak ve elverişli bir sese sahip olduğu" vurgulanmıştır.

Atlı, Sait Halim Paşa yalısının meşkhanesinde yapılan fasıllarda Hüsameddin Bey, Nedim Bey ve Hafız İsmail Efendi'nin gösterdikleri istisnaî icralardaki müşterek ahengin kesinlikle taklit edilemeyeceğini ifade etmiştir (Yazıcı, 2011, s. 52).

Sanatçının iki büyük paragrafta aktardığı Hafız Şaşı Osman Efendi'ye dair anekdot ve yorumlar ise şaşırtıcı derecede küçültücü bir üslûp içermektedir. Özetle "edep ve terbiyeden yoksun, Hüsameddin Bey'in tavrını ve bastığı tiz perdeleri taklit etmeye uğraşan, en tiz notalarda falso perde basabilen, başıbozuk ve süfli olmayı seven bir şarkıcı" (Yazıcı, 2011, s. 55) şeklinde andığı Hafız Osman, sonraki dönemlerde özellikle gazel icrasında ayrı bir ekol olarak değerlendirilecektir. Aynı dönemde yaşamış olan ve yaşadığı dönemden bu yana musikî üstatlarınca büyük bir

hanende olarak kabul edilen Hafız Sami Efendi hakkında da Hafız Osman ve Kemanî Tatyos efendiler için sarf ettiği "…benliğini anlayamamış ruhça sefil bir adamdı" (Yazıcı, 2011, s. 58) şeklindeki olumsuz değerlendirmesini yineleyen Atlı'nın, bu kanaatlerine hangi sebeplerin tesir ettiği bilinememektedir.

Bütün bu yorumlardan hareketle sanatçının ses icracılığında hangi özellikleri merkeze aldığı tespit edilebilmektedir. Bu özellikler şu başlıklar altında sıralanabilir: Tiz sesleri rahatça verebilen geniş oktavlı güzel bir ses, falsosuzluk, asil ve özgün bir okuyuş tavrı, nağme zenginliği, varyasyonlu icra/yaratıcılık, sözlü taksim sanatında doğaçlama becerisi, perde ve nağme güzelliği, sesteki coşkunluk ve tesir etme özelliği, sanat zevki ve meşrebi, repertuvar zenginliği, diğer hanende ve sazendelerle ahenk.

Lem'i Atlı'nın icraları hakkında müstakil yorumlar yapmadan "faslın içinde yer alan değerli icracılar" şeklinde vasıflandırdığı anlaşılan diğer hanendeler şunlardır:

Hacı Arif Bey, Hafız Yusuf Efendi, Hacı Faik Bey, Rıfat Bey, Bolahenk Nuri Bey, Kadıköylü Ali Bey, Hanende Asdik Ağa, Püskülcü Osman Efendi, Hacı Kerami Efendi, Doktor Binbaşı Kadri, Beylerbeyli Hakkı Bey, Domates Ahmed Bey, Beylikçi-zâde Sadık Bey, Enderunî Vasıf Bey, Hacı Karabet, Bimen Şen, Harbiye Bakanlığından Küçük Osman, Üsküdarlı Fuat, Gözlüklü Servet Efendi, Hanende Karakaş. Lem'î Atlı ile müşterek hatıraları olan isimlerin aktarımlarına dayanarak, sanatçının dinlediği kesin olan daha yakın dönemlerde yaşamış bazı isimleri de burada anmak gerekir: Hamid Hüsnü, Mübahat Bey, Münir Nurettin Selçuk, Lale ve Nerkis Hanımlar, Arif Sami Toker, Melek Tokgöz, Mualla Gökçay.

4. LEM'Î ATLI'NIN TANIKLIĞINDA DÖNEMİN SAZENDELERİ VE TAVIR ÖZELLİKLERİ

Lem'î Atlı'nın hatıraları vasıtasıyla aktardığı sazlar; kanun, tanbur, ney, keman, sinekemanı, ud, kemençe, santur, girift, lavta, piyano ve viyolonseldir. Sanatçının kanunda on üç, tanburda on iki, neyde yedi, kemanda on bir, sînekemanda bir, udda on altı, kemençede yedi, santurda üç, giriftte iki, lavtada dört, piyanoda iki ve viyolonselde bir sazendeyi direkt veya dolaylı şekilde andığı gözlenmiştir. Dinlediği sazendelerin tamamı hakkında değerlendirme yapmamış; bir bölümünde sadece isim zikretmiş, bir bölümünün icra tarzını kısa ifadelerle açıklamış, bir bölümü hakkında ise daha detaylı şekilde yorum yapmıştır.

Lem'î Atlı'nın dinlediği kanun sanatçıları şunlardır: Kanunî İsmail Nail Bey, Kanunî Solak Mihal, Kanunî Mike, Şemsi Efendi, Kanunî Hacı Arif Bey, Müneccimbaşı-zade/paşa-zâde Reşat, Âmâ Nazım Bey, Fabrikatör Raif Bey, Kambur Kirkor, Ferit Alnar, Vecihe Daryal, Şişman Hasan ve Kadıköylü Osman. Bunlar arasında Şemsi Efendi'yi tüm kanunîlerin hocası olarak tanıtmış; fakat icracılığında, "Kanunî Hacı Arif Bey, Âmâ Nazım Bey, Müneccimbaşı-zade/paşa-zâde Reşat ve Ferit Alnar'ın çalışlarındaki ayrı ayrı tarzın meydana getirdiği neş'e ve tesiri içermediği" (Yazıcı, 2011, s. 59) yorumunu yapmıştır. Solak Mihal'in son derece işlek mızrabı ile fasılcılığının kuvvetli olduğunu, Şişman Hasan'ın "kuvvetli ve seçkin mızrap ve doyurucu taksimleri ile" dinleyicilere coşku verdiğini (Yağcı, 2022, s. 111), Radyo'nun yüz akı olarak andığı Vecihe Daryal'in fasılcılığının ve hâkim idareci vasfının öne çıktığını, fasıl takımında çalan Kadıköylü Osman'ın ise mızrabı yumuşak, "tatlı ve pişkin tavırlı" olduğunu ifade etmiştir (a.g.e.).

Sanatçının dinlediği keman sanatçıları şunlardır: Kemanî Fenerli Mike, Kemanî Ağa, Kemânî Şeref Dürrî Efendi, Kemanî

Sebuh, Aleksan Ağa, Çil Emin, Kemani Memduh, Bülbülî Salih Efendi, Kemanî Tatyos Efendi, Sadi Işılay ve Eliza Hanım. Bunlar arasında Aleksan Ağa, Çil Emin, Kemanî Fenerli Mike ve Kemânî Şeref Dürrî Efendi'nin, musikî erbabınca memleketin en üstün keman sanatçıları olarak değerlendirildiklerini ifade etmiştir (Yazıcı, 2011, s. 52). Bu dört icracının bir arada çaldıkları bir fasılla ilgili Atlı'nın gözlemleri dikkate değerdir:

> …süprizlerden birincisi, daha doğrusu başlıcası bizim fasıllarımızda dört kemanın, bir Avrupa orkestrasında aldığı birliktelik şekli belirtmektedir. Onlarda olduğu gibi Mike, Aleksan Ağa, Çil Emin ve Şeref'in yayları da bağlı görünüyordu. Dört kemanın yayını sanki bir el idare ediyordu. […] …herhangisi olursa olsun, hemen üç çeyrek saatte bir ayrı ayrı keman ile taksimler yapmış olsalar, gösterdikleri çeşitlilik ve ve nağme zenginliğine karşı, kulağı çınlasın, bir saat devam eden keman taksiminin, hafızasına klişesini çekmiş dinleyici ile beraber çalan üstadlarımız vardır (Yazıcı, 2011, s. 47).

Başka bir bölümde Kemanî Mike'nin icracılığıyla ilgili yaptığı yorumlar, hemen hemen Aleksan Ağa, Çil Emin, Şeref ve Kemanî Ağa için de aynen geçerlidir (Yazıcı, 2011, s. 46-53):

> Musikînin özelliklerine vâkıf, aynı zamanda sazının hâkimi olmakla beraber nağme zenginliğini her an ve zamanında göstermekteki başarısıyla meşhur olmuştu. Bilhassa taksim yaptığı zaman, kemana verdiği durumla kendisini bir Avrupa virtuözundan ayırmak, bilmeyenler için güç olurdu. Taksîminde bir kemanînin tavır ve edasına benzemeyen üretken, zengin nağmelerle yayını ağır ağır çekerek hemen diyebilirim ki bir fasıldan gayet kısa aralıklarla birkaç taksimi dinlense, aynı nağmeleri bulmak için bu yolda tartışmaya girişecek meraklının, birbirinin yüzüne bakarak gösterebilecekleri hayranlıktan başka yapacakları bir şey kalmazdı (Yazıcı, 2011, s. 46).

Sanatçının dinlediği udîlerin sayısı diğer sazendelerden fazladır: Anılarında; Şekerci Cemil Bey, Udî Basri Bey, Ali Rıfat Çağatay, Şakir Paşa, Arap Server, Arap Mesrur, Halepli Usta Amir, Nevres Bey, Ali Rıfat Bey, Şerif Muhiddin Targan, Udî Afet, Mısırlı İbrahim Efendi, Udî Abdi Bey, Bedriye Hoşgör Udî Vahit Bey ve Udî Hasan Bey'den oluşan bu sanatkâr grubuna dair çeşitli gözlemlerini aktarmıştır: Bunlar arasında öncelikle "udîlerin padişahı" unvanıyla andığı Ali Rıfat Çağatay ile ilgili tespitleri taksim cümlelerindeki akıcılık, güzellik ve bütünlük, sazına hâkimiyet ve özgünlük eksenindedir (Yazıcı, 2011, s. 51). Ek olarak dahi olarak andığı Şerif Muhittin Targan ve "düşünülmesi imkânsız ve eşsiz bir udî" olarak gördüğü Udî Nevres Bey'e nispetle Çağatay'ın ud icrasından daha çok etkilendiğini ifade etmektedir (a.g.e.). Ayrıca Mısırlı İbrahim Efendi'yi udun hakkını veren bir üstat olarak gördüğü, Udî Âfet'i ise önemsiz bir müzisyen kategorisinde değerlendirdiği görülmektedir.

Öte yandan Sadrazam Kâmil Paşa'nın kardeşi olan Şakir Paşa'ya Araplar'ın "Rabbül Ud" unvanını verdikleri, mızrap vuruşlarındaki sürat ve tesir ile dikkati çektiği, ayrıca udî köleleri Arap Server ve Halepli Usta Amir ile birlikte yaptıkları müziğin daha çok Arap ailelere hitap ettiği, yazarın ifadelerinden anlaşılmaktadır. Son olarak Udî Basri Bey ve Şekerci Cemil Bey'in de en az onlar kadar şöhretli ve kendine özgü birer çalış tavrına sahip oldukları, Atlı'nın yorumları arasındadır.

Sanatçının dinlediği başlıca tanbur sanatçıları şunlardır: Tanburî Sagır Reşid Molla, Tanburî Cemil Bey, Mehmed Celaleddin Dede, Tanburî Garbis, Tanburî Yuakim (Yazıcı, 2011, s. 75), Tanburî Fahri Bey, Selahattin Pınar, Kozyatağı Şeyhi Halim Efendi, Tanburî Ali Efendi, Refik Şemseddin Fersan, Faize Ergin ve Mesut Cemil. Bu isimler arasında özellikle Tanburî Cemil Bey'i ayrı tuttuğu anlaşılan Atlı, sanatçının sadece tanburda değil, her sazın icrasında deha seviyesinde olduğunu ve

tanburda çığır açarak ayrı bir ekol oluşturduğunu belirtmiştir. Sazına son derece hâkim olduğunu ve icrasını oldukça seri mızrap vuruşları ile bezediğini ifade etmekle birlikte bu tavrın avam tabakasına hitap ettiği ve tanbur tavrı olmadığı yönünde eleştiriler de aldığını cümlelerine eklemektedir. Sanatçı, Cemil Bey ekolünü Refik Fersan, Faize Ergin ve Mesut Cemil'in devam ettirdiğini, ajilitede Refik Fersan'ın Cemil Bey'i geçtiğini ifade etmiştir (Yazıcı, 2011, s. 57). Ek olarak Yenikapı Mevlevîhânesi şeyhi Celaleddin Dede Efendi'nin "ağırbaşlı, ustaca ve kibar bir çalış"ı olduğunu, Raşid Molla ve Şeyh Halim Efendi'ninse daha basit bir tavırla çaldıklarını yazmıştır (Yağcı, 2022: 106). Ayrıca hatıralarda Tanburî Garbis'in "fasıl parlatma yeteneği" olduğuna da işaret etmiştir (Yazıcı, 2011, s. 46).

Neyde dinlediği isimler; Neyzen Aziz Dede, Hüseyin Fahrettin Dede, Neyzen Cemâl Efendi, Rauf Yekta Bey, Sait Paşa, Neyzen Tevfik Hoca ve Şükrü Şenozan'dır. Bu isimler arasında en çok Neyzen Aziz Dede ve Hüseyin Fahrettin Dede'nin icralarını beğendiği anlaşılan Lem'î Atlı'nın bu iki üstatla ilgili müşterek anılarından da bahsetmiştir (Yağcı, 2022, s. 79-87). Bahariye Mevlevîhânesi şeyhi Hüseyin Fahreddin Dede için "Neyzenlerin şahı, nezaket ve zerafet ülkesinin padişahı" (Yazıcı, 2011, s. 48) şeklinde övücü ifadeler kullanan sanatçı, "Hüseyin Efendi gibi ney çalınamaz. Onun karşısında gösterilecek nağme tavrını acizden başka kimse alamaz." (a.g.e.) diyerek, kendisine duyduğu hayranlığı dile getirmiştir. Daha sonra dinlediği diğer neyzenleri sıralayan yazar, neyzenler arasında çeşitli kıyaslamalar yapmıştır: "Neyzen Cemâl Efendi'yi çok dinledim. Çok temiz ve enfes üfler. Rauf Yekta fena değildi. Kim ne derse desin Aziz Dede'nin neyindeki şuhluk beni o koca göbekli rahmetli üstada bağlıyor" (a.g.e.) şeklindeki ifadeleri dikkate değerdir. Ayrıca Tevfik Hoca'nın ney icrasının Aziz Dede'den aşağı kalmadığını da cümlelerine ekleyen yazar, İzmir'de bulunduğu yıllarda Doktor Şükrü Şenozan'ın neyini de

dinleme fırsatı bulmuş, icrasının son derece başarılı ve tesirli olduğunu dile getirmiştir (a.g.e.).

Lem'î Atlı'nın dinlediği kemençe sanatçıları; Vasilâki, Fahire Fersan, Kemençeci Ağa Bey, Kemal Niyazi Seyhun, Ruşen Ferit Kam, Samiye Hanım ve Hadiye Ötügen'dir. Vasilâki için "kemençecilerin şahı" tabirini kullanmış, Tanburî Cemil Bey'in kemençesi için müstakil herhangi bir yorum yapmamıştır. Diğer kemençe sanatçıları için kullandığı ifadeler genelleyici ve çoğunlukla müspet bir içerik taşımaktadır:

> Bugün mevcut ve öğünç kaynağımız olan Kemal Niyazi, Ruşen Ferit Beyler'le, Samiye, Fahire ve Hadiye Hanımların sazlarına mukayese yürütmeyi, selâhiyet ve gücümle uygun görmeyerek zaman zaman herbirisinin ruhumuzu okşama konusunda gösterdikleri şevk ve kudretten dolayı sevinç ve hayranlığımı sunar ve mutluluklarına dua ederim (Yazıcı, 2011, s. 58).

Hatıralar'da Santûrî Edhem Efendi, Santurî Ziya Bey ve Zühtü Bardakoğlu'nun icralarıyla ilgili son derece olumlu tespitler yapılmıştır: Edhem Efendi'nin meşhur olan ve piyano çeşnisi içeren sazı ile fasıllara ahenk, dinleyenlere zevk ve neşe verdiği (Yazıcı, 2011, 46-59), Ziya Bey'in santurunun zevk ve takdirle dinlenmeye lâyık olduğu, Zühtü Bardakoğlu'nun ise "ateş gibi santuruyla" (Yazıcı, 2011, s. 59) fasıl takımına canlılık kattığı ifade edilmektedir.

Bu isimler dışında giriftte Rızâ Bey ve Asım Bey'i, Lavtada Andon, Civan Ağa, Hıristo ve Mesut Cemil'i, piyanoda Feyzi Aslangil (Yazıcı, 2011, s. 35) ve Fulya Akaydın'ı (Yazıcı, 2011, s. 34), sinekemanda Nuri Duyguer'i (Yazıcı, 2011, s. 35) dinlediği ve icra izlenimlerinin olumlu olduğu söylenebilir.

5. SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Konak meclislerinin ihtişamını usta müzisyenlerin icra tarzları ekseninde ele alan Lem'î Atlı hatıralarının, Türk müziği tarihi açısından dikkat çekici bir evreyi icracı gözüyle tasvir etmesi bakımından kayda değer bir araştırma verisi olduğu gözlenmiştir. Sanatçının yazdıklarından, çağdaşlarıyla ortak hatıralarından ve biyografilerinden hareketle toplamda yetmiş dokuz sazende ve otuz üç hanendeye ulaşılmış, bununla birlikte yetmiş altı yıllık ömründe bu sayının çok üzerinde ismi dinlemiş olduğu kanaati, veri eksikliği sebebiyle saklı tutulmuştur. Şüphesiz en çok beğendiği isimleri hafızasında önceledeği ya da yazmaya değer bulduğu anlaşılan Atlı'nın icra tasvirlerinde kullandığı ifadelerin akademik olmamakla birlikte üslûp-tavır araştırmaları açısından bir bakış açısı getirdiği düşünülmektedir. Ayrıca konak fasıllarında girift, ney, kanun, tanbur, ud, keman, santur ve kemençe sazlarının tercih edildiği gözlenmiş, fasıl topluluklarının sayıca yirmi beş kişiye kadar çıkabildiği tespit edilmiştir.

KAYNAKÇA

Akçura, G. (2019). *İstanbul Şarkıları*. İstanbul: Oğlak Yayınları

Akdoğu, O. (1990). *Lemî Atlı*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları

Alus, S. M. (1994). *İstanbul Yazıları*. İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür İşleri Yayınları

Birer, M., & Maral, H. A. (2023). Türk Makam Müziğinde Vokal Piyasa Tavrının 20. Yüzyıl Başlarındaki Performatif Yansımaları. *Porte Akademik Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi,* (24): 21-43.

Çelebi, A. H. (1998). *Bütün Yazıları*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

Çetintaş, B. (2010). İncesaz Takımları Üzerine Birkaç Söz ve Şinasi Akbatu'nun Kaleminden 60 Yıl Önce İstanbul'da İncesaz Takımları. *Musikişinas*, (11): 207-243.

İnal, İ. M. K. (1958). *Hoş Sadâ: Son Asır Türk Musıkişinasları*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları

Kalender, R. (1978). Yüzyılımızın Başlarında İstanbul'un Musiki Hayatı, *AÜİFD*, (23): 414-437.

Kam, R. F. (1942). İncesaz Takımları. *Radyo Mecmuası,* 1(12): 16-24.

Alus, S. M. (2025). *Eski İstanbul'un Müziği*. Hazırlayan: Hüseyin Kıyak, İstanbul: Pan Yayıncılık.

Öztürk, O. K. (2017). Osmanlı Mûsikîsinde 'Havas Beğenisine Mahsusiyet'in Tezâhürü Olarak Klasik Üslûp. *İstanbul Üniversitesi Sosyoloji Dergisi*, 2(37): 346.

Rona, M. (1960). *50 Yıllık Türk Musıkîsi*. İstanbul: Türkiye Yayınevi

Sürelsan, İ. B. (1984). İncesaz Takımlarımız. *Mızrap*, 29.

Yağcı, S. (2022). *Canlı Tarihler: Hattat Rif'at Yazgan, İsmail Fenni Ertuğrul ve Lem'i Atlı'nın Hatıraları*. İstanbul: Büyüyenay Yayınları

Yazıcı, Ü. (2011). *Lem'î Atlı Hakkında Yazılanlar ve Eserleri.* Dokuz Eylül Üniversitesi Yayınları: İzmir

BİR KANUN İCRACISININ MÜZİKAL PORTRESİ: KANUNÎ ŞEMSİ

Kadriye BOZKURT HEPKORUCU[1]

1. GİRİŞ

Kanunî Şemsi, yaklaşık olarak 19. yüzyılın son çeyreği ile 20. yüzyılın ilk çeyreğinde varlık gösteren, Türk kanun sanatı açısından önemli bir portredir. Sanatçı Hacı Arif Bey, Tanburî Cemil Bey, Kemanî Tatyos gibi dönemin önde gelen müzisyenleriyle aynı meşk ortamlarını paylaşmış; buna rağmen bu isimlere kıyasla biyografisine ve müzikal faaliyetlerine dair bilgiler oldukça sınırlı kalmıştır. O kadar ki, sanatçının doğum ve ölüm tarihleri bile kesin olarak bilinmemekte, müzik eğitimine dair hiçbir bilgiye ulaşılamamaktadır.

Bu bölümün amacı, dağınık kaynaklarda yer alan bilgileri bir araya getirerek Kanunî Şemsi'nin müzikal portresini ortaya koymaktır. İlk bölümde ağırlıklı olarak biyografik verilere odaklanılmış; ulaşılan bilgiler karşılaştırmalı olarak yorumlanarak sanatçının yaşamına ışık tutulmaya çalışılmıştır. İkinci bölümde, oldukça aktif bir müzik yaşamı sürdüren sanatçının ulaşılabilen profesyonel çalışmaları bir araya getirilmiş ve yorumlanmıştır. Üçüncü bölümde birlikte çalıştığı müzisyenler aktarılmış ve dördüncü bölümde de sanatçının icrasına dair tek bir işitsel veriye ulaşılabildiğinden, icrası dönemin tanıklıklarına, hatıralara ve gazete kayıtlarına dayanılarak betimlenerek, dönemin müzik ortamındaki yeri

[1] Öğr. Gör. Dr., Manisa Celal Bayar Üniversitesi Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Müzik Bölümü, Müzikoloji ABD, ORCID: 0009-0004-4997-6052.

ortaya konmaya çalışılmıştır. Son bölümde besteciliğine odaklanılmış; tüm bu veriler ışığında sanatçının müzikal portresine dair çıkarımlar yapılmıştır.

2. HAYATI

Kanunî Şemsi'nin[2] biyografisine dair bilgiler oldukça sınırlıdır. Doğum ve ölüm tarihlerinin aktarıldığı son derece sınırlı kaynakta net bir tarih verilmediği dikkati çekmektedir. Sanatçının doğum ve ölüm tarihi sadece iki kaynakta benzer şekilde 1850?-1922? olarak geçmektedir (Öztuna II, 1976 s. 277; Sürelsan, 1984, s. 6). Ulaşılabilen kaynaklar arasında biyografisine dair nispeten ayrıntılı bilgiler aktaran Özalp (2000, s. 315), doğum ve ölüm tarihlerini tespit edemediğini fakat sanatçının 1920 yılında Şark Mûsikî Cemiyeti tarafından düzenlenen Tanburî Cemil Bey'i Anma Konseri'ne katıldığını belirterek, o yıllarda hayatta olduğunun altını çizmiştir. Bununla birlikte konser programı incelenmiş; yer alan sazlar arasında Kanunî Şemsi'nin adına rastlanamamıştır (Çolakoğlu Sarı, 2025, s. 208). Öte yandan Özalp (2000, s. 315) biyografinin devamında Tanburî Cemil Bey'in Anma Konserine katılan Kanunî Şemsi'nin o yıllarda hayatta olduğunu vurgulayarak 1925 ya da daha ileri bir tarihte vefat etmesinin mümkün olduğunu belirtmiş fakat neden bu tarihe beş yıl ve daha fazlasını eklediğine dair bir açıklama yapmamıştır. Sanatçının ölüm tarihine dair farklı ve kesin olmayan bir tarih de İncila Bertuğ'un kaleme aldığı "Çalgılı Kahveler ve Diğer Musiki Mekânları" adlı yazıda geçen 1921?

[2] Ulaşılan kaynaklarda sanatçının "Şemsi Bey" ve "Şemsi Efendi" olarak farklı unvanlarla tanımlandığı dikkat çekmiştir. "Bey" ve "Efendi" kullanımları incelenmiş; sanatçının yaşadığı dönemde söz konusu unvanların kullanımının muğlaklaşması sebebine ilaveten, çalışma boyunca kullanım birliği olması amacıyla "Kanunî Şemsi" ifadesi tercih edilmiştir. Ayrıntılı bilgi için bkz. Öner, 2003.

yılıdır (URL, 1). Sanatçının ölüm yeri olan İstanbul'a dair tek bilgi de Öztuna'nın (1976, s. 277) aktardıklarında yer almaktadır.

Kanunî Şemsi'nin doğum yeri Selanik olarak geçmektedir. (Öztuna II, 1976 s. 277; Özalp, 2000, s. 315) Selanik'te berber çırağı olarak çalışma hayatına atıldığı, çocukluk yıllarında musikî çevreleriyle tanışarak müzik alanındaki ilk çalışmalarına başladığı bilinmektedir (Özalp, 2000, s. 315). Kesin bir tarih verilememekle birlikte, gençlik yıllarında İstanbul'a yerleşerek bir berber dükkanı açtığı kaydedilmektedir. Bununla birlikte söz konusu dükkanın metnin ilerleyen bölümlerinde sık sık geçecek olan Direklerarası'nda (Şehzadebaşı) bulunduğunu kesin olarak söylemek mümkün görünmemektedir. Bununla birlikte Özalp'in (2000, s. 315) "buradaki geniş imkânlardan yararlanarak bilgisini ilerletmek fırsatı buldu" ifadesi, 1880'ler itibariyle altın çağını yaşamaya başlayan Direklerarası-Şehzadebaşı olması ihtimalini de saklı tutmaktadır.[3] Bu aktarım haricinde sanatçının müzik eğitimine dair herhangi bir bilgiye ulaşılamamıştır.

Sanatçının iki oğlu ve altı torunu olduğu, torunlarından birinin de İstanbul Radyosu kemençe sanatçısı Mübeccel Çetin (Işınbark) olduğu bilinmektedir (İkdam, 1955, s. 6; Ertan Hacısüleymanoğlu, 2015, s. 209-295; URL 2; Öztuna II, 1976, s. 277).[4]

Öztuna'nın (1976, s. 277) biyografisini aktardığı "Şemsi Efendi" başlığının açıklamasında "kanunî" olmasına ek olarak "Eyyûbî" ifadesi yer almaktadır. Bu ifade sanatçının İstanbul'a

[3] Konuyla ilgili son derece değerli ve ayrıntılı bilgiler aktaran Onur Güneş Ayas'ın çalışması için bkz. Ayas, 2023.

[4] Bununla birlikte Tv'de 7 Gün Gazetesi'nde geçen haberde Mübeccel Çetin (Işınbark)'in sanatçının kızı olduğu bilgisinin sehven yanlış yazılması kuvvetle muhtemel görünmektedir; çünkü Mübeccel Çetin (Işınbark)'in İkdam Gece Postası Gazetesi'ne verdiği röportajda "büyük babam Şemsi bey" ifadesi geçmektedir (Tv'de 7 Gün Gazetesi, 01.01.1979, s. 15; İkdam Gece Postası Gazetesi, 13.12.1955. s. 6).

yerleştiğinde Eyüp'te yaşadığı olasılığını akla getirse de bu bilgiyi destekleyecek başka bir kaynağa ulaşılamamıştır.[5]

Kanunî Şemsi hakkında ulaşılan kaynaklar içerisinde, yalnızca gazeteci, yazar ve araştırmacı Münir Süleyman Çapanoğlu'nun aktardığı "Lokomotif" lakabına rastlanmaktadır. (URL 3). Lakabın hangi sebeple ortaya çıktığına dair bir bilgi bulunmamakla birlikte, bu adlandırmanın Çapanoğlu'nun şahsî bir nitelendirmesinden ziyade dönemin müzik çevrelerinde bilinen ve kullanılmış bir lakap olabileceğini düşündürmektedir. Ayrıca lakabın anlamından yola çıkarak ya sanatçının ajiliteli ve dinamik icrasıyla ya da hareketli meslek hayatıyla ilişkilendirilmiş olması muhtemel görünmektedir. Nitekim sanatçı, berberlik mesleğinin yanında İstanbul'un farklı musikî ve eğlence ortamlarında aktif olarak yer almıştır.

3. MÜZİKAL FAALİYETLERİ

Kanunî Şemsi'nin müzikal faaliyetleri incelendiğinde dönemin İstanbul müzik hayatındaki farklı icra ve temsil alanlarıyla paralellik gösteren çeşitlilikte bir müzik ortamı içerisinde yer aldığı görülmektedir. Oldukça aktif bir müzik yaşamı sürdüren Kanunî Şemsi, başta kıraathaneler olmak üzere gazinolar, özel meclisler, konak meşkleri, mehtap alemleri, musikî cemiyetleri ve ortaoyunları gibi geniş bir yelpaze oluşturacak çalışmalar gerçekleştirmiştir. Ayrıca nota satışları ve özel müzik dersleri konusunda da faaliyet gösterdiği anlaşılmaktadır.

[5] Öte yandan Eyyûbi Şemsi Efendi'nin Şemsi Efendi'yle aynı dönemde yaşamış bir kanunî olma olasılığı olsa da ulaşılan kaynaklarda şu ana kadar bu soruları akla getirecek bir durum oluşmamıştır. Ayrıca Eyyûbi Şemsi Efendi başka bir kanunî ise "Öztuna'nın eserinde ayrıca Şemsi Efendi neden geçmemektedir?" ve "Eyyûbi Şemsi Efendi, Şemsi Efendi'nin olduğu başka kaynaklarda neden yer almamaktadır?" soruları akla gelmektedir.

Sanatçı, çalışmalarını ağırlıklı olarak İstanbul'un çeşitli semtlerinde yer alan kıraathanelerde sürdürmüştür. Öte yandan berber dükkanının Direklerarası'nda yer almasının çevredeki kıraathanelere yakınlığı sebebiyle bu çevrede daha çok faaliyet göstermiştir. Hatta bu durum Lemî Atlı'nın hatıralarına şu şekilde yansımıştır: "Kanûni Şemsi Efendi'nin direkler arasında berber dükkânı bulunmasından dolayı semtin piri sayılması nedeniyle herhangi saz takımı olsa ile o iştirak ederdi" (Yazıcı, 2011, s. 58). Çağlar Fidan'ın da belirttiği gibi "bu durum Şemsi'nin geçim kaygısı ile değil, müziğe olan tutkusu ile açıklanabilirdi" (Fidan, 2023, s. 108)

Kanunî Şemsi, Türk müziği tarihinde ilk musikî cemiyeti olarak kabul edilen Dârülmûsikî-i Osmanî Cemiyeti'nin 1909 yılında başlayan ikinci döneminde kurucu üyeler arasında yer almıştır. Ancak, Udî Sami Bey tarafından yürütülen cemiyetin üçüncü döneminde 25 Şubat 1911 tarihinde, eski reis Kazım Bey, Hafız Mustafa, Şevket Gavsi ve Tahsin Efendi ile Kanunî Şemsi'nin de cemiyetle alakası kesilmiştir. (Güçtekin, 2015, s. 46-47-48).

Sanatçı, 1907 yılında Vezneciler'de Hamdi ve İsmail Efendi'lerin ortaoyunu kumpanyasının temsiller verdiği tiyatroda Kemençeci Anastas, Kemanî Selanikli Edhem, Udî Mısırlı İbrahim, Hanende Karakaş, Hanende Ahmed, Üsküdarlı Oseb ve Ovrik Efendi'lerle birlikte yer almıştır (Çetintaş, 2010, s. 216). Her ne kadar sanatçının tiyatro faaliyetlerine ilişkin yalnızca bir kayda ulaşılmış olsa da dönemde incesaz takımlarının tiyatro oyunlarının yanı sıra Karagöz ve sirk gösterileri gibi farklı sahne etkinliklerinde de görev almaları, Şemsi'nin benzer nitelikteki başka gösterilerde de yer almış olabileceğini düşündürmektedir (Ayas, 2023, s. 653).

Lemî Atlı hatıralarında bir pazar günü çıkılan mehtap faslında Nedim Bey'in idaresinde Kemanî Aleksan Ağa, Santuri

Ethem Efendi, Tanburî Cemil Bey, Lavtacı Andon, Kemanî Tatyos, Ali Rıfat Bey'e birlikte Kanunî Şemsi'nin de yer aldığını belirtmiş ve Ali Rıfat Bey'in Şevkefza makamında yaptığı ustalıklı taksimini övgüyle anmıştır (Yazıcı, 2011, s. 52). Atlı'nın hatıraları aracılığıyla her ne kadar Kanunî Şemsi'nin tek bir mehtap alemine katıldığına ulaşılabilse de oldukça faal olan müzik yaşamı ve Boğaziçi'ne özgü kadim bir gelenek olan mehtap fasıllarının döneminde yaygın olarak gerçekleştirildiği göz önüne alındığında çok sayıda mehtap alemine katılmış olması kuvvetle muhtemel görünmektedir.

Bunun yanı sıra, Osmanlı Devleti'nin saraya yakın çevrelerine hitap eden musikî meclislerinde geçimini müzikten sağlamayan üst statüdeki müzisyenlerle piyasa müzisyenleri zaman zaman bir araya gelebiliyordu (Ayas, 2023, s. 654).[6] Örneğin Kemanî Mike, Kemanî Memduh, Kanunî Şemsi, Kemençeci Vasilaki, Lavtacı Hristo, Hanende Ahmet Bey gibi bazı piyasa müzisyenleri, zaman zaman konaklardaki seçkin musikî meclislerine de katılmış; geçimini piyasadan sağlamayan, sanatta yüksek statü sahibi müzisyenlerle birlikte fasıl meşki yapmışlardır (Ayas, 2023, s. 662).[7] Lemi Atlı, bu musikî meclislerinden birini "böyle hakiki küme faslını ancak Selim-i Salis dinleyebilirdi" şeklinde yorumlamıştır (Yağcı, 2022, s. 69-74).[8]

Dönemin musikî eğitimi, aktarımı ve icrasında önemli yerler olan konak, yalı ve köşklerde de Kanunî Şemsi'yi

---

6 Geçimini müzikten sağlamayan, fakat müzikaliteleriyle piyasa müzisyenlerinden çok üstün şekilde vasıflandırılan amatör müzisyenler ile geçimini müzikten sağlayan profesyonel müzisyenlerin icra özelliklerine değinen bir yayın için bkz. Alus, 2025.

7 Bu isimlerin katıldığı bazı ev ve konak fasıllarına iki örnek için bkz. Cemil, 2021; Yağcı, 2022.

8 Geç Dönem Osmanlı Devleti'nden Erken Cumhuriyet'e uzanan bir zaman diliminde İstanbul'da yaşamış olan bir grup müzisyeni konu edinen; müzisyenlerin tanığı oldukları sosyo-politik ve kültürel değişimlere verdikleri tepkileri analiz eden önemli bir tez çalışması için ayrıca bkz. Öner, 2019.

görmekteyiz. Örneğin Lemî Atlı'nın ders almak için Hacı Arif Bey'in evine gittiği günlerde Hacı Arif Bey'in yönetiminde, ciddi bir konser havasında gerçekleştirilen fasıllarda Kanunî Mike, Kemanî Şeref, Durri, Santuri Ethem Bey, Giriftzen Asım Bey, Udî Basri Bey, Hacı Kirami Efendi, Beylerbeyli Hakkı, Domates Ahmet Bey ve Hafız Yusuf Efendi gibi önemli isimlerle Kanunî Şemsi de yer almıştır (Akdoğu, 1990, s. 5).

Sanatçının katıldığı meşklerden biri de II. Abdülhamid'in kızı Zekiye Sultan'ın eşi Nureddin Paşa'nın Boğaziçi'ndeki yalısında düzenlenen fasıl meclisleridir. Sık sık yapılan meşklerdeki saz heyetlerini Zekiye Sultan'ın isteğiyle babasının tertip ettiği; en başta Tanburî Cemil Bey ve Vasilaki Bey olması şartıyla, Kemanî Memduh, Bülbülî Salih, Udî Nevres, Santuri Ethem gibi zamanın önemli sazendeleriyle Kanunî Şemsi'nin de davet edildiği bilinmektedir (Cemil, 2021. s. 145).

Sanatçının ayrıca Lemî Atlı ve Mahmud Celâleddin Paşa'nın mühürdarı Nazım Bey'in evleri ile Sadi Işılay'ın Laleli'de kiraladığı kıraathanenin arkasındaki meşkhane olan Lütfipaşalılar'da gerçekleşen meşklere de katıldığı bilinmektedir (Yazıcı, 2011, s. 52; Özalp II, 2000, s. 125-127). Öte yandan sanatçının katıldığı bu meşklerde sadece icralar gerçekleştirmediği, dönemin önemli üstatları gibi dersler de verdiği eldeki kaynaklarca sabittir (Semih, 2015. s. 105).

Kanunî Şemsi'nin müzikal faaliyetlerinin yalnızca icra ve derslerle ile sınırlı olmadığı, dönemin musikî yayınlarının dolaşımına da temas ettiği anlaşılmaktadır. Nitekim 17 Nisan 1887 tarihli İkdam gazetesinde, "Gıda-yı Ruh" adlı şarkı mecmuasının satış noktaları arasında Direklerarası'ndaki "perukâr Kanunî Şemsi Efendi"nin dükkânı da gösterilmektedir (Demirel, 1997, s. 4-5). Bu kayıt, Şemsi'nin mesleki faaliyetini sürdürdüğü berber dükkânının aynı zamanda nota ve şarkı mecmualarının temin edilebildiği bir satış noktası olduğunu

ortaya koymaktadır. Tam da bu noktada Onur Güneş Ayas'ın (2023, s. 654) tespitleri konuya tamamlayıcı bir perspektif oluşturması açısından oldukça önemlidir: Ayas, Kudmanizade kardeşlerin (Şamlı Selim, Tevfik ve İskender) girişimciliğinin Direklerarası'ndaki müzik çevresini nota yayıncılığından çalgı satışı ve tamirine, özel derslerden icraya uzanan geniş bir sosyo-ekonomik ağın parçası haline getirdiğini ve bu ağda müzikle doğrudan ilişkili olmayan dükkan sahiplerinin de önemli bir yer tuttuğunu belirtmiştir. Örneğin bir berber dükkanı olan Kanunî Şemsi incesaz takımlarının demirbaşı olurken, bir başka berber dükkanı sahibi Ahmed İlhami Bey de dükkanında müzik dersleri vermiş; incesaz topluluklarında yer almış ve Ramazan aylarında burada müzik icra etmiştir.

Öte yandan Kanunî Şemsi'nin müzik yaşamında kıraathanelerin yeri oldukça büyük önemdedir. Özellikle de zamanla üstün bir şöhret kazanan Fevziye Kıraathanesi'nde uzun süreler çalışmış; hatta burada birlikte çalıştığı önemli müzisyenlerle birlikte çok sayıda anekdota konu olmuştur. Fevziye Kıraathanesi için kullanılan "bir zamanın Dârülelhanı" ve "tıpkı bir konser yeri" gibi ifadeler, burada çalışan müzisyenlerin kalitesini göstermesi açısından oldukça önemlidir. Örneğin Şehzedebaşı'ndaki Ramazan eğlencelerini aktaran Salih Harun: "Ya sazlara ne demeli… Şehzade camiinin karşısında Fevziye Kıraathanesi vardı, orada Kemanî Memduh'un saz takımı çalardı. Devrin usta hanende ve sazendeleri hep buradaydılar. Kürklü Ahmed bey, Karakaş, Ağyazar hanendelik, Memduh, udi Afet, kanuni Şemsi v.c. de sazendelik ederlerdi." (Sinema-Tiyatro, 2.2.1964) ifadeleriyle, Fevziye Kıraathanesi'nin dönemin önde gelen hanende ve sazendelerinin bir araya geldiği önemli bir müzik mekanı olduğunu vurgulamıştır. Hatta Ahmed Rasim Fevziye Kıraathanesi'ndeki fasılları dinlemeye Zekai Dede, Hünkar İmamı Medenî Aziz Efendi, Hacı Arif Bey, Hacı Faik Bey, Başmüezzin Rıfat Bey,

Behlül, Kirami Efendiler gibi üstatlarla meşhur sazende ve hanendelerin geldiğini, özellikle Ramazan gecelerinde oturulacak yer bulunamadığını aktarmıştır (Rasim, 1990, s. 74).

Sanatçının müzikal faaliyetlerinin aktarılması hususunda Ruhi Kalender'in çalışması dikkate değer bilgiler içermektedir. Kalender (1978), İkdam gazetesinin 1895-1916 arasındaki nüshalarını tarayarak 19. yüzyılın son çeyreği ile 20. yüzyılın ilk çeyreğindeki İstanbul musikî hayatını ve musikî faaliyetlerini aktarmıştır. Çalışmada incelenen Kanunî Şemsi'nin faaliyetleri her ne kadar sadece bir gazete üzerinden okunsa da sanatçının son derece kısıtlı müzikal biyografisine veri kazandırması açısından oldukça değerlidir. Kalender'in çalışmasındaki Kanunî Şemsi faaliyetleri aşağıdaki gibidir:

Yıl	Mekân	İncesaz Takımı
1896	**Kılburnu Gazinosu**	Kemanî Memduh, Kanûnî Şemsi, Udî Selim, hanendeler Ahmed, Abdi
1896	**Sarıyer Çırçır Suyu**	Kemanî Tatyos, kanunî Şemsi, Hanendeler Boğos, Karakaş
1900	**Mardik Efendi'nin Gazinosu**	Kemanî Tatyos, Kanunî Şemsi, Hanende Asdikzade Boğos,[9] Hanende Karakaş, Şairzade Mihran[i]
1900	**Sarıyer Çırçır Suyu**	Kemanî Memduh, Kanunî Şemsi, Hanende Boğos, Karakaş
1900	**Büyükdere İskele Gazinosu**	Kemanî Memduh, Kanunî Şemsi, Hanende Boğos, Hanendeler Karakaş, Mihran,[10] Ahmed

[9] Yapılan araştırmada burada geçen "Hanende Asdikzade Boğos" ve "Hanende Boğos"un aynı kişi olması kuvvetle muhtemel görünmektedir. 1903 yılında ait kayıtta da Udî Boğos ismi geçmektedir. Hanende Asdikzade Boğos'un biyografisi incelendiğinde ud çaldığına dair bir bilgiye rastlanmamıştır. Udî Boğos hakkında da bir bilgiye ulaşılamamıştır. Ayrıca Udi Boğos'un Boğos Kirecciyan olma ihtimali de göz önünde bulundurulmuştur fakat Kirecciyan hakkında sınırlı bilgilerden biri olan 1951 yılında İstanbul'da aldığı kayıtlar düşünüldüğünde nesil açısından mümkün görünmemektedir. Öte yandan Kalender'in bu bilgileri İstanbul'da 1895-1916 yıllarına ait günlerde yayınlanmış İkdam gazetesinden aktardığı düşünüldüğünde, bu farklılıkları anlamak daha da kolay olacaktır (Bozkurt Hepkorucu, 2025, s. 107; URL 4).

[10] Kalender'in (1978) aktardığı müzisyen kayıtlarında "Mihran" ismi Lavtacı Şairzade Mihran, Şairzade Mihran, Mihran Efendi, Hanende Mihran ve Lavtacı Mihran olmak üzere beş farklı şekilde yer almaktadır (s. 414-415-419-420-422-423). Çalışmada sazendelerin daha önce, hanendelerin daha sonra yazıldığı dikkate alındığında sadece biri hariç diğerlerinde "Mihran" hanende ifadelerinden sonra yer almaktadır. 423. sayfada lavtacı Mihran, kanuni Karnik'ten sonra yazıldığı ve daha sonra hanendeler tanıtıldığı için, burada lavta da çaldığı ihtimalini göstermektedir. Bu durum sanatçının hem lavta çaldığı hem de hanendelik yaptığı fikrini akla

1901	**Sarıyer Çırçır Suyu**	Kemânî Memduh, Kanûnî Şemsi, hânendeler Boğos, Karakaş
1902	**Kılburnu Gazinosu**	Kemanî Memduh, Kanunî Şemsi, Hanendeler Asdikzade Boğos, Karakaş Mihran ve Ahmed
1902	**Fener İskele Gazinosu**	Kemanî Memduh, Kanuni Şemsi, Udî Selim ve Hanendeler Karakaş, Mihran
1902	**Sarıyer Çırçır Suyu**	Kemanî Memduh, Kanunî Şemsi, hanendeler Boğos, Karakaş, Ahmet ve udî Ahmet
1903	**Sarıyer Çırçır Suyu**	Kemanî Memduh, Kanuni Şemsi, Udi Boğos, Hanendeler Karakaş, Mihran, Ahmet
1903	**Sultanahmet Belediye Bahçesi**	Kemani Memduh Efendi, Kanuni Şemsi Efendi, Udi Cemil Bey, Hanendeler Ahmet, Karakaş, Şairzade Mihran, Ahmet
1904	**Sarıyer Çırçır Suyu**	Kemani Memduh, kanuni Şemsi, hanendeler Asdikzade Boğos, Karakaş, Ahmet, Mihran
1904	**Kuzguncuk Vapur İskelesi Gazinosu**	Kemânî İhsan, Kanûnî Şemsi, Hânendeler Karakaş, Mihran, Ahmed, Ovrik, Onnik
1905	**Beyoğlu Royal Kahvehanesi**[11]	Kemençeci Anastas, kanuni Şemsi, udi İbrahim, hanendeler Karakaş, Ahmet, lavtacı Ojik[12]
1905	**Beyoğlu Ruvayyal Kahvehanesi**	KemençeciAnastas, Kanûnî Şemsi, Udî İbrahim, hânendeler Karakaş, Ahmed Bey, Lavtacı Ovrik.
1905	**Kozyatağı Havuzbaşı Mesiresi**	Kemençeci Anastas, Kanûnî Şemsi, Udî Ahmed, Hânende Karakaş, Oseb ve Hânende Ahmed
1907	**Haliç Kılburnu Gazinosu**	Kemençeci Anastas, Kanuni Şemsi, Udi İbrahim, hanendeler ise Karakaş, Ahmed, Mirtad
1907	**Sarıyer Çırçır Suyu**	Kemençeci Anastas, Kanuni Şemsi, Udi İbrahim, hanendeler ise Karakaş, Ahmed, Mirtad
1908	**Haliç Kılburnu Gazinosu**	Kemani Selânikli Edhem, Kanûnî Şemsi, Udî Mısırlı İbrahim, hanendeler Karakaş, Oseb, Ovrik, Ahmed
1908	**Beyoğlu Royal Gazinosu**	Kemençeci Anastaş, kanuni Şemsi, udi İhrahim, hanende Karakaş, Ahmet, Oseb, Ovrik
1908	**Kadıköy-Bostancı İskele Başındaki Mesire**	Kemani Memduh, kanuni Şemsi, hanende Karakaş, Ahmet, Odrik

getirse de sanatçıyla ilgili oldukça sınırlı bilgi olduğundan kesin bir kanıya varmak mümkün görünmemektedir. Bununla birlikte hanende olduğu, Bursalı olduğu bilinen ve 1910 yıllarında vefat ettiği tahmin edilen Mihran Efendi'yle aynı kişi olması da kuvvetle muhtemel görünmektedir. Çünkü 1916 yıllarına kadar aktarılan kayıtlarda 1908 yılından sonra Mihran adına rastlanmaması bu fikri güçlendirmektedir. Ayrıntılı bilgi için bkz. URL 5.

[11] Beyoğlu Royal Kahvehanesi'nden sonra 1908 yılına ait kayıtta Beyoğlu Royal Gazinosu geçmektedir. Yapılan araştırmada Beyoğlu'nda Royal Kahvehanesi olduğu doğrulanmış ama bu isimle bir gazinoya ulaşılamamıştır (Koçu, C. 5, s. 2713).

[12] Burada geçen "Lavtacı Ojik" ile diğer satırlarda karşımıza çıkan Ovrik, Lavtacı Ovrik, Odrik, Lavtacı Onnik'in Lavtacı Ovrik olduğu kuvvetle muhtemel görünmektedir. Ovrik Efendi (Lavtacı Hovrik ya da Ovrestes Kazasyan (1872-1936?) (Aydemir, 2018, s. 32).

1909	**Taksim İptaloğos Gazinosu**	Kemani Selanikli Ethem, kanuni Şemsi, udi Arşak, hanende Ahmet Bey, Mihritad,[13] lavtacı Ovrik ve Emin Efendi
1909	**Büyük Akıntıburnu**	Kemânî Selânikli Ethem, Kanûnî Şemsi, Udî Arşak, Hânendeler Ahmed, Mirtad, Ovrik.
1911	**Bebek Bahçesi Tiyatrosu**	Kemençeci Anastas, udi Mısırlı İbrahim, kanuni Şemsi, hanendeler Karakaş, Ağapos Efendi
1912	**Hamdi Bey Gazinosu (Hamdi'nin Gazinosu)[14]**	Kemençeci Anastas, udi Mısırlı İbrahim ve Selim,[15] kanuni Şemsi, karateci İbrahim, hanendeler Üsküdar'lı Oseb, Selanikli Emin, lavtacı Hacı Haçik
1912	**Çubuklu Hasan Bey Gazinosu**	Kemençeci Anastas, udi Mısırlı İbrahim ve Selim, kanuni Şemsi, hanendeler Karakaş, Ağapos, Mihritad
1912	**Divanname Sergisi Bahçesi**	Kemençeci Anastas, udi İbrahim ve Selim, kanuni Şemsi, gırnatacı İbrahim, hanendeler Hafız Osman, Karakaş, Mihritad, Ağapos
1912	**Taksim İptaloğos Gazinosu**	Kemençeci Anastas, udi Mısırlı İbrahim ve Selim, gırnatacı İbrahim, kanuni Şemsi, hanendeler Mihritad, Ağopos, Karakaş, Selanikli Emin, lavtacı Onnik
1913	**Beyoğlu Kafe Türk**	Kemençeci Anastas, udi Mısırlı İbrahim, kanuni Şemsi, hanendeler Mithat, Ağopos ve Emin

Çizelgeye göre Kanunî Şemsi'nin çalışmaları 1896-1913 tarihleri arasında görülmektedir. Yine çizelgeye göre gazino, kıraathane, kahvehane ve bahçe gibi popüler kültür mekanlarında Kemanî Memduh, Kemanî İhsan, Kemanî Selanikli Ethem ve Kemençeci Anastas gibi isimlerin takımlarında çalışmıştır.

Sanatçı ayrıca çizelgede yer almayan Divanyolu Arif'in Kıraathanesi, Şehzadebaşı Şems, Beyoğlu Eptlofos, Galata Pirinçli Gazinosu ve Mehmet Efendi Kıraathanesi'nde de önemli isimlerle fasıllar gerçekleştirmiştir (Alus, 2025, s. 29; Özalp II, 2000, s. 385).

4. ÇALIŞTIĞI SANATÇILAR

Sanatçının çalışmış olduğu ses ve saz sanatçıları eldeki kaynaklardan hareketle şu şekilde sıralanabilir: Âmâ Nazım,

[13] Benzer şekilde Mihritad, Mithat ve Mirtad'ın aynı kişi olma ihtimali olsa da ulaşılan kaynakların sınırlılığı sebebiyle kesin bir şey söylemek mümkün görünmemektedir.

[14] Metinde Hamdi'nin Gazinosu'nun Beyoğlu-Taksim'de olduğunu belirtilmiştir fakat Hamdi'nin Gazinosu Kadıköy Kuşdili Çayırı'ndadır. Bu durumun da diğerlerine benzer şekilde yazım ya da basım hatasından kaynaklanmış olabileceği açıktır.

[15] Udî Selim, Udî Mısırlı İbrahim Efendi'nin kardeşidir (Aksüt, 1967, s. 89).

Aleksan Ağa, Asdikzade Boğos, Çil Emin, Domates Ahmet Bey, Gırnatacı İbrahim, Giriftzen Asım Bey, Giriftzen Rıza Bey, Hacı Arif Bey, Hacı Karabet, Hacı Kirami Efendi, Hafız İsmail, Hafız Osman, Hafız Yusuf Efendi, Hanende Ahmed, Hanende Ağapos, Hanende Beylerbeyli Hakkı, Hanende Emin, Hanende Mihritad (Mithat, Mirtad?), Hanende Kapril, Hanende Karakaş, Hanende Nedim Bey, Hanende Oseb, Hanende Ovrik, Hafız Yusuf Efendi, Kanunî Mike, Kemanî Aleksan Ağa, Kemanî Garbis, Kemanî İhsan, Kemani Kirkor, Kemanî Memduh, Kemanî Mike, Kemanî Selanikli Ethem, Kemanî Şeref Dürrî, Kemanî Tatyos, Kemençeci Anastas, Kemençeci Vasilaki, Kuzguncuklu Artin, Kuzguncuklu Seatik, Lavtacı Andon, Lavtacı Civan, Lavtacı Hristo, Lemî Atlı, Neyzen Aziz Dede, Sadi Işılay, Santuri Ethem Bey, Şekerci Cemil Bey, Tanburî Cemil Bey, Tanburî Yuvakim, Udî Ahmet, Udî Arşak, Udî Basri, Udî Cemil, Udî Mısırlı İbrahim, Udî Selim (Akdoğu, 1990 s. 5; Kıyak, 2025, s.15-29; Tan Gazetesi, 27.10.1937, s. 5; Özalp II, 2000. s. 127-227-239; Kalender, 1978; Rasim, 2013, s. 52-519; Yazıcı, 2011. s. 46-51-52-55).

5. KANUN İCRASI VE DÖNEMİN MÜZİK ORTAMINDAKİ YERİ

Kanunî Şemsi'nin icracılığına ilişkin değerlendirmeler, ulaşılabilen tek kayıt sebebiyle doğrudan işitsel veriler üzerinden gerçekleştirilememektedir. Sanatçının, Fikret Karakaya'nın Semt-i Nihavend Programı vasıtasıyla ulaşılabilen Tanburi Cemil Bey ve Udî Sami ile çaldığı Kemanî Tatyos Efendi'ye ait Rast Peşrevi kaydı (URL 6) icracılık anlayışının bütünüyle değerlendirilmesine imkan verecek kapsamda olmadığı gibi, çözümlemesi de çalışmanın sınırlılıklarını aşmaktadır. Bu nedenle Şemsi'nin kanun icrasının niteliğini ortaya koymak

amacıyla dönemin tanıklıkları, hatıraları ve onunla aynı müzik çevresinde bulunan icracıların aktarımları temel alınacaktır.

Şemsi'nin icracılığına ilişkin tanıklıklar, onun özellikle kanunun akordu, perde hassasiyeti, mızrap kullanımı, ajilitesi, teknik hakimiyeti, doğaçlama kabiliyeti, şed yollarına hakimiyeti ve taksim icrasındaki yetkinliğiyle öne çıktığını göstermektedir. Örneğin Rauf Yekta'nın aktardıkları, icrasındaki birçok özelliğe vurgu yapmaktadır:

> Sanılmasın ki, bu ünlü üstâdın mahareti, yalnız sazını hakkiyle akort etmekten ibarettir?. Ya o parmaklarındaki kuvvet ve sür'at kanûndan çıkardığı sağlam ve pürüzsüz ses?.. Bu üstünlüklerini dinlemeyenlere burada yazı ile târif edebilmek kaabil midir?.. Şemsi Efendi'nin taksimleri de, özellikle, dikkate değer: Şed (transposition) yolları ki -mûsikîşinâsların mahâretini deneme husûsunda esaslı bir ölçü hükmündedir- bu üstâdın, sehl-i mümteni' (kolay gibi göründüğü halde yapılması zor) denilebilecek şekilde, sazında kolaylıkla dolaşıp yaptığı bir hünerdir. Nitekim o gece Hüseyni Faslında yaptığı taksim, şed yollarında ne dereceye kadar mahâret sahibi olduğunu göstermeye yeterli bir delildir (Sürelsan 1984, s. 7).

Yekta (1984, s. 7) yazısının devamında yeniden Kanunî Şemsi'yi konu almış ve onun kadar iyi akort yapabilen bir kanunî görmediğinin, çok hassas bir kulağa sahip olan sanatçının bir koma sesleri bile kolaylıkla anlayabildiğinin altını çizmiştir.

Sanatçının akorduna ilişkin bir diğer anekdot, Lemî Atlı'nın hatıralarında yer almaktadır. Atlı (Yazıcı, 2011, s. 58), sanatçının fasıl başlamadan yaklaşık bir saat önce gelerek çalgısının akordunu yaptığını, fasıl başladıktan sonra ise akordunu yeniden kontrol ederek gerekli düzeltmeleri gerçekleştirdiğini aktarmaktadır. Atlı, bu durumu sanatçının kendi kulağına yeterince güvenmemesiyle ilişkilendirmekte ve

söz konusu davranışın nedeninin çevresindekiler tarafından da anlaşılamadığını belirtmektedir.

Bununla birlikte, Kanunî Şemsi'nin akort konusundaki hassasiyetini yalnızca icracının kendi kulağına duyduğu güvenle açıklamak yerine, dönemin kanununun teknik özellikleri ve kullanılan tel malzemesi çerçevesinde değerlendirmek daha yerinde olabilir. Kanunda 17. yüzyılın sonlarına doğru kullanılmaya başlandığı bilinen bağırsak teller, sıcaklık ve nem gibi çevresel değişimlere karşı günümüzde kullanılan naylon tellere kıyasla daha duyarlı olduğundan akordun korunmasını güçleştiren bir özellik taşımaktaydı. Dolayısıyla Kanunî Şemsi'nin yaşadığı dönemde kanun icrasında akordun kontrol edilmesi ve yeniden düzenlenmesi, günümüz icra koşullarına göre daha fazla dikkat ve zaman gerektirmiş olabilir. Öte yandan, Atlı'nın Kanunî Şemsi'nin fasıl öncesinde uzun süre akortla meşgul olduğunu ve fasıl sırasında da akordunu yeniden düzenlediğini aktarması, sanatçının akort hassasiyetinin yanı sıra perde titizliği ile de ilişkilendirilebilir.

Sanatçının akort hassasiyetiyle birlikte müzikal seviyesine vurgu yapan bir diğer isim de Mesud Cemil'dir. Cemil'in Tanburî Cemil Bey'in akort ve perde hassasiyetini anlatırken aktardığı ifadeler konuyu desteklemesi açısından son derece önemlidir:

> Mûsikî anlayışları vâsi' ve mûsikide çok mühim ve esaslı bir can noktası olan akord mes'elesinde pek mutaassıb ve dikkatli kulakları en küçük ihmâlleri bile sezecek kadar terbiyeli ve kuvvetli olmalarıyla mâruf rahmetli Vasil ve Kanûnî Şemsi bile bunu her zaman îtirâf etmişlerdi (Cemil, 2021, s. 128).

Şemsi'nin akort konusundaki hassasiyetine ilişkin bu değerlendirme, Rauf Yekta Bey'in "O, kılı kırık yaran dikkatli

üstâd, kendisine mahsûs halde, sazının akordu ile uğraşıyordu" şeklindeki ifadesiyle de örtüşmektedir (Sürelsan, 1984, s. 6).

Kanunî Şemsi'nin icracılığına ilişkin dönemin ve sonraki yılların tanıklıkları, onun İstanbul'un incesaz ortamında önemli bir yere sahip olduğunu göstermektedir. Sanatçı, dönemin önde gelen sazende ve hanendelerinden oluşan takımlarda yer almış; Kemanî Memduh, Kemanî İhsan, Kemanî Selanikli Ethem ve Kemençeci Anastas gibi isimlerin takımlarında çalışmıştır (URL 7). Bu birliktelikler, Şemsi'nin dönemin piyasa müziği içerisindeki sıradan bir icracıdan ziyade, seçkin saz takımlarında aranan ve itibarlı kabul edilen bir kanunî olduğunu düşündürmektedir.

Özellikle Fevziye Kıraathanesi'ne ilişkin kaynaklar, Şemsi'nin burada uzun süre faaliyet gösteren Tatyos'un takımında yer aldığına ve bu takımın zamanla dönemin önde gelen üstatlarının da ilgisini çektiğine işaret etmektedir. Nitekim Tatyos'un takımını dinlemeye gelen önemli üstatlar arasında Zekaî Dede, Hacı Arif Bey, Medenî Aziz Efendi ve Hacı Faik Bey'in olması eldeki kaynaklarca sabittir (Sürelsan, 1984, s. 6).

Bununla birlikte Şemsi'ye ilişkin bütün değerlendirmeler aynı ölçüde olumlu değildir. Örneğin Lemî Atlı, Kanunî Şemsi'nin mızrap tekniğini üstün görmekle birlikte, icrasını Hacı Arif Bey, Âmâ Nazım, Müneccimbaşızade Reşat ve Ferid Alnar gibi tesirli bulmadığını aktarmıştır (Yazıcı, 2011, s. 59). Yine de genel kanaatin Şemsi'nin sanatını öven bir üslûp içerdiği söylenebilir.

6. BESTECİLİĞİ

Kanunî Şemsi'nin icracılığının yanı sıra beste çalışmaları da gerçekleştirdiği bilinmektedir. Bununla birlikte, sanatçının bestecilik faaliyetlerine ilişkin bilgiler oldukça sınırlıdır. Özalp

(2000, s. 316), Şemsi'nin aynı zamanda bestekâr olduğunu belirterek yirmiye yakın şarkı formunda eser bestelediğini aktarırken; Öztuna (1976, s. 277) ise Kanunî Şemsi'ye ait iki şarkıdan söz etmektedir. Bunlardan ilki Hicazkâr makamındaki "Aşkıyle sen nevres-gülün", diğeri ise Muhayyer Sünbüle makamındaki "Bulunmaz şâhım emsâlin felekde" adlı şarkıdır. Söz konusu eserlerden Muhayyer Sünbüle şarkısının notasına ulaşılabilmekte; ancak yalnızca bir çevrimiçi platformda yer alan Hicâzkâr şarkının bestecisi "Müezzinbaşı-Hacı Haşim Bey" olarak gösterilmektedir. Bu durum, eserin Kanunî Şemsi'ye aidiyeti konusunda bir kaynak ve kayıt farklılığı bulunduğunu ortaya koymaktadır (URL 8).

7. SONUÇ

Kıraathanelerden konak meclislerine, mehtap fasıllarından ortaoyunu gösterilerine ve gazinolara uzanan geniş bir mekansal sahada sanatını sergileyen Kanunî Şemsi'nin, toplumun her kesimine hitap eden bir müzisyen olduğu eldeki kaynaklardan anlaşılmaktadır. Sadece icracılık yapmamış, aynı zamanda bestecilik, müzik hocalığı ve nota dağıtım işleriyle de uğraşmış; buradan hareketle sanatçı kişiliğini farklı alanlara yansıtmayı bilen bir portre olduğu gözlenmiştir. Bununla birlikte en çok kanun icralarıyla anılmış ve değer görmüştür. Çok sayıda ses ve saz sanatçısına refakat etmiş olması, genellikle dönemin en ünlü sanatçılarıyla/takımlarıyla çalışması ve çalıştığı mekanların şehir çapında tanınması sanat kariyerindeki ayırt edici özellikler arasındadır. Akort konusundaki istisnaî hassasiyeti kadar Türk müziği perdelerine de aynı hassasiyetle yaklaşan, sanatına büyük saygı duyulan, dönemindeki diğer bütün isim yapmış kanunîlerin hocası konumunda görülen sanatçı, Türk icra tarihinin önde gelen müzisyen portrelerinden biri olarak değerlendirilecek niteliktedir.

KAYNAKÇA

Akdoğu, O. (1990). *Lemî Atlı.* İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları

Aksüt, S. K. (1967). *500 Yıllık Türk Musikisi Antolojisi*. İstanbul: Türkiye Yayınevi.

Alus, S. M. (2025). *Eski İstanbul'un Müziği.* Yayına Hazırlayan: Hüseyin Kıyak. İstanbul: Pan Yayıncılık

Ayas, O. G. (2023). Direklerarası Müzik Sahnesi ve İncesaz Takımları: Müzisyenler, Repertuar, Dinleyiciler ve Beğeni Yapısı. *Türkiyat Mecmuası* 33(2): 641-679.

Aydemir, M. (2018). Tarihsel Süreçte Lavta Sazı ve Lavta Öğrenim Kılavuzu (Tez No. 512592) [Yüksek lisans tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi]. Ulusal Tez Merkezi

Bozkurt Hepkorucu, K. (2025). Kanunî Ahmet Yatman'ın Müzikal Kimliğini Oluşturan Biyografik Unsurlar Üzerine Bir İnceleme (Tez No. 956234) [Doktora tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi]. Ulusal Tez Merkezi.

Cemil, M. (2021). *Tanbûrî Cemil'in Hayatı*. Hazırlayan: Uğur Derman. İstanbul: Kubbealtı Neşriyat

Çetintaş, B. (2010). İncesaz Takımları Üzerine Birkaç Söz ve Şinasi Akbatu'nun Kaleminden 60 Yıl Önce İstanbul'da İncesaz Takımları, *Musikişinas,* (11): 207-243.

Çolakoğlu Sarı, G. (2025). Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Türk Müziği'nde Kadın Sanatçılar. *Mimoza 11 İTÜ Bilim, Mühendislik ve Teknolojide Kadın Araştırmaları ve Uygulama Merkezi Dergisi, Kadın Araştırma Merkezlerinin Toplumsal Katkısı 15. Yıl Özel Sayısı,* 199-210.

Güçtekin, N. (2015). İlk Türk Mûsikî Cemiyeti: Dârülmûsikî-i Osmanî Cemiyeti (Mektebi) ve Faaliyetleri (1908-1914). *Rast Musicology Journal,* 3(1): 42-58.

Demirel, Y. (1997). Osmanlı Basınında Yüzyıl Önce Bu Ay. İkdâm'dan Seçmeler, Nisan 1997, *Toplumsal Tarih Dergisi,* (37): 4-5.

Ertan Hacısüleymanoğlu, G. (2015). Son Havadis (1953-1966) Gazetesinde Yer Alan Müzik Yazıları Bibliyografyası Ve Değerlendirmesi (Tez No. 396143) [Yüksek lisans tezi, Gazi Üniversitesi]. Ulusal Tez Merkezi

Fidan, Ç. (2023). Osmanlı İstanbul'unda Kahvehanenin Müziği ve Sosyal topoğrafyası (Tez No. 781117) [Yüksek lisans tezi, İstanbul Üniveritesi]. Ulusal Tez Merkezi

Kalender, R. (1978). Yüzyılımızın Başlarında İstanbul'un Musiki Hayatı, *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi,* (23): 411-444.

Koçu, R. E. (1961). İstanbul Ansiklopedisi, Cilt 51. İstanbul: Koçu Yayınları.

"Konservatuardan Portreler Mübeccel Işınbark". İkdam Gece Postası Gazetesi, 13.12.1955, s. 6.

Alus, S. M. (2025). *Eski İstanbul'un Müziği.* Hazırlayan: Hüseyin Kıyak. İstanbul: Pan Yayıncılık.

"Mikrofonda Tek Kaldı" Tv'de 7 Gün Gazetesi, 01.01. 1979, s. 15

"Musiki Bahisleri, Bizde Saz Heyetleri ve İncesazlar", Tan Gazetesi, 27.10.1937, s. 5.

Öner, M. (2023). Türkçedeki Ünvanlarda Anlam Değişmeleri. *Çukurova Üniversitesi Türkoloji Araştırmaları Dergisi,* 8(2): 765-778.

Öner, O. (2019). A Collective Biography Study of Musicians: Patterns, Networks and Music as a "Profession" in the Late Ottoman Era and the Early Republican Years in İstanbul (Tez No. 535236) [Doktora tezi, İstanbul Şehir Üniversitesi]. Ulusal Tez Merkezi.

Özalp, M. N. (2000). T*ürk Mûsikîsi Tarihi II*. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.

Öztuna, Y. (1976). *Türk Musikisi Ansiklopedisi II,* İstanbul: Milli Eğitim Yayınevi.

"Nerde O Ramazan Eğlenceleri" Sinema-Tiyatro, 2.2.1964, İTÜ TMDK Arşiv.

Rasim, A. (1990). *Ramazan Karşılaması (Sohbetler).* İstanbul: Arba Yayınları.

Rasim, A. (2013). *Şehir Mektupları*. İstanbul: Kapı Yayınları.

Sürelsan, İ. B. (1984). İnce Saz Takımlarımız 1, *Mızrap Dergisi,* (26): 6-7.

Sürelsan, İ. B. (1984). İnce Saz Takımlarımız 2, *Mızrap Dergisi,* (27): 4-5.

Yağcı, S. (2022). *Canlı Tarihler: Hattat Rif'at Yazgan, İsmail Fenni Ertuğrul ve Lem'i Atlı'nın Hatıraları*. İstanbul: Büyüyenay Yayınları

Yazıcı, Ü. (2011). *Lem'î Atlı Hakkında Yazılanlar ve Eserleri.* İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Yayınları.

URL 1: https://istanbultarihi.ist/237-calgili-kahveler-ve-diger-musiki-mekanlari Erişim Tarihi: 11.08.2026.

URL 2: https://rustusardag.org/2025/05/29/kanuni-semsi-efendi-ve-torunu-mubeccel/ Erişim Tarihi: 18.07.2026

URL3:https://istanbulansiklopedisi.org/handle/rek/26197 Erişim Tarihi: 22.08.2026

URL4:http://www.turkishmusicportal.org/tr/besteciler/detay/bogos-hamamciyan-asdikzade Erişim Tarihi: 02.08.2026

URL 5: https://divanmakam.com/wiki/mihran-efendi-hanende.4557/ Erişim Tarihi: 02.08.2026

URL 6: https://www.youtube.com/watch?v=cFVWNNYe-wg&t=1145s Erişim Tarihi: 10.08.2026

URL 7: https://istanbulansiklopedisi.org/handle/rek/22160 Erişim Tarihi: 12.08.2026

URL, 8: https://divanmakam.com/forum/askinla-sen-nevres-gulun-hasim-bey-muezzinbasi-haci-hicazkar.2743/). Erişim Tarihi: 11.09.2026

AMİNBAY SAPAYEV'İN SOLO VİYOLONSEL VE ORKESTRA İÇİN "BALLADE" ESERİNİN İNCELENMESİ

Musa Eren İŞKODRALI[1]

1. GİRİŞ

Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği (SSBC) döneminde uygulanan disiplinli eğitim politikalarının olumlu bir sonucu olarak geleneksel halk müziği ve klasik Batı müziği alanında güçlü bir geçmişe ve tecrübeye sahip Özbekistan Cumhuriyeti, kurulduğu günden bu yana pek çok nitelikli bireyin yetişmesini sağlamış bir ülkedir. 1936 yılında faaliyete geçen Taşkent Konservatuvarı'nın yetiştirmiş olduğu tanınmış sanatçıların çeşitli sanat kurumlarında görev yaptığı yapılaşmalardan biri olan Özbekistan Solistleri Orkestrası da bu nitelikli kuruluşlardan sadece biridir.

Taşkent ve Moskova'da aldığı eğitimin ardından kariyerinin bir dönemini çellist ve orkestra şefi olarak bu orkestrada sürdürdüğü esnada Türkiye Cumhuriyeti'ne davet edilen ve hayatının kalan bölümüne burada devam eden Aminbay Sapayev, Özbek halk müziği makam kültürünü, aldığı klasik Batı müziği öğrenimiyle harmanlayarak kendi ekolünü yaratmış başarılı bir besteci, icracı ve eğitmendir. Gençliğinden bu yana geleneksel Özbek halk ezgilerini kendine has tarzıyla yorumlamış ve eserleriyle Doğu-Batı arasındaki köprüyü geniş kitlelere tanıtmaya ve klasik Batı müziği dünyasında görünür kılmaya özen göstermiştir. Kökleriyle kurmuş olduğu bağ ve Batı müziği

[1] Doçent, Trakya Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Müzik Bölümü, ORCID: 0000-0001-6103-5141.

disipliniyle olgunlaşan birikimi, üretim aşamalarındaki en temel ilham kaynağı olmuş, her iki kültüre karşı sergilediği özgün yaklaşımı da onun en güçlü tarafını ortaya çıkarmıştır.

Eserlerinde; tıpkı tanınmış Türk besteci ve piyanist Fazıl Say'ın yapıtlarındaki gibi, geleneksel motifleri ve yöresel Özbek enstrüman renklerini bir tiyatro sahnesi gerçekliğiyle (senfonik şiir) işlemiş ve gelenekseli modern polifonik seslerle buluşturarak hem icracıların hem de dinleyicilerin dikkatini çekmeyi başarmıştır. Teknik beceri gerektiren icra biçimi, makamsal yapısı ve zengin armonik tınılarıyla öne çıkan Ballade isimli eseri de bu bağlamda bestecinin en beğenilen çalışmalarından biri haline dönüşmüştür. Viyolonsel literatüründe özgün bir yere sahip olmasıyla birlikte eser, Sapayev'in kendine has üslubunu net bir şekilde ifade etmekte olup hem müzikal hem de icra yönünden incelenmeye değer bir beste olduğu kanaatimdir.

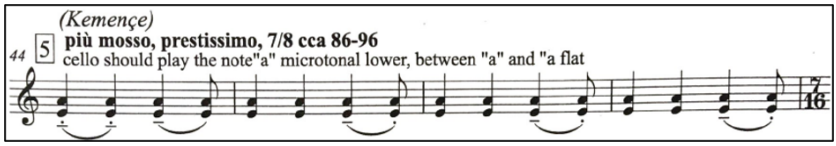
Bu düşünceden yola çıkarak ilgili eserin, detaylı bir analizinin gerçekleştirilmesi ve literatüre somut bir katkı sağlanması hedeflenmiştir. Yapılan incelemeler sonucu elde edilen verilerin bir haritası oluşturulmuş ve çalışmanın hem biçimsel hem de içeriğe dayalı tüm nitelikleri kapsamlı şekilde sergilenmiştir. Mevcut bulgular ışığında, içeriğin ulaşılabilir bir kaynağa dönüştürülmesi ve icra edecek tüm viyolonsel sanatçılarına da yol gösterici bir materyal olması amaçlanmıştır.

2. SOLO VİYOLONSEL VE ORKESTRA İÇİN BALLADE'A GENEL BAKIŞ

Özbekistan Cumhuriyeti Mirzo Ulubek Vakfı Ödülü sahibi besteci Sapayev,[2] eseri 1986 yılında solo viyolonsel ve yaylı

[2] I. Gulzarova, "Solisty Uzbekistana: Tvorcheskiy put dlinoyu v 35 let" [Özbekistan solistleri: 35 yıllık yaratıcı yolculuk], Novosti Uzbekistana, 18 Aralık 2022, https://nuz.uz/2022/12/18/solisty-uzbekistana-tvorcheskij-put-dlinoyu-v-35-let/. (Erişim tarihi: 06 Ağustos 2026)

çalgılar oda orkestrası için kaleme almıştır.[3] Yapıtın ayrıca viyolonsel ve piyano edisyonuna sahip olması, icra sürecini son derece pratik kılarken dinleyiciye de tınısal açıdan etkileyici bir deneyim sunmaktadır. Solo viyolonsel partisi; tıpkı Fazıl Say'ın "Dört Şehir" Sonatı'nın ikinci bölümü örneğindeki kemençe figürü gibi Özbek halk çalgısı sato'dan esinlenerek şekillendirilmiştir. Armut biçimli gövdesiyle yaklaşık 130cm uzunluğundaki bu enstrüman, viyolonsel tarafından taklit edilen bir icra biçimi sayesinde esere hem yenilikçi bir boyut kazandırmış hem de müziğin geleneksel ifade gücünü son derece arttırmıştır.[4]



Şekil 1. Fazıl Say Dört Şehir Sonatı'ndan "II Hopa" Solo Viyolonsel Partisi



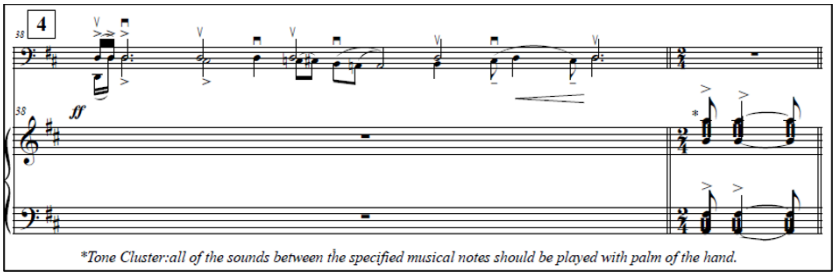
Şekil 2. Sapayev "Ballade" Solo Viyolonsel Partisi

Örnekte görüldüğü üzere, viyolonsel partisinin teknik açıdan icrasının pek çok yerinde ikinci parmak tercih edilmiştir. Bu tercihin en önemli sebebi sato'nun geleneksel icra biçiminden kaynaklanması olmuştur. Tel gerilimi üzerine uygulanan farklı güçteki baskılar sonucu pozisyon değişimi olmaksızın kısa bir melodinin bu çalgıda icra edilebilmesi mümkündür. Bu tekniğin de viyolonsele uyarlanmasıyla elde edilen modern yapıdaki glissando etkisi, hüzün ve huzur duygusunun birlikte yansıtıldığı

[3] Türk Viyolonsel Eserleri ve Bestecileri, "Eserler & Besteciler," 2025, https://turkviyolonseleserleri.com/ (Erişim tarihi: 6 Ağustos 2026)

[4] Ö. Çelik, "Türk Dünyasında İcra Edilen Yaylı Halk Çalgılarından Örnekler," Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi, 24(2), 2024, s. 368

bir duygu hissiyle örtüşmektedir. Aynı zamanda besteci etnik karakterin derinliğini ifade etmek adına "*Büzürk, Rast, Neva, Dügah, Segâh ve Irak…*" makamlarının bir araya getirdiği Şeşmakam[5] sanatını eserine ustalıkla dahil etmiş ve Batı müziği armonileriyle temaların bütünleşmesine özen göstermiştir.



Şekil 3. Sapayev "Ballade" Piyano Partisi Solo Viyolonsel & Klaster Akorları 38-39 ölçüler arası

Karakteristik açıdan, piyano ve yaylı çalgıların zaman zaman yükselen ani klaster akorlarıyla yarattığı yüksek gerilim, zihinde adeta savaş sahnelerinde patlayan bombaları ve yaşanan travmanın yarattığı boşluk hissini çağrıştırmaktadır. Ve yine yaylıların kontrşanı eşliğinde viyolonselin ağıda benzeyen solo temasıyla dinleyicide tetiklenen geçmişe özlem duygusunun; son ölçüdeki majör akorla zafer duygusuna evrilmesiyle de eser trajik bir tablo olarak kendini tescillemektedir. Tüm bu tanımların ışığında görüldüğü üzere besteci, tıpkı R. Strauss'un Don Kişot üzerine yazdığı senfonik şiirde olduğu gibi kurguladığı hikâyenin tamamını enstantanelerden oluşan bir fotoğraf albümü gibi müziğine ilmek ilmek işlemiştir.

[5] H. Akbaş, "Harezm Müzik Tarihçesi," Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, (55), 2018, s. 294



Şekil 4. Sapayev "Ballade" Orkestra Partitürü Solo Viyolonsel Teması



Şekil 5. Sapayev "Ballade" Orkestra Partitürü

3. SOLO VİYOLONSEL VE ORKESTRA İÇİN BALLADE'IN İNCELENMESİ

"*Genelde müzik dışı bir başlık taşıyan, kısa enstrümantal karakter parçası (lirik parça, janr parçası)…*" olarak tanımlanan "Ballade" formunda yazılmış bu eser; yapı gereği "giriş" kısmında klasik Batı müziği düzeneğinde bir orkestra temasıyla sunulmaktadır.[6] Özbek temalarını içeren solo viyolonsel ve ardından gelen final bölümü sayesinde her iki form yapısı bir

[6] U. Michels ve G. Vogel, Müzik Atlası, çev. S. Uçar (İstanbul: ALFA Basım Yayım Dağıtım, 2015), s. 113

arada tınlatılmıştır. Söz konusu yapı, Doğu ve Batı'nın lirik unsurlarının modern bir üslupla nasıl uyum içinde ifade edildiğini açıkça ortaya koymaktadır.

Bu şekilde eser, katlı üç bölümlü bir form yapısı kazanmakta olup, "A" bölümü orkestra girişini, "B" bölümü solo viyolonsel temasını "A1" bölümü ise solo viyolonsel ve orkestranın beraber çaldığı unison bölümleri temsil etmektedir.

A **a+a1** + **b+c**

I.Periyod **II.Periyod**

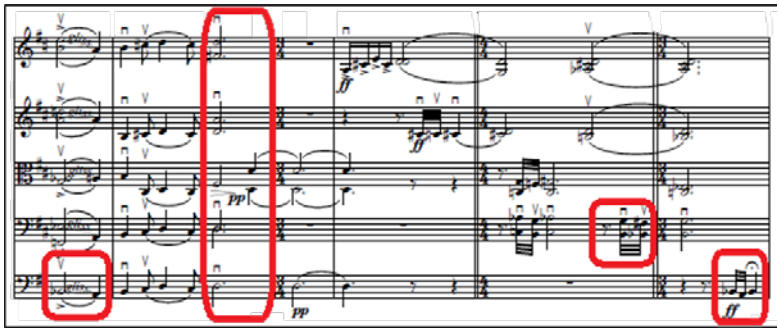
B **d+d1** + **e+e1+d+e2+d2+e3+d3+e4+d4** + **ed+d+e**

I.Periyod **II.Periyod** **Temaların Birleşimi**

A1 **b+e+a**

Şekil 6. Eserde geçen temaların sunumu yukarıdaki şablonda belirtilmiştir.

Eserin genel yapısı Re Majör olarak duyulsa da minör bir tını kendini sürekli hissettirmektedir. Bu duygu çoğunlukla Si bemol notasının belirli bir düzende ve sıklıkta kullanılmasından kaynaklanmaktadır.



Şekil 7. Sapayev "Ballade" Orkestra Partitürü 7-13 numaralı ölçüler arası

Aynı genel bakış içerisinde sıra dışı bir nota olarak karşımıza Do bekar çıkmaktadır. Bu nota, Re Majör tonunu aniden Sol minörün dominantına dönüştürür ve dinleyiciyi Sol minör dizisine yönlendirerek görevini başarıyla yerine getirir. Bu durum bir bakıma Re Majör dizisindeki seslerin armonik açıdan çok tonalitelik hissine de dönüşmesine neden olmaktadır.



Şekil 8. Sapayev "Ballade" Orkestra Partitürü 1-6 numaralı ölçüler arası

Bütünlük açısından eserin pek çok yerinde kendini gösteren ifade biçimlerinden biri de Leitmotif yapısıdır. Richard Wagner'le özdeşleştirilen bu yapı, Karataş'ın "*bir düşünceyi vurgulamak, bir duyguyu yoğunlaştırmak amacıyla bir eserde (sıkça) tekrarlanan motiflere verilen ad…*" olarak tasvir ettiği gibi besteci de aşağıda belirtilen örneklerde Leitmotif yapısını sıkça kullanmıştır.[7]

[7] T. Karataş, Ansiklopedik Edebiyat Terimleri Sözlüğü (İstanbul: Perşembe Kitapları, 2001), s.264



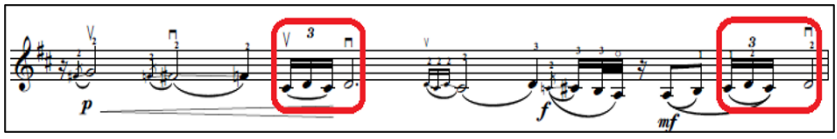
Şekil 9. Sapayev "Ballade" Solo Viyolonsel Partisi 38 numaralı ölçü



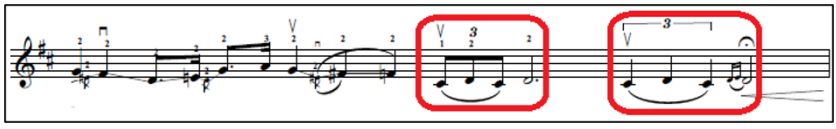
Şekil 10. Sapayev "Ballade" Solo Viyolonsel Partisi 45 numaralı ölçü



Şekil 11. Sapayev "Ballade" Solo Viyolonsel Partisi 48 numaralı ölçü



Şekil 12. Sapayev "Ballade" Solo Viyolonsel Partisi 50 numaralı ölçü



Şekil 13. Sapayev "Ballade" Solo Viyolonsel Partisi 51 numaralı ölçü



Şekil 14. Sapayev "Ballade" Solo Viyolonsel Partisi 72-75 numaralı ölçüler arası

7-10. ölçüler arasındaki tema, notaların uzunluğu nedeniyle tüm orkestranın forte-fortissimo nüansına doğru yükselmesini sağlayan ana melodiyi oldukça güçlendirmektedir. (Bkz. Şekil: 7) Ayrıca 8. ölçüdeki Leitmotif çeşitlemesi, final ölçüsü de dahil olmak üzere eserin ana iskeletini form ve dramatik açıdan tanımlayan en kritik unsurlardan biridir. (Bkz. Şekil: 5) Bu motife ek olarak, eserin ana sütunlarını yansıtan diğer temalar da aşağıdaki örneklerde sergilenmiştir.



Şekil 15. Sapayev "Ballade" Orkestra Partitürü 11. Ölçü



Şekil 16. Sapayev "Ballade" Orkestra Partitürü 29-31. ölçüler arası



Şekil 17. Sapayev "Ballade" Orkestra Partitürü 52-54. ölçüler arası



Şekil 18. Sapayev "Ballade" Orkestra Partitürü 59. ölçü

Çalışmanın tüm kısımlarında tını açısından pek çok benzerlik görünüyor gibi olsa da eser iki zıt karakterden oluşmaktadır. Biri orkestra, diğeri de solo viyolonseldir. Orkestra karakteri dış dünyayı temsil ederken, solo viyolonsel ise bir bireyi simgelemektedir. Bu birey kendine has zengin bir iç dünyaya sahiptir ve Ballade'ın dramatik yapısını eserin sonuna doğru doğal bir biçimde dış dünya karakteriyle birleştirir. Söz konusu bu yaklaşım, bireyin dış dünya ile olan bütünlüğünü ve dış dünyanın da bireyin kattığı değerlerle bir anlam kazandığı vurgusunu ortaya koymaktadır.

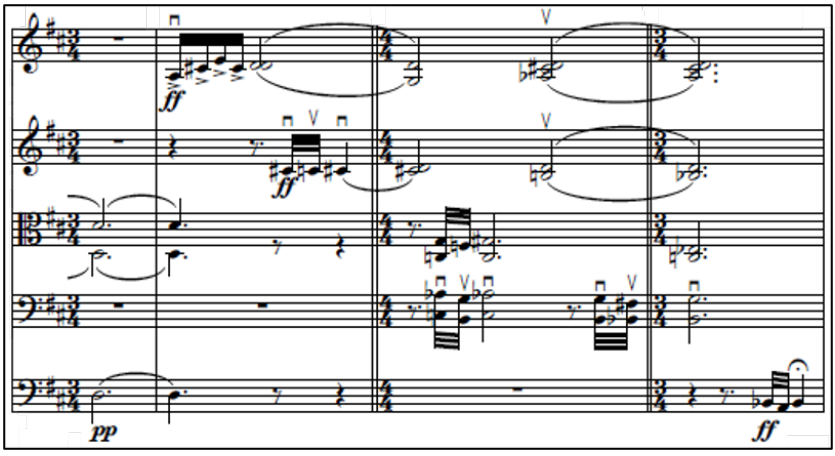
Ballade'ın "A" bölümü, viyola partisinde tutulan uzun Re notasının ardından "a" teması ile açılır ve bu tema üç unsurdan oluşmaktadır.

1. Eserin leitmotifi,
2. Klaster akorlar
3. Leitmotifin uzatılmış versiyonu



Şekil 19. Sapayev "Ballade" Orkestra Partitürü 1-4. ölçüler arası ("a" teması)

Ardından gelen, ikinci cümlenin de (“a1” teması) aynı üç yapıdan meydana gelmesiyle birlikte ilk temanın sadece (eserin leitmotifi) benzer bir öğe ile değiştirilmiş olduğu fark edilmektedir. (Bkz. Şekil 20)



Şekil 20. Sapayev “Ballade” Orkestra Partitürü 10-13. ölçüler arası (“a1” teması)

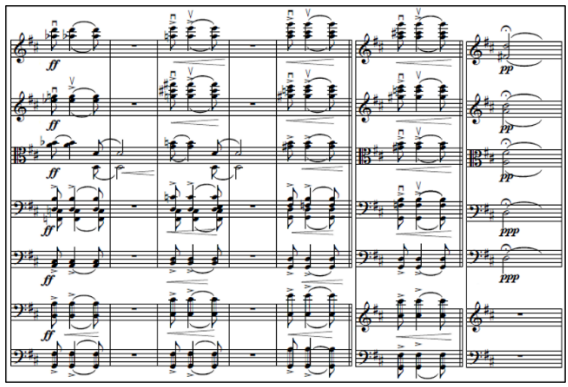
Yukarıda verilmiş örneklerdeki temaların ikinci unsurları olan klaster akorları, açılış temalarının genel duygusunu dramatik ve hatta agresif bir şekilde lanse ederek yapıyı diğer bölüm ve karakterlerden keskin bir şekilde ayırmaktadır. (Bkz. Şekil: 21)

5-6 ve 14-15. ölçüler arasındaki orkestra yapısında bulunan ilgili karşıt hareketler sanki yaklaşan bir insan dışı felaket senaryosunu anımsatmaktadır. Bu akorlar arka arkaya tekrarlandıklarında 33-37 ve 39. ölçüde gerginlik hissini daha da yüksek bir seviyeye taşır ve 41. ölçüdeki pianissimo dinamiği eşliğinde Re Majör akorunun narin ve ferah bir etkisiyle çözümlenmektedir. (Bkz. Şekil: 22) Söz konusu klaster akorları ve yaylıların dissonans figürlerinin bir birleşimi sonucu ortaya çıkan bu sesler, 20. yüzyılda Xenakis, Stockhausen ve Varese gibi

bestecilerin sıkça kullandığı Klang komposizyonu yöntemini hatırlatmaktadır.[8]



Şekil 21. Sapayev "Ballade" Orkestra Partitürü 5-6 ve 14-15. ölçüler arasındaki seslerin karşıt hareketleri



Şekil 22. Sapayev "Ballade" Orkestra Partitürü 33-37, 39 ve 41. ölçü

[8] Klang komposizyonu: Müzikal figürlerin karmaşık ve bütünsel bir tını içerisinde çözülerek belirsizlik halini alması ve geri plana itilmesi ile ilgili bir besteleme türüdür. H. Danuser, "Individualität in romantischer Musik," Berichte und Abhandlungen / Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften, C. 8, 2000, s. 251 (Erişim tarihi: 10 Ağustos 2026)

Orkestranın 37. ölçüde seslendirdiği Dominant 7'li akorunun çözülmesiyle birlikte, solo viyolonselin karakteristik olarak kendinden emin bir tavırla temayı devralması özellikle minör ve majör karşıtlığı bakımından form yapılarının sınırlarına netlik kazandırmaktadır. Burada Re majör akorunun (veya re sesinin) birkaç ölçü boyunca tutulup dinleyiciye anlaşılır bir biçimde servis edilmesiyle melodik cümleler, Re notası çerçevesinde baştan sonra Tonik bir yapıda esere bütünlük hissi sağlamaktadır.



Şekil 23. Sapayev "Ballade" Orkestra Partitürü 37-38. ölçüler arası (solo viyolonsel "d" teması)

Bunun yanı sıra solo viyolonsel partisinde sıkça kullanılan çıkıcı ve inici ikili aralıklar ve yarım tonlarla birlikte (Fa bekar ve Fa diyez, Do bekar ve Do diyez, Si-bekar ve Si-bemol), glissandolar, forşlaglar ve tek bir cümlenin birden fazla farklı ses aralıkları arasında gezdirilerek uzatılması anlamına gelen

melismalar,[9] eserin ana temasını dramatik, hatta trajik bir karaktere büründürmekle onu tonal açıdan kararsız bırakılmış bir minör hissine dönüştürmektedir.



Şekil 24. Sapayev "Ballade" Solo Viyolonsel Partisi 47 numaralı ölçü

"a" ve "a1" teması Ballade'ın ilk epizotunu oluşturmaktadır. (Bkz. Şekil: 19-20) Aynı zamanda eserin ikinci epizotu olan viyola partisi de "b" temasını temsil etmektedir. Koyu ve melodik bir karaktere sahip olan bu tema (b), iç armonisi ve estetikliği açısından oldukça etkilidir. Eserin sonunda solo viyolonsel partisiyle birleşir ve notaları doruğa ulaştıran aşamadaki temanın üzerine eklenerek kendini ifade etmektedir.

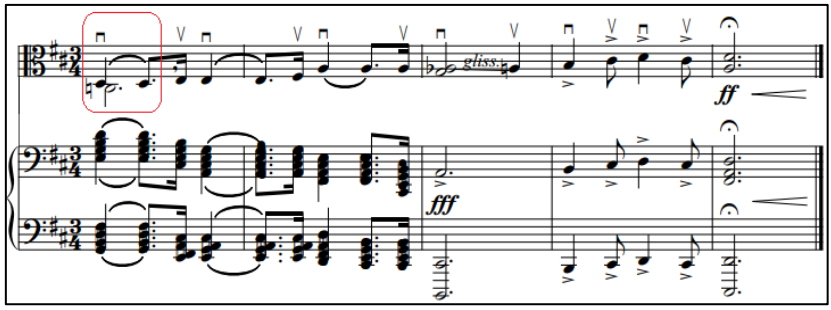


Şekil 25. Sapayev "Ballade" Orkestra Partitürü 19-24 numaralı ölçüler arası ("b" teması)

Keza "b" teması eserin leitmotif tınıları üzerine kurulmuş bir yapıda notaları ayrıca uzatıp, geliştirerek yükselen bir harekete dönüştürmektedir. Söz konusu hareket, özgürlüğe giden

[9] M. C. N. Youssef, Exploring Melisma and the Effects of Emotional Expression in Contemporary Music (Yayımlanmamış Doktora Tezi, Macquarie University, Sydney, Avustralya, 2017), s.10

yol veya yeni ve güzel bir geleceğe yükseliş olarak da anlamlandırılabilir. Ancak bu hareketin doruk noktasına ulaşması esnasında klaster akorlarıyla kesilmesi "c" temasının ortaya çıkmasına neden olmaktadır ve bu da "A" bölümünün ikinci epizotunun "b" (viyola solo) ve "c" olarak tanımlanması sonucunu doğurmaktadır. Eserin ilk ölçüsüyle birlikte viyola partisinde duyulan Re notası (Bkz. Şekil: 19), "A1" kısmının sonuna doğru, klaster akorları arasında yeniden kendini duyurmaktadır ve bu tema da hem "A1" kısmına bir çerçeve, hem de "B" kısmı ile olan ilişkisine doğal bir köprü görevi görmesi amacıyla eklenmiştir.



Şekil 26. Sapayev "Ballade" Solo Viyolonsel Partisi 72-76 numaralı ölçüler arası ("A1" kısmı)

Ballade'ın "B" kısmı, eserin ikinci ana karakterini temsil etmektedir. Bu bölümde bestecinin makam tınılarını taklit etmesiyle bölümün ilk teması ("d"), söz konusu leitmotifin uzatılmış ve dönüştürülmüş halidir. Kullanılan bu çeşitleme yöntemi; tıpkı makam dizilerinde olduğu gibi her yeni temanın bir öncekinden farklı olması üzerine kurgulanmış ve geliştirilmiştir. 38'in "d" ve 40. ölçünün "d1" teması olarak adlandırıldığı "B" kısmı (Bkz. Şekil: 23), burada birinci epizotu meydana getirmektedir. Bölümün ikinci periyodunu ise "e" teması temsil etmektedir ve Ballade'ın en dikkat çekici özelliği olan Özbek halk müziği yapısını içermektedir. (Bkz. Şekil: 2) Makamsal dizilimlerin tınısından ilham alınarak kurgulanmış olan bu tema, besteci tarafından halk müziğinden esinlenen

melodiler eşliğinde diğer kısımlarda da kullanılmış ve müziğin akıcılığı açısından itici bir unsur olmasına özen gösterilmiştir.

Esinlendiği türden yola çıkarak müziğini daha nitelikli bir ifade gücüyle yansıtması için besteci ayrıca Özbek halk enstrümanı sato'dan faydalanmıştır. "e" temasının geliştirilmesi esnasında bu çalgı tekniğinin solo parti ile olan etkileşimi net bir şekilde fark edilebilmektedir. Şeşmakam yapısının, viyolonsel tınılarıyla sürekli gelişmesi ve her bir döngünün yeni unsurlar eşliğinde servis edilmesi, entonasyon açısından zorluk yaratmakta olduğu gibi bu aşamada performans süreci solist üzerindeki baskıyı daha da artıran bir duruma dönüşmektedir. Özetle bu aşamada "e" temasının "e1" "e2" "e3" "e4" olarak planlamış olduğu anlaşılmakta olup ilgili çeşitlemeler arasındaki farklılıklar "e" (Bkz. Şekil 2) ve "e2" temaları üzerinden örneklerle gösterilmiştir.



Şekil 27. Sapayev "Ballade" Solo Viyolonsel Partisi "e2" teması

e2" teması üzerinde görüldüğü gibi "e" temasına nazaran besteci, geliştirilmiş entonasyon içeriklerini esere yansıtmış ve kullanılan nota sayısını arttırmıştır. Ayrıca burada ince "do" notası pozisyonun en yüksek noktası olarak planlanmış ve tema "Re" notasına ulaştıktan sonra da devam edecek şekilde yapılandırılmıştır. "e3" ve "e4" temaları bu yöntemleri daha da geliştirmiştir. "e3" te kullanılan tınının birinci pozisyona alınmasıyla icracının viyolonsel ustalığı klasik bir yönteme evrilmiş ve akorlar, çift sesler ve hızlı pasajların eşlik etmesiyle eser duygusal açıdan yoğunlaştırılmıştır.



Şekil 28. Sapayev "Ballade" Solo Viyolonsel Partisi "e3" teması

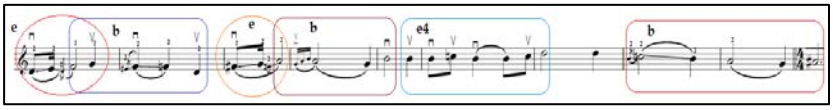
"e4" temasının yedinci pozisyon Re notası ile başlaması, bölümün entonasyon bakımından en yüksek noktasını temsil etmesidir. (Bkz. Şekil: 4) Özellikle "e3" temasındaki kalın Re notası sonrası pianissimo nüansında icra edilen bu ince Re, kalp durduran bir etki yaratmaktadır. Ancak besteci ustaca "*doruk noktası* (climax)"[10] olacak şekilde bu kısmın nüansını pianissimo'ya dönüştürmüş ve temanın, eserin ana doruk noktasına rakip olmamasına özen göstermiştir. Bu kapsamda "e4" temasının "d" temasını da kısa metrajlı duyurmasıyla beraber Ballade'ın ikinci kısmı (B) sona ermektedir.

Eserin birinci kısmındaki viyola solosunun ardında yükselen motif, Ballade'ın üçüncü kısmı (A1) başlamadan hemen önce yeniden tekrarlanmaktadır. (Bkz. Şekil: 16-17) Bu defa yükselen ilgili hareketin klaster akorlarıyla kesilmemesi, bestecinin eser üzerindeki genel ifadesi olan umut, özgürlük ve güzel bir gelecek kavramlarını nihayet hayata geçirdiği hissiyatıdır. Ana doruk noktası olarak belirlenen "A1" kısmındaki ilk temanın ("b") birçok farklı unsuru bir araya getirmesiyle birlikte İlk aşamasında ilgili "b" teması, "b" ve "e" temalarının bir birleşimi sonucuyla fortissimo nüansını duyuracak şekilde oluşturulmuştur. İkinci süreçte solist ve orkestranın farklı iki yapıda duyulması sonrası da karakterlerin temayı birlikte ele almaları bu ayrımı sona erdirmektedir. Üstelik besteci her ne kadar buradaki melodide makam yapılarını kullanmış olsa da eşlik partilerinde geç romantik dönemine ait (Rachmaninoff, Mahler, Korngold) armonilerin tercih edildiği duyulmaktadır.[11] Söz konusu eserin duygusal bakımdan doruğa ulaştığı bu an tüm dinleyicileri kapsayacak şekilde tasarlanmış ve final bölümünde

[10] Climax: Bir eserin veya cümlenin müzikal derinlik bakımından en yüksek noktaya ulaşması anlamına gelmektedir. L. A. Blom ve L. T. Chaplin, The Intimate Act of Choreography (Pittsburgh, PA: University of Pittsburgh Press, 1982), s. 121.

[11] A. Sapayev [Aminbay Sapayev], Sapayev "Ballade" for Solo Violoncello and Orchestra [Ses Dosyası], 1987, [07dk/08sn], Erişim adresi: https://www.youtube.com/watch?v=sYw001sgD8Q. (Erişim tarihi: 09 Eylül 2026)

kullanılan "e" temasının cümle yapısı da içerdiği özelliklerle aşağıdaki örnekte sergilenmiştir.



Şekil 29. Sapayev "Ballade" Solo Viyolonsel Partisi 59-69 numaralı ölçüler arası (Tutti unison çalınan tema)

En nihayetinde eserdeki "a" teması son bir sunum ile sona erdiğinde, solo viyolonselin orkestraya katılması; bireyin dış dünyadaki yerini bulması fikrini anımsatmaktadır. Bu da kişinin arayışlarının bir sonuç vermesi ve kim olduğunu özümsemesi duygusuyla Re Majörün kudreti eşliğinde sürecin zafer ve mutlulukla taçlandığını müjdelemektedir.

4. SONUÇ

Birçok farklı unsuru bir araya getiren bu çalışma, aslında çok önemli bir sentez eylemini simgelemektedir. Görüldüğü üzere besteci, hikâyeyi kurgularken hem halk müziği hem klasik Batı müziği ve hem de 20. yüzyıl müziğini başarılı bir biçimde işlemeyi başarmıştır. Bu açıdan bakıldığında klasik Batı müziği ve kültürel müziğin yorumcu ve dinleyicileri namına pek çok içeriğe sahip bu eser, tüm farklılıkların bir arada var olabileceğinin gücünü kanıtlar niteliktedir. Sonuç olarak, önceki bölümde sözü geçen o yükselen motifinin ulaşmak istediği nihai hedeften ziyade kanımca toplumların bireysel ön yargılarından sıyrılarak sanatın tüm çeşidini hoşgörü ve saygıyla karşılayabileceği o sihirli anahtarın, hasretle hayalini kurduğum entelektüel birlik beraberlik ruhunda saklı olduğuna inancım tamdır.

KAYNAKÇA

Akbaş, H. (2018), *Harezm Müzik Tarihçesi*, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, (55), 293-313. https://izlik.org/JA64LS55GN

Blom, L. A. ve Chaplin, L. T. (1982), *The Intimate Act of Choreography*, Pittsburgh, PA: University of Pittsburgh Press.

Çelik, Ö. (2024), *Türk Dünyasında İcra Edilen Yaylı Halk Çalgılarından Örnekler*, Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi, 24(2), 363-388. https://doi.org/10.32449/egetdid.1542484

Danuser, H. (2000), *Individualität in romantischer Musik. Berichte und Abhandlungen / Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften*, 8, 245-267, https://edoc.bbaw.de/opus4-bbaw/frontdoor/deliver/index/docId/3221/file/BBAW_BA8_Danuser.pdf adresinden erişilmiştir. (Erişim tarihi: 10 Ağustos 2026).

Gulzarova, I. (2022, 18 Aralık), *Solisty Uzbekistana: Tvorcheskiy put dlinoyu v 35 let*, [Özbekistan solistleri: 35 yıllık yaratıcı yolculuk], Novosti Uzbekistana. https://nuz.uz/2022/12/18/solisty-uzbekistana-tvorcheskij-put-dlinoyu-v-35-let/ adresinden erişilmiştir. (Erişim tarihi: 6 Ağustos 2026)

Karataş, T. (2001), *Ansiklopedik Edebiyat Terimleri Sözlüğü*, İstanbul: Perşembe Kitapları.

Michels, U. ve Vogel G. (2015), *Müzik Atlası* (S. Uçar, Çev.), İstanbul: ALFA Basım Yayım Dağıtım. (Orijinal eser 1977 yılında yayımlanmıştır).

Sapayev, A. (1986). Ballade: solo viyolonsel ve orkestra için [Yayınlanmamış nota].

Sapayev, A. [Aminbay Sapayev], (1987), Sapayev "Ballade" for solo violoncello and orchestra [Ses dosyası], https://www.youtube.com/watch?v=sYw001sgD8Q adresinden erişilmiştir. (Erişim Tarihi: 09 Eylül 2026)

Say, F. (2012). Dört şehir (Four cities): Sonata for violoncello and piano (Op. 41) [Nota]. Mainz, Germany: Schott Music.

Türk Viyolonsel Eserleri ve Bestecileri, (2025), *Eserler & besteciler*, https://turkviyolonseleserleri.com/ adresinden erişilmiştir. (Erişim tarihi: 6 Ağustos 2026)

Youssef, M. C. N. (2017), *Exploring Melisma And The Effects of Emotional Expression in Contemporary Music* (Yüksek Lisans Tezi), Macquarie University, Sydney, Avustralya.

MÜZİK ALANINDA

GÜNCEL KONULAR VE

AKADEMİK DEĞERLENDİRMELER

yaz
yayınları

YAZ Yayınları
M.İhtisas OSB Mah. 4A Cad. No:3/3
İscehisar / AFYONKARAHİSAR
Tel : (0 531) 880 92 99
yazyayinlari@gmail.com • www.yazyayinlari.com