



Araştırma Makalesi

Saadettin Kaynak'ın Yanık Ömer eserinin söz boyama yaklaşımıyla analizi

Ali İhsan Alemlî¹ ve Ümit Fışkın²

İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı, Müzik Teorisi Bölümü, İstanbul, Türkiye

Makale Bilgisi

Geliş: 12 Temmuz 2023

Kabul: 25 Eylül 2023

Online Yayın: 30 Eylül 2023

Anahtar Kelimeler

Müzik analizi

Saadettin Kaynak

Söz boyama

Stil analizi

Yanık Ömer

2822-3195 / © 2023 TM

Genç Bilge Yayıncılık tarafından
yayınlanmakta olup, açık erişim,
CC BY-NC-ND lisansına sahiptir.

Öz

Türk makam müziğinde ezgisel hat, kullanılan makama ait belirli bir seyir yapısında, bireyden ziyade geleneğe bağlı olarak oluşturulur. Saadettin Kaynak'ın Yanık Ömer eserinde ezgide inici-çıkıcı yönelimlerin, geçkilerin, usûl (metrik yapı) ve temponun Türk makam müziği geleneğinden farklı uygulandığı, usûl açısından serbest pasajların bulunduğu gözlenir. Çalışmada bu farklılıkların sebepleri incelenecektir. Çalışmada nitel araştırma, bu bağlamda literatür tarama ve müzik analizi yöntemi kullanılacaktır. Eser müzikte stil analizi yönünden makam, usûl, geçki, ezgi yönelimi ve motif bağlamında incelenecektir. Bulgular söz ve müzik ilişkisi çerçevesinde 'söz boyama' yaklaşımıyla değerlendirilecektir. Söz boyama 'eserin müzikal içeriğindeki melodik, armonik ve ritmik yapıların, sözlerdeki anlamı yansıtmak için şekillendirilmesi ve anlam değişimlerine koşut olarak değişikliğe uğratılması' olarak tanımlanmaktadır. Çalışmada 'amaçlı örneklem yöntemi' tercih edilmiştir. Metnin konusu eserin altı ayrı bölümünde altı ayrı metrik yapı, tempo değişikliği ve müzikal temayla tasvir edilmiştir. Bu yönüyle eser 'program müziği' niteliği taşımakta; sözel anlam ve müzikal ifade arasında ilişki bulunmaktadır. Bu doğrultuda Kaynak'ın Türk makam müziği geleneğinden farklı bir yaklaşım sergilemesinin müzikal unsurların işlevini söze göre kurgulamasından kaynaklandığı sonucuna varılmıştır.



Makaleye atıf için

Alemlî, A.İ., ve Fışkın, Ü., (2023). Saadettin Kaynak'ın Yanık Ömer eserinin söz boyama yaklaşımıyla analizi. *Türk Müziği*, 3(3), 371-382.

Giriş

Türk makam müziğinin (TMM) analiz çalışmalarında genellikle bestecinin tercih ettiği seyir, usûl, geçki, form ve kullandığı dizi gibi ses malzemesinin TMM geleneğiyle karşılaştırıldığı gözlenir (Akbel & Sahil, 2015; Akmeahmedoğlu & Karataş, 2019; Ersoy & Şen, 2018; İnan & Karataş, 2019; Işıldak, 2023; Kum & Yılmaz, 2022; Taşkın, 2022; Arpa, 2020; İrden, 2011; Taşkın & Akbel, 2017; Yılmaz, 2022). Bu sayede bestecinin stil analizi yapılarak esere yansıtılan estetik hakkında veri elde edilmeye çalışılır. Bu yaklaşıma etki eden unsur TMM'nde "ezgisel hattın, kullanılan makama ait belirli bir seyir yapısında bireyden ziyade geleneğe bağlı olarak oluşturulmasıdır." (Özen & Baysal, 2017, p. 57). Fakat bu yaklaşımın dışına çıkıldığını gösteren besteciler ve eserler de yok değildir. Kâr-ı Natık formunda güfteye değinilen makam ve usûlleri müziğe aynı şekilde yansıtıldığı örnekler vardır. Bu formun dışında Dede Efendi'nin Ferahfeza Mevlevi Ayini Üçüncü Selam'da güfteye makam perde isimleriyle ezgide perde seçimlerinin örtüştüğü gözlenmiştir (Özen & Baysal, 2017). TMM'de peşrev gibi enstrümantal formlarda taklit ve tasvir yoluyla doğadaki canlı seslerinin, hayvan ve/veya deniz dalgası hareketlerinin seyir metrik yapı ve yoluyla müzikte somutlaştırıldığı örnekler vardır (Gärtner, 2016; Akt.: Özen & Baysal, 2017). Bu bağlamda Osmanlı müzik geleneğinde program müziği³ gibi bir gelenek olmamasına rağmen Mevlevi Ayinlerinde müzikal sembolizm ve programatik yapı hissedilmektedir. Özen ve Baysal'a (2017) göre Derviş

¹ Sorumlu Yazar: Dr. Öğr. Üyesi, İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı, Müzik Teorisi Bölümü, İstanbul, Türkiye. E-mail: aalemlî@gmail.com, ORCID: 0000-0003-0974-0876.

² Dr., TSK. 5. Kol. Bölge Bando K.'lığı, Çorlu/Tekirdağ, Türkiye. E-mail: ufiskin@yahoo.com, ORCID: 0000-0002-7378-7372.

³ Program Müziği: 1) Olaylar zincirini ya da bir hikayeyi anlatan enstrümantal müzik. 'Program' adlı bir tekst yapıtı tarif etmektedir. 2) 19. yüzyıl başlarında kullanılmaya başlayan resim, efsane, öykü gibi belirli bir konuyu esas alarak bestelenen çok sesli müzik yapıtı. (Burkholder et al., 2010).

Kûçek Mustafa Efendi'nin Bayâtî Mevlevî Ayini, Dede Efendi'nin Ferahfezâ Mevlevî Ayini, Nâyî Osman Dede'nin Râst Mevlevî Ayini ve Nâyî Osman Dede'nin Uşşâk Mevlevî Ayini'nin Üçüncü Selamları'nda söz-müzik anlam bütünlüğü bağlamında örtüşmeler bulunmaktadır. Bu örtüşmeler 'söz boyama' çerçevesinde anlamlandırılmaktadır.

TMM'de gelenegin dışında gerçekleştirilen uygulamalar Saadetin Kaynak'ın eserlerinde de görülür. Kaynak'ın esere bir makamda başlayıp, geçki uygulamasının dışında, eseri ikinci bir makamla bitirmesi; eseri makamın karar perdesi dışında bir perdeyle bitirmesi; esere başladığı usûlün dışında farklı usûlleri kullanarak, eserin içerisinde iki, üç hatta dört usûl değişikliği yapması; eserlerin bazılarında, usûl bağlamında, serbest tempo hızında pasaj/bölümlere yer vermesi bilinen uygulamalarındandır (Ersoy & Şen, 2018; Işıldak, 2023; Karademir, 2023, p. 152; Özdemir, 2009).⁴

Yukarıda belirttiğimiz yöntemler ışığında müzik aracılığıyla doğayı betimleme, sözel anlamın ve duyguların aktarılmasına kavramsal olarak müzikal ifade ya da müzikal anlatım denilmektedir. Anlatım şekli olarak müzik ile, ruhsal durumların anlatılabileceği gibi nesneler de nitelendirilebilir. Müzikal ifade bir eserde tempo, nüans ve aksan gibi belirli öğelerle ifade edilebilir. Ayrıca yorumcunun kattığı yaratıcılık da müzikal ifade için önemli bir unsurdur. Bir eserde “korku, öfke, kin, tutku gibi duygular ve gece ile ışık gibi olgular” ise bestecinin estetik anlayışıyla orantılıdır (Hoşnut, 2018). Eserde dinginlik hissinin verilmesinde geçkiler kullanılmaz, nota süre değerleri daha uzun kullanılır. “Korku kavramlarının vurgulanmasında uyumsuz perde ve akorlar hızlı tempo ile desteklenir. Öfke ve kinin anlatımında kromatik sesler kullanılarak anlatım kuvvetlendirilir. Fırtına değişken hızlar, ani kreşendolar ve karmaşık ritmik unsurlarla desteklenirken, gece teması yumuşak nüanslar ve uyumsuz seslerle ifade edilebilir” (Hoşnut, 2018).

Müzikal algılamada farkındalık yetilerimiz çok güçlü ve esnektir. Müzik eserlerini beynimiz, müzikal bilgilerin çeşitli boyutları, farklı sunumları ve etkileriyle algılar. Böylece müzik estetiği kavramı ortaya çıkar (Alaner, 2011). Müzikte estetik kavramını ilk ortaya atan James Mursell'dir (1934). Mursell'e göre “müzik tüm sanatlar içerisinde en saf ve en duygusal olandır.” (Mursell, 1934, p. 35).

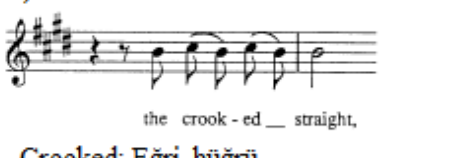
Stil, bestecinin yaratı süreci, eserin yazıldığı dönemi, formu, konusu gibi çok farklı unsurlardan oluşmaktadır. Genel anlamda stil kısıtlamalar çerçevesinde gerçekleştirilen bir dizi seçimin sonundaki modellerin tekrarı (Meyer, 1996) ve nitelik, form ve tip (Dannenberg, 2010) gibi anlamlarında kullanılabilir. Müzikte stil icra edilen ya da oluşturulan belirli bir tavır veya teknik; daha geniş anlamda tarihi dönemleri, bestecileri veya icracıların tavrını, müzikal doku ve türleri ifa etmek için kullanılabilir (Dannenberg, 2010). Bu unsurların tanınması için özel bir yaklaşımın gerekliliği söz konusudur. Sanatsal performans için eserin stiline çözümlemesi de gereklidir. Çünkü bu anlatım eserin performansı ve bestecinin stiliyle de orantılıdır. Eserin performansı sadece teknik olarak doğru bir icradan meydana gelmemektedir. Bu yaklaşım müziğin disiplinler arası durumuyla bağlantılıdır (Okay, 2012). Bestecinin esere yansıttığı estetik stil analiziyle gözlenir. Stil analizi bestecinin, icracının ya da dinleyicinin alışkanlıklarını keşfetmektir. Bu doğrultuda eser ya da eser gruplarında sıklıkla tekrar edilen özellikler sınıflandırılır. Böylece stil özellikleri belirlenerek bir kurama varılabilir (Meyer, 1996).

Söz boyama (*word painting*) Avrupa'da 15. yüzyılda melodi ve söz uyumuna bağlı olarak, bestecinin sözel anlamı müzik aracılığıyla betimlediği besteleme tekniğidir. Bu teknikte melodik, armonik ve ritmik yapılar, sözdeki anlamı yansıtmak amacıyla şekillendirilir. Bu yolla sözdeki anlamsal değişimlere koşut olarak müzikal etmenler de bilinçli olarak değişime uğrattılır. Öncelikle madrigallerde daha sonra operalarda kullanılan bu teknik, 16. yüzyılda *chanson* ve madrigallerde geleneksel hale gelmiştir. J. Dowland, T. Welkees, C. Monteverdi, G. F. Handel (Figür 1), J. S. Bach gibi bestecilerin sunduğu örneklerle Rönesans ve Barok dönemde etkinliğini sürdürmüştür. İlerleyen süreçte opera yapıtlarında, Romantik dönemde Schubert'in liedlerinde (Figür 2) gözlenen söz boyama tekniği Wagner'in operalarında *leit-motif* tekniğine evrilinceye kadar uzun bir döneme yayılmıştır (Özen & Baysal, 2017).

⁴ Örneğin Kaynak'ın Muhayyer Makamı'nda 'Bu gece mehtabı koynuna almış', Nihavent Makamı'nda 'Kalplerden dudaklara', Hüzzam Makamı'nda 'Sevgili ne demek bilmem', Hicaz Makamı'nda 'Ağlarız sokaklarda' eserleri (Özdemir, 2009) ve Nihavend Makamı'ndaki 19 eseri makamın karar perdesi dışında bir perdeyle son bulur (Işıldak, 2023). 700'e yakın eser besteleyen Kaynak'ın, bunların 30'unda makamın seyir özelliklerinin dışında uygulamalarla, geçkiler hariç iki veya üç makam kullanmıştır (Ersoy & Şen, 2018; Özdemir, 2009). Şedaraban Makamı'ndaki 'Tenhalarda Dolaştık Sevda İzinde' eserde serbest bölümlere yer vermiş Şehnaz Makamı'nda Düyek (8/8) usûlünde besteleridği 'Dalda Bir İshak Öter' eserinde bir pasajda Devr-i Hindi (7/8) usûlünü kullanmıştır (Ersoy & Şen, 2018). (Daha ayrıntılı eser listesi için bkz.: Özdemir, 2009.)

a) 
shall be ex - alt - ed,
Exalted: Yüce, engin

b) 
and ev - 'ry moun-tain and hill ____ made low

c) 
the crook - ed __ straight,
Crooked: Eğri, bükür
Straight : Düzgün, doğru

Figür 1. Handel'in Mesih Oratoryosu'nda (*Every Valley Shall Be Exalted*) 'Söz Boyama'⁵.
(Alıntı: Swain, 1996, s. 145)



Figür 2. Schubert'in Op. 2 (D. 118) *Gretchen Çıkrık Başında* Yapıtında Söz Boyama⁶. (Ölç. Nu.: 57.-71.)

Araştırmanın Amacı

Giriş bölümünde belirttiğimiz gibi Türk makam müziğinde ezgisel hat, kullanılan makama ait belirli bir seyir yapısında, bireyden ziyade geleneğe bağlı olarak oluşturulur. Saadettin Kaynak'ın Yanık Ömer eserinde ezgide inici-çıkıcı yönelimlerin, geçkilerin, usûl (metrik yapı) ve temponun Türk makam müziği geleneginden farklı uygulandığı, usûl

⁵ *Exalted* (yüce)' kelimesinin geçtiği müzikal pasajda ses hattının oluşturduğu şekil, çizgisel olarak engin bir dağ; *mountain* (dağ), *hill* (tepe), *crooked* (eğri, bükür), *straight* (doğru, düzgün) kelimelerinin geçtiği pasajlarda rejister değişimiyle sözcük anlamları resmedilmeye çalışılmıştır.

⁶ *Sein Händedruck*, (dokunuşu) ifadesinin geçtiği pasajda ritimde hızlanma, *sein Kuss!* (öpüşü) kelimesinde puandorg görülür. Bu iki müzikal etmenle sözel anlamdaki duygu aksan gibi vurgulanmış, ifadenin yoğunluğu artırılmıştır.

açısından serbest pasajların bulunduğu gözlenir. Çalışmada bu farklılıkların sebepleri incelenecektir. Esasen Kaynak'ı konu alan stil analizi çalışmalarında Kaynak'ın gelenekten farklı hareket etme yaklaşımı tespit edilmiştir. Bir görüşe göre Kaynak bu farklılığı "Türkiye Cumhuriyeti Devleti'nin siyasal, toplumsal, kültürel ve ekonomik değişiminin geçirdiği evreler süreci paralelinde" gerçekleştirmiştir (Özdemir, 2009). Ancak bu gelenek dışı yaklaşımın bir anlamda eser özelinde de geliştirebileceğini varsayıyoruz. Bu çalışmayla Kaynak'ın norm dışı tercihlerini belirleyen unsurları, bestecinin estetik yönünü ve besteleme yöntemleri konusunda veri elde edilmeye çalışılacaktır. Bu bağlamda ileriki araştırmalara bir yaklaşım sunulacağı değerlendirilmektedir.

Yöntem

Çalışmada nitel araştırma yöntemi, bu bağlamda literatür tarama, müzik analizi ve amaçlı örneklem yöntemi uygulanacaktır. Eser makam, usûl, geçki, ezgi yönelimi, motif ve ses dizisi bağlamında müzikte stil analizi yaklaşımıyla incelenecektir. Eserin sözlü olduğu göz önüne alınırsa yapıttaki farklılıkların sözel anlam ve müzikal ifade arasında ilişkiden kaynaklandığı varsayılmaktadır. Bu doğrultuda eser söz ve müzik anlam bütünlüğü çerçevesinde 'söz boyama' yaklaşımıyla değerlendirilecektir. Öncelikle makam, geçki ve motif unsurları tespit edilecek, bu unsurların değiştiği bölgelerde güftedeki sözcüklerle karşılaştırma yapılacaktır. Usûl ve ritmik motiflerdeki değişikliklerde güftede geçen konu incelenecektir. Bu bağlamda sözcüklerdeki mana veya duygu ilişkisi ve mısralardaki konu değişiklikleriyle müzikal ifadeler arasında anlam ilişkisi yorumlanacaktır. Kaynak'ın bu yapıtını seçmemizin sebebi yukarıda da belirttiğimiz gibi eserde Türk makam müziği geleneği bağlamında farklılıklar gözlenmesidir. Eserin incelenmesi için www.neyzen.com adresinden Ramazan Tokgöz nota arşivindeki notasyondan faydalanılmıştır (Tokgöz, 2023).

Bulgular

Eser serbest ölçü ile başlar ve Hüseyinî Makamı'nın karakteristik özelliği olan Hüseyinî perdesinde puandorglu bir kalışla 'Yanık Ömer' tanıtılmaya başlamıştır. Devamında 9/8'lik Aksak usûl gelir. 'Her savaştan bir yara' kelimeleri Dügâh perdesine inilerek gösterildikten sonra 'taşıyor' kelimesi 3 ölçü zaman aralığında Gerdâniye perdesinden inici bir seyirle basamak basamak Eviç, Hüseyinî ve Nevâ perdesine yönelim olur. Burada Yanık Ömer'in savaştan savaşa koşuşu ezginin inici yönelimiyle tasvir edilir. 7.-11. ölçüler arasında 'Yanık Ömer, yiğit Ömer, öğünmeden yaşıyor' mısrasında 'Yanık Ömer' sözlerinde (8. ölçü) pest bölgeye sıçrama olur ve Rast perdesinden Çargâh perdesine çıkıcı yönelim gözlenir. 'Öğünmeden' kelimesinde de (9. ölçü) çıkıcı ezgi yöneliminden sonra 'yaşıyor' kelimesinde (10.-11. ölçüler) mısra sonunda Dügâh perdesinde geçici tam kalış gelir. Burada ezgideki seyir ana hatlarıyla Hüseyinî, Çargâh, Nevâ ve karar sesi olan Dügâh perdesine yönelimdir. Ayrıca söz öbeğinin aralarındaki 'virgül' yani duraklama yerleri sus işaretleri ile verilir (Figür 3).

12. ölçüden itibaren 'Kurtuluş savaşında, yirmi sekiz yaşında, mangasının başında' ifadeleri genel olarak Uşşak dörtlüsü ile gösterilirken, 'başında' kelimesi (17. ölçü) küçük bir Nikriz geçkisi ile belirtilmiş ve yine 'virgül' olan yerler suslarla betimlenmiştir. Nikriz yapı olarak efeliği temsil eder, burada askerin heybeti ve gücü tasvir edilmiştir. 18. ölçüden itibaren 'taşıyor' kelimesiyle beraber 4. ölçüdeki temel fikir tekrar eder (Figür 4).

Aksak ♩ = 184 *Serbest*

A **a**

Ya nık ö mer her sa vaş tan bir— ya ra

b **C**

ta şı yor— Ya nık— Ö mer

8

yi ğit Ö mer ö ğün me den ya— şı— yor—

Figür 3. Birinci bölme

B **d**

Kur tu— luş sa— va— şın da yir mi— se kız— ya— şın da

16

man ga sı nın ba— şın da ta şı yor—

b

C

21

Ya nık— Ö mer yi ğit Ö mer si per le ri a— şı— yor—

Figür 4. İkinci bölme

26. ölçüden itibaren aranağmede (C bölmesi) makam müziğinde çok sık rastlanılmayan sıçramalı aralıklar gözlenir (Figür 5). Bu ezgi yönelimiyle savaşın şiddetinin ve çarpışmaların tasvir edildiği değerlendirilmektedir. Aranağmeden sonra 34. ölçüden itibaren eserin girişindeki serbest ölçü tekrarlanarak savaşın bitişi müjdelenir. 35. ölçüden itibaren Aksak Usûl, yerini Sofyan'a bırakır. Bu bölmede Yanık Ömer'in köyüne dönüşü şöyle tasvir edilir: "Yanık Ömer, köye döner, köylü bütün bayram eder" ifadeleri Muhayyer perdesinden başlayan inici nağmelerle Acem (fa natürel) perdesi belirtilerek Nim Hicaz (do diyez) perdesinin de yeden alınıp Nevâ perdesinde Bûselik çeşnili kalışıyla gösterilmiştir. 'Yanık Ömer kutlulanır, nişanlısı mutlulanır' sözleri ile Hüseyinî makamı dizisi karar perdesinin de gösterilmesiyle tamamlanır (Figür 6).



Figür 5. Üçüncü bölme

Figür 6. Dördüncü bölme

45. ölçüden itibaren (E bölmesi) Yanık Ömer'in artık evlenecek olması ve düğün hazırlıklarının başlaması 2/4'lük Nim Sofyan usûlü ile tasvir edilir. 47. ölçüden itibaren "Yanık Ömer, attan iner Pembegül'e bağlar kemer, köylülere gider haber, düğüne düğüne" ifadeleri, on altılık süre değerinde seri notalarla neşeli bir ifade yansıtılır. 55. ölçüden itibaren kalın dokulu aranağme ile Yanık Ömer'in nişanlısı Pembegül'ün düğün alanına çıkışının hazırlığı tasvir edilir. 59. ölçüden itibaren Pembegül'ün eline kına yakıp, başına teller takıp ve belinde altın kemeriyle düğün alanına gelişi, temponun yavaşlamasıyla vurgulu bir şekilde ifade edilir. Daha önce 16.-17. ölçüler arasındaki Yanık Ömer'in 'mangasının başında' ifadesinde kullanılan Nikriz çeşnisi Pembegül'ün alana çıkışında da (66. ölçüde) aynı şekilde kullanılmıştır. Bu kez Nikriz çeşnisi ile düğündeki 'zeybek oyunu' vurgulanmıştır (Figür 7).

45 **E** **h** *Nim Sofyân* ♩ = 58

Hey Ya nık Ö mer at tan i ner pem be gü le bağ lar ke mer köy lü le re gi der ha ber dü gü ne dü gü ne Arasazi E li ne kı na ya kar ba şı na tel ler ta kar be lin de al tın ke mer öy le a la na çı kar Hey

Figür 7. Beşinci Bölme

69.-77. ölçüler arasında Pembegül'ün allanıp, pullandıktan sonra düğün alayının Yanık Ömer'in köyüne gidişi söz ve saz bölümlerinin birbirini taklit ederek yankılanması ile betimlenmektedir. 73. ölçüde Nevâ perdesinde Hicaz çeşnisi ile Karcığar geçkisi hissettirilmiştir. 78. ölçüden itibaren, karara giderken Acemli Hüseyinî yani 'Necid Hüseyinî' makamı dizisiyle son bulur (Figür 8). Eserin notasında eklenmemiştir ancak eserin bazı icralarının sonunda sözlerin bitiminden sonra düğün törenini simgeleyen Karcığar köçekçe çalınmaktadır.

69 **i**

Pem be be gül SAZ al la nır SAZ pul la nır SAZ Ya nık Ö me rin kö yü ne dü gün a la yı yol la nır

Nevâ'da Hicaz ile Karcığar geçkisi Hüseyinî Makamı

Acemli Hüseyinî (Necid Hüseyinî) Makamı

Figür 8. Altıncı Bölme

Tespit ettiğimiz unsurlar göstermektedir ki, eser sözleriyle uyum olan çeşni ve geçkilerle, durum değişikliklerinin farklı usullerle betimlendiği müzikal ifadeyle, dinleyiciye adeta bir program müziği gibi aktarılmıştır. Bu aktarım söz boyama yaklaşımıyla değerlendirildiğinde müzikal ifade unsurları üç ana başlıkta toplanabilir: Sözlerin rejister değişikliğiyle ifadelendirilmesi, geçkilerle ifade ve ritim unsurlarında süre değeri ve tempo değişikliğiyle ifade. Rejister değişikliğiyle ifadeye örnek olarak A bölümünde 'taşıyor' kelimesinde tiz bölgeye genişleme, 'yiğir' kelimesinde Rast perdesine (sansibl) atlama gözlenir. Aranağme (C bölümünde) ezgi yöneliminde perdeler arasındaki 4'li, 5'li ve 6'lı aralıklarla peşi sıra sıçramalar gözlenir. Genellikle 2'li ve 3'lü aralıkları aşmayan ezgi yönelimi gözlenen TMM'inde 4-6'lı aralıklarla yönelim 'uyuşumsuz' olarak değerlendirilebilir. Bu bağlamda ölüm ve yıkıma sebep olan olumsuz koşullara sebep olan savaş ortamının bu uyuşumsuz aralıklarla ifade edildiği değerlendirilebilir.

Eser Hüseyinî Makam'ında başlamaktadır. Geçkilerle ifade bağlamında Yanık Ömer'in köye dönüşünü konu alan pasajda Buselik çeşnisine geçki olur. B bölümünde 'mangasının başında' ve E bölümünde Pembegül'ün düğün alanına

çıkışı konusu işlendiğinde Nikriz çeşnisine geçki görülür. D bölmesinde Hicaz çeşnisi ve Karcıgar geçkisiyle düğün temasının işlendiği gözlenir. Ritim unsurlarında süre değeri ve tempo değişikliğiyle E bölmesinde önceki bölmelere göre temponun hızlı olduğu ve on altılık süre değerinde seri nota geçişleri dikkati çeker. Düğün temasının işlendiği bu pasajda mutlu ve neşeli bir atmosfer yaratılmaya çalışılmıştır. Pembegül'ün alana çıkışını konu alan pasaj temponun yavaşlamasıyla vurgulanmıştır.

Usûl boyutunda serbest ölçü, 9/8'lik aksak usûl, Sofyan ve Nim Sofyan usûllerine geçişler görülür. Savaş ve kahramanlık konusunun işlendiği ilk üç bölme 9/8'lik Aksak usûl ile temsil edilmiştir. Köye dönüş ve düğün temalarında Sofyan ve Nim Sofyan usûlleriyle temsil görülür. Kaynak düğün törenleri ve kutlamalara özgü halk müziği repertuarındaki usûlleri eserdeki konu çeşitliliğine göre tercih ederek ifade etmiştir.

Sonuç

Söz boyama yaklaşımıyla incelediğimiz Kaynak'ın Yanık Ömer eseri güfte, usûl, geçki, seyir ve motif boyutlarında incelenmiş, bu unsurların eserin sözleriyle ilişkisi değerlendirilmiştir. Bu bağlamda güftedeki konu ve sözlerdeki duygu değişikliklerine göre farklı usûl ve motifler gözlenmiştir. Güç, heybet ve kahramanlık sıfatları Nikriz çeşnisine geçkiyle, düğün ve bayram havası Hicaz, Karcıgar ve Buselik çeşnisine geçkilerle ifade edilmiştir. 'Yiğitlik' ve 'taşmak' gibi coşkulu ve olumlu sıfatlar tiz veya pest rejistura atlamalarla desteklenmiştir. Güftedeki düğün temasının neşeli atmosferi seri nota geçişleriyle ifade edilmiştir. Bu doğrultuda eserin altı ayrı bölümünde, altı ayrı metrik yapı, tempo değişikliği ve müzikal tema ile metnin konusunun tasvir edildiği görülür. Bu yönüyle eser 'program müziği' niteliği taşımakta; sözel anlam ve müzikal ifade arasında ilişki bulunmaktadır. Bu doğrultuda Kaynak'ın TMM geleneğinden farklı bir yaklaşım sergilemesinin bu eser kapsamında müzikal unsurların işlevini söze göre kurgulamasından kaynaklandığı sonucuna varılmıştır. Bu noktada ilginç olan Osmanlı müzik geleneğinden devam eden makam müziği geleneğinde program müziği gibi bir yaklaşım olmamakla beraber 17.-19. yüzyıla ait Mevlevî Ayinleri'nde, peşrev ve Kâr-ı Natık gibi formlarda görülen müzikal tasvirin Kaynak gibi bestecilerle 20. yüzyıla kadar aktarıldığı gözlenmektedir. Bunun esasen TMM incelemelerine başka bir boyut kazandıracağı söylenebilir. Bu yönüyle analiz çalışmalarında form, seyir, makam, geçki ve usûl tespitlerini sadece gelenekle veya edvar ve teori yayınlarıyla karşılaştırmak yeterli olmayabilir. Bestecinin tercih ettiği norm dışı uygulamaların bir dayanağı olabileceği ve özellikle sözlü formlarda 17.-19. yüzyılda söze vurgu yapmak için seyir ve geçki unsurlarından faydalandığı göz önünde bulundurulmalıdır. Kaynak'ın gerçekleştirdiği devrimsel besteleme yöntemlerinin sadece yaşadığı dönemdeki gelişmelere bağlı kalmadığı söz-müzik ilişkisi doğrultusunda daha spesifik unsurlarla da bağlantılı olabileceği gözden kaçırılmamalıdır. Yapılan analizlerin bu boyutta da değerlendirilmesi önerilmektedir.

Yazar Özgeçmişi



Ali İhsan Alemlî

Öğrenim Durumu: Lisans : 1994, İstanbul Teknik Üniversitesi, TMDK, Temel Bilimler Yüksek lisans : 2001, İstanbul Teknik Üniversitesi, SBE, Türk Sanat Müziği Doktora: 2022, İstanbul Teknik Üniversitesi, Müzikoloji ve Müzik Teorisi.

Mesleki Deneyim: 1999-2006 yılları arasında Gazi Üniversitesi Kastamonu Eğitim Fakültesi İlköğretim Bölümü Sınıf Öğretmenliği Ana Bilim Dalı'nda; 2006-2023 yılları arasında Kastamonu Üniversitesi Eğitim Fakültesi Temel Eğitim Bölümü Sınıf Eğitimi Ana Bilim Dalı'nda Öğretim Görevlisi olarak çalıştı. Mayıs 2023 itibarıyla İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Müzik Teorisi Bölümü'nde Dr. Öğretim Üyesi olarak görev yapmaktadır.



Ümit Fışkın

Öğrenim Durumu: Lisans: 2003, Anadolu Üniversitesi İktisat Fakültesi Kamu Yönetimi Bölümü. Yüksek lisans: 2016 MSGSÜ SOSBİL Enstitüsü Genel Müzikoloji Bölümü, Doktora: 2023, MSGSÜ SOSBİL Enstitüsü Genel Müzikoloji Bölümü Doktora Programı.

Mesleki Deneyim: TSK Bando Astsubayı (1997-). İdari görev, Kosova-Mamuşa, Haziran 2016-Nisan 2017 NATO KFOR Barış Görevi.

Kaynaklar

- Akbel, B. A., & Sahil, S. (2015). Nâyi Osman Dede'nin Mevlevî Ayinlerinde Makam ve Usul Yapıları. *Journal*, 5(2), 199–225.
- Akmehmedoğlu, N., & Karataş, Ö. S. (2019). Buhûrîzâde Mustafa İtrî Efendi'nin Segâh Yürüksemâisi "Ah Tûti-i Mucize Gûyem" İsimli Eserin Makam, Usûl ve Beste-Güfte Açısından Analizi. *Journal*, 43, 160–168.
- Alaner, A. B. (2011). Müzikal İfade İçerisinde Müzikoloji Müzik Terapisi. *Müzikte Temsil & Müziksel Temsil, Porte Akademik Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi*, 2, 1–5.
- Alper Akdeniz. (2018). Bolâhenk Nûri Bey'e Ait Buselik Âyîn-İ Şerîfî'nin İlk Peşrev'inin Makâm ve Geçki Bakımından İncelenmesi. *Journal*, 6(3), 40–49.
- Burkholder, J. P., Grout, D. J., & Palisca, C. V. (2010). *A History of Western Music*. New York, London: W.W.Norton & Company.
- Dannenber, R. B. (2010). Style in Music. In S. D. Shlomo Argamon, Kevin Burns (Ed.), *The Structure of Style: Algorithmic Approaches to Understanding Manner and Meaning* (pp. 45–57). Londra, New York: Springer Heidelberg Dordrecht.
- Ersoy, G., & Şen, Y. (2018). Sadeddin Kaynak'a Ait Şarkı Formundaki Eserlerin Usûl ve Makam Açısından Karakteristik Özellikleri. *Journal*, 4(1), 41–61.
- Hoşnut, Ö. (2018). *Müzikte Üslup Müzikal İfade ve Müzik Cümlesi Nedir?*
- İnan, K., & Karataş, Ö. S. (2019). Düyek Usûlünde, Rast ve Sabâ Makamlarındaki Şuğullerin Makam ve Güfte Analizi. *Journal*, 42, 88–106.
- İşildak, C. K. (2023). Saadetin Kaynak'ın Nihavend Makamındaki Eserlerinin Makam ve Geçki Açısından İncelenmesi. *Journal*, 6(1), 107–137.
- Karademir, M. Z. (2023). *Hâfız bestekâr Sadettin Kaynak'ın hayatı ve dini musiki eserleri*. Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı, Türk Din Musikisi Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- Kum, E. T., & Yılmaz, D. U. (2022a). Kahramanmaraş Türkülerinin Konu, Makam, Usûl ve Ses Özellikleri Açısından İncelenmesi. *Journal*, 5(2), 62–70.
- Kum, E. T., & Yılmaz, D. U. (2022b). Münir Nurettin Selçuk Eserlerinin Makam, Form, Usûl ve Güftekar Tasnifi. *Journal*, 40, 94–101.
- Meyer, L. B. (1996). *Style and Music: Theory, History, and Ideology*. Chicago ve Londra: Chicago Üniversitesi Yayınları.
- Mursell, J. L. (1934). *Human Values in Music Education*. Silver, Burdett and Company.
- Okay, H. H. (2012). Müzikal İfade Eğitimine Bir Pencere: Çalgı Müziğinde Vokal İzler. In *Kastamonu Eğitim Dergisi* (Vol. 20, Issue 3, pp. 1051–1072). Kastamonu Üniversitesi.
- Özdemir, S. (2009). *Popülerleşme sürecinde Türk müziği ve bu süreçte bir bestekâr Sadettin Kaynak*. İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, İstanbul.
- Özen, E., & Baysal, O. (2017). Mevlevî Ayinleri'nde Söz Boyama İzleri. *Porte Akademik*, 16(Güz), 52–70.
- Pelin Taşkın. (2022). Avni Anıl'ın Acemkürdî, Mahur ve Uşşak Makamındaki Eserlerinin Makamsal Analizi ve Makam Kullanım Tekniğinin İncelenmesi. *Journal*, 7(2), 188–211.
- Serbülend Arpa. (2020). Müştakzâde Hacı Edhem Efendi'nin Bazı Bestelerinin Makam ve Geçki Yönünden Analizi. *Journal*, 5(2), 153–174.
- Sühan İrden. (2011). Dede Efendi'nin Sabâ Âyîn-i Şerîfî'nin Makam-Geçki-Çeşni Analizi. *Journal*, 30, 553–600.
- Taşkın, O., & Akbel, B. A. (2017). Mevlevî Âyini Geleneğinde Hoca Hafız Mehmed Zekâi Dede'nin Üç Âyininin (Sûzidil, Sûznâk, Saba Zemzeme) Makam ve Usûl Analizi Bakımından İncelenmesi. *Journal*, 7(1), 58–91.
- Tokgöz, R. (2023). *Yanık Ömer*. www.Neyzen.Com > 02_klasik_eserler > 043_huseyni > Yanik_omer. neyzen.com > 02_klasik_eserler > 043_huseyni > yanik_omer
- Yılmaz, D. U. (2022). Münir Nurettin Selçuk Eserlerinin Makam, Form, Usûl ve Güftekar Tasnifi. *Journal*, 40, 94–101.

Analysis of Saadettin Kaynak's work of Yanık Ömer with word-painting approach

Abstract

In Turkish maqam music, the melodic line is formed in a specific *seyir* (melodic progress) structure of the maqam used, depending on the tradition rather than the individual. In Yanık Ömer, which is work of Saadettin Kaynak, it is observed that the descending and ascending tendencies, transitions, *usûl* (metrical structure) and tempo are applied differently from the tradition of Turkish *makam* music, and there are free passages in terms of *usûl*. The reasons for these differences will be analyzed in this study. In this research, qualitative research, literature review and music analysis method will be used. The work will be analysed in terms of style analysis, maqam, *usûl*, transition, melody orientation and motive. The findings will be evaluated with the 'word-painting' approach within the framework of the relationship between words and music. Word-painting is defined as shaping the melodic, harmonic and rhythmic structures in the musical content of the work to reflect the meaning in the words and changing the words in a similar way to the meaning changes. In this paper, the 'purposive sampling method' was preferred. The subject of the text are depict with six different metrical structures, tempo changes and musical themes in six different sections of the piece,. In this respect, the work has the characteristics of 'program music' and there is a relationship between verbal meaning and musical expression. In this respect, it is concluded that Kaynak's different approach from the tradition of Turkish maqam music stems from the fact that he constructs the function of musical elements according to the lyrics.

Key words: Yanık Ömer, Saadettin Kaynak, word-painting, music analysis, style analysis

Ekler:

Eser Analizi

www.neyzen.com

Hüseyinî Şarkı

Yankı Ömer her savaştan bir yara taşıyor

Kemalîm 'Tokat' Akte 'Rijel'

Bente ve Gıfte: Serbestin Kuyruk

Alexak $\text{♩} = 184$

Serbest

A **a**

Hüseyinî Makamı

Ya nık ö mer her sa vaş tan bir ya ra

b **c**

ta şı yor Ya nık Ö mer

B **d**

yi gıl Ö mer ü gün me den ya şı yor

C **d**

Kur tu luş sa va şın da yir mi se kız ya şın da

b

man ga şı nın ba şın da ta şı yor

Nikniz çepni geçkisi **Hüseyinî Makamı**

C **d**

Ya nık Ö mer yi gıl Ö mer si per le ri a şı yor

C **d**

Arasazi

e

D **f**

Serbest **Sıfırlar** $\text{♩} = 70$

Sa vaş bi ter Ya nık Ö mer kö ye dö ner

g

köy lü bü tün bay ram e der Ya nık Ö mer kut lu la nır

Busulik 5'li geçkisi **Hüseyinî Makamı**

Figür 9. Eserin analizi

www.neyzen.com

Hüseyinî Şarkı

Yankı Ömer her savaştan bir yara taşıyor

- 2 -

Beste ve Gîfte:
Sadıceltin Kayaok

41

ni san— lı sı mut— lu la— nır SAZ

45 E h *Alın Sayfa* ♩ = 58

Hey— Ya nık Ö mer at tan l ner— pem be gül le bağ lar ke mer—

51

köy lü le re gl der ha ber— dü gü ne dü gü ne Arasazi

57 F ♩ = 78 I

E li— ne ki na— ya kar— ba şı— na tel ler— ta kar—

63

be lin— de al tın— ke mer— öy le— a la na— çı— kar Hey—

69 I

Pem be— be— gül SAZ al— la— nır SAZ pul— la— nır SAZ

75

Ya nık Ö me rin— kö yü— ne— dü gün a la yı— yol la— nır (Saz)

Açemî Hüseyinî (Necid Hüseyinî) Makamı

13.09.2011

Yıllık Ömer her savaştan bir yara taşıyor
Yıllık Ömer, yığıt Ömer işğülmöden yazıyor
Kurtuluş savaşında yirmi sekiz yaşında
Manganeun bapında, taşıyor
Yıllık Ömer, yığıt Ömer sipertleri taşıyor

Savaş biter İfşak Ömer köye döner
Köylü bütün bayram eder
İfşak Ömer kutulmuş
Ağacısız mutlu olur

*İfank ömer attan ömer
Pambegü'e bağlar kamer
Köylülere gider haber
Düşüne düşüne...*

*Elise kına yakar, başına teller taker
Hafifinde Altın kemer, Ayda alana çıkar
Pambagül alınsa, pudrası
İşanık Ömerin köyüne eldivan alaysı yollarsa*

Figür 10. Eserin analizi (devam)