

**BAŞKENT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK VE SAHNE SANATLARI ANABİLİM DALI
KOMPOZİSYON
YÜKSEK LİSANS PROGRAMI**

**DİL VE MÜZİĞİN TARTİMSAL AÇIDAN KARŞILAŞTIRILMASI:
ULVİ CEMAL ERKİN'İN "SİNFONİETTA" ADLI ESERİ**

HAZIRLAYAN

YARİN ÖNEL

YÜKSEK LİSANS TEZİ

ANKARA - 2021

**BAŞKENT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK VE SAHNE SANALARI ANABİLİM DALI
KOMPOZİSYON YÜKSEK LİSANS PROGRAMI**

**DİL VE MÜZİĞİN TARTIMSAL AÇIDAN KARŞILAŞTIRILMASI:
ULVİ CEMAL ERKİN'İN "SİNFONİETTA" ADLI ESERİ**

HAZIRLAYAN

YARİN ÖNEL

YÜKSEK LİSANS TEZİ

TEZ DANIŞMANI

PROF. DR. MEHMET EMİN GÖKTEPE

ANKARA - 2021

BAŞKENT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
YÜKSEK LİSANS / DOKTORA TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU

Tarih: 19 / 12 / 2020

Öğrencinin Adı, Soyadı: Yarin Önel
Öğrencinin Numarası: 21810363
Anabilim Dalı: Müzik ve Sahne Sanatları
Programı: Kompozisyon Tezli Yüksek Lisans
Danışmanın Unvanı/Adı, Soyadı: Prof. Dr. Mehmet Emin Göktepe
Tez Başlığı: Dil ve Müziğin Tarımsal Açından Karşılaştırılması:
Ulvi Cemal Erkin'in "Sinfonietta" Adlı Eseri

Yukarıda başlığı belirtilen Yüksek Lisans tez çalışmamın; Giriş, Ana Bölümler ve Sonuç Bölümünden oluşan, toplam 116 sayfalık kısmına ilişkin, 19 / 12 / 2020 tarihinde şahsım/tez danışmanım tarafından Turnitin adlı intihal tespit programından aşağıda belirtilen filtrelemeler uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, tezimin benzerlik oranı % 7'dir. Uygulanan filtrelemeler:

1. Kaynakça hariç
 2. Alıntılar hariç
 3. Beş (5) kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç
- "Başkent Üniversitesi Enstitüleri Tez Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Usul ve Esaslarını" inceledim ve bu uygulama esaslarında belirtilen azami benzerlik oranlarına tez çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Öğrenci İmzası:.....

ONAY

Tarih: ... / ... /

Öğrenci Danışmanı Unvan, Ad, Soyad, İmza:

.....

.....

TEŞEKKÜR

Tez yazım sürecinde benden bilgisini, ilgisini ve sabrını esirgemeyen çok sevgili hocam ve tez danışmanım Prof. Dr. Mehmet Emin Göktepe'ye, okula başladığım ilk günden itibaren yanımda olan, benim bugünkü bilgi ve donanıma sahip olmamı sağlayan tüm hocalarıma, kompozisyon alanında ufkumu genişleten Doç. Fazlı Orhun Orhon'a ve tezimin çevirilerine katkıda bulunan canım arkadaşım Salih Toksöz'e sonsuz teşekkürlerimi sunuyorum.

Ayrıca müzik eğitimime başladığım günden itibaren benden inanç ve desteklerini esirgemeyen anne babama, bana her daim moral ve güç veren biricik ablama ve bu süreçte yanımda olup katkısı olan herkese binlerce kez teşekkür ediyorum.

Yarin Önel
2021

ÖZET

Dil-müzik ekseninde yapılan bu çalışmada, dil ve müziğin karşılaştırılabilecek başlıkları açıklanmış daha sonra bu karşılaştırma alanlarından tezimizin ana hatlarını oluşturan ritim ve tartım olguları ele alınmıştır. Dil ve müzik ilişkisinin tartımsal açıdan sahip olduğu özellikler incelendikten sonra bir dili anadili olarak kullanan bestecinin eserlerinde o dilin tartımsal özelliklerinin yer alacağı tezi ortaya konmuştur. Yapılmış olan çalışmaların ve literatür taramalarının sonucunda Türkiye’de bu tür çalışmaların çok az sayıda olduğu görülmüştür. Türkiye Türkçesinin tartımsal kimliği ortaya konduktan sonra Ulvi Cemal Erkin’in “Sinfonietta”sı örnek olarak verilmiş ve niceliksel karşılaştırma yöntemi ile tartımsal analizleri yapılmıştır. Çalışmanın sonucunda bir dili anadili olarak kullanan bestecinin eserlerinde o dilin tartımsal yapı özelliklerine rastlandığı görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Dil, Müzik, Ritim, Tartım.

ABSTRACT

In this study conducted on the axis of language-music, the comparable subtopics of language and music are explained and then from these comparison areas, the rhythm and meter phenomena that constitute the main lines of the thesis are discussed. After the quantitative elements of the relationship between language and music are examined the thesis of the composer, who is a competent native speaker, in which the quantitative elements of that language in his works are included. As a result of the work carried out, such studies and literature in Turkey have been found to be very few. After the meter identity of Turkish of Turkey has been examined, "Sinfonietta" of Ulvi Cemal Erkin has been given as an example and meter analysis has been made by quantitative comparison method. As a result of the study, it is observed that the quantitative structural elements of the language have been encountered in the works of the composer who is a native speaker.

Key Words: Language, Music, Rhythm, Meter.

İÇİNDEKİLER

TEŞEKKÜR.....	i
ÖZET.....	ii
ABSTRACT	iii
İÇİNDEKİLER.....	iv
TABLolar LİSTESİ.....	vi
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	vii
GRAFİKLER LİSTESİ.....	viii
GİRİŞ.....	1
BÖLÜM I	
DİL ve MÜZİK İLİŞKİSİ	2
1.1. Ses	3
1.2. Dizim.....	5
1.3. Anlam	6
BÖLÜM II	
DİL ve MÜZİKTE RİTİM-TARTIM.....	9
2.1. Ritim.....	9
2.2. Tartım.....	13
BÖLÜM III	
TÜRKİYE TÜRKÇESİNİN TARTIMSAL YAPISI.....	19
BÖLÜM IV	
ULVİ CEMAL ERKİN.....	31
4.1. Ulvi Cemal Erkin	31

4.2. “Sinfonietta”	32
4.3. “Sinfonietta” Adlı Eserin Tartımsal Açıdan İncelenmesi.....	32
4.3.1. “Sinfonietta” 1. bölüm	34
4.3.2. “Sinfonietta” 2. bölüm	39
4.3.3. “Sinfonietta” 3. bölüm	42
SONUÇ	47
KAYNAKLAR	48
EKLER	
EK 1: ULVİ CEMAL ERKİN-BİYOĞRAFI	
EK 2: SİNFONİETTA	

TABLULAR LİSTESİ

	Sayfa
Tablo 1: Tartım Çeşitleri	15
Tablo 2: Toussaint'e Göre Tartı Kalıpları ve Görüldükleri Coğrafyalar	17
Tablo 3: Aynı Harfle Başlayan Sözcüklerin Seslem Sayılarının Yüzdesi.....	21
Tablo 4: 2 Seslemlı Sözcüklerin Ritmik Yapısı	29
Tablo 5: 3 Seslemlı Sözcüklerin Ritmik Yapısı	29
Tablo 6: 4 Seslemlı Sözcüklerin Ritmik Yapısı	30
Tablo 7: Sinfonietta 1. Bölüm, Tartım Kalıbı Dağılımı	35
Tablo 8: Bölüm 1'de Kullanılan Tartım Kalıplarının Yüzdeleri	37
Tablo 9: Sinfonietta 2. Bölüm, Tartım Kalıbı Dağılımı	40
Tablo 10: Bölüm 2'de Kullanılan Tartım Kalıplarının Yüzdeleri	41
Tablo 11: Sinfonietta 3. Bölüm, Tartım Kalıbı Dağılımı	43
Tablo 12: Bölüm 3'te Kullanılan Tartım Kalıplarının Yüzdeleri	46

ŞEKİLLER LİSTESİ

	Sayfa
Şekil 1. Ritmik İlişkiler	10
Şekil 2. nPVI (Normalized Pairwise Variability Index).....	11
Şekil 3. Üçerli Bileşik Ölçülerin Gruplaşması	15
Şekil 4. Ulvi Cemal Erkin, Piano Concerto III (Scherzo)	16
Şekil 5. Sözcüklerin Seslem Yapılarına Göre Gruplandırılması	26

GRAFİKLER LİSTESİ

Sayfa

Grafik 1. Aynı Harfle Başlayan Sözcüklerin Tüm Sözcüklere Oranı	20
Grafik 2. Farklı Harfle Başlayan Seslem Sayıları Aynı Sözcüklerin Tüm Sözcüklere Oranı	22
Grafik 3. Farklı Harfle Başlayan 1 Seslemlı Sözcüklerin Grup İçindeki Yüzdeleri	23
Grafik 4. Farklı Harfle Başlayan 2 Seslemlı Sözcüklerin Grup İçindeki Yüzdeleri	23
Grafik 5. Farklı Harfle Başlayan 3 Seslemlı Sözcüklerin Grup İçindeki Yüzdeleri	23
Grafik 6. Farklı Harfle Başlayan 4 Seslemlı Sözcüklerin Grup İçindeki Yüzdeleri	23
Grafik 7. Farklı Harfle Başlayan 5 Seslemlı Sözcüklerin Grup İçindeki Yüzdeleri	24
Grafik 8. Farklı Harfle Başlayan 6 Seslemlı Sözcüklerin Grup İçindeki Yüzdeleri	24
Grafik 9. Farklı Harfle Başlayan 7 Seslemlı Sözcüklerin Grup İçindeki Yüzdeleri	24
Grafik 10. Farklı Harfle Başlayan 8 Seslemlı Sözcüklerin Grup İçindeki Yüzdeleri	25
Grafik 11. Farklı Harfle Başlayan 9 Seslemlı Sözcüklerin Grup İçindeki Yüzdeleri	25
Grafik 12. Damıtmak Sözcüğünün Seslemlerinin Süre Oranları	27
Grafik 13. Hapishane Sözcüğünün Seslemlerinin Desibel Ölçümü	28
Grafik 14. Vekaletname Sözcüğünün Seslemlerinin Desibel Ölçümü	30
Grafik 15. Vekaletname Sözcüğünün Seslemlerinin Süre Oranları	31
Grafik 16. Sinfonietta Bölüm 1, Tartım Kalıplarının Yüzdeleri	39
Grafik 17. Sinfonietta Bölüm 2, Tartım Kalıplarının Yüzdeleri	42
Grafik 18. Sinfonietta Bölüm 3, Tartım Kalıplarının Yüzdeleri	46

GİRİŞ

Dil ve müzik ilişkisinin ele alındığı bu çalışmada öncelikle bunun yapılmasının hangi açılardan mümkün olduğu yani bu karşılaştırmanın hangi noktalardan yapılabileceği birinci bölümde ortaya konmuştur.

Bu zemin hazırlandıktan sonra karşılaştırma alanlarından bizi ilgilendiren ritim ve tartımla ilgili olanı ise ikinci bölümde ele alınmıştır. Buradaki amaç, bir dilin tartımsal açıdan sahip olduğu özelliklerin o dili anadili olarak kullanan bestecinin eserlerine de yansıtacağı yani bestecinin anadilinin tartımsal özelliklerinin o bestecinin eserlerinde de yer alacağı tezini ortaya koymaktır.

Üçüncü bölümde Türkiye Türkçesinin tartımsal yapısının diğer diller arasındaki yerini saptamak için bu konuda yapılmış olan çalışmalar araştırılmış ve bu tür çalışmaların yok denilecek kadar az sayıda olduğu görülmüştür. Bu da durumun önemini ciddi bir şekilde ortaya koymaktadır. Zira diğer dillerde bu alanda yapılan çalışmalar yüksek miktardadır. Örneğin İngilizce'nin ritimsel özellikleri ile ilgili çalışmaların ne kadar eskilere dayandığını Richard Roe'nun 1829 yılında yazmış olduğu *“The Principles Of Rhythm; Both In Speech And Music”* adlı kitabında görmekteyiz. Ritimsel ve tartımsal kalıpların ele alındığı ve müzikle karşılaştırıldığı bu kitabın yazılma tarihi dikkat çekicidir.

Türkiye Türkçesinin tartımsal kimliği ortaya konduktan sonra bu yapıyla benzerlik gösteren Ulvi Cemal Erkin'nin *“Sinfonietta”*sı örnek olarak verilmiş ve tartımsal analizi yapılmıştır. Bu çalışma yapılırken ve ritimsel kalıplar ortaya konulurken *“niceliksel karşılaştırma yöntemi”* kullanılmıştır.

Diğer Türk bestecileri incelendiğinde çok sayıda benzer tartımsal yapıda eserlere rastlanılmaktaysa da burada kapsam olarak sadece *“Sinfonietta”* ile yetinilmiştir. Zira amacımız Türk bestecilerinin eserlerinin incelenmesi değil dil ve müzikteki tartımsal ilişkiyi ortaya koymaktır.

BÖLÜM I

DİL VE MÜZİK İLİŞKİSİ

Bir kimse içinde yaşadığı toplumun sosyolojik ve kültürel değerlerini taşır. Bu kültürel ve sosyolojik değerler o kimsenin kullandığı dili de müziği de etkiler. Patel ve Daniele (2003)'e göre; “Konuşma ve müzik her kültürde geçerlidir” (s.35). Fransız antropolog Levi-Strauss, “müziğin aynı anda anlaşılır ve tercüme edilemez olma gibi çelişkili niteliklere sahip tek dil olduğunu ve müziğin kültürel sınırları dilden daha kolay aştığını” belirtir (Strauss’dan aktaran Johansson, 2008, s.413-414). Edim olarak müziğin evrensellik taşıdığını söyleyebiliriz. Müzikte, bireysel yorumlama ve eseri üretme biçimleri insanların kendi yaşamlarına ve estetik algılarına göre değişmektedir.

Evrensel ve estetik bir olgu olan, insanları kolayca etkisi altına alabilen ve aynı zamanda insanların en kolay ulaştığı müziğin içindeki unsurların dil ile yakından ilişkisi bilinmektedir. Eğer konuştuğumuz dile dikkat edersek kendi içinde bir müzikaliteye sahip olduğunu kolayca fark edebiliriz. “Müzik, sözsüz olarak icra edildiği gibi yüzyıllar boyu şiirle sıkı bir birliktelik içinde, şarkı formunda da gelişmiştir. Belki de şarkının ve genel olarak sözlü müziğin cazibesi, dinleyiciyi aynı anda iki dilin içine katmasından gelir” (Çuhadar, 2009, s.201).

Şiir, temel olarak müzikal ve ritmik yapılara sahiptir. Sesler, şiirlerde ritmik bir yapı içinde yer alırlar ve anlamlarını ortaya koyarlar. Şiirin estetik olarak güzel olması ve dildeki mesajı iletmesi için kullandığı birtakım unsurlar vardır. Erol (2002)'a göre; ses, ahenk, ritim, armoni, melodi, müzik ve şiir dalları arasında önemli unsurlardır ve beste-güfte ilişkisinde (prozodi) sözlerin şiirde vezinlerle, müzikte ise armoni ile bir uyum içinde olması gerekmektedir (s.53-54). Yücetoker ve Bahar (2015) bu konuyla ilgili şunları söylemektedir:

Sözcüklerin yan yana gelişiyile oluşturdukları melodik düzen, aliterasyon, asonans, tekrar, nida gibi ahenge dayalı sanatlarla; ölçü (vezin) dediğimiz ritim unsuruyla; uyak, iç uyak ve redif gibi ses benzerlikleriyle sağlanır. Şiir, doğduğu toplumun dil varlığı içinde gelişir. Bu yüzden dilin anlatım imkânları kadar, melodik bir düzene sahip olup olmaması da şiir için önemlidir (s.2).

Dil-müzik benzerliği tüm dünyada oldukça popüler bir konudur ve müziğin dil ile ilişkisi çok geniş bir araştırma alanıdır. Bir bütün olarak ele alındığında, literatür, dilsel yapılardan müzikal yapılara kadar (müzik dili, müzik sözdizimi, belirli bir müzik stiline grameri veya belirli bir müzik türünde kültürel ve sosyolojik yapılarının tanımlanması) bu alanla ilgili çalışmalara yönelmiştir.

Bingöl (2006), dil ve müzik arasında ortaklık gösteren noktalardan birkaçını şu şekilde sıralamıştır:

- Her ikisinin de yapıtaşı sestir.
- Her iki etkinlikte de işitme sistemi etkin durumdadır.
- Her iki etkinlikte de kısa ve uzun süreli bellekler etkin durumdadır.
- Her ikisi de kendi belirli kurallara göre işleyen birer sistemdir. Dilde dilbilgisi kuralları, müzikte ise estetik kurallar geçerlidir.
- Her ikisinde de belirli bir ritmik ve tonal yapı gözlenebilir.
- Her ikisi de toplumların kültür ve yaşayışlarından etkilenir.
- Her iki sistemin işleyiş kural ve prensipleri, toplumdaki farklılıklar gösterir. Hemen her toplumun kendine has ana dili olduğu gibi, müzikal bir ana dili de vardır.
- Her ikisi de insanın iletişim ihtiyacının karşılanmasında araçtır. Dil aracılığıyla sözel iletişim, müzik aracılığıyla müziksel iletişim gerçekleşir.
- Dildeki konuşma, müzikteki doğaçlamayla benzerlik gösterir (s.215).

Göktepe (2014b), dil ve müzik arasındaki benzerlikleri şöyle özetlemiştir: “Dil ve müzik, sesin sistematik olarak *zamansal* (İng. *temporal*), *vurgusal* (İng. *accentual*) ve *öbeksal* (İng. *phrasal*) biçimlenmesidir. Bunlar 1) Ses, 2) Ritim-Tartım-Dönemsellik, 3) Dizim, 4) Anlam gibi açılardan karşılaştırılabilir ve değerlendirilebilir” (s.7).

Dil ve müziği ses, dizim, anlam ve ritim-tartım-dönemsellik bakımından karşılaştırmak bize bu konu hakkında detaylı bilgiler sunacaktır.

1.1.Ses

İnsanlar arasında bir iletişim aracı olan konuşmanın ve müziğin en temel yapı taşı sestir. Sesin oluşumunu Say (2012), “Hareket eden bir cisim *titreşir* ve *ses dalgaları* oluşturur...Ses dalgaları, sesi iletme yetisine sahip ortamlarda değişik hızla yol alır”

şeklinde ifade etmiştir (s.9). Sesin oluşumu ve var olabilmesi için gerekli olan unsurlar sadece bunlar değildir. Bu gerekli unsurları Zeren (2018) şöyle açıklıyor:

Bir sesin var olabilmesi için, *çalışır durumda bir kulak ve beyin* (yani bir *alıcı* sistemin) bulunması, onları *uyarabilecek nitelikteki* etkilerin bir yerlerde (*ses kaynağı*) oluşması ve bu etkenlerin, oluşturdukları yerden kulağa kadar, *kulağı uyarmaya yetecek bir şiddette* iletilmesi (*iletici ortam*) gerekir. Bu öğelerden herhangi birisi yoksa ses de yoktur (s.11).

Sesi oluşturan bu öğeler, dilde alfabadeki harflerin (ünlü-ünsüz harfler) müzikte ise nota ve bu notaların tek başına veya yan yana gelmesiyle birlikte (ton-akor oluşturma) kullanılır. Sayın ve Ege (2013)'ye göre ise “sözlü dilde sesin en küçük birimine sesbirim adı verilirken, müzikteki sesbirim nota ile ifade edilir. Belirli bir düzen içinde art arda dizilen notalar sözlü dildeki metni oluşturan sesbirimler gibi işlev görerek, bir melodi ya da ezgiyi oluşturur” (s.110).

Dilsel yapılara bakıldığında ise dili oluşturan en küçük yapı taşı *sesbirimdir*. Sesbirimler bir araya gelerek dilde çok önemli işlevleri olan *seslemleri* oluştururlar. Seslem, bir ünlüden veya ünlünün öncesinde veya sonrasında yer alan bir ünsüzden oluşur. Ses birimler dilden dile *fonetik* olarak farklılık gösterirler. “Fonetik ise yazı, okuma, konuşma birliği, seslerin oluşumu, çıkışı, sesletme organları vs. ile ilgilendir” (İçelli, 2015, s.121).

Dil ve müziği oluşturan yapılara bakıldığında, dilde oluşturulan seslere *dilsel sesler*, müzikte oluşturulan seslere ise *müziksel sesler* denilmektedir. Sesin üç temel özelliği vardır:

Birincisi sesin yüksekliği, yani incelik (*tizlik*) veya kalınlık (*peslik*) olarak ayırt edilebilmesi. Bir sesin dikliği (yani pesliği ya da tizliği) müzikte *perde/ton* olarak adlandırılır. Perde/ton, frekans birimi *Hertz/Hz*. (Alman fizikçi Heinrich Rudolph Hertz, 19. yy) ile ifade edilir. Sesin incelik veya kalınlık ayrımı, insan kulağına gelen frekansın artması veya azalması ile oluşur. “Frekans arttıkça ses incelik, frekans azaldıkça ses kalınlaşır” (Say 2012, s.11). İnsan kulağı yaklaşık olarak 20 ile 20.000 Hz. arasında duyabilir.

İkinci özellik olarak sesin şiddetinden bahsedebiliriz. Sesi üretmek için kullanılan enerjinin miktarı, sesin frekansını değiştirmemekte, sadece denge konumuna olan uzaklığını/genliğini yani sesin yoğunluğunu etkilemektedir. Sese uygulanan enerjinin miktarı arttıkça sesin gürlüğü de artar. Ses şiddeti *desibel (dB)* ile ifade edilir.

Üçüncü olarak tınısı ile ilgili özelliği gelmektedir. Müzikte olduğu gibi konuşmada da birçok farklı ses/tını vardır. Herhangi bir sesin tınısını, onun farklı frekans ve genliğe sahip bileşenleri belirler. Her ses, armonikleri ve doğuşkanları ile birlikte tınlar. Örneğin iki farklı enstrümanın aynı perdeden çıkarttıkları seslerin frekansları aynı ama tınları farklıdır.

Sesin temel özelliklerinin hem dilde hem de müziğin oluşturulmasında büyük roller üstlendiği görülmektedir.

1.2.Dizim

Feld ve Fox (1994), müziğe birçok yaklaşımın, müzikal sesin özerk bir biçimsel alan olarak görüldüğü, hiyerarşik yapı veya bilişsel süreç olarak soyutlanabilen dilbilimsel bir benzetmeye dayanmakta olduğunu vurgulamaktadır. Böylece müzikal yapıların genel olarak sözdizim, morfoloji¹ ve fonolojiye² dilsel yaklaşımlar kullanılarak analiz edildiğini, dilbilgisel kategorilere benzer olarak alındığını söylemektedir (s.26-27). Müziğin dilsel yaklaşımlar kullanarak analiz edilmesi bize müziğin dil ile olan ilişkisinin daha anlaşılır bir sonucunu verecektir. Bunu Patel ve Daniele (2003) şöyle açıklıyor:

Dil ve müziğin –iki ana ilgi alanı prozodi ve sözdizimsel yapıdır. Prozodik yapının karşılaştırılması, konuşma ve müzikte süre, ses perdesi ve yoğunluğun yapılandırılmış ritmik ve melodik desenler yaratma şeklini inceler. Sözdizimsel yapının karşılaştırılması, ayrıık elemanların hiyerarşik bir tarzda bir araya gelme şeklini iki alanda tutarlı diziler oluşturmak için inceler (s.35-36).

¹ Morfoloji, geleneksel dilbilgisinde bugün biçimlerinin ve kelime türlerinin çözümlenmesini kapsayan ve söz yapısını da dikkate alan biçim bilgisidir. Wikipedia. 4 Mayıs 2020

<<https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Biçimbilim>>.

² Sesbilimi.

Birçok insan etkinliğinde görüldüğü gibi az sayıda öğeyi kullanarak bunların kombinasyonu ile çok sayıda biçim ve anlam üretmek dil ve müzikte de karşımıza çıkan bir olgudur. Temel öğeler, bir organizma misali, küçükten büyüğe doğru bir yapılanma içindedirler. Bu süreçte, kendi asıl adlarının dışında, içinde buldukları ekiplerdeki işlevlerine ve orada aldıkları rollere göre *bağlı* adlar almaları söz konusudur. Dilde buna örnek verirsek, bir varlık, kendisini temsil etmek üzere bulunan asıl adı dışında, bir anlatımda bulunmak üzere girdiği ilişkilere bağlı olarak *sıfat*, *zarf*, *ortaç* ve *ulaç* gibi bağlı adlar alır. Buna karşılık olarak müzikte *do*, *re* gibi adları olan notalar, müziksel yapılanma için diğer notalarla ilişkiye girdiğinde buldukları ritimsel konuma göre *komşu nota*, *kaçak nota*, *geçit notası* ve *geciktirme notası* gibi bağlı adlar alırlar.

Wilson Coker (1972), bize bazı dillerin karşılaştırılmasını önererek dile özgü bir özellik listesi sunar. Bu liste şöyledir;

1. Bir dil karmaşık sembollerden oluşur.
2. Her sembolün anlamlarının kümeleri, bir dereceye kadar da olsa, dilsel topluluk üyeleri tarafından ortak olarak paylaşılır.
3. Semboller yorumlanabilir/değerlendirilebilir ve çoğu zaman topluluğun normal üyeleri tarafından oluşturulurlar.
4. Her sembolün anlam kümesi geleneksel olarak sabitlenmiştir. Başka bir deyişle zamansal-mekansal kullanım bağlamlarına göre nispeten sabitlenmiştir.
5. Her bir dilin sembollerini, eş anlamlarını veya anlam kümelerini listeleyen bir sözlüğü vardır ya da prensip olarak sözlüğü olabilir.
6. Dilin bir sözdizimi vardır: türlerinin, dizimlerinin ve beklenen/izin verilen şekilde sembollerinin bağlantılarının yapısal kuralları bulunur (s.7).

Müziğin dizimi için genellikle dilbilimsel ses sistemine benzer bir yapı biçimi bulma girişimi kullanılmaktadır. Dil ve müziğin sahip olduğu ortak öğeler, dizimleri ve bu durumun getirdiği anlam bütünlüğü büyük benzerlikler taşımaktadır.

1.3.Anlam

Dil bir iletişim türüdür. Müziğin doğası ve anlamsal özellikleriyle ilgili bazı konuların açıklanmasında dil ile benzerliklerden faydalanılmaktadır. “Dil söz konusu olduğunda, genellikle ‘biçim’ ve ‘anlam’ terimlerini karşılaştırırız ve dil biçimlerinin bir

anlamı olduğunu veya bir mesajı iletildiğini söyleriz” (Bright, 1963, s.28). Anlam ve biçim olarak bakıldığında, dil ve müzik arasındaki ilişki farklıdır.

Dilsel anlam, anlambilimsel ve kullanımbilimsel olmak üzere ikiye ayrılır. “Kullanımbilim (Ing. *Pragmatics*), dinleyicinin anlambilimsel yapıya nasıl bağlamsal bilgi kattığını araştırır. Müziksel anlamın kullanımbilim ile olan ilişkisi henüz araştırılmamıştır” (Göktepe, 2014b, s.61-62).

Müzikte biçim ve anlamı tanımlamak daha zordur. Diğer bir deyişle, müzikte algıladığımız sesler insanların estetik algısına göre anlamsal farklılık gösterdiği için dilden bu yönüyle ayrılır.

Dil ve müziği anlamamıza yardımcı olan bilişsel ve motor süreçler vardır. Patel ve Daniele (2003) bu süreci şöyle açıklıyor:

Her ikisi de organize akustik dizileri içerir ve karmaşık bilişsel ve motor süreçleri devreye sokar. Dil ve müzik arasındaki ilişki, dilbilimden sinirbilime kadar geniş bir disiplin yelpazesinde uzun zamandır bununla ilgilenen akademisyenlere sahiptir ve ampirik araştırmaların genişleyen bir organının odağıdır (s.35).

Dil üzerinde sesin sistematik kullanımı alfabeledi harflerin yan yana getirilmesi ve bu yolla oluşturulan tümcelerini ifade ettiği anlamları kapsamaktadır. Bu anlamlar ise iletişimin gerçekleşmesini sağlar. Müzikte ise bu düzen notaların bir araya gelmesiyle oluşturulur. Ancak müzikteki bu durum dilde olduğu gibi kolay anlaşılabilir mi? Bright (1963), anlam ve iletişimin dilsel açıdan net kullanımlara ve anlamlara sahip olduğunu ancak bu durumun müzikal kullanımda daha belirsiz bir durum olduğundan bahsetmiştir. Ancak biçim ve içerik olarak bakıldığında bu zıtlığın hem müzik hem de dil için önemli olduğunu söylemektedir (s.28). Bu açıdan bakıldığında müzikal anlamda bir şeyi tanımlamak zordur. Bu zorluğu Laskewicz şöyle açıklıyor: “Müzik hakkında teori oluşturmak zordur çünkü dilde ifade edilemeyen bilgilerin iletişimiyle ilgilidir. Her ne kadar dil hakkında “sözlü” konuşabiliyor olsak da müzik deneyimi hakkında “müzik” yapamıyoruz³”.

³ Laskewicz, Zachar. Home page. Nisan 2020. < http://www.nachtschimmen.eu/_pdf/0101-MAL

Dil ve müzik alanlarının karşılaştırılmasında ele alınan özellikler arasında en verimsiz olanının anlam konusu olduğunu söyleyebiliriz. Bunun alışılagelmiş anlam sözcüğü tanımla yakından ilgisi olduğu açıktır. Anlam sözcüğünün tanımını, “bir varlığın, kendisi dışında herhangi bir varlığı işaret edebiliyor olması” şeklinde aldığımızda müzikteki anlam konusuna daha sağlıklı yaklaşılacaktır (Nattiez’den aktaran Patel, 2008).

Dil ve müziğin ilişkilendirildiği noktalardan en bereketlisinin ritim konusu olduğunu söyleyebiliriz. Bunun nedeni ise ritmin hiçbir alanın tekelinde olmamasıdır. Hayatın içinde ve olgusallığın olduğu her yerde kaçınılmaz olarak ritim de olacağından dolayı var olan her şeyin ritminden bahsedilebilir. Yani, müzikte, dansa ve konuşmada ritim, bunlardan sadece birkaçıdır.

Müzikteki ritimsel ölçümler tarihsel akış içinde dildeki çalışmalara göre çok daha öncelere dayanmaktadır. Bu nedenle dildeki ritmik hesaplamalara göre müzikteki ölçümler oldukça rafine bir durumdadır.

Tezimizin konusunu yakından ilgilendirdiğinden dolayı ritim konusu bir sonraki bölümde daha ayrıntılı bir şekilde ele alınmıştır.

BÖLÜM II

DİL VE MÜZİKTE RİTİM-TARTIM

2.1. Ritim

Ritim, sadece müzikte değil dans ve konuşma gibi olgusallığın bulunduğu her yerde mevcuttur. Her alanın farklı yapısal özelliklere sahip olmasından dolayı ritim tanımları da alandan alana değişmektedir. Yani genel bir ritim tanımına rastlanamamaktadır. Göktepe (2014b), çeşitli alanlarla ilgili olarak yapılmış olan ritim tanımlarını bir araya getirip derleme şeklinde sunmuştur:

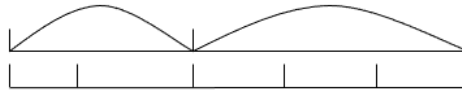
- 1) Baran, ritmi, çeşitli süre uzunluklarının, az çok bakışık ve özgül bir düzen içinde belirlenmesi olarak tanımlamaktadır.
- 2) Politoske, müziksel ritmin, nefes alma, gün ve gece gibi düzenli bir şekilde tekrar eden olguları kendine örnek almış olduğunu söylemektedir.
- 3) Griffiths'e göre müzikte ritim, nota süresinin bir özelliğidir. Temel değerler, içlerinde yarıya bölünen alt değerleri barındırır. Birlik, ikilik, dördlük, sekizlik, onaltılık, otuzikilik nota gibi.
- 4) Senfonik orkestra şefi Tüzün, ritmin, aynı veya farklı müziksel süre değerlerinin ard arda sıralanmasından oluşan bir bütün olduğunu söylemektedir.
- 5) Demircan, ritmi, vurgulu veya zayıf vuruş ya da hecelerden oluşan eş-sürelili birimlerin ezgide veya konuşurken, düzenli aralıklarla yinelenmesi olarak tanımlamaktadır.
- 6) Vardar'a göre ritim, çeşitli ses olgularının söz zincirinde düzenli biçimde ve belli aralıklarla yinelenmesi sonucu ortaya çıkan bir olgudur.
- 7) H.Ü.A.D. Konservatuarı Bale Anasanat Dalı Başkanlığı yapmış olan Aksan, sözlü görüşmede, ritmi, hareketin akışını, karakterini belirleyen, *corps de ballet* adıyla bildiğimiz büyük grupların birlikte, tek bir organizmaymış gibi bir bütünlük içerisinde, aynı anda aynı hareketi yapıyor olmalarını, aynı anda zıplayıp aynı anda yere basmalarını ya da aynı anda hep birden başka bir yöne dönmelerini sağlayan unsur olarak tanımlamıştır.
- 8) Bilkent Üniversitesi'nde Mühendislik Dekanlığı yapmış olan Prof. Dr. Onural'a göre ritim, periyodik bir Markov zinciridir. Bir ritmi belirtmek için, bir Markov zinciri, zincirin durumları, durumların öznitelikleri ve de durumlar arası geçiş matrisinin belirlenmesi gerekli ve yeterlidir.
- 9) Patel'e göre ritim, sesin, zamanlama, vurgulama ve gruplama açısından sistematik olarak kalıplandırılmasıdır. Evrensel olarak kabul görmüş bir ritim tanımı yoktur.
- 10) Roe, ritmin, ses veya hareket ortamında, süre denilen zaman parçalarının ölçülmesi olduğunu söylemektedir. Her ölçüm işleminde olduğu gibi ilk şart, standart bir miktarı yani birimi saptamaktır. Böylelikle diğer parçaların ondan küçük ya da daha büyük olduğu karşılaştırması yapılabilir. Yani burada tekrar eden ama içinde çeşitli varyasyonlar barındıran birim dediğimiz bir miktar söz konusudur (s.22).

Olgusallık hangi alana ait ise doğal olarak onu oluşturan öğeler de diğer alanlara göre farklılık gösterecektir. Örneğin, dans alanındaki öğeler hareket, müzik alanındakiler nota, konuşma alanındakiler ise seslem (hece) olacaktır. Ritim, herhangi bir olguyu oluşturan öğelerin, bu olgunun süresini nasıl yani hangi oranlarla paylaştığı ile ilgilidir. Göktepe, yukarıda sunulmuş olan bu derleme ile her alana hitabeden bir ritim tanımına ihtiyaç duyulduğunu vurgulamıştır.

Atalay (2009) ise ritmi, bir ölçünün içinde kullanılan her atıma (ölçü birimi) bir veya birkaç sesin karşılık gelmesi ya da bir sesin içinde birden çok atımın bulunması şeklinde tanımlamaktadır (s.2). Görülüyor ki buradaki ritim tanımı da sadece müzik alanı için yapılmıştır.

Göktepe (2014a)'ye göre ritim, “bir olgunun varoluş süresini, onu oluşturan öğelerin kendi aralarında nasıl bölüştüğü ile yani öğelerin süre oranlarıyla ilgilidir” (s.44). Öğelerin dışında kalan sessizlik ve hareketsizlik gibi unsurlar da olgunun ritmik yapısının bir parçasıdır ve ölçüme dahildir. Yani onlar da bu olgunun öğeleridir. Bu durumda, oran söz konusu olamayacağı için tabii ki tek bir öğenin ritmi olamaz.

Her türlü ölçümde olduğu gibi önce bir birim (İng. *unit of measurement*) belirlenir. Daha sonra olguyu oluşturan öğelerin, bu birimden içlerinde ne kadar taşıdıkları, bunun sonucu olarak toplam süreyi nasıl bölüştükleri yani toplam sürenin kaçta kaçını kapladıkları ve birbirlerine olan süre oranları (ritmik ilişkileri) saptanır. Aşağıdaki olguyu oluşturan iki öğe, toplam süreyi 2/5 ve 3/5 olarak paylaşmaktadır. Birbirlerine oranları ise 2/3 tür.



Şekil 1. Ritmik İlişkiler

Kaynak: Göktepe, M. E. (2014b). *Dil ve müziğin karşılaştırılması*. Ankara: Phoenix. s.28

Her dilin ritmik ilişkileri, hece uzunluk veya kısalık ilişkisi, vurgu ve tonlaması onun prozodik yapısını oluşturur. Bu nedenle diller arasında farklı prozodik yapıların bulunduğunu söyleyebiliriz.

Patel ve Daniele (2002) tarafından dil ve müziğin ritmik açıdan karşılaştırılması üzerine yapılan deneyin önemi büyüktür. Bu çalışmanın amacı ilk olarak bir veya daha çok dilde prozodik yapıyı ölçmek, ikinci olarak dil ve müziğin ortak bir çerçevede karşılaştırılabilmesi için aynı koşulların müzik için de geçerli olduğunu ortaya koymaktır.

Grabe ve Low (2002) tarafından kullanılan nPVI (*Normalleştirilmiş Çift Değişkenlik Endeksi* İng. *Normalized Pairwise Variability Index*), dil (konuşma) ve müzik karşılaştırmasında kullanılmış olan ölçüm biçimidir. Buradaki “*m*”, ifadedeki ses aralıklarının sayısı, “*d_k*” ise “*k*” aralığının süresidir. nPVI, tamamen göreceli değişkenlik ölçüsüdür yani her aralık çifti arasındaki süre farkı çiftin ortalama uzunluğuna göre ölçülür.

$$nPVI = \frac{100}{m-1} \times \sum_{k=1}^{m-1} \left| \frac{d_k - d_{k+1}}{d_k + d_{k+1}} \right|$$

Şekil 2. nPVI (Normalized Pairwise Variability Index)

Kaynak: Patel, A.D. and Daniele, J.R. (2002). An empirical comparison of rhythm in language and music. *The Neurosciences Institute, October*, 35-45. DOI: 10.1016/S0010-0277(02)00187-7

Bu formülü, İngiliz İngilizcesi ve standart Fransızca dilinin arasındaki ritmik farklılıkları yansıtmak amacı ile İngiliz ve Fransız enstrümantal müziğinde uygulamışlardır. Bunu sebebini ise Patel ve Daniele (2003) şöyle açıklıyor; “kelimeler, incelenen dillerde farklı ritmik özelliklere sahipse, müzik ritminin dilsel ritmi yansıması sürpriz olmaz” (s.42). Çalışmanın metodunda Patel ve Daniele Fransızca ve İngiliz İngilizcesini 4 farklı alanda inceliyor.

Birincisi: “Arka plan: İngiliz İngilizcesi ile standart Fransızca konuşma arasındaki ritmik farklılıklar” (Patel ve Daniele, 2003, s.37). Burada, İngilizce ve Fransızcadaki ses sürelerinin değişkenliği için 4 kişiye 5'er tane (toplam 20 tane konuşma metni) kısa haber

cümleri benzeri ifadeler okutulmuş ve bunların hece sayısı ve süreleri nPVI değeri olarak ölçülmüştür.

İkincisi: “Müzik malzemesi seçimi” (Patel ve Daniele, 2003, s.38). Dahil edilecek bestecilerin ana dilinin İngilizce ve Fransızca olması, yüzyılın başlangıcını kapsayan 1800-1900’lü yıllarda yaşamış olmaları, en az beş müzikal temalarının olması gerekiyordu. Bu özellikleri taşıyan 6 İngiliz ve 10 Fransız besteciye çalışmalarına dahil ettiler.

Üçüncüsü; “Müzikal temaların dahil edilmesi için kriterler” (Patel ve Daniele, 2003, s.39). Bu bölümde analiz edilecek temaların mutlaka enstrümanlar için yazılmış olması gerekiyordu. Yazılan enstrümantal temalarda şarkı veya benzeri terimlerin (barcarole, chanson, koro, serenat gibi) olmamasına, özellikle bir ritme sahip olan stilleri (vals, gîgues, gavottes, stilize danslar gibi), bestecinin özel olarak bir tarz için yazdığı (çocuk şarkısı, başka bir besteciden örnek alınan stil gibi) temaları hariç tuttular. Ayrıca en az 12 nota içeren ve puandorg gibi müzikal göstergelerin olmamasına dikkat ettiler. Toplamda İngiliz bestecilerinin 137 temasını ve Fransız bestecilerin 181 temasını bu kriterlere göre incelediler.

Dördüncüsü; “Müzikal nPVI değerlerinin ölçülmesi” (Patel ve Daniele, 2003, s.39). Bu değer ölçülürken temadaki ilk notaya bir değer verip kalan notaları da bu değere göre nPVI denkleminde hesapladılar.

Sonuç olarak iki ülkenin 16 bestecisinin müziğine niceliksel bir konuşma ritmi nPVI ölçüsü uyguladılar. İngiliz ve Fransız klasik müziğinin önemli ölçüde farklı nPVI değerlere sahip olduğu ve bu farkın dil için gözlenenler ile paralel bir benzerlik gösterdiğini buldular.

Dil ve müziğin ortak yanı olan ritim ve anlamın bilişsel olarak algılanmasında benzerlik veya farklılıkların ortaya çıkartılması amacı ile yapılan bir diğer çalışma ise şu şekildedir.

Magne ve ark. (2005) dildeki anlam ve ritmik yapı ile müzikteki armonik ve ritmik yapının algılanması arasında bir benzerlik olup olmadığını ortaya çıkartmak için 22 kişinin katıldığı (14’ü dil, 8’i müzik deneyi için) bir deney yapmışlardır. Deneyin dil ile ilgili olan kısmında sonu üç seslem ile biten 128 cümle, ana dili Fransızca olan bir kimse tarafından

okundu ve yankısız bir odada bu cümleler kayıt altına alındı. Müzik ile ilgili olan kısımda ise batı armonisi kuralları çerçevesinde, verilen tonda beşli dokuzlu majör ve minör diyatonik akorlar kullanıldı.

Hem dil hem de müzik deneyinde katılımcılara dikkatlerini son kelimenin/arpejin ritmine odaklanmalarını ve bunu ritimsel olarak kabul edilir bulup bulmadıklarına karar vermeleri istenmiştir. Diğer kısmında ise cümlenin anlamına/melodisine odaklanmalarını ve kelimenin/arpejin bu bağlamda olup olmadığına karar vermeleri istenmiştir. Deney sonucunda hem konuşmada hem de müzikte ritmik yapının algılanması konusunda beyinde aynı yerin kullanıldığı sonucuna varılmıştır.

Yukarıda bahsedilen iki farklı deneyin, konuşulan dille, bu dili ana dili olarak kullanan bestecinin müziği arasındaki ritmik unsurların benzerliklerinin dilden dile farklılığını gösterdiğini söylemek yanlış olmayacaktır.

2.2. Tartım

Müzikler, bağlı buldukları kültürlere göre farklı tartımsal özellikler taşırlar. Batı Avrupa müziğinde eşit bölümlü vuruşlar, Çin müziğinde belirlenmemiş vuruşlar ve Balkan müziğinde farklı bölümlü vuruşlar söz konusudur.

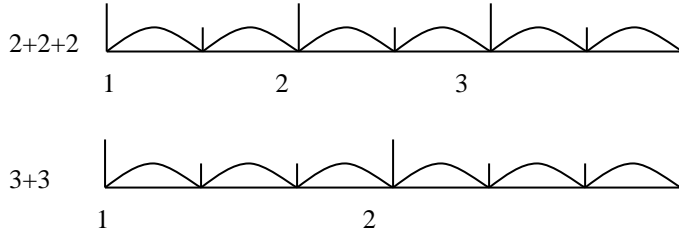
Müziğin içerisinde geçen zaman algısının kavranabilmesi için Gürgen (2015), atım ve tartım ile ilgili öğeleri şöyle açıklamıştır:

Atım, müzikal eserde ritmik yapının en alt katmanını oluşturan ve seslendirme sırasında hissettiğimiz eşit aralıklı devinimlerle yansıttığımız kalp atışına benzeyen bölümlerdir. Tartım, ise atımların organize olmuş halidir. Bazı vuruşlar diğerlerine göre daha kuvvetlidir. Vurgulu ya da kuvvetli vuruş olarak algılanır. Batı müziğinde dinlediğimiz çoğu eserde bu vuruşlar düzenli aralıklarla tekrar eder. Ritmik atımların bu sınıfları tartım olarak adlandırılır. Yani düzenli atımların oluşturduğu gruplar kendi başlarına veya kendi içlerinde bölündükleri gruplarla ölçü içerisinde tartımı oluşturur (s.6-7).

Göktepe (2014b) ise, tartımın, öğelerin ritmik ilişkileri ortaya konduktan sonra bunların nasıl gruplaştıkları ile ilgili bir konu olduğunu söylemektedir. Birimlerin, öğeleri oluşturmak için bir araya gelmeleri gibi, öğeler de bir araya gelerek tartım gruplarını

oluştururlar. “Grup başları vurguludur. Birimler, bir araya gelerek tartım gruplarını oluştururlar. Ölçme birimi (İng. pulse, unit of mesurement) ile tartım gruplarını anlatan zaman/vuruş (İng. time), birbirlerinden farklı şeylerdir” (s.62).

Ritimsel ilişkileri aynı olan öğelerin tartımları farklı olabilir. Örneğin ritimsel ilişkileri birbirine eşit 6 öğenin tartımları iki farklı şekilde olabilir:



Birimlerin ölçü içerisinde farklı gruplaşmaları farklı tartımlar oluşturur. İçinde tek bir tartım grubu barındıran ölçüye *tek (basit) tartımlı*, birden çok grup barındıran ölçüye de *çoklu tartımlı ölçü* denir. *Tekli (basit) tartımlar* içlerinde barındırdıkları birim sayısına göre adlandırılırlar (2li, 3lü, 4lü...). Eşit bölümlü çoklu tartımlar, birim sayıları aynı olan grupların, farklı bölümlü (*karma/aksak*) çoklu tartımlar ise farklı sayıda birim taşıyan grupların bir araya gelmesiyle oluşurlar. Vuruş (İng. *beat*) denilen birim sayma işlemi, duruma göre ölçü birimleri (unit of measurement) ya da tartımsal birimler/ gruplar (unit of the meter) için yapılır. Göktepe, tartımla ilgili anlattıklarını tablo halinde şöyle özetliyor:

Tablo 1: Tartım Çeşitleri

	TARTIM (İng. <i>meter</i>)
TEKLI (BASIT)	Ölçünün tek bir gruptan oluşması.
ÇOKLU	Eşit (İng. <i>regular</i>) Ölçünün aynı birim sayısında olan gruplardan oluşması.
	Karma/Aksak (İng. <i>irregular</i>) Ölçünün farklı birim sayısında olan gruplardan oluşması.

Kaynak: Prof. Dr. Mehmet Emin Göktepe ile 05.12.2020 tarihinde yapılan sözlü görüşme.

Atalay'a (2009) göre eşit bölümlü çoklu tartım; 6/8'lik ölçü, bu ölçüyü oluşturan 6 adet atımın, kendi aralarında üçerli gruplar oluşturacak şekilde birleşmesinden oluşan iki zamanlı bir ölçü olup, 2/4'lük ölçüden farkı, 2/4'lük ölçüde "dörtlük" süreye eşit olan her bir zamanın 6/8'lik ölçüde üç sekizliğe, (yani "noktalı dörtlük" süreye) eşit olmasıdır (s.6).



Şekil 3. Üçerli Bileşik Ölçülerin Gruplaşması

Kaynak: Atalay, A. (2009, Eylül). *Müzik eğitiminde ölçü gruplamaları ve tanımlamalarına yeni bir bakış*. 8. Ulusal Müzik Eğitimi Sempozyumu'nda Sunulmuş Bildiri, Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Samsun. s.1-11

Farklı bölümlü (*karma/aksak*) çoklu tartımlar ise örneğin, 7/8'lik ölçü içerisinde 7 temel birimin, 2+2+3 veya varyasyonları şeklinde, aynı şekilde, 9/8'lik ölçü içerisindeki 9 temel birimin de 2+2+2+3 veya varyasyonları şeklinde gruplaşmasından oluşur.



Şekil 4. Ulvi Cemal Erkin, Piano Concerto III (Scherzo)

Saygun 1966 tarihli *Musiki Nazariyatı* adlı kitabında aksak tartımı şu şekilde tanımlamıştır: “İkişerli ve üçerli bölünmelere bağlı vuruşların, bu bölünmeler arasındaki farkı belirten süre değerinin hızı değişmemek şartıyla, karıştırılmasından meydana gelen tartı çeşidine Aksak Tartı adı verilir” (Saygun’dan aktaran Erdem, 2010, s.5).

“Ahmed Adnan Saygun’un önerisiyle, 1949 yılında İsviçre/Cenevre’de toplanan Uluslararası Halk Müziği Uzmanları Konferansı’nda, eşit düzenli olmayan tartım grupları için kullanılan *Bulgar Ritmi* ifadesi yerine *aksak* teriminin kullanılmasına karar verilmiştir” (Saygun’dan aktaran Erdem, 2010, s.2).

Aksak tartımların Balkan coğrafyasının bir ürünü olduğu söylene de Godfried Toussaint’ın 2005 tarihli *The Euclidean Algorithm Generates Traditional Musical Rhythms* başlıklı makalesinde başka coğrafyalara da atıfta bulunmaktadır:

Tablo 2: Toussaint'e Göre Tartı Kalıpları ve Görüldükleri Coğrafyalar

ÖA	Tartı Kalıbı	Tartı Kalıplarının Görüldüğü Coğrafyalar
5/x	[2 3]	İran, Kore, Makedonya, Namibya, Orta Afrika, Ruanda, Yunanistan
	[3 2]	Bulgaristan, Kore, Norveç, Orta Afrika, Türkistan, Türkiye,
7/x	[2 2 3]	Bulgaristan, Hindistan, Makedonya, Sudan, Türkistan, Yunanistan
	[2 3 2]	Sırbistan
	[3 2 2]	Bulgaristan, Hindistan, Makedonya, Türkiye,

		Yunanistan, Yemen
8/x	[3 3 2]	Batı Afrika, Bulgaristan, Çin, Gana, Güney Afrika, Hindistan, Kore, Küba, Namibya, Jamaika, Latin Amerika, Sudan, Togo, Yunanistan
	[2 3 3]	Angola, Bulgaristan, Çin, Hindistan, Kore, Türkiye

9/x	[2 2 2 3]	Bulgaristan, Hindistan, Makedonya, Türkiye, Yunanistan, Zaire
	[2 2 3 2]	Bulgaristan, Sırbistan
	[2 3 2 2]	Bulgaristan, Makedonya, Yunanistan
	[3 2 2 2]	Türkiye
11/x	[3 3 3 2]	Güney Hindistan, Sırbistan
	[3 2 3 3]	Hindistan, Sırbistan
	[2 3 3 3]	Yemen
	[2 2 2 2 3]	Bulgaristan, Kuzey Hindistan, Sırbistan
	[2 2 3 2 2]	Bulgaristan, Makedonya
12/x	[3 2 3 2 2]	Güney Afrika, Makedonya
	[2 3 2 2 3]	Güney Afrika, Küba, Kenya, Makedonya
	[3 2 2 3 2]	Makedonya, Zimbabve
	[2 2 3 2 3]	Eski Yugoslavya, Doğu Afrika, Güney Afrika, Orta Afrika, Zaire
	[2 3 2 3 2]	Dominik Cumhuriyeti, Fas, Sahara

13/x	[3 2 3 2 3]	Makedonya
	[2 2 2 2 2 3]	Makedonya
	[2 2 2 3 2 2]	Bulgaristan, Makedonya
15/x	[2 2 2 2 2 2 3]	Bulgaristan
	[2 2 2 2 3 2 2]	Bulgaristan
16/x	[3 2 2 3 2 2 2]	Batı Afrika, Brezilya, Makedonya
	[2 2 2 3 2 2 3]	Gana
	[2 2 3 2 2 2 3]	Eski Yugoslavya
	[3 2 2 2 3 2 2]	Brezilya
17/x	[3 2 3 2 3 2 2]	Makedonya
	[2 3 2 3 2 2 3]	Makedonya
	[2 2 2 2 2 2 2 3]	Bulgaristan
	[2 2 2 3 2 2 2 2]	Bulgaristan
18/x	[3 2 3 2 3 2 3]	Bulgaristan
19/x	[3 2 2 3 2 2 3 2]	Bulgaristan
	[2 2 3 2 2 3 2 3]	Bulgaristan
22/x	[3 2 3 2 3 2 3 2 2]	Bulgaristan
	[2 3 2 3 2 3 2 2 3]	Bulgaristan
23/x	[3 2 3 2 3 2 3 2 3]	Bulgaristan

Kaynak: Erdem, A. (2010). *Ahmed Adnan Saygun'un dört piyano yapıtına ilişkin bir aksak tartı analizi: opus 38, 45, 47, 58.* (Yüksek Lisans Tezi). Hacettepe Üniversitesi, Ankara.s.3-5

Çeşitli kültürlerin müziklerinde olduğu gibi dillerinde de farklı tartımsal yapılar mevcuttur. Fonetikte en bilindik ayrımlardan biri vurgu zamanlı ve hece zamanlı diller arasındadır.

Abercrombie tarafından yapılan bu ayırım ise şu şekildedir;

- 1.Vurgu zamanlı dillerin hece uzunluğunda önemli farklılıklar vardır, oysa hece zamanlı dillerde hecelerin uzunluğu eşittir.
- 2.Hece zamanlı dillerde, vurgu ölçme birimi düzensiz aralıklıdır (Abercrombie'den aktaran Roach, 1982, s.73).

Vurgu zamanlı ve hece zamanlı dilleri ayırt etmek amacı ile Roach (1982) bu diller arasında bir test uygulamıştır. Roach araştırmasında Abercrombie'nin vurgu zamanlı ve hece zamanlı diller arasında yaptığı deneysel çalışmaya da değinmiştir. Bu çalışmada, Fransızca, Telugu, Yoruba hece zamanlı ve İngilizce, Rusça, Arapça vurgu zamanlı diller olarak sıralanmıştır. Listelenen bu altı dilin ses kayıtları alınıp her bir dil için bir konuşmacı ile çalışılıp, konuşmacılara önceden yazılmış metinler ve resimler verilmiştir.

Yapılan ölçümlerde hece süreleri için milisaniye cinsinden ölçüm yapılmıştır. Sonuç olarak hece zamanlı dillerde vurgu aralıklarının içerdikleri hece sayısı ile orantılı olarak daha uzun olma eğiliminde olduğu, böyle bir eğilimin vurgu zamanlı dillerde olmadığı görülmüştür.

Ancak Mitchell, tamamen hece zamanlı veya tamamen vurgu zamanlı bir dilin olmadığını tüm dillerin her iki zamanı da gösterdiğini ve dillerde hangi zaman türünün baskın olduğu konusunda farklılıkların olduğunu savunmaktadır (Mitchell'den aktaran Roach, 1982, s.77).

Dil ve müziğin kullandığı öğelerin zamanı nasıl bölüştükleri ve bölüşülen bu zamanın nasıl gruplaştığı konusundaki benzerliklerin çok miktarda olduğunu görmekteyiz.

Bizim içinde bulunduğumuz coğrafyadaki dilin tartımsal yapısının diğer diller arasındaki yeri bir sonraki bölümde daha ayrıntılı ele alınmıştır.

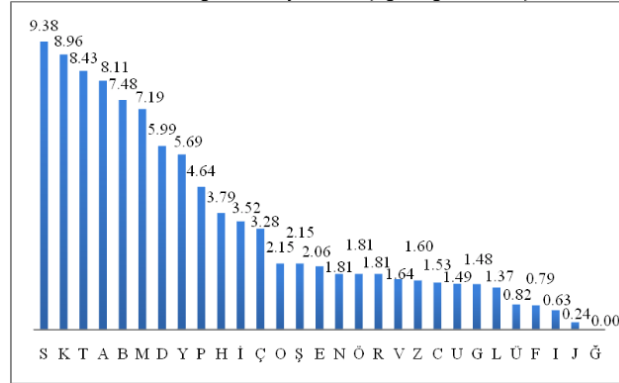
BÖLÜM III

TÜRKİYE TÜRKÇESİNİN TARTIMSAL YAPISI

Sözcüklerin ritmik yapıları, onları oluşturan seslemlerin birbirlerine olan süre oranları ile oluşur. Bu bakımından tek seslemliler ritmi yoktur. Bu ancak cümle içinde kullanılırken ortaya çıkar. Seslemlerin ritmik ilişkileri ortaya konduktan sonra bunların nasıl gruplaştıkları, tartımlarıyla ilgili bir konudur. Tartım grupları süreleri ile ilgili olarak ikiye ayrılır:

Göktepe (2014b) Türkiye Türkçesi'nde bulunan sözcüklerin ritmik ve tartımsal yapılarını incelemiştir. Çalışmasında Ali Püsküllüoğlu'nun Arkadaş Türkçe Sözlük başlıklı sözlüğünü veri tabanı oluşturmak için kullanıp yaklaşık 28.000 sözcük bu açıdan ele almıştır. Türkçe'nin seslem yapısına uymayan yabancı kökenli sözcükler çalışmanın kapsamı dışında tutulmuştur (63-98). 29 harf başlıklı bu sözlükteki seslemlerin tartım gruplarını belirleme süreci şu basamakları içermektedir:

1) Aynı harfle başlayan sözcüklerin tüm sözcüklere oranının grafiksel gösterimi.



Grafik 1. Aynı Harfle Başlayan Sözcüklerin Tüm Sözcüklere Oranı

Kaynak: Göktepe, M. E. (2013). *Ölçünlü Türkiye Türkçesinin dizemsel yapısı*. (Doktora Tezi). Ankara Üniversitesi, Ankara. s.69

2) a. Aynı harfle başlayan sözcüklerin seslem sayılarının tablodaki gösterimi.

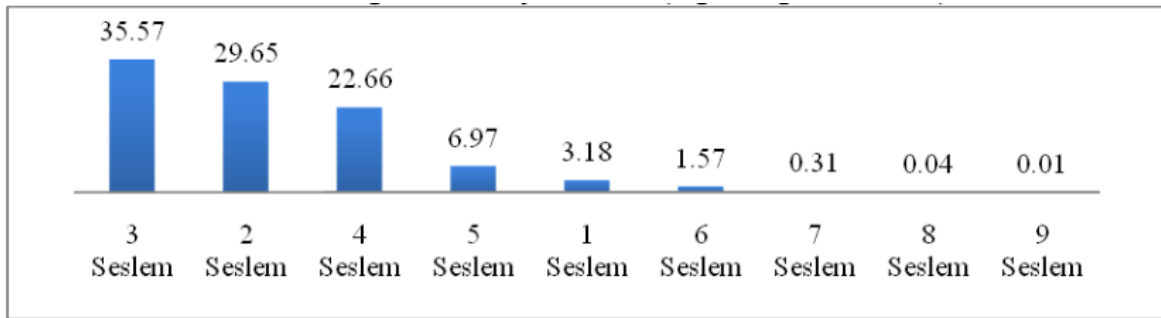
Tablo 3: Aynı Harfle Başlayan Sözcüklerin Seslem Sayılarının Yüzdesi

	Harf Çeşidi		Seslem Sayısı Sözcük Yüzdesi						
A	3 38,87	4 27,57	2 21,14	5 7,97	6 1,58	1 1,28	7 0,55		
B	3 38,11	2 27,03	4 23,96	5 6,37	1 3,02	6 1,29	7 0,14	8 0,04	
C	2 35,91	3 32,91	4 19,20	1 5,98	5 4,73	7 0,74	6 0,49		
Ç	3 32,51	2 31,43	4 22,53	5 8,90	1 2,57	6 1,18	7 0,75	8 0,10	
D	3 36,82	2 26,83	4 22,69	5 7,91	1 2,83	6 2,42	7 0,41	8 0,05	
E	3 44,33	2 40,94	4 13,53	1 1,18					
F	2 49,55	3 31,69	1 12,05	4 6,69					
G	2 45,40	3 41,07	4 8,16	1 5,35					
H	2 33,70	3 32,80	4 19,59	5 6,49	1 5,19	6 1,94	7 0,18		
I	4 35,95	3 34,26	2 18,53	5 7,86	1 1,68	6 1,68			
İ	3 43,22	2 22,55	4 22,29	5 8,06	6 2,31	1 1,20	7 0,34		
J	2 28,16	4 23,94	3 22,53	5 12,67	1 9,85	6 2,81			
K	2 36,53	4 29,21	3 17,44	5 10,57	1 3,56	6 2,10	7 0,45	8 0,11	
L	2 41,29	3 31,42	4 14,80	1 8,57	5 3,11	6 0,77			
M	3 36,96	2 31,58	4 21,37	5 6,07	1 2,17	6 1,53	7 0,14	8 0,14	
N	2 29,41	3 33,72	4 17,05	5 5,29	1 3,92	6 0,58			
O	3 36,94	4 28,89	2 21,51	5 7,38	1 2,29	6 2,13	7 0,65	9 0,16	
Ö	3 39,09	4 28,68	2 21,02	5 7,66	1 1,76	6 1,17	7 0,39	8 0,19	

P	3 34,31	2 26,56	4 23,70	5 8,67	1 4,10	6 2,24	7 0,38		
R	2 36,13	3 34,17	4 16,99	1 6,05	5 4,68	6 1,95			
S	3 36,33	2 29,03	4 23,66	5 6,72	1 2,26	6 1,77	7 0,18		
Ş	3 37,78	2 33,10	4 16,81	1 7,79	5 2,94	6 1,38	8 0,17		
T	3 38,74	2 29,66	4 20,44	5 6,30	1 3,34	6 1,24	7 0,21	8 0,04	
U	3 38,66	4 23,86	2 22,91	5 9,54	6 2,38	1 1,67	7 0,47	8 0,47	
Ü	3 44,97	2 27,94	4 17,46	5 6,11	1 1,74	6 1,31	9 0,43		
V	3 37,55	2 35,77	4 17,55	5 5,33	1 2,88	6 0,88			
Y	3 39,86	2 23,66	4 23,10	5 8,72	1 2,44	6 1,44	7 0,69	9 0,06	
Z	3 38,39	2 35,63	4 16,09	1 7,35	5 2,52				

Kaynak: Göktepe, M. E. (2013). *Ölçünlü Türkiye Türkçesinin dizemsel yapısı*. (Doktora Tezi). Ankara Üniversitesi, Ankara. s.70-71

b. Farklı harfle başlayan seslem sayıları aynı sözcüklerin tüm sözcüklere oranının grafiksel gösterimi.

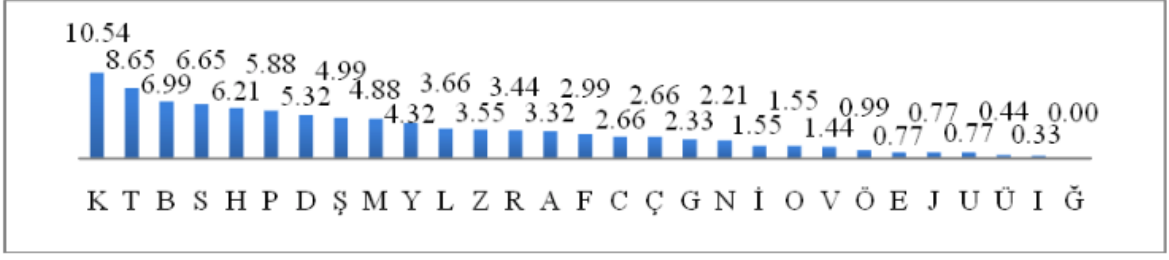


Grafik 2. Farklı Harfle Başlayan Seslem Sayıları Aynı Sözcüklerin Tüm Sözcüklere Oranı

Kaynak: Göktepe, M. E. (2013). *Ölçünlü Türkiye Türkçesinin dizemsel yapısı*. (Doktora Tezi). Ankara Üniversitesi, Ankara. s.72

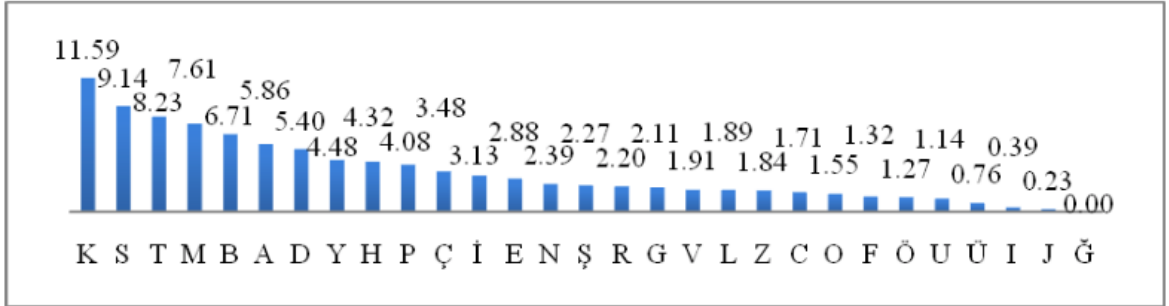
Aynı seslem sayısına sahip grupların tüm sözlükteki yüzdeleri belirlendikten sonra farklı harfle başlayan sözcüklerin grup içindeki yüzdeleri ortaya konmuştur.

1 Seslem



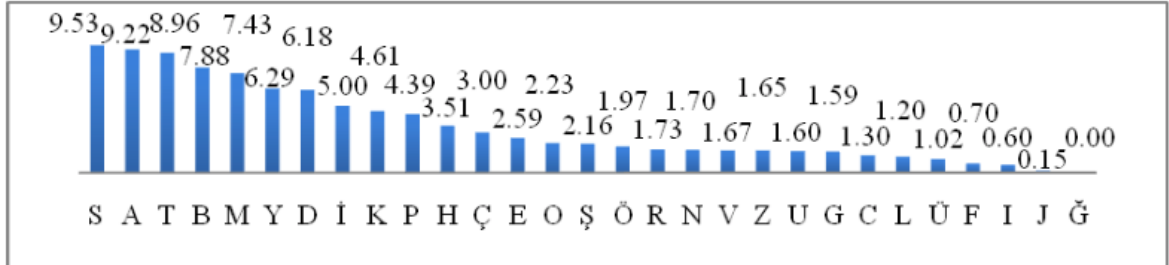
Grafik 3. Farklı Harfle Başlayan 1 Seslemli Sözcüklerin Grup İçindeki Yüzdeleri

2 Seslem



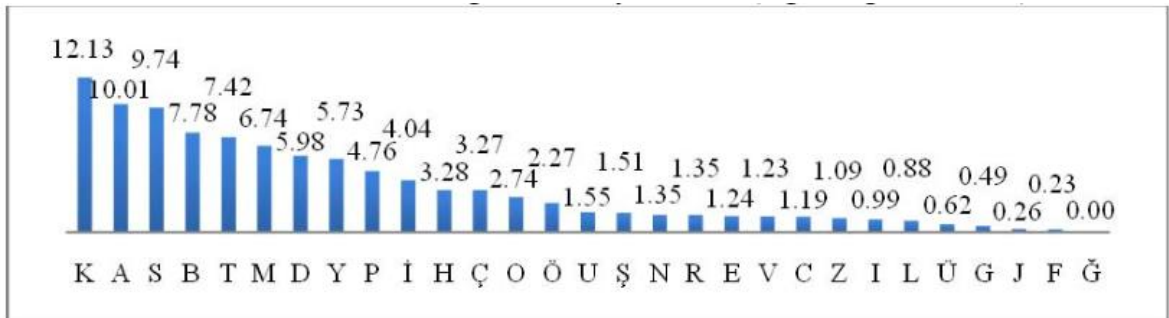
Grafik 4. Farklı Harfle Başlayan 2 Seslemli Sözcüklerin Grup İçindeki Yüzdeleri

3 Seslem



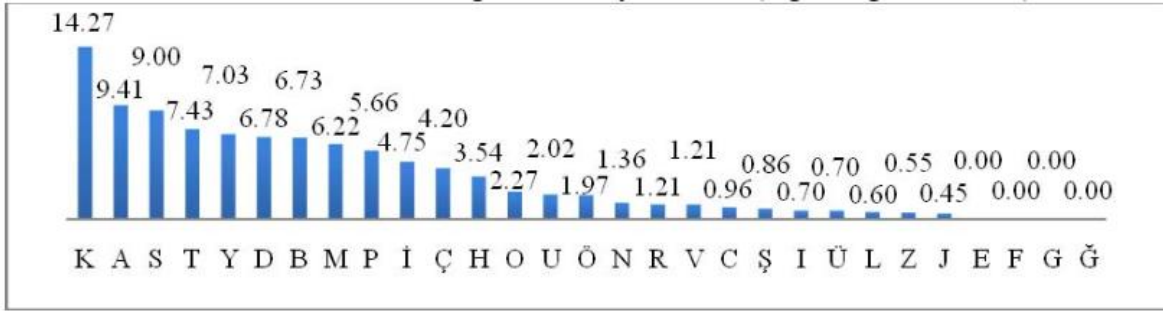
Grafik 5. Farklı Harfle Başlayan 3 Seslemli Sözcüklerin Grup İçindeki Yüzdeleri

4 Seslem



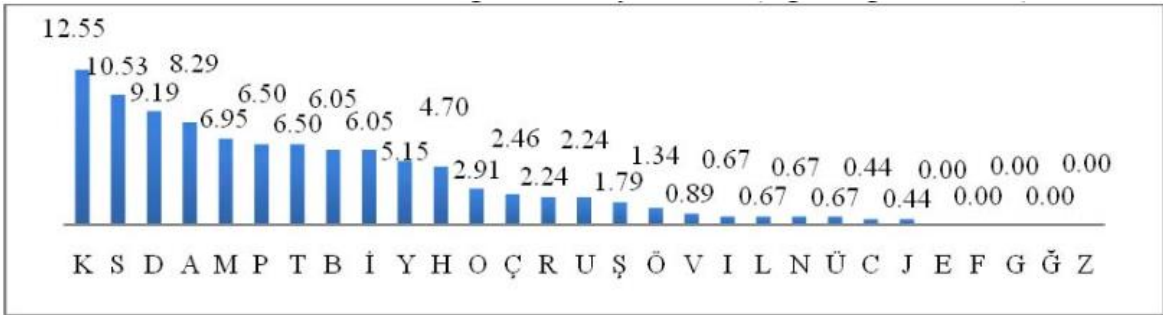
Grafik 6. Farklı Harfle Başlayan 4 Seslemli Sözcüklerin Grup İçindeki Yüzdeleri

5 Seslem



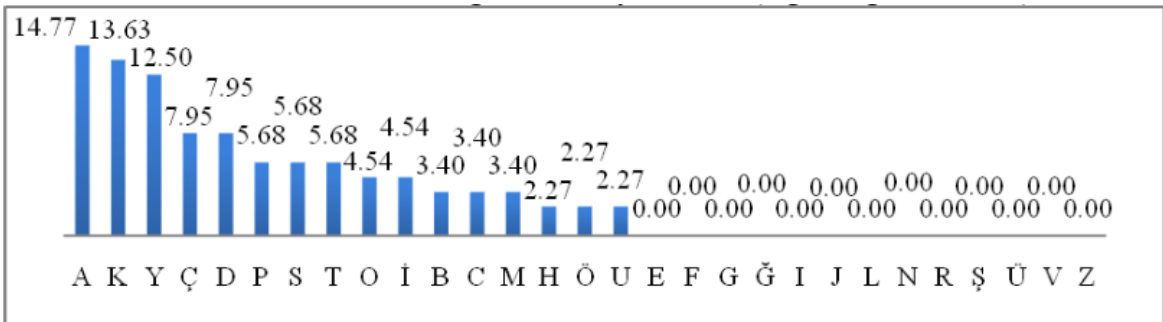
Grafik 7. Farklı Harfle Başlayan 5 Seslemli Sözcüklerin Grup İçindeki Yüzdeleri

6 Seslem



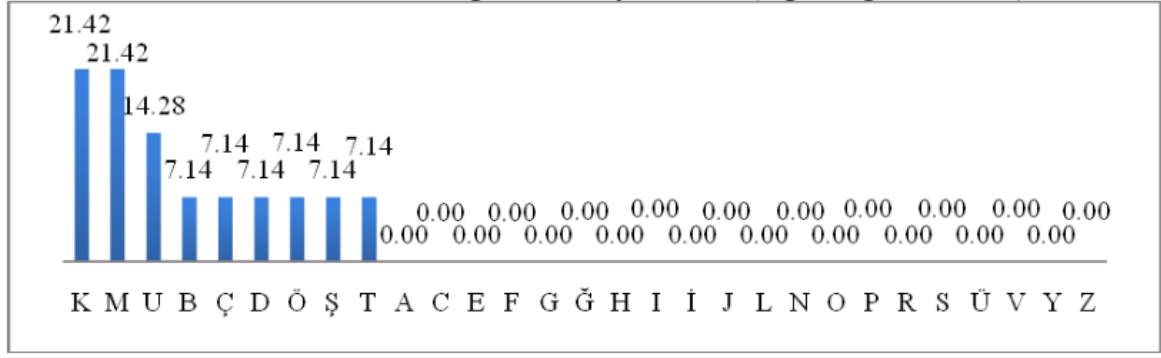
Grafik 8. Farklı Harfle Başlayan 6 Seslemli Sözcüklerin Grup İçindeki Yüzdeleri

7 Seslem



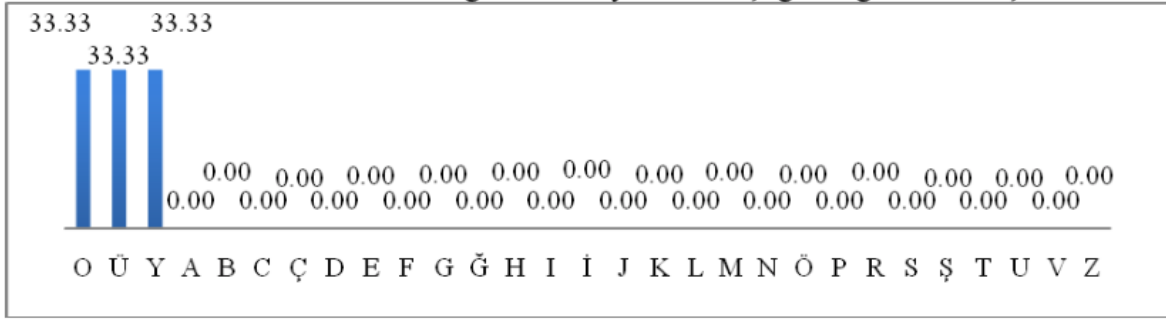
Grafik 9. Farklı Harfle Başlayan 7 Seslemli Sözcüklerin Grup İçindeki Yüzdeleri

8 Seslem



Grafik 10. Farklı Harfle Başlayan 8 Seslemlı Sözcüklerin Grup İçindeki Yüzdeleri

9 Seslem



Grafik 11. Farklı Harfle Başlayan 9 Seslemlı Sözcüklerin Grup İçindeki Yüzdeleri

Kaynak: Göktepe, M. E. (2013). *Ölçünlü Türkiye Türkçesinin dizemsel yapısı*. (Doktora Tezi). Ankara Üniversitesi, Ankara. s.72-76

3) Sözcüklerin seslem yapılarına göre gruplandırılmış halinin şekilsel gösterimi.

Banguoğlu (1990), Türkçede ünlü (ü) ve ünsüzlerin (z) sayısına ve yerleşimine göre altı seslem çeşidi bulunduğunu söylemektedir: **1.** (ü): o. **2.** (üz): eş. **3.** (üzz): alt. **4.** (zü): bu. **5.**(züz): yüz. **6.** (züzz): kırk (s.54).

2 Seslem

ü-züz	üz-zü	zü-zü	zü-züz
<u>A</u>	<u>A</u>	<u>B</u>	<u>B</u>
aşık	açkı	baba	bıçak
<u>E</u>	<u>E</u>	<u>C</u>	<u>C</u>
eşek	ezgi	cadı	cacık

Şekil 5. Sözcüklerin Seslem Yapılarına Göre Gruplandırılması

Kaynak: Göktepe, M. E. (2013). *Ölçünlü Türkiye Türkçesinin dizemsel yapısı*. (Doktora Tezi). Ankara Üniversitesi, Ankara. s.65

Çalışmada seslemlerine ayırma işlemini yazılı dile göre değil, konuşma (sözlü) diline göre yapılmıştır. Sözcüklerin sesletildiklerinde ortaya çıkan ses yitimi ve ses kayması gibi işlemlerin seslem sayılarında ve yapılarında yol açtığı değişiklikleri de dikkate almıştır. Ergenç, *ses yitimi-ses düşmesi ve ses kayması* ile ilgili şu bilgileri vermektedir;

Ses yitimi:

1) İçseste karşımıza çıkan ve zayıf bir ses olarak tanımladığımız *h* sesi, söyleyişte çoğu zaman yitirilmekte, kalan ünlü ya da ünlüler uzun ünlü oluşturmaktadır. Bu söyleyişlerin bir bölümü yazıma da geçmektedir:

Hastahane > hastane. Dershane > dersane. Kahve > kave. Kabahat > kabat

2) Sözcüğün son sesinde sürtünücü bir karaktere sahip olan *r* sesi yitirilir:

Bir daha > bi daha. Bir dakika > bi dakika. Geliyor mu? > geliyor mu. Beni seviyor > beni seviyo.

3) İçseste yan yana bulunan üç ünsüzden biri söyleyiş kolaylığı sağlamak açısından yitirilir:

Rastlamak > raslamak. Rastgele > rasgele. Çiftçi > çifçi. Üstgeçit > üsgeçit.

4) *d* ve *j* seslerinin kaynaşmasından oluşan *c* ve *t* ve *ş* seslerinden oluşan *ç* sesi, içseste bir Başka ünsüzle birlikte ilk seslerini yitirirler:

Necla > Nejla. Secde > sejde. Güçlük > güçlük. İçtim > iştım (Ergenç, 2002, s.38).

Ses kayması (İng. **diphthong**):

Aynı seslem içinde yan yana olan ya da bir ünsüz yitimi sonucu yan yana kalan ünlülerin tek ses gibi çıkarılmalarına denir.

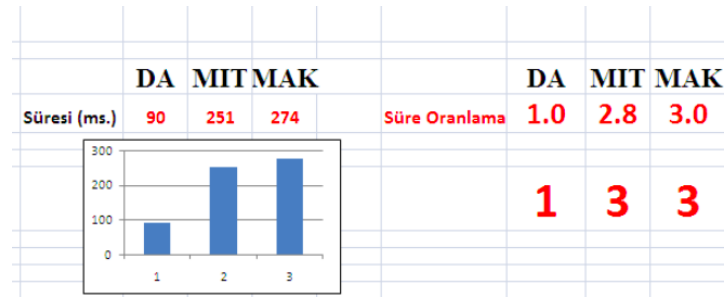
1) Seslem sonunda bulunan y ünsüzü çoğunlukla sesletilmemekte ve yerini *i* sesine bırakmaktadır:

Böyle > böile. Söyledim > söiledim. Yayla > yai-la.

2) Türkçenin abecesinde yazı birimi olarak yer alan ama ses olarak gerçekleşmeyen ğ nin önünde ve arkasında ayrı nitelikli ünlüler bulunuyorsa konuşma dilinde ünlü kayması oluşur:

Ağıt > aıt. Doğa > doa. Ba-ğır-mak > bair-mak (Ergenç, 2002, s.43).

Göktepe'nin (2014b) çalışmasında, seslem sayıları ve yapıları aynı olan sözcükler, tek tek sesletilerek ritmik benzerliklerine göre kendi içlerinde sınıflandırılmış, sınıflandırılan bu ritmik grupların her birinden grubu temsil ettiği düşünülen yaklaşık 500 sözcük frekans, ses yüksekliği ve süre bakımından ölçülmüş, buna göre süre oranları hesaplanan seslemlerin ritmik kalıpları belirlenmiştir. Örneğin, *damıtmak* sözcüğünün seslemlerinin süre uzunlukları grafik halinde şöyle sunulmuştur.



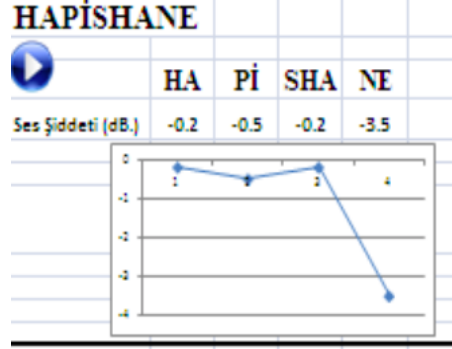
Grafik 12. Damıtmak Sözcüğünün Seslemlerinin Süre Oranları

Kaynak: Göktepe, M. E. (2013). *Ölçünlü Türkiye Türkçesinin dizemsel yapısı*. (Doktora Tezi). Ankara Üniversitesi, Ankara. s.152

Süre uzunlukları ms cinsinden sırayla 90, 251 ve 274 olarak belirlenmiştir. 90' nın birim kabul edilip elde edilen diğer sayıların bu sayıya bölünmesi sonucunda seslemlerin süre oranları 1.0, 2.8 ve 3.0 olarak belirlenmiştir. Bu sayılar yuvarlanmış ve 1, 3 ve 3 ritmik kalıpları elde edilmiştir.

Sözcüklerin tartımsal yapılarını yani seslemlerin gruplaşma şeklini ortaya koymak için desibel (dB) ölçümü yapılmıştır. Sözcüklerdeki seslemler sahip oldukları desibellerin sıralanışına göre gruplaşma göstermiştir. Seslemler, grup başlarına aldıkları enerji (*soluk*) vurgusu ile gruplaşmıştır. Sözcükteki ilk seslem, kendisini aynı ya da daha az dB'li

seslemler takip ettiği sürece grup başı olarak özelliğini sürdürür ancak daha yüksek dB'li bir seslem geldiğinde bunu yitirir ve yeni bir grup başı oluşur. Örneğin *hapishane* sözcüğünün ses şiddeti değeri aşağıdaki grafikte şöyle gösterilmiştir.



Grafik 13. Hapishane Sözcüğünün Seslemlerinin Desibel Ölçümü

Kaynak: Göktepe, M. E. (2013). *Ölçünlü Türkiye Türkçesinin dizemsel yapısı*. (Doktora Tezi). Ankara Üniversitesi, Ankara. s.67

Ha-pi-sha-ne sözcüğündeki dB ölçümü sırasıyla -0.2, -0.5, -0.2 ve -3.5 dB olarak ölçülmüştür. Desibel ölçümleri eksiden artıya doğru gitmektedir. -0.2'nin -3.5'e göre daha yüksek bir desibele sahip olduğu görülmekte ve bu da -0.2'yi yeni bir grup başı yapmaktadır. Bu durumda *hapishane* sözcüğünde iki grup olduğunu gözlemlenmiştir: (*ha-pi*) + (*sha-ne*)

Sözcüklerin seslem sayılarına göre oluşturdukları ritmik kalıpların başlıcaları ve gruplaşma sayıları şöyle sıralanabilir:

2 Seslemlili Sözcüklerin Ritmik Yapısı:

8461 sözcükte en çok kullanılan ritmik yapı, 3361 sözcük ile **1-2** kalıbı ve ardından 3339 sözcük ile **1-1** kalıbı izlemektedir. 2 seslemlili sözcüklerin 2164 sözcüğü gruplaşmıştır. Gruplaşan bu sözcük kalıplarına birer örnek aşağıdaki tabloda gösterilmiştir.

Tablo 4: 2 Seslemlı Sözcüklerin Ritmik Yapısı

ü-zü	1-1
	A-ni
ü-zü	1-2
	E-da

Kaynak: Göktepe, M. E. (2013). *Ölçünlü Türkiye Türkçesinin dizemsel yapısı*. (Doktora Tezi). Ankara Üniversitesi, Ankara. s.101

3 Seslemlı Sözcüklerin Ritmik Yapısı:

10262 sözcükte en çok kullanılan ritmik yapı, 1720 sözcük ile **1-1-1** kalıbı ve ardından 1453 sözcük ile **2-1-1** kalıbı izlemektedir. 3 seslemlı sözcüklerin 4252 sözcüğü gruplaşmıştır. Gruplaşan bu sözcük kalıplarına birer örnek aşağıdaki tabloda gösterilmiştir.

Tablo 5: 3 Seslemlı Sözcüklerin Ritmik Yapısı

ü-zü-zü	1-2-2
	Ü-re-me
üz-zü-zü	2-1-2
	İ-ti-na

Kaynak: Göktepe, M. E. (2013). *Ölçünlü Türkiye Türkçesinin dizemsel yapısı*. (Doktora Tezi). Ankara Üniversitesi, Ankara. s.127

4 Seslemlı Sözcüklerin Ritmik Yapısı:

5855 sözcükte en çok kullanılan ritmik yapı, 1108 sözcük ile **1-2-2-2** kalıbı ve ardından 519 sözcük ile **1-3-1-3** kalıbı izlemektedir. 4 seslemlı sözcüklerin 2231 sözcüğü gruplaşmıştır. Gruplaşan bu sözcük kalıplarına birer örnek aşağıdaki tabloda gösterilmiştir.

Tablo 6: 4 Seslemlı Sözcüklerin Ritmik Yapısı

ü-zü-zü-zü	1-1-1-2
	Öğ-re-ti-ci
ü-zü-zü-zü	1-1-2-1
	A-mi-ya-ne

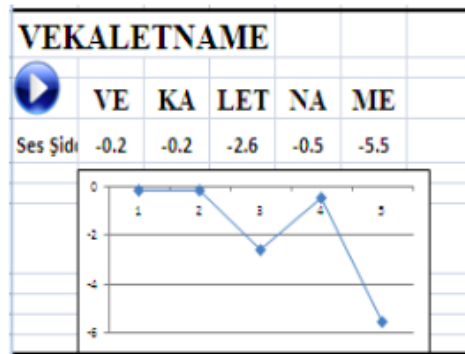
Kaynak: Göktepe, M. E. (2013). *Ölçünlü Türkiye Türkçesinin dizemsel yapısı*. (Doktora Tezi). Ankara Üniversitesi, Ankara. s.172

Yukarıda incelen seslem sayılarına göre gruplanan sözcüklerde, seslem sayısı arttıkça gruplaşma sayısının arttığı da görülmektedir.

2 seslemlı sözcüklerde, gruplaşmış sözcüklerin bu seslem sayısındaki bütün sözcüklere oranı %25 iken bu oran, 3 seslemlı sözcüklerde %40, 4 seslemlı sözcüklerde de yaklaşık yine %40, 5 seslemlı sözcüklerde %60, 6 seslemlı sözcüklerde %75, 7 seslemlı sözcüklerde %90, 8 ve 9 seslemlı sözcüklerde ise %100 dür (Göktepe, 2014b, s.97).

Göktepe'nin, yaptığı deneyde gruplaşmış yaklaşık 10.000 sözcük incelendiğinde, bunların tamamına yakınında grup sürelerinin birbirlerine eşit olmadığı gözlemlenmiştir. Bu sonuç, sözcüklerdeki tartımsal yapının *eşit bölümlü çoklu tartım* değil, *farklı bölümlü çoklu tartım* özelliği taşıdığını, bir başka deyişle aksak tartımlı olduğunu ortaya koymuştur.

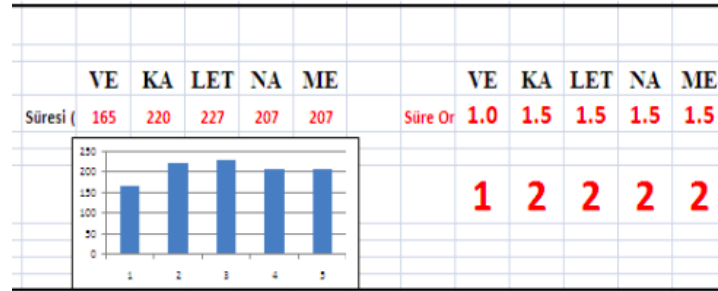
Örneğin *vekaletname* sözcüğündeki desibel (dB) ölçümüne bakacak olursak, çıkan sonuçlara göre *vekaletname* sözcüğünün iki gruptan oluştuğunu ve grup başlarının vurgulu olduğunu görürüz.



Grafik 14. Vekaletname Sözcüğünün Seslemlerinin Desibel Ölçümü

Kaynak: Göktepe, M. E. (2013). *Ölçünlü Türkiye Türkçesinin dizemsel yapısı*. (Doktora Tezi). Ankara Üniversitesi, Ankara. s.92

Yine aynı sözcükteki seslemlerin süre oranlarına bakacak olursak, iki grubun süre olarak birbirine eşit olmadığı görülür.



Grafik 15. Vekaletname Sözcüğünün Seslemlerinin Süre Oranları

Kaynak: Göktepe, M. E. (2013). *Ölçünlü Türkiye Türkçesinin dizemsel yapısı*. (Doktora Tezi). Ankara Üniversitesi, Ankara. s.92

Gruplaşan diğer sözcükler incelendiğinde de bu durum yine aynıdır. Sonuç olarak, sözcükleri oluşturan grupların sürelerinin birbirine eşit olmadığını gösteren bu sonuç, Türkiye Türkçesinin söz varlığında çok sayıda aksak tartımsal yapıda sözcük bulunduğunu ortaya koymuştur (Göktepe, 2014b, s.98).

BÖLÜM IV

4.1. Ulvi Cemal Erkin

Çağdaş Türk müziğinin birinci kuşak bestecilerinden Ulvi Cemal Erkin 14 Mart 1906 tarihinde doğdu. Besteci, ilk piyano derslerini annesinden aldı. Daha sonra Mercenier isimli bir Fransız öğretmenle ilk ciddi piyano eğitimine başladı. Piyano eğitimini İtalyan Adinolfi ile devam ettirdi.

Erkin, Millî Eğitim Bakanlığının 1925 yılında Avrupa'ya müzik öğrenimi için gönderilecek öğrencilere açtığı sınava girerek kazananlar arasında yerini aldı. Paris konservatuvarını kazanan besteci daha sonralarda okul değiştirerek Ecole Normale De Musique'ye geçti. Burada armoni ve konturpuan dersleri aldı. Nadia Boulanger ile kompozisyon dersleri çalıştı. Avrupa'daki eğitiminden sonra Türkiye'ye dönen besteci, 1930 yılının başında Musiki Mualli Mektebi⁴'nin ilk öğretmenlerinden olup burada piyano ve armoni dersleri vermeye başladı.

İlk dönem besteciliği yıllarında Debussy ve Ravel izlenimciliğinin etkisinde eserler vermiş daha sonra kendine özgü beste stilini geliştirmiştir. Türk müziğindeki aksak ritimleri kullanıp, dördü ve beşli aralıklardan oluşan akorlara armonik yapıda yer vermiştir. Sonat, senfoni, konçerto gibi eserlerinin ilk bölümleri çoğu zaman Batı müziği, diğer bölümleri ise geleneksel müziğin etkisi altındadır. Eserlerinde genellikle klasik formları kullanan besteci zaman zaman bu formlardan uzaklaştığı da olmuştur.

Ulvi Cemal Erkin, halk müziğini her yönüyle özümseyerek, Anadolu'nun otantik ses gücünü tüm orjinallliği ile yansıtmayı başaran bir besteciydi. Batı tekniği ile Halk müziğinin stil, karakter ve teknikleri çok iyi analiz etmiş ve eserlerinin yapı taşı olarak kullanmıştır. Hemen her bestesinde görülen, aksak ritimli bir yapının arasına veya üstüne taksim gibi bir bölme yerleştirerek sentezlemeler yapmıştır.

Erkin'in keman ve piyano için yazdığı ilk eseri olan “İki Dans” ve Paris'te başlayıp Türkiye'de son şeklini verdiği “Ninni, Emprovizyon ve Zeybek” adlı eserlerini Musiki

⁴ Bugünkü Gazi Eğitim Fakültesi

Muallim Mektebi'nin Orkestrası ile seslendirmiş ve adını duyurmaya başlamıştı. “Beş Damla” adını verdiği beş küçük piyano parçası basımı yapılan ilk bestesiydi. Ayrıca Birinci Senfonisi yurtdışında seslendirilen ilk Türk senfonisi ve İkinci Senfonisi ise kayda alınmış ilk Türk senfonisi olarak Türk Müzik tarihimizde yerini aldı.

Besteci, yorumcu ve bir öğretmen olan Ulvi Cemal Erkin, 15 Eylül 1972'de aramızdan ayrıldı (Kolçak, 2008, s.9-28).

4.2. “Sinfonietta”

Arkadaşı Nazım K. Bayur'a ithaf ettiği “Sinfonietta”, yaylı çalgılar orkestra için yazılmış, konservatuvar öğrenci orkestralarının entonasyon, ve ritim duygusunu geliştirmesi için hazırlanmıştır. Ancak eğitim amaçlı hazırlanan bu eser zengin içeriği ve zorluk derecesi bakımından öğrenci orkestralarının kapasitesini aştığı anlaşıldı. Deneyimli orkestraların repertuarlarında yer almaya başlayan bu eser 1967'de Lessing yönetimindeki Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası tarafından seslendirildi (Kolçak, 2008, s.47). Eser üç bölümden oluşmaktadır:

I. Bölüm: Allegro, neşeli tempoda ve klasik sonat biçimindedir.

II. Bölüm: Adagio, ağır tempoda ve geleneksel duyuşlar içermektedir.

III. Bölüm: Allegro, neşeli tempoda ve Türk halk müziğinin aksak tartım grupları görülmektedir.

4.3. “Sinfonietta” Adlı Eserinin Tartımsal Açısından İncelenmesi

Bu incelemede kullanılan tablolarda yer alan kısaltmalara ve simgelere yönelik açıklamalar şu şekildedir:

Tartım Kalıbı Dağılımı:

ÖNr	ÖA	Tartım Kalıbı
1	4 10/8	[3+2+2+3]

Örnek tabloda yer alan;

- ÖNr “ölçü numarası”, ÖA “ölçü anahtarı” olarak kısaltılmıştır.
- ÖNr sütununa yazılan sayılar, eserin hangi ölçüsü olduğunu ifade eder.
- ÖA sütununa yazılan “10/8” ve benzeri ifadeler incelenen ölçü için geçerli olan ölçü anahtarını ifade eder.
- [3+2+2+3] ve benzeri ifadeler incelenen ölçü için geçerli olan tartım kalıbını ifade eder.
- ÖA sütununda bulunan [3+2+2+3] ifadesinin önüne yazılan “4” ve benzeri ifadeler incelenen ölçü için geçerli olan tartım kalıbının kaç vuruşa bölündüğünü göstermek için yazılmıştır.

Tartım Kalıbı	Tartım Kalıbının Kullanıldığı Ölçü Sayısı	Tartım Kalıbının Kullanım Oranı (%)

4.3.1. "Sinfonietta" 1. Bölüm

Tablo 7: "Sinfonietta" 1. Bölüm, Tartım Kalıbı Dağılımı

ÖNr	ÖA	Tartım Kalıbı
1		
2	3 3/4	[1+1+1]
3		
4	4 4/4	[1+1+1+1]
5		
6		
7	3 3/4	[1+1+1]
8		
9		
10		
11	4 4/4	[1+1+1+1]
12		
13		
14		
15		
16	3 3/4	[1+1+1]
17		
18		
19		
20		
21		
22		
23	2 2/4	[1+1]
24	3 3/4	[1+1+1]
25		
26	4 4/4	[1+1+1+1]
27		
28		
29		
30		
31	3 3/4	[1+1+1]
32		
33		
34		

ÖNr	ÖA	Tartım Kalıbı
35		
36		
37	2 2/4	[1+1]
38		
39		
40		
41		
42		
43		
44		
45		
46		
47		
48	3 3/4	[1+1+1]
49		
50		
51		
52		
53		
54		
55		
56		
57		
58		
59		
60		
61	4 4/4	[1+1+1+1]
62	3 3/4	[1+1+1]
63	4 4/4	[1+1+1+1]
64	3 3/4	[1+1+1]
65	4 4/4	[1+1+1+1]
66	3 3/4	[1+1+1]
67	4 4/4	[1+1+1+1]
68		

ÖNr	ÖA	Tartım Kalıbı
69	3	3/4 [1+1+1]
70		
71		
72		
73		
74		
75		
76		
77		
78		
79		
80		
81		
82		
83		
84	4	4/4 [1+1+1+1]
85		
86		
87		
88		
89		
90		
91		
92		
93		
94		
95		
96		
97		
98		
99	3	3/4 [1+1+1]
100		
101		
102		

ÖNr	ÖA	Tartım Kalıbı		
103	4	4/4 [1+1+1+1]		
104				
105				
106				
107				
108				
109				
110				
111				
112				
113				
114				
115				
116			3	3/4 [1+1+1]
117				
118				
119				
120				
121				
122	4	4/4 [1+1+1+1]		
123				
124				
125				
126				
127				
128				
129	3	3/4 [1+1+1]		
130				
131				
132	4	4/4 [1+1+1+1]		
133	2	2/4 [1+1]		
134	4	4/4 [1+1+1+1]		
135	2	2/4 [1+1]		
136	4	4/4 [1+1+1+1]		

ÖNr	ÖA	Tartım Kalıbı
137	2 2/4	[1+1]
138	4 4/4	[1+1+1+1]
139	2 2/4	[1+1]
140	4 4/4	[1+1+1+1]
141	2 2/4	[1+1]
142	4 4/4	[1+1+1+1]
143	2 2/4	[1+1]
144		
145	3 3/4	[1+1+1]
146		
147	4 4/4	[1+1+1+1]
148		
149		
150	3 3/4	[1+1+1]
151		
152		
153		
154	4 4/4	[1+1+1+1]
155		
156		
157		
158		
159		
160	3 3/4	[1+1+1]
161		
162		
163		
164		
165		
166	2 2/4	[1+1]
167	3 3/4	[1+1+1]
168		
169	4 4/4	[1+1+1+1]
170		

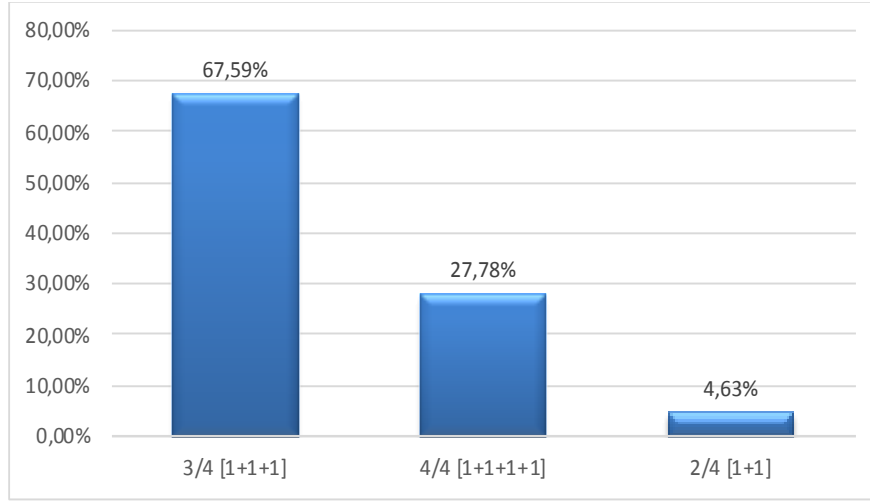
ÖNr	ÖA	Tartım Kalıbı
171		
172		
173		
174		
175		
176		
177		
178		
179		
180		
181		
182		
183		
184		
185		
186	3 3/4	[1+1+1]
187		
188		
189		
190		
191		
192		
193		
194		
195		
196		
197		
198		
199		
200		
201		
202	4 4/4	[1+1+1+1]
203	3 3/4	[1+1+1]
204	4 4/4	[1+1+1+1]

ÖNr	ÖA	Tartım Kalıbı
205	3	3/4 [1+1+1]
206		
207		
208		
209		
210	4	4/4 [1+1+1+1]
211		
212		
213		
214		
215		
216		

Tablo 8: Bölüm 1'de Kullanılan Tartım Kalıplarının Yüzdeleri

1.BÖLÜM		
Tartım Kalıbı	Tartım Kalıbının Kullanıldığı Ölçü Sayısı	Tartım Kalıbının Kullanılma Oranı (%)
3/4 [1+1+1]	146	67,59%
4/4 [1+1+1+1]	60	27,78%
2/4 [1+1]	10	4,63%

Bölüm 1'e ait tartım kalıpları ve kullanılan tartım kalıplarının oranları grafiksel olarak sunulmuştur.



Grafik 16. Sinfonietta Bölüm 1, Tartım Kalıplarının Yüzdeleri

Eserin 1. bölümünde görüldüğü üzere kullanılan tartım kalıpları 3/4 [1+1+1], 4/4 [1+1+1+1] ve 2/4 [1+1] şeklindedir. Bu tartım çeşitleri tekli (basit) tartım kalıplarından oluşmaktadır. İncelenen eserin birinci bölümünde çoklu karma/aksak veya çoklu eşit tartım grubuna ait tartım çeşitlerine rastlanmamıştır.

4.3.2. “Sinfonietta” 2. Bölüm

Tablo 9: “Sinfonietta” 2. Bölüm, Tartım Kalıbı Dağılımı

ÖNr	ÖA	Tartım Kalıbı	ÖNr	ÖA	Tartım Kalıbı
1			35		
2	3	3/4	36		
3			37		
4	4	4/4	38		
5			39		
6	3	3/4	40		
7			41		
8	4	4/4	42		
9			43		
10	3	3/4	44		
11			45		
12	4	4/4	46		
13			47		
14			48		
15			49		
16			50		
17			51	2	2/4
18			52		
19			53		
20			54		
21			55		
22	3	3/4	56		
23			57		
24			58		
25			59		
26			60		
27			61		
28			62		
29			63		
30			64		
31			65		
32			66		
33			67		
34			68		

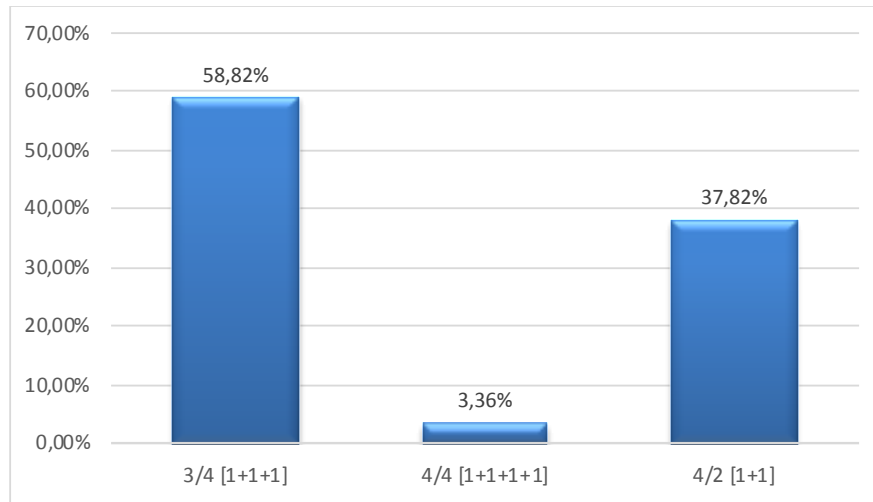
ÖNr	ÖA	Tartım Kalıbı
69		
70		
71		
72		
73		
74		
75		
76		
77		
78		
79		
80		
81		
82		
83		
84		
85		
86		
87		
88	3 3/4	[1+1+1]
89		
90		
91		
92		
93		
94		
95		
96		
97		
98		
99		
100	4 4/4	[1+1+1+1]
101		
102	3 3/4	[1+1+1]

ÖNr	ÖA	Tartım Kalıbı
103		
104		
105		
106		
107		
108		
109		
110		
111		
112		
113		
114		
115		
116		
117		
118		
119		

Tablo 10: Bölüm 2'de Kullanılan Tartım Kalıplarının Yüzdeleri

2.BÖLÜM		
Tartım Kalıbı	Tartım Kalıbının Kullanıldığı Ölçü Sayısı	Tartım Kalıbının Kullanılma Oranı (%)
3/4 [1+1+1]	70	58,82%
4/4 [1+1+1+1]	4	3,36%
2/4 [1+1]	45	37,82%

Bölüm 2'ye ait tartım kalıpları ve kullanılan tartım kalıplarının oranları grafiksel olarak sunulmuştur.



Grafik 17. Sinfonietta Bölüm 2, Tartım Kalıplarının Yüzdeleri

Eserin 2. bölümünde görüldüğü üzere kullanılan tartım kalıpları 3/4 [1+1+1], 4/4 [1+1+1+1] ve 2/4 [1+1] şeklindedir. Bu tartım çeşitleri tekli (basit) tartım kalıplarından oluşmaktadır. İncelen eserin ikinci bölümünde çoklu karma/aksak veya çoklu eşit tartım grubuna ait tartım çeşitlerine rastlanmamıştır.

4.3.3. "Sinfonietta" 3. Bölüm

Tablo 11: Sinfonietta 3. Bölüm, Tartım Kalıbı Dağılımı

ÖNr	ÖA	Tartım Kalıbı	ÖNr	ÖA	Tartım Kalıbı
1	4 10/8	[3+2+2+3]	35		
2			36		
3	4 8/8	[2+2+2+2]	37		
4	1 3/8	[1]	38		
5	4 10/8	[3+2+2+3]	39		
6			40		
7	4 8/8	[2+2+2+2]	41	4 10/8	[3+2+2+3]
8	1 3/8	[1]	42		
9	3 7/8	[2+2+3]	43		
10	2 6/8	[3+3]	44		
11	4 4/4	[1+1+1+1]	45		
12	2 6/8	[3+3]	46		
13	2 2/4	[1+1]	47		
14	4 10/8	[3+2+2+3]	48		
15			49		
16	4 8/8	[2+2+2+2]	50		
17	1 3/8	[1]	51		
18	4 8/8	[2+2+2+2]	52		
19	1 3/8	[1]	53		
20			54		
21			55		
22			56		
23	3 7/8	[2+2+3]	57		
24			58		
25			59	2 5/8	[2+3]
26			60		
27	4 10/8	[3+2+2+3]	61		
28			62		
29			63		
30	2 7/8	[4+3]	64		
31			65		
32	4 10/8	[3+2+2+3]	66		
33			67		
34	1 3/8	[1]	68		

ÖNr	ÖA	Tartım Kalıbı
69		
70		
71		
72		
73		
74		
75		
76	4 10/8	[3+2+2+3]
77		
78		
79		
80		
81		
82		
83		
84		
85	3 7/8	[2+2+3]
86		
87		
88		
89		
90		
91	4 10/8	[3+2+2+3]
92		
93	4 8/8	[2+2+2+2]
94	1 3/8	[1]
95	3 7/8	[2+2+3]
96	1 3/8	[1]
97		
98		
99		
100	4 10/8	[3+2+2+3]
101		
102		

ÖNr	ÖA	Tartım Kalıbı
103		
104		
105		
106		
107		
108		
109		
110		
111		
112		
113		
114		
115		
116		
117	4 8/8	[2+2+2+2]
118	1 3/8	[1]
119	4 10/8	[3+2+2+3]
120		
121	4 8/8	[2+2+2+2]
122	1 3/8	[1]
123	2 4/8	[2+2]
124	2 6/8	[3+3]
125	4 4/4	[1+1+1+1]
126	2 6/8	[3+3]
127	2 2/4	[1+1]
128	4 10/8	[3+2+2+3]
129		
130	4 8/8	[2+2+2+2]
131	1 3/8	[1]
132	4 8/8	[2+2+2+2]
133	1 3/8	[1]
134	2 4/8	[2+2]
135	2 6/8	[3+3]
136	4 4/4	[1+1+1+1]

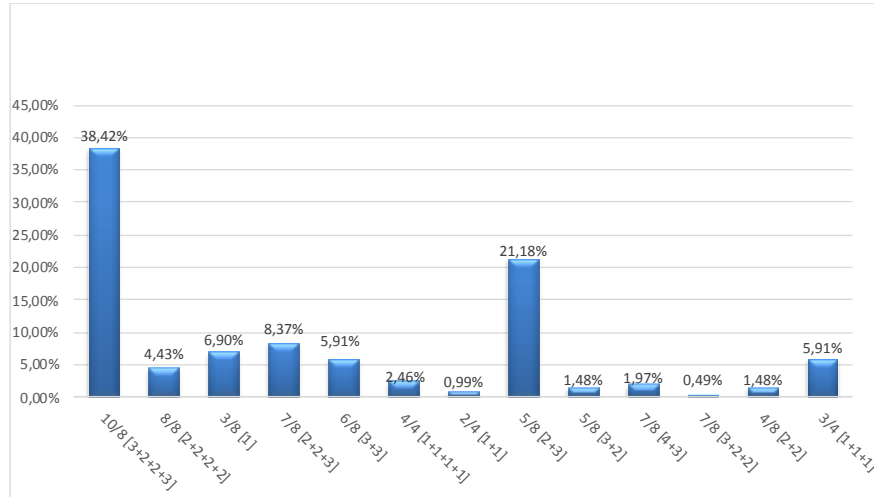
ÖNr	ÖA	Tartım Kalıbı
137	2 6/8	[3+3]
138	4 4/4	[1+1+1+1]
139	2 6/8	[3+3]
140	4 4/4	[1+1+1+1]
141	2 6/8	[3+3]
142	2 4/8	[2+2]
143		
144	4 10/8	[3+2+2+3]
145		
146		
147	2 7/8	[4+3]
148		
149	4 10/8	[3+2+2+3]
150		
151	2 6/8	[3+3]
152	3 3/4	[1+1+1]
153	2 6/8	[3+3]
154	3 3/4	[1+1+1]
155		
156	2 6/8	[3+3]
157	3 3/4	[1+1+1]
158		
159	1 3/8	[1]
160	3 3/4	[1+1+1]
161	2 6/8	[3+3]
162	3 3/4	[1+1+1]
163		
164	1 3/8	[1]
165		
166		
167	4 10/8	[3+2+2+3]
168		
169		
170		

ÖNr	ÖA	Tartım Kalıbı
171		
172		
173		
174		
175		
176	2 5/8	[2+3]
177		
178		
179		
180		
181		
182		
183		
184		
185		
186		
187		
188		
189		
190		
191		
192		
193	4 10/8	[3+2+2+3]
194		
195		
196		
197		
198	2 5/8	[2+3]
199		
200		
201	3 3/4	[1+1+1]
202		
203		

Tablo 12: Bölüm 3'te Kullanılan Tartım Kalıplarının Yüzdeleri

3.BÖLÜM		
Tartım Kalıbı	Tartım Kalıbının Kullanıldığı Ölçü Sayısı	Tartım Kalıbının Kullanılma Oranı (%)
10/8 [3+2+2+3]	78	38,42%
8/8 [2+2+2+2]	9	4,43%
3/8 [1]	14	6,90%
7/8 [2+2+3]	17	8,37%
6/8 [3+3]	12	5,91%
4/4 [1+1+1+1]	5	2,46%
2/4 [1+1]	2	0,99%
5/8 [2+3]	43	21,18%
5/8 [3+2]	3	1,48%
7/8 [4+3]	4	1,97%
7/8 [3+2+2]	1	0,49%
4/8 [2+2]	3	1,48%
3/4 [1+1+1]	12	5,91%

Bölüm 3'e ait tartım kalıpları ve kullanılan tartım kalıplarının oranları grafiksel olarak sunulmuştur.



Grafik 18. Sinfonietta Bölüm 3, Tartım Kalıplarının Yüzdeleri

Eserin 3. Bölümünde daha çeşitli tartım kalıplarının yer aldığı gözlemlenmiştir. Tekli (basit) tartım kalıplarının yanı sıra çoklu karma/aksak ve çoklu eşit tartım gruplarına da yer verilmiştir. Kullanılan çoklu karma/aksak tartımların bölümlenme çeşitliliği de dikkat çekicidir. Örneğin 5/8'lik tartım kalıbının $[2+3]$ ve $[3+2]$ şeklinde kullanımı ve 7/8'lik tartım kalıbının $[2+2+3]$, $[3+2+2]$ ve $[4+3]$ şeklinde çeşitli kullanımları gözlemlenmiştir.

SONUÇ

Türkiye Türkçesi'nin sözcük bazında tartımsal yapısı incelendiğinde eşit bölümlü çoklu tartımların yanı sıra önemli miktarda farklı bölümlü (karma/aksak) çoklu tartımların da varolduğu görülmüştür. Yani bazı sözcüklerdeki hece/seslem gruplaşmalarının eşit süreli olmadığı ve aksak bir yapıda olduğu saptanmıştır.

Bu dili ana dili olarak kullanan Ulvi Cemal Erkin'in "Sinfonietta" adlı eseri incelendiğinde, kullanılan dildeki benzer tartım gruplarına rastlanmıştır. Eserin ilk iki bölümünde tekli (basit), üçüncü bölümde ise farklı bölümlü (karma/aksak) ve eşit bölümlü olan çoklu tartım grupları gözlemlenmiştir. Yani eserin son bölümünde yer alan çeşitli tartım kalıpları *aksak* yapı özelliği taşımaktadır.

Elde edilen veriler sonucunda, bir dili anadili olarak kullanan bestecinin eserlerinde bu dile has tartımsal kalıpların görüldüğü yani bir ana dilin, onu kullanan bestecinin müziğini etkilediği sonucuna varılmıştır.

Dil ve müziğin tartımsal açıdan incelenmesi konusu ele alınırken ülkemizde bu alanda yapılan araştırmaların çok kısıtlı sayıda olduğu ancak İngilizce ve Fransızca gibi diğer dillerle ilgili karşılaştırma ve benzerliklere yönelik çalışmaların ise çok sayıda olduğu saptanmıştır.

Sonuç olarak yapılan bu çalışmada Türkiye Türkçesinin tartımsal yapısı ve bu dili ana dili olarak kullanan bestecilerin eserlerinde kullandıkları tartımsal yapıların incelenmesi, bu alandaki ilk çalışmalardan biri olarak sayılabilir.

Türkiye Türkçesinin ritmik yapısının yanı sıra ezgisel yapısının da incelenmesi, bu alanda yok denecek kadar az sayıda çalışma yapılmış olduğu göz önüne alınırsa dilimiz açısından son derece faydalı ve verimli olacaktır.

KAYNAKLAR

- Atalay, A. (2009, Eylül). *Müzik eğitiminde ölçü gruplamaları ve tanımlamalarına yeni bir bakış*. 8. Ulusal Müzik Eğitimi Sempozyumu'nda Sunulmuş Bildiri, Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Samsun.
- Banguoğlu, T., (1990). *Türkçenin Grameri* (3. Basım). Ankara: Türk Tarih Kurumu Basım Evi.
- Bingöl, F. (2006, Nisan). *Müzik ve dil arasındaki benzerlikler ekseninde müzik eğitimi*. Ulusal Müzik Sempozyumu Bildirisi, Pamukkale Üniversitesi Eğitim Fakültesi, Denizli.
- Bright, W. (1963). Language and music: areas for cooperation. *University of Illinois Press*, 7(1), 26-32. <http://www.jstor.org/stable/924144> sayfasından erişilmiştir.
- Coker, W. (1972). Music & meaning: a theoretical introduction to musical aesthetics. *The Free Press, New York*, 11(1), 255-257. doi:10.2307/832472
- Çuhadar, C. H. (2009, Eylül). Toplumsal yaşamda müziğin yeri ve önemi. 38. *ICANS (International Congress of Asian and North African Studies) (Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi)*, 1, 195-209.
- Erdem, A. (2010). *Ahmed Adnan Saygun'un dört piyano yapıtına ilişkin bir aksak tartı analizi: opus 38, 45, 47, 58*. (Yüksek lisans tezi). Hacettepe Üniversitesi, Ankara.
- Ergenç, İ., (2002). *Konuşma Dili ve Türkçenin Söyleyiş Sözlüğü*. İstanbul: Multilingual Yayınları.
- Erol, A. (2002). Şiir ve musiki. *İlmi Araştırmalar*, 14, 53-60. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/73426> sayfasından erişilmiştir.
- Feld, S. ve Fox, A.A. (1994). Music and language. *Annual Review of Anthropology*, 23, 25-53. <http://www.jstor.org/stable/2156005> sayfasından erişilmiştir.
- Göktepe, M. E. (2013). *Ölçünlü Türkiye Türkçesinin dizemsel yapısı*. (Doktora Tezi). Ankara Üniversitesi, Ankara.
- Göktepe, M. E. (2014a). *Müzikte ses-süre-hız-yoğunluk* (3. Basım). Ankara: Phoenix.
- Göktepe, M. E. (2014b). *Dil ve müziğin karşılaştırılması*. Ankara: Phoenix.
- Gürgen, E. T. (2105). Müziğin temel bileşenleri ve müzik dinlemenin kavramsal boyutu. *Ulakbilge*, 3(5), 5-6. DOI: 10.7816
- İçeli, E. N. (2015). Dil ve müzik ilişkisi. *Kültür Evreni*, (23), 119-122.
- Johansson, B.B. (2008). Language and music. *European Review*, 16(4), 413-427. doi:10.1017/S1062798708000379

- Kolçak, O. (2008). *Ulvi Cemal Erkin Biyografisi* (1. Basım). İstanbul: Kastaş Yayınevi.
- Lerdahl, F. (2013). Musical syntax and its relation to linguistic syntax. *Strüngmann Forum Reports*, July, 10, 257-272. DOI: 10.7551/mitpress/9780262018104.003.0010
- Magne, C., Aramaki, M., Astesano, C., Gordon, R. (2005). Comparison of rhythmic processing in language and music: an interdisciplinary approach. *Journal of Music and Meaning*, January, 1-16. <https://www.researchgate.net/publication/260202678> sayfasından erişilmiştir.
- McMullen, E. and Saffran, J.R. (2004). Music and language: a developmental comparison. *University of Wisconsin-Madison, Spring*, 21(3), 289-311. <https://doi.org/10.1525/mp.2004.21.3.289>
- Patel, A., (2008). *Music, Language And The Brain*. Oxford.
- Patel, A.D. and Daniele, J.R. (2002). An empirical comparison of rhythm in language and music. *The Neurosciences Institute, October*, 35-45. DOI: 10.1016/S0010-0277(02)00187-7
- Roach, P. (1982). On the distinction between ‘stress-timed’ and ‘syllable-timed’ languages. *Linguistic Controversies*, 73-79. <http://www.personal.reading.ac.uk/~llsroach/phon2/frp.pdf> sayfasından erişilmiştir.
- Say, A. (2012). *Müziğin Kitabı* (5. Basım). Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Sayın, Ö. ve Ege, G. B. (2013). Müziğin toplumsal ve göstergebilimsel temelleri. *Ege Eğitim Dergisi*, 14(2), 106-117. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/923937> sayfasından erişilmiştir.
- Yüctoker, İ. ve Bahar, M. (2015). Cumhuriyet döneminde şiir ve müzik: aşıklık geleneği. *Akū Amader*, 1, 1-16. DOI NO: 10.5578/AMRJ.8929
- Zeren, A. (2018). *Müzik Fiziği* (7. Basım). İstanbul: Pan Yayıncılık.

EK 1: ULVİ CEMAL ERKİN- BİYOGRAFİ

Yaşam Öyküsü (1906-1972)

Türk Beyleri ve Çağdaş Türk müziğinin birinci kuşak bestecilerinden olan Ulvi Cemal Erkin 14 Mart 1906 tarihinde İstanbul'un Bakırköy ilçesinde doğdu. Ailenin son çocuğu olarak dünyaya gelen Ulvi Cemal, ağabeyleri Feritun Cemal ve Adnan Cemal ile beraber çocukluğunu Bakırköy'de geçirdi. Ulvi Cemal'in babası Mehmet Cemal Bey çeşitli kademelerde devlet memurluğu yaptı. Daha sonra, Osmanlı Devleti'nin Dünyu-u Umumiye (Genel Borçlar) idaresinde Komiserlik Kalemi Müdürü olarak göreve başladı. Bu zor ve yoğun görevi yüzünden çocukları ile fazla ilgilenemedi. Ulvi Cemal'in annesi Nesibe Hanım eşinin yoğun mesaisi yüzünden çocuklarının bakım ve eğitimini üzerine aldı. Nesibe Hanım temel eğitiminin yanı sıra piyano ve Fransızca dersleri alarak yetiştirilmişti. Çocuklarının müziğe karşı duydukları ilgiyi fark ettiği zaman hiç vakit kaybetmeden büyük oğlu Feritun Cemal'e bir hoca tutarak keman derslerine başlattı. Bir süre sonra Adnan Cemal de keman çalmaya başladı. Ağabeylerinin keman çalması ve annesinin de piyano çalması Ulvi Cemal'i etkiledi. Bunu fark eden anne Ulvi Cemal'e kendi ders vererek piyanoya başlattı. Annesinin verdiği bu ilk piyano dersleri, geleceğin büyük bestecisinin müzik dünyasındaki ilk ve sağlam adımlarıydı. Daha sonra Mercenier isimli bir Fransız öğretmenle ilk ciddi piyano eğitimine başladı. O zamanlarda İstanbul'da meşhur olan Adinolfi adlı İtalyan hoca ile piyano eğitimine devam etti. Kısa zamanda Ulvi Cemal bu piyano öğretmeni ile büyük başarı elde etti. Başarı ile devam eden piyano dersleri sürerken Bakırköy'deki Numune Mektebi'nden mezun olup, daha sonra Mekteb-i Sultani'ye (Galatasaray Lisesi) giren Ulvi Cemal ortaokul ve lise yaşamında da çok başarılı bir öğrenci oldu. Okuldaki arkadaşları arasında Nadir Nadi, piyanist Fuat Türkay, Arif Tektaş, Muhittin Sadak gibi müzikle uğraşan arkadaşları ile bir araya gelerek konserler düzenliyorlardı. Ulvi Cemal'in Galatasaray Lisesi'nde aynı dönemde okuyan arkadaşı yazar ve gazeteci Nadir Nadi, "Dostum Mozart" adlı kitabında okuldaki müzik ortamını şu sözlerle anlatır:

"Arada bir Mozart'a ilişkin elime ne geçerse okuyor, okul müsamerelerinde de sınıf arkadaşım Fuat Türkay ile birlikte Mozart'ın değişik piyano-keman sonatlarını çalıyoruz. O yıllarda okulumuzdaki klasik batı müziğine önem veren bir akım vardı. Bu akımı bizden önceki ağabeylerimiz Ekrem Besim, Arif Tektaş, Muhittin Sadak ve arkadaşları başlatmışlardı. Bizim

dönemimizde küçük bir yaylı çalgılar orkestrası da kurulmuştu. Bu orkestra ile müzik öğretmenleri Seyfettin ve Sezai (Asal) kardeşlerin yönetiminde kimi uvertürler, serenatlar çalınır, öğrencilerin müzik zevki geliştirilmek istenirdi. Yaylı çalgılar orkestrasından seçilen gençlerden bir de dörtlü (kuartet) oluşturulmuştu. Arkadaşım Fuat'ın (Sonradan Ankara Devlet Konservatuvarı Müdürü) katılımıyla dörtlümüz kimi zaman beşli olur, Haydn, Mozart, Schubert'ten çeşitli oda müziği yapıtları çalardık.” (Kolçak, 2008, s.11)

Atatürk, ileri görüşleri ile çağdaş ve evrensel bir Türk müzik okulunun, sağlam temeller üzerinde kurulmasını sağladı. Sanata ve sanatçıya verdiği büyük önem, “*Efendiler, siz hayatınızda mebus, vekil hatta reisicumhur olabilirsiniz, fakat hiçbir zaman sanatkâr olamazsınız*” sözleri ile de açıkça anlaşılır. Müzika-ı Humayun’u Ankara’ya getiren Atatürk, Riyaset-i Cumhur Musiki Heyeti adı ile kendi makamına bağlattı. Bu topluluk halka açık konserler veriyordu. 9 Eylül 1924’te okullarda müzik eğitimi verecek müzik öğretmenlerinin yetişmesi için Musiki Muallim Mektebi açıldı.

Çağdaş ve çok sesli Türk müziğinin ilk ürünlerini verecek yeterli sayıda akademik eğitilmiş müzisyenlerin ülkede bulunmamasından dolayı çeşitli dallarda müzik eğitimi görecek genç yeteneklerin Millî Eğitim Bakanlığı tarafından 1952 yılında Avrupa’ya (Paris, Berlin, Budapeşte ve Prag) gönderilmesi için bir seçme sınavı açıldı. Ulvi Cemal Erkin bu sınava girerek kazananlar arasında yer aldı. Paris’e giden Ulvi Cemal, Galatasaray Lisesi mezunu olduğu için ve çok iyi Fransızca bildiği için Paris’e çok çabuk uyum sağladı. Konservatuvara girmeden önce daha profesyonel olması için piyano çalışmaları üzerinde iki yıla yakın bir süre özel dersler alarak kendini hazırladı. Paris Konservatuvarı’ndan sonra okul değiştirecek Ecole Normale De Musique geçti. Burada armoni ve konturpuan çalıştı. Zamanının en ünlü kompozisyon öğretmeni olan Nadia Boulanger ile birlikte çalıştı. Nadia Boulanger, Gabriel Faure’nin öğrencisi olmuş ilk kadın orkestra şefi olarak Londra, Boston, New York, Philadelphia’daki senfoni orkestralarını yönetmişti. Uzun yıllar Amerika’da da kompozisyon öğretmenliği yapan Nadia Boulanger aralarında Mithat Fenmen, İdil Biret gibi Türk yorumcularının da bulunduğu pek çok yabancı besteci ve yorumcu yetiştirdi.

Başarılı eğitim sürecinde sonra diplomasını alan Ulvi Cemal Türkiye’ye dönerek 1930 ders yılının başında Musiki Muallim Mektebi’nin piyano ve armoni öğretmenliğine atandı. Burada görev alan ilk öğretmen oldu. Daha sonra 1931 yılında Ahmet Adnan

(Saygun), Ferhunde Remzi (Erkin), Necdet Remzi (Atak), 1932 yılında Mahmut Ragıp (Gazimihal), 1933'te Halil Bedri (Yönetken), 1934'te Necil Kazım (Akses), Musiki Muallim Mektebi'nin öğretim kadrosuna katıldılar.

Ulvi Cemal, eşi piyanist Ferhunde Remzi ile ilk defa Musiki Muallim Mektebi'nde Zeki Üngör'ün odasında karşılaştı. Birlikte çalışıp, birlikte konserler verirken birbirlerini daha çok sevdiler. Bu romantik dönemde Ulvi Cemal “Konçertino” adlı piyano eserini besteledi. Aşkın ürünü olan bu eserin, Halkevi konserlerinin üçüncüsünde solo partisini Ferhunde Remzi eşlik partisini de Ulvi Cemal çaldı. Bu konserden kısa bir süre sonra 29 Eylül 1932'de evlenen iki sanatçı; 1934 yılında çıkan soyadı kanununa uyarak özgür anlamına gelen Erkin soyadını aldı.

Cumhuriyetin birinci kuşak Türk Beşleri diye anılan bestecileri 19 Şubat 1939'da düzenlenen “Modern Türk Müzik Festivali” halkevlerinin yedinci kuruluş yıldönümünde bir araya geldiler.

“Bu konserde Riyaset-i Cumhur Filarmoni Orkestrası, önce Cemal Reşit Rey yönetiminde Rey'in “Karagöz” adlı senfonik suitini, sonra Ferit Alnar yönetiminde Alnar'ın “Orkestra Suiti”ni ve solistliğini bizzat Ulvi Cemal Erkin'in yaptığı Erkin'in “Piyano ve Orkestra için Koçertino” Ahmet Adnan Saygun'un “Sihir Raksı” adlı eserini seslendirmişti. Bu konser Türk Beşleri'nin ilk defa bir araya geldikleri konser oldu. Aynı program içinde yer alarak bir araya geldikleri bu konserden sonra “Türk Beşleri” deyimini daha çok kullanılmaya başlandı.” (Kolçak, 2008, s.18-19)

1943 yılında beste dalında bir yarışma açıldı. Yarışmaya katılan on altı besteci, katıldı. Beş kişiden oluşan seçici kurulda Riyaset-i Cumhur Filarmoni Orkestrası Şefi Dr. Ernst Praetorius, Ankara Devlet Konservatuvarı keman öğretmeni Ali Sezin, Gazi Eğitim Enstitüsü Müzik Bölümü Başkanı Eduard Zuckmayer, orkestra şefi ve piyanist Ferdi Statzer yer alıyordu. Ancak Ferdi Statzer'in hastalanıp Ankara'ya gelememesi yüzünden yerine Ankara Devlet Konservatuvarı'nın Korepetitörü (eşlikçisi) olan George Markovitz görevlendirildi. Yarışma sonunda katılan eserler arasında seçim yapılamadı. 3000 liralık ödül üç sanatçı arasında paylaştırıldı. Ancak seçici kurulun yaptığı değerlendirmeye göre, Ulvi Cemal Erkin “Piyano Konçertosu” ve “Köçekçe” ile 9.4 puanla birinciliği, Ahmet

Adnan Saygun “Yunus Emre Oratoryosu” ile 9.2 puanla ikinciliği, Ferit Alnar ise “Viyolonsel Konçertosu” ile 9 puanla üçüncülüğü kazanmıştı.

Ulvi Cemal, ilk bestesi olan “İki Dans” adlı keman ve piyano için yazdığı eseri ve Paris’te başlayıp Türkiye’de son şeklini verdiği “Ninni, Eprovizyon ve Zeybek” adlı eserleri bestelemiş, Musiki Muallim Mektebi’nin Orkestrası ile verdiği sürekli konserlerle adını duyurmaya başlamıştı.

6 Mart 1931’de ilk defa orkestra eşliğinde Mozart’ın bir piyano konçertosunu, daha sonra 30 Aralık 1932’de Cesar Frank Senfonik Çeşitlemelerini seslendirdi. Bu sırada “Beş Damla” adını verdiği beş küçük piyano parçası yazdı. “Beş Damla” Ulvi Cemal’in basımı yapılan ilk bestesiydi. Bu eser Sivas Orduevi’nde besteci tarafından ilk defa seslendirildi.

Avrupa’dan döndükten dört yıl sonra yazdığı “Bayram” adlı orkestra eseri Ulvi Cemal Erkin’in yönetiminde Riyaset-i Cumhur Filarmoni Orkestrası tarafından Ankara’da, daha sonra Zeki Üngör yönetimindeki Moskova Filarmoni orkestrası tarafından Bakü’de seslendirildi. Bayram adlı eser yurtdışında çalınan ilk Türk senfonisidir.

Bu başarılarından sonra Ulvi Cemal ilk oda müziği eseri olan “Yaylı Çalgılar Dörtlüsü’nü” besteledi. Yazmaya başladıktan bir yıl sonra tamamlayabildiği eseri Ankara Devlet Konservatuari’nin salonunda çalındı.

Ulvi Cemal Erkin “Konçertino” ve “Bayram” gibi eserlerini yöneterek başladığı şeflik çalışmalarına operaları da yöneterek devam etti. Telefon, Medium, Carmen, Faust, İl Tabarro, Otello operaları ile Coppelia gibi bazı bale eserlerini yönetti. Necil Kazım Akses ile yaptığı çeviri çalışmaları içinde Fidelio, Manon, Carmen, Aida, Sevil Barberi, La Bohem, Hofmann’ın Masalları, Faust, La Sonnambula, Salome, Altın Batının Kızı, il Tabarro, Cavalleria Rustica, Otello, Progy ile bess gibi ünlü operalar yer aldı.

“Keman Konçertosu” Ankara Devlet Operası’nın açılışında ilk defa seslendirildi. Konçertonun ilk solisti kemancı Liko Amar’dı. Daha sonra şef Moralt yönetimindeki Viyana Senfoni Orkestrası eşliğinde kemancı Wolfgang Schniderhan tarafından yurtdışında ilk defa seslendirildi.

Ulvi Cemal Erkin’in “Birinci Senfonisi” yurtdışında seslendirilen ilk Türk senfonisiydi. “İkinci Senfonisi” ise kayda alınmış ilk Türk senfonisi olarak Türk müzik tarihimizde yerini aldı. Moskova’da büyük ilgi gören İkinci Senfoni Niyazi Tagizade yönetimindeki Sinema Senfoni Orkestrası tarafından çalınarak plağa kaydedildi.

Arkadaşı Nazım K. Bayur’a ithaf ettiği “Sinfonietta”, yaylı çalgılar orkestra için yazılmış, konservatuvar öğrenci orkestralarının entonasyon ve ritim duygusunu

geliştirmesi için hazırlanmıştır. Ancak eğitim amaçlı hazırlanan bu eserin zengin içeriği ve zorluk derecesi bakımından öğrenci orkestralarının kapasitesini aştığı anlaşıldı. Deneyimli orkestraların repertuarlarında yer almaya başlayan bu eser 1967’de Lessing yönetimindeki Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası tarafından seslendirildi.

“Konçertant Senfonisi” piyanistlerin tüm hünelerini sergileyebileceği, kendisinin de dediği gibi ne bir konçerto ne de senfonidir. Kendisinin de söylediği gibi konçerto da değil, Senfoni de değildir. Orkestra ile piyano arasında şiirsel, hırçın, barışçı bir diyalog içinde geçen bir söyleşidir.

Ulvi Cemal Erkin’in son eseri, “Senfonik Bölümdür”. Bestecinin ölümünden dört yıl sonra seslendirildi.

Ulvi Cemal, bazen bir solist olarak orkestranın önünde piyano çaldı, bazen diğer yorumcu arkadaşlarının piyano eşliklerini yaptı, bazen de kendi eserlerini çalarak öğretmenlik yıllarını yoğun bir tempo içinde geçirdi.

1930’lu yıllarda başladığı öğretmenlik hayatına aralıksız kırk iki yıl devam etti ve birçok öğrenci yetiştirdi. 1971 yılına Devlet Sanatçısı seçilen Ulvi Cemal, aynı yılın temmuz ayında yaş haddinden emekli oldu.

Besteci, yorumcu ve bir öğretmen olan Ulvi Cemal Erkin, 15 Eylül 1972’de aramızdan ayrıldı (Kolçak, 2008, s. 9-28).

Bestecilik Yönü

İlk eserleri hakkında o yıllarda çıkan yazılarda Ulvi Cemal’in genç romantikler ile izlenimcilerin etkisi altında eserler verdiği görüşleri yer aldı. Debussy ve Ravel izlenimciliğinin etkisinde eserler veren besteci daha sonra kendine özgü beste stilini geliştirmiştir. Türk müziğindeki aksak ritimleri kullanıp, dördü ve beşli aralıklardan oluşan akorlara armonik yapıda yer vermiştir. Sonat, senfoni, konçerto gibi eserlerinin ilk bölümleri çoğu zaman Batı müziği, diğer bölümleri ise geleneksel müziğin etkisi altındadır. Eserlerinde genellikle klasik formları kullanan besteci zaman zaman bu formlardan uzaklaştığı da olmuştur. Özellikle köçeklerin müzikleri ile ilgilenen Ulvi Cemal’in eserlerinin ağır bölümlerinde hüznü bir yapı, hızlı ve kıvrak son bölümlerde ise Köçekçe veya Horon müziklerinin egemen olduğunu görülür.

Ulvi Cemal Erkin, halk müziğini her yönüyle özümseyerek, Anadolu’nun otantik ses gücünü tüm orijinalliği ile yansıtmayı başaran bir besteciydi. Batı tekniği ile Halk

müziğinin stil, karakter ve tekniklerini çok iyi analiz etmiş ve eserlerinin yapı taşı olarak kullanmıştır. Hemen her bestesinde görülen, aksak ritimli bir yapının arasına veya üstüne taksim gibi bir bölme yerleştirerek sentezlemeler yapmıştır. Kişiliğini yansıtan üstün eserler meydana getirmiştir (Kolçak, 2008, s. 29-30).

Ulvi Cemal Erkin'in Layık Görüldüğü Nişanlar

1. Fransız Eğitim Bakanlığı tarafından 12 Nisan 1950'de verilen, "*Palem Acedemique*" nişanı,
2. Fransa'nın 21 Mart 1959'da verdiği "*Ulusal Liyakat Nişanı*", "*Şövale*" derecesindeki "*Legion D'honneur*" nişanı,
3. İtalya'nın 27 Aralık 1963 tarihinde verdiği, "*Ufficiale*" derecesindeki "*Ordine Al Merito Della Repubblica Italiano*" nişanı,
4. Fransa'nın 23 Aralık 1970 yılında verdiği, ancak bu kez daha önce verilen Legion D'honneur (Ulusal Liyakat Nişanı) nın bir üstü olan "*Officer*" derecesindeki nişan (Kolçak, 2008, s. 28).

Ulvi Cemal Erkin'in Eserleri

1. İKİ DANS (1930) – Büyük orkestra için.
2. NİNNİ, EMPROVİZASYON VE ZEYBEK TÜRKÜSÜ (1929-1932) – Keman ve piyano için.
3. BEŞ DAMLA (1931) – Piyano için.
4. BÜLBÜL VE AYIN ONDÖRDÜ (1932) – Soprano ve küçük orkestra için.
5. KONÇERTİNO (1932) – Piyano ve Orkestra için.
6. BAYRAM (1934) – Büyük Orkestra için.
7. YAYLI ÇALGILAR DÖRTLÜSÜ (1935-1936) – İki keman, viyola, viyolonsel için.
8. YEDİ HALK TÜRKÜSÜ (1936) – Bas bariton ve piyano için.
9. İKİ SESLİ TÜRKÜLER (1936) – İki sesli koro için.
10. ÇOCUKLAR İÇİN YEDİ KOLAY PARÇA (1937) – Piyano için.

11. DUYUŞLAR (1937) – Piyano için on bir parça.
12. KARAGÖZ (1940) – Sahne müziği.
13. PİYANO KONÇERTOSU (1942) – Piyano ve orkestra için.
14. KÖÇEKÇE (1943) – Dans rapsodisi.
15. PİYANOLU BEŞLİ (1943) – Piyano, iki keman, viyola ve viyolonsel için.
16. YEDİ TÜRKÜ (1945) – Karışık koro için.
17. BİRİNCİ SENFONİ (1944-1946).
18. SONAT (1946) – Piyano için.
19. KEMAN KONÇERTOSU (1946-1947) – Keman ve orkestra için.
20. İKİNCİ SENFONİ (1948-1958).
21. KELOĞLAN (1950) – Bale müziği.
22. SİNFONİETTA (1951-1959) – Yaylı çalgılar orkestra için.
23. ON TÜRKÜ (1963).
24. ALTI PRELÜD (1967) – Piyano için.
25. YEDİ HALK TÜRKÜSÜ (1936-1939) – Bas bariton ve orkestra için.
26. KONÇERTANT SENFONİ (1966) – Piyano ve orkestra için.
27. SENFONİK BÖLÜM (1968-1969) – Büyük Orkestra için (Kolçak, 2008, s. 30-31).

EK 2: SİNFONİETTA

SINFONIETTA

Yaylı Çalgılar Orkestrası İçin
Ankara Devlet Konservatuvarı Öğrenci Orkestrasına

Ulvi Cemal ERKİN

Musical score for Violini 1, Violini 2, Viole, Violoncelli, and Contrabassi. The score is written in 3/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The first two staves (Violini 1 and 2) begin with a forte (*f*) dynamic. The Violoncelli and Contrabassi parts include triplet markings (3) and are marked with accents.

Musical score for Violini 1, Violini 2, Viola, Violoncelli, and Contrabassi. The score is written in 3/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The first two staves (Violini 1 and 2) begin with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The Viola, Violoncelli, and Contrabassi parts include triplet markings (3) and are marked with accents.

9 **10**

VL.1
VL.2
Vle
Vc.
C.B.

pizz. arco pizz. arco
pizz. arco pizz. arco

12 **15**

VL.1
VL.2
Vle
Vc.
C.B.

mp mp mp
arco mp arco pizz. arco pizz.

16 **20**

VL.1
VL.2
Vle
Vc.
C.B.

p cresc. p cresc. p cresc. p cresc.
arco fp cresc. fp cresc.

21

Musical score for measures 21-24. The score is for five instruments: Violin 1 (Vl.1), Violin 2 (Vl.2), Viola (Vle), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (C.B.). The music is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The dynamics are marked *più f* (pizzicato) for the first two measures and *f* (arco) for the last two measures. The measures are grouped into two pairs of two measures each.

25

Musical score for measures 25-27. The score is for five instruments: Violin 1 (Vl.1), Violin 2 (Vl.2), Viola (Vle), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (C.B.). The music is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The dynamics are marked *mp* (mezzo-piano) for the first two measures and *mp* (mezzo-piano) for the last two measures. The first two measures are marked *pizz.* (pizzicato) and the last two are marked *arco* (arco). The measures are grouped into two pairs of two measures each.

30

Musical score for measures 28-31. The score is for five instruments: Violin 1 (Vl.1), Violin 2 (Vl.2), Viola (Vle), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (C.B.). The music is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The dynamics are marked *pizz.* (pizzicato) and *arco* (arco) for the first two measures, and *pizz. div. arco* (pizzicato and divided arco) for the last two measures. The measures are grouped into two pairs of two measures each.

32 35

VL.1
VL.2
Vle
Vc.
C.B.

pizz. arco
pizz. arco
pizz. arco
pizz. arco
pizz. arco

p
p
p
p
p

Detailed description: This system contains measures 32 through 35. It features five staves: Violin 1 (VL.1), Violin 2 (VL.2), Viola (Vle), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (C.B.). The music is in 2/4 time. Measures 32 and 33 show a rhythmic pattern of eighth notes with accents. Measures 34 and 35 continue this pattern. Dynamics are marked as *p* (piano) in measures 34 and 35. Performance instructions include *pizz.* (pizzicato) and *arco* (arco) for the strings.

allargando 40

VL.1
VL.2
Vle
Vc.
C.B.

cresc.
cresc.
cresc.
pizz. arco
pizz. arco

ff
ff
ff
ff
ff

Detailed description: This system contains measures 36 through 40. It features five staves: Violin 1 (VL.1), Violin 2 (VL.2), Viola (Vle), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (C.B.). The music is in 2/4 time. Measure 36 is marked *allargando* (ritardando) and *cresc.* (crescendo). Measures 37 and 38 show a rhythmic pattern of eighth notes with accents. Measures 39 and 40 are marked *ff* (fortissimo) and feature a change in time signature to 3/4. Performance instructions include *cresc.* (crescendo) and *pizz. arco* (pizzicato/arco) for the strings.

45

VL.1
VL.2
Vle
Vc.
C.B.

fff
fff

Detailed description: This system contains measures 42 through 45. It features five staves: Violin 1 (VL.1), Violin 2 (VL.2), Viola (Vle), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (C.B.). The music is in 3/4 time. Measures 42 and 43 show a rhythmic pattern of eighth notes with accents. Measures 44 and 45 continue this pattern. Dynamics are marked as *fff* (fortissimo) in measures 44 and 45. Performance instructions include *fff* (fortissimo) for the strings.

50 **meno mosso** 55

50 **meno mosso** 55

mf p pp sul ponticello

meno *f* *mf* *p* *pp*

56 60

56 60

più *f* più *f*

più *f* più *f*

più *f* più *f*

più *f* più *f*

più *f* più *f*

61 **piu meno**

61 **piu meno**

pos. ord. *pp*

pos. ord. *pp*

pos. ord. *pp*

pos. ord. *pp*

sfzpp *sfzpp*

64 (8) 65

VL.1
VL.2
Vle
Vc.
C.B.

67 70

VL.1
VL.2
Vle
Vc.
C.B.

cresc. poco a poco e accell.
cresc. poco a poco e accell.
cresc. poco a poco e accell.
cresc. poco a poco e accell.
sfp poco cresc. poco a poco e accell.

71

VL.1
VL.2
Vle
Vc.
C.B.

ff *pizz.* *arco*
ff *simile*
ff *simile*
ff *pizz.* *arco* *pizz.*
ff *pizz.* *arco* *pizz.*

75

VI.1 VI.2 Vle Vc. C.B.

pizz. arco

arco pizz.

arco pizz.

Detailed description: This system contains measures 75 through 78. Measure 75 features a sixteenth-note sixteenth-note triplet in the first violin. The second violin and viola play a steady eighth-note accompaniment. The cello and double bass play a simple eighth-note bass line. Performance markings include 'pizz.' (pizzicato) for the first violin in measures 75 and 76, and 'arco' (arco) for the first violin in measures 77 and 78. The cello and double bass also alternate between 'arco' and 'pizz.'.

79 80

VI.1 VI.2 Vle Vc. C.B.

arco pizz.

arco pizz.

arco

arco

Detailed description: This system contains measures 79 through 82. Measure 79 has a sixteenth-note sixteenth-note triplet in the first violin. Measure 80 features a triplet of eighth notes in the first violin. The second violin and viola continue their accompaniment. The cello and double bass play a bass line with 'arco' and 'pizz.' markings. The first violin has 'arco' markings in measures 81 and 82.

83 85

VI.1 VI.2 Vle Vc. C.B.

Detailed description: This system contains measures 83 through 86. Measure 83 has a sixteenth-note sixteenth-note triplet in the first violin. The second violin and viola play a steady eighth-note accompaniment. The cello and double bass play a simple eighth-note bass line. Performance markings include 'arco' for the first violin in measures 83 and 84, and 'pizz.' for the first violin in measures 85 and 86.

87

VI.1
VI.2
Vle
Vc.
C.B.

Detailed description: This system contains measures 87, 88, and 89. It features five staves: Violin 1 (VI.1), Violin 2 (VI.2), Viola (Vle), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (C.B.). The key signature has two flats (B-flat and E-flat). Measure 87 starts with a treble clef and a key signature change to two flats. Measures 88 and 89 continue with a bass clef. The music consists of eighth-note patterns with frequent triplets. The C.B. part has a dynamic marking of *mf*.

90

VI.1
VI.2
Vle
Vc.
C.B.

allarg.

Detailed description: This system contains measures 90, 91, 92, 93, and 94. It features the same five staves as the previous system. Measure 90 starts with a treble clef and a key signature change to one flat (B-flat). Measures 91-94 continue with a bass clef. The music continues with eighth-note patterns and triplets. The C.B. part has a dynamic marking of *mf*. The tempo marking *allarg.* (allargando) appears above the VI.1 staff in measure 92.

95

VI.1
VI.2
Vle
Vc.
C.B.

allarg.

fff

Detailed description: This system contains measures 94, 95, 96, 97, and 98. It features the same five staves. Measure 94 starts with a treble clef and a key signature change to one sharp (F#). Measures 95-98 continue with a bass clef. The music continues with eighth-note patterns and triplets. The C.B. part has a dynamic marking of *fff*. The tempo marking *allarg.* (allargando) appears above the VI.1 staff in measure 95.

Poco meno mosso 100

Musical score for measures 98-100. The score is for five instruments: Violin 1 (Vl. 1), Violin 2 (Vl. 2), Viola (Vle), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (C.B.). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Measure 98 starts with a *fff* dynamic. At measure 100, the tempo marking "Poco meno mosso" is present, and the dynamic changes to *pp*. The Viola part includes a "div." (divisi) marking. The C.B. part has a *fff* dynamic.

105

Musical score for measures 103-105. The score is for five instruments: Violin 1 (Vl. 1), Violin 2 (Vl. 2), Viola (Vle), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (C.B.). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measure 103 starts with a *sfzp* dynamic. The Viola and C.B. parts include "pizz." (pizzicato) markings. The Vc. part has a *pizz.* marking.

110

Musical score for measures 107-110. The score is for five instruments: Violin 1 (Vl. 1), Violin 2 (Vl. 2), Viola (Vle), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (C.B.). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measure 107 starts with a *sfzp* dynamic. The Vc. part includes "arco" and "pizz." markings. The C.B. part includes "arco" and "pizz." markings. There are triplets in the Vc. and C.B. parts.

123

Vl.1
Vl.2
Vle
Vc.
C.B.

126

Vl.1
Vl.2
Vle
Vc.
C.B.

129

Vl.1
Vl.2
Vle
Vc.
C.B.

132 **Un poco Largamente**

VI. Solo
VI. 1
VI. 2
Vle
Vc.
C.B.

ff

135

VI. Solo
VI. 1
VI. 2
Vle
Vc.
C.B.

ff

135

136

VI. Solo
VI. 1
VI. 2
Vle
Vc.
C.B.

ff

139

138

ff

8va

140

ff

8va

142

ff

8va

144 *a tempo I.* **145**

Violin 1: *unis.*

Violin 2: *unis.*

Viola: *pizz.*, *arco*, *pizz.*

Violoncello: *pizz.*

Contrabasso: *pizz.*

150

Violin 1: *mp*

Violin 2: *mp*

Viola: *arco*, *mp*

Violoncello: *3*, *div. arco*, *pizz.*, *arco*

Contrabasso: *3*, *arco*, *pizz.*, *arco*

155

Violin 1: *pizz.*, *arco*, *pizz.*, *arco*

Violin 2: *pizz.*, *arco*, *pizz.*, *arco*

Viola: *pizz.*, *arco*, *pizz.*, *arco*

Violoncello: *pizz.*, *arco*, *pizz.*, *arco*

Contrabasso: *pizz.*, *arco*, *pizz.*, *arco*

156

mp

mp

mp

mp

pizz. arco pizz. arco

161

p cresc. più f più f

p cresc. più f più f

p cresc. più f più f

fp cresc. più f più f

fp cresc. più f più f

166

pizz. ff

pizz. ff

pizz. ff

pizz. ff

pizz. 3 3

pizz. 3 3

201 *piu mosso*

VI.1 *più f* *pos. ord. pp*

VI.2 *più f* *pos. ord. pp*

Vle *più f* *pos. ord. pp*

Vc. *più f* *pos. ord. pp*

C.B. *sfpp*

205

VI.1

VI.2 *cresc. e poco a poco accell.*

Vle *cresc. e poco a poco accell.*

Vc. *cresc. e poco a poco accell.*

C.B. *cresc. e poco a poco accell.*

210

VI.1

VI.2

Vle *ff*

Vc. *ff*

C.B. *ff*

Musical score for measures 212-215, featuring Violin 1 (Vl.1), Violin 2 (Vl.2), Viola (Vle), Violoncello (Vc.), and Contrabass (C.B.).

Measures 212 and 213 are marked *ff* (fortissimo). The Violin parts feature a melodic line with accents and a sixteenth-note figure in measure 213. The Viola and Violoncello parts play a rhythmic accompaniment of eighth notes. The Contrabass part plays a rhythmic accompaniment of quarter notes.

Measures 214 and 215 continue the melodic and rhythmic patterns established in the previous measures.

II

Adagio

Vl. 1

Vl. 2

Vle

Vc. con sord.
pp espress.

C.B. con sord.
pp espress.

5

Vl. 1

Vl. 2 con sord.
pp espress.

Vle con sord.
pp espress.

Vc. *ppp*

C.B. *ppp*

10 **10**

con sord.
pp espress.

VI.1

VI.2

Vle

Vc.

C.B.

15 **15**

p cresc. poco a poco accell.

cresc. poco a poco accell.

p cresc. poco a poco accell.

cresc. poco a poco accell.

cresc. poco a poco accell.

mf

VI.1

VI.2

Vle

Vc.

C.B.

20 **20**

ff

f

ff div.

f

cresc.

dim.

dim.

dim.

dim.

dim.

VI.1

VI.2

Vle

Vc.

C.B.

25

VI.1 *p*

VI.2 *p*

Vle *p*

Vc. *mf espress.* *piu*

C.B. *mf espress.* *piu*

30

VI.1 *pp*

VI.2 *mp espress.*

Vle *mp espress.*

Vc. *ppp*

C.B. *ppp*

35

VI.1 *mf espress.*

VI.2 *mf espress.*

Vle *poco*

Vc. *f espress.*

C.B. *f espress.*

40

Vl.1
Vl.2
Vle
Vc.
C.B.

f espress.

45

Vl.1
Vl.2
Vle
Vc.
C.B.

mf espress.

poco

50

Vl.1
Vl.2
Vle
Vc.
C.B.

espress.

poco

cresc.

55 **55**

espress.
poco
cresc.

div.

div.

div.

VI.1
VI.2
Vle
Vc.
C.B.

60 **60**

div.

pizz.
f espress.

div.

mf
poco

poco

poco

VI.1
VI.2
Vle
Vc.
C.B.

65 **65**

VI.1
VI.2
Vle
Vc.
C.B.

poco

poco

70 25

VI.1
VI.2
Vle
Vc.
C.B.

poco *poco* *poco*

75

VI.1
VI.2
Vle
Vc.
C.B.

poco *poco*

80

VI.1
VI.2
Vle
Vc.
C.B.

sub. pp *cresc. poco a poco*
sub. pp *cresc. poco a poco*
unis. *cresc. poco a poco*
sub. pp *cresc. poco a poco*
sub. pp *cresc. poco a poco*

26

85

VL.1
VL.2
Vle
Vc.
C.B.

unis.
dim.
dim.
div.
dim.
dim.
dim.
unis.
dim.

90

VL.1
VL.2
Vle
Vc.
C.B.

dim.
dim.
dim.

95

VL.1
VL.2
Vle
Vc.
C.B.

pp espress.
unis.
pp espress.

100

VL.1
VL.2
Vle
Vc.
C.B.

pp espress.
ppp
ppp

105

VL.1
VL.2
Vle
Vc.
C.B.

pp espress.
ppp

110

VL.1
VL.2
Vle
Vc.
C.B.

p
p
p
mp espress.
mp espress.

115

115

VL.1 *pp*

VL.2 *pp* div.

Vle. *mp espress.* *mp*

Vc. *pp*

C.B. *pp*

Detailed description: This is a page of musical notation for measures 115 through 118. The score is arranged in five staves: Violin 1 (VL.1), Violin 2 (VL.2), Viola (Vle.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (C.B.). Measure 115 is marked with a box containing the number '115'. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The Violin 1 and Violoncello parts play a melodic line with a slur over two notes. The Violin 2 part plays a similar melodic line but includes a 'div.' (divisi) marking in measure 117. The Viola part plays a rhythmic accompaniment with eighth notes, marked 'mp espress.' and 'mp'. The Violoncello and Contrabasso parts play a simple harmonic accompaniment with half notes, both marked 'pp'. The music concludes in measure 118 with a double bar line.

III

Allegro

VL.1

VL.2 *ff* *pizz.*

Vle *ff* *pizz.*

Vc. *ff* *pizz.*

C.B. *ff*



5

VL.1 *ff*

VL.2 *pizz.*

Vle

Vc.

C.B.

10

Musical score for measures 9-12. The score is for five instruments: Violin 1 (VI.1), Violin 2 (VI.2), Viola (Vle), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (C.B.). The key signature is one sharp (F#). The time signature changes from 7/8 to 6/8, then to 4/4, and finally to 3/4. Measure 9 starts with a *pizz.* instruction. Measure 10 has a *ff* dynamic marking. Measure 11 has an *arco* instruction. Measure 12 has a *ff* dynamic marking. The C.B. part has an *arco* instruction in measure 11.

15

Musical score for measures 13-16. The score is for five instruments: Violin 1 (VI.1), Violin 2 (VI.2), Viola (Vle), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (C.B.). The key signature is one sharp (F#). The time signature changes from 3/4 to 2/4, then to 3/4, and finally to 6/8. Measure 13 has an *arco* instruction. Measure 14 has a *ff* dynamic marking. Measure 15 has an *arco* instruction. Measure 16 has an *arco* instruction. The Vc. and C.B. parts have *pizz.* instructions in measure 14.

20

Musical score for measures 17-20. The score is for five instruments: Violin 1 (VI.1), Violin 2 (VI.2), Viola (Vle), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (C.B.). The key signature is one sharp (F#). The time signature changes from 3/4 to 3/8, then to 3/4, and finally to 3/8. Measure 17 has an *arco* instruction. Measure 18 has a *pizz.* instruction. Measure 19 has an *arco* instruction. Measure 20 has a *div. arco* instruction and a *ff* dynamic marking.

22 25 31

VI.1
VI.2
Vle
Vc.
C.B.

Detailed description: This system contains measures 22 through 25. It features five staves: Violin 1 (VI.1), Violin 2 (VI.2), Viola (Vle), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (C.B.). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 10/8. Measures 22-25 show a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes with various accidentals. A box containing the number '25' is placed above the fifth measure. The system concludes with a double bar line.

26

VI.1
VI.2
Vle
Vc.
C.B.

Detailed description: This system contains measures 26 through 29. It features the same five staves as the previous system. The key signature changes to one flat (Bb) and the time signature remains 10/8. Measures 26-29 show a more melodic and sustained texture with many notes beamed together. A 'div.' (divisi) marking is present above the Viola staff in measure 26. The system concludes with a double bar line.

29 30

VI.1
VI.2
Vle
Vc.
C.B.

Detailed description: This system contains measures 29 through 31. It features the same five staves. The key signature changes to two flats (Bb, Eb) and the time signature remains 10/8. Measures 29-31 show a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes with various accidentals. A box containing the number '30' is placed above the second measure. The system concludes with a double bar line.

32

35

32

VL.1 *p*

VL.2 *p*

Vle *p*

Vc.

C.B.



36

VL.1

VL.2

Vle *fp*

Vc. *p*
div.

C.B. *pizz.* *p*



40

39

40

VL.1

VL.2

Vle *fp*

Vc. *fp*

C.B. unis. *pizz.*

Musical score for measures 42-44. The score is for five parts: Violin 1 (VL.1), Violin 2 (VL.2), Viola (Vle), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (C.B.). Measure 42 starts with a double bar line. Measure 43 features a *fp* dynamic in VL.2 and VL.1. Measure 44 includes a *mf* dynamic in VL.1 and a *div.* marking in VL.2. The key signature has two flats, and the time signature is 3/8.

Musical score for measures 45-47. The score is for five parts: Violin 1 (VL.1), Violin 2 (VL.2), Viola (Vle), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (C.B.). Measure 45 is marked with a box containing the number 45. Measure 46 includes a *pizz.* marking in the Vc. part. The key signature changes to one flat, and the time signature is 3/8.

Musical score for measures 48-50. The score is for five parts: Violin 1 (VL.1), Violin 2 (VL.2), Viola (Vle), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (C.B.). Measure 48 is marked with a box containing the number 48. Measure 50 is marked with a box containing the number 50. The Vc. and C.B. parts are marked *arco*. The key signature has one flat, and the time signature is 3/8.

34

55

52

VI.1

VI.2

Vle

Vc.

C.B.

rall. e dim. poco a poco

rall. e dim. poco a poco

rall. e dim. poco a poco



60

58

VI.1

VI.2

Vle

Vc.

C.B.

pizz.

pizz.



65

64

VI.1

VI.2

Vle

Vc.

C.B.

cresc. e accel. ritornando al Tempo I.

arco

cresc. e accel. ritornando al Tempo I.

cresc. e accel. ritornando al Tempo I.

cresc. e accel. ritornando al Tempo I.

cresc. e accel. ritornando al Tempo I.

70

70

arco

div.

ff

ff

ff

ff

ff

div. pizz.

74

75

div.

unis.

div.

unis.

arco

pizz.

arco

arco unis.

div. pizz.

arco unis.

77

77

div.

unis.

div.

pizz.

arco

pizz.

div. pizz.

arco unis.

div. pizz.

80

Vl. 1

Vl. 2

Vle

Vc.

C.B.

sub. p

unis.

arco

arco unis.

pizz.

84

85

Vl. 1

Vl. 2

Vle

Vc.

C.B.

pizz.

88

90

Vl. 1

Vl. 2

Vle

Vc.

C.B.

ff

ff

92 37

95

unis.

96

mf subito

mf subito

f espress. *pizz.*

mf subito

mf subito

mf subito

100

100

38

103 105

VL.1
VL.2
Vla Sola
Vle
Vc.
C.B.

Detailed description: This system contains measures 103, 104, and 105. The first violin (VL.1) plays a melodic line with eighth-note patterns. The second violin (VL.2) provides harmonic support with chords. The solo viola (Vla Sola) has a melodic line with a triplet in measure 105. The violoncello (Vc.) and double bass (C.B.) play a steady eighth-note accompaniment.

106

VL.1
VL.2
Vla Sola
Vle
Vc.
C.B.

Detailed description: This system contains measures 106, 107, and 108. The first violin (VL.1) continues its melodic line. The solo viola (Vla Sola) has a more active melodic line with sixteenth-note passages. The other instruments maintain their accompaniment patterns.

110

VL.1
VL.2
Vla Sola
Vle
Vc.
C.B.

Detailed description: This system contains measures 109, 110, and 111. The first violin (VL.1) and second violin (VL.2) play a more complex melodic and harmonic texture. The solo viola (Vla Sola) has a melodic line with slurs. The accompaniment remains consistent.

112

VL.1
VL.2
Vla Sola
Vcl.
C.B.

115

VL.1
VL.2
Vla Sola
Vcl.
C.B.

f
sfz
f
sfz
f
sfz

120

VL.1
VL.2
Vcl.
C.B.

ff
pizz.

123 pizz. **125**

Vl. 1

Vl. 2

Vle

Vc. arco

C.B. arco

127 arco **130**

Vl. 1 *ff*

Vl. 2 arco

Vle arco

Vc. pizz. 5 arco

C.B. pizz. 5 arco

131 **135**

Vl. 1

Vl. 2

Vle

Vc. pizz. arco

C.B. div. arco

136

Vl. 1
Vl. 2
Vle
Vc.
C.B.

140

Vl. 1
Vl. 2
Vle
Vc.
C.B.

ff
ff
ff
ff

div.

145

Vl. 1
Vl. 2
Vle
Vc.
C.B.

div.

147 150

VL.1
VL.2
Vle
Vc.
C.B.

p
p
p

151

VL.1
VL.2
Vle
Vc.
C.B.

p
p

155 155

VL.1
VL.2
Vle
Vc.
C.B.

fp
fp
fp

160

VL.1
VL.2
Vle
Vc.
C.B.

165

VL.1
VL.2
Vle
Vc.
C.B.

167

VL.1
VL.2
Vle
Vc.
C.B.

44

170

Vl.1

Vl.2

Vle

Vc.

C.B.

174

175

Vl.1

Vl.2

Vle

Vc.

C.B.

pizz.

arco

tr

tr

180

185

Vl.1

Vl.2

Vle

Vc.

C.B.

tr

tr

tr

186 190 45

VL.1 *f cresc.* arco

VL.2 *p cresc.* arco

Vle *p cresc.*

Vc. *p cresc.*

C.B. *p*

191

VL.1 *ff* div.

VL.2 *ff* div.

Vle *ff* div. unis. div.

Vc. *ff* pizz. arco pizz.

C.B. *ff* div. pizz. arco unis. div. pizz.

194 195

VL.1 div. unis. div.

VL.2 unis. div. pizz.

Vle *unis.* *div.* *unis.* *div.*

Vc. *arco* *pizz.* *arco* *pizz.*

C.B. *arco unis.* *div. pizz.* *arco unis.* *div. pizz.*

198

200

VI.1

VI.2

Vle

Vc.

C.B.

arco

arco

Hazırlayan: Mesruh Savaş

