

Giriftzen Asım Bey'e ait Hicaz ve Ethem Bey'e ait Uşşak eserlerin, Callisto Guatelli tarafından yapılan armonizasyonlarının analizi; müzik tarihi ve müzik teorisi kapsamında değerlendirilmesi

Doç. Sadık Uğraş Durmuş*

İstanbul Üniversitesi, Devlet Konservatuarı, Müzikoloji Bölümü, Türkiye, İstanbul.

Adres: Reşitpaşa Mah. Emirgan Sok. No: 6/3 Sarıyer/İstanbul, Türkiye.

e-Mail:sadikugrasdurmus@istanbul.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0001-7122-7390>

DOI 10.12975/rastmd.20219110 Submitted June 16, 2021 Accepted August 14, 2021

Özet

Musika-i Hümayûn'un kurulmasıyla 19. yüzyılın ikinci çeyreğinden itibaren Batı müziğinin Osmanlı kültüründe etkinliği artmaya başlamış ve daha geniş kesimlerce kabul görmüştür. Giuseppe Donizetti'nin vefatından bu kurumda çalışmaya başlayan Callisto Guatelli, devletin farklı katmanlarında şeflik, eğitimlik ve müzisyenlik alanlarında katkı sağlamış ve bu süreçte Batı müziği ve Türk müziği kültüründen izler taşıyan eserler bestelemiştir. Türk müziği literatüründen seçmiş olduğu bazı makamsal eserleri armonize ederek, literatüre kazandırmıştır. Batı müziği ve Türk müziği elementlerinin bir araya getirilmesi ile inşa edilen ve melez bir karakter ile örülü olan bu yapıtlar, tarih, müzik estetiği ve müzik teorisi ekseninde bazı soruların doğmasına da neden olmuştur. Bu çalışmada, bestecinin armonizasyonlarından seçilen iki parçanın armonik analizinin yapılmasının yardımı ile makamsal eserleri çökseslendirme tekniğinde izlenen yöntem eleştirel bir bakış açısıyla ele alınmış ve makamların bu süreçte yaşadıkları kimlik değişimlerinin olası neden ve sonuçlarına odaklanılmıştır.

Anahtar Kelimeler

armonizasyon, Türk müziği, makam, Osmanlı İmparatorluğu, çökseslilik

Giriş

19. yüzyılın ikinci çeyreğinden itibaren Osmanlı'nın Batılılaşma politikalarında yaşanan değişimlerin iz düşümü, müzik sanatında da gözlemlenmeye başlanmış ve bu yönde önemli adımlar atılmıştır. Bu yeni dünya görüşünün hayata geçirilebilmesi için devletin kurumsal yapısında yeni yapılanmalara ihtiyaç duyulmuş ve bu süreçte Avrupa'dan müzik insanları davet edilip Musika-i Hümayûn'da görevlendirilmiştir. Böylelikle Batı müziği kültürü, hem devletin farklı katmanlarında hem de gündelik yaşamda kabul görüp yaygınlaşmaya başlamıştır. Batı müziği ve Türk müziğinin hem saray ve

çevresinde hem de toplumun farklı kesimlerinde icra ediliyor olması, bu iki müzik kültürünün etkileşimine zemin hazırlamış ve bu iki kültürlü müzik yaşantısının bir sonucu olarak, Batı-Doğu kültürlerinin izlerini taşıyan pek çok müzik yapıtı bu dönemde literatüre kazandırılmıştır. Böylesine renkli bir kültürel ortamda Callisto Guatelli de bu akımın estetik çerçevesine uygun olarak Batı-Doğu lezzetlerini bünyesinde barındıran melez yapıda eserler vermeye yönelik çalışmalar yapmıştır. Bestecilik çalışmalarında askerî müzik karakteri taşıyan eserlerin öne çıktığını görebildiğimiz Guatelli, bunun yanında Türk müziği literatüründen seçtiği

makamsal eserlerin armonizasyonunu da yaparak bu alanda katkı sağlamıştır. Doğrudan makam müziği literatüründen seçilip çokseslendirilen eserler, bu süreçte makamları oluşturan perdelerin piyano ile seslendirilememesi nedeniyle, geleneksel tını yelpazesinden uzaklaşıp daha farklı bir müzik diline doğru evrilmiştir. Özünden uzaklaşan bu makamsal yapılar edindikleri bu yeni kimlik ile tonal müzik eksenine entegre edilmeye çalışılmıştır. Bugünün penceresinden bakıldığında, yapılan bu armonizasyonların müzik estetiği perspektifinde bazı sorunlu yanları göze çarpmaktadır. Bu çalışmada, bestecinin makamsal eserleri çokseslendirme tekniğinde izlediği yöntem eleştirel bir bakış açısıyla ele alınmış ve makamların bu süreçte yaşadıkları kimlik değişimlerinin olası neden ve sonuçlarına odaklanılmıştır. Armonize edilen bu makamsal eserlerin sadece Guatelli'nin sanatçı kişiliğini değil, aynı zamanda dönemin müzik kültürünün izdüşümlerini de yansıması sebebiyle bu çalışmanın müzikoloji alanının farklı noktalarına katkı sağlayabileceği düşünülmektedir.

Metodoloji

Bu çalışmanın kapsamı, Callisto Guatelli'nin yapmış olduğu armonizasyonlardan seçilen iki örnek ile sınırlandırılmıştır. 19. yüzyılın son çeyreğinde dönemin müzik literatürüne kazandırılan bu iki yapıt, Batı müziği tarihi, Batı müziği teorisi ve Türk müziği teorisi perspektifinden incelenmeye çalışılmıştır. Ele alınan yapıtların Batı müziği teorisi çerçevesinde armonik analizi yapılmış ve çokseslendirilen makamsal eserlerin tonal müzik eksenine entegre edilebilmesine yönelik yapılan çalışmalarda izlenen yolun aydınlatılabilmesi hedeflenmiştir. Elde

edilen veriler ışığında, armonizasyonların dokusu, armonik dili ve üslubu, Barok, Klasik ve Romantik Dönem estetiği ve yapıtları ile karşılaştırılarak, müzik sanatı ile müzik tarihindeki yeri konumlandırılmaya çalışılmıştır. Çokseslilik örgüsü içinde yer alan makamsal kurgunun yapısı, 12 ses eşit temperaman sistemi, geleneksel makam icra pratiği ve Türk müziği teorisi penceresinden gözlemlenmeye çalışılmış ve bu yöntem ile ulaşılan bulgular ile makamsal müziğin çokseslendirilme serüveni içindeki rolü irdelenmiştir. Armonizasyonların taşıdığı melez karakter nedeniyle, Osmanlı Devleti'nin 19. yüzyılın ikinci çeyreğinden itibaren izlediği kültür politikalarının bir uzantısı olarak değerlendirmesi gereken ve Batı müziğinin Osmanlı kültürüne entegre olma sürecinde etkisi olan değişimlerin, bu armonizasyonlar üzerindeki olası etkileri tartışılmıştır. Dönemin öne çıkan karakteristik müzik eğilimleri ile karşılaştırılmasının yardımı ile, ele alınan bu yapıtların çok yönlü bir şekilde değerlendirilmesi hedeflenmiştir.

Bu alanda yapılan literatür taraması sonucunda, 2014 yılında Yasin Hanönü tarafından yazılan ve İnönü Üniversitesinde kabul edilen "Callisto Guatelli'nin 19. Yüzyıl Klasik Türk Müziği Çokseslendirme Çalışmalarındaki Yeri, Eserlerinin Transkripsiyon ve Analizi" isimli doktora tezi incelenmiş ve bu çalışmaya hem genel bir çerçeve modeli hem de bir motivasyon unsuru olarak katkı sağlamıştır.

Eserlerin armonik analizinin yapılabilmesine katkı sağlayan kaynaklar: Kent Wheeler Kennan, Counterpoint; Heinrich Schenker, Counterpoint; Walter Piston, Harmony; Zarife Bakihanova,

Armoni ve Nurhan Cangal; Armoni; eserlerin makamsal yapısının analizinin yapılabilmesine katkı sağlayan ana kaynak: İsmail Hakkı Özkan, Türk Müsîkîsi Nazariyatı ve Usulleri Kudüm Velveleleri

19. Yüzyıl Romantik Dönem Müziğinde Piyanonun Yeri Ve Armonizasyonların Doku Perspektifinden Değerlendirilmesi

Barok Dönem'den itibaren çalgısal müziğin popülaritesi artmış ve besteciler konçerto, sonat gibi çeşitli müzik formlarına yoğunlaşarak bu alanda çok sayıda eser vermişlerdir. Çalgı müziği literatürünün gelişmesine koşut olarak, bu alanda yazılan eserlerin yapısını oluşturan icra tekniğinin de sınırları genişletilmiştir. Bu gelişmelerin bir sonucu olarak, müzisyenlerin söz konusu literatürü icra edebilmesi için daha üst

bir seviyede teknik beceri ile donanması gerekmiştir.¹ Bu eğilim Klasik Dönem'de de gelişimini sürdürmüş ve ardından gelen Romantizm ile büyük bir sıçrama gerçekleşmiştir. Her ne kadar örneğin Barok Dönem'de A. Vivaldi (1678-1741), bestelediği konçertolarla ya da Klasik Dönem'de L.v. Beethoven'ın (1770-1827) piyano sonatlarıyla müzisyenlerin ulaşması gereken teknik seviyeler çok yukarılara taşınmış olsa da 19. yüzyıl müziği yapıtlarındaki çalgı icra tekniği sınırlarının, besteciler tarafından önceki dönemlerde görülmemiş bir biçimde zorlandığını söylememiz yanlış olmayacaktır. N. Paganini (1782-1840), F. Liszt (1811-1886), F. Chopin (1810-1849) gibi virtüöz bestecilerin çeşitli formalarda yazılmış eserlerinin genelinde bu tip bir eğilimin etkileri görülebilmektedir.²



Şekil 1. F. Liszt, Si Minör Piyano Sonatı, S. 178

Romantik Dönem'de besteciler, önceki dönemlerden doku ve stil bakımından ayrıışan yeni anlatım dillerine yönelmişlerdir. Özgür ve belki dönemin ruhuna koşut olarak abartılı bir dille bezenmiş olan bu eserler literatüre kazandırılırken, bestecilerin çalgıların sunduğu teknik olanakların tümünü

kullanılma eğilimi içinde olduğunu gözlemlenebilmektedir. C. Czerny (1791-1857) gibi dönemin üst düzey saygı gören bir figürün de aralarında bulunduğu pek

1 Michael Thomas Roeder, The History Of Concerto, Amadeus Press, Portland 2003, s. 23

2 Ulrich Michels ve Gunter Vogel, Müzik Atlası, Alfa Müzik, İstanbul 2015, s. 439

çok bestecinin, piyanistlerin teknik becerilerini geliştirebilmeleri için besteledikleri çalışma parçalarının (etüt) çeşitliliği, dönem müziğinin icra edilebilmesi için müzisyenlerin ulaşması gereken teknik yeterliklere dair bizlere

bazı ipuçları sunmaktadır. Bu tip çalışma parçalarının ulaşılmış olduğu en yüksek başarı noktalarından biri olarak da F. Chopin'in (op. 10 ve op. 25) etütlerini gösterebilmekteyiz.³



Şekil 2. F. Chopin, La minör Etüt, Op. 25 No. 12

Romantik Dönem piyano literatürü her ne kadar yer yer yalın bir müzikal dokuyla örülmüş olsa da, daha geniş bir perspektiften bakıldığında müzik dilinin genel olarak kendinden önce gelen Klasik Dönem'e göre daha yoğun ve karmaşık bir çerçevede şekillendirildiğini söyleyebilmekteyiz. Piyano literatürünün ana iskeletini oluşturan bu karmaşık dokunun izdüşümlerini dönemin orkestral müzik literatüründe de gözlemlenebilmektedir.

19. yüzyılın son çeyreği itibariyle Chopin, Liszt, Schumann, Brahms gibi Romantik Dönem'in öne çıkan bestecilerin eserleri literatürde çoktan yerini almaya başlamıştı. İcra tekniğinde böylesine bir sıçrama yaşandığı bir dönemde yapılan bu armonizasyonların

(Guatelli'nin çalışmaları), çağdaşları ile karşılaştırıldığında, içinde bulunduğu çağın piyano yazısının üslup ve teknik kimliğini taşıdığını söylememiz pek mümkün görünmemektedir. Romantik Dönem piyano müzik dilinin teknik ve estetik perspektifinde bulunduğu ortak paydalarının bu iki armonizasyonda da rastlanamaması gözlerimizi diğer dönemlere çevirmemize neden olmaktadır. İçinde bulunduğu çağın müzik yazım karakterlerini bünyesinde barındırmayan bu eserlerin dokusal yapısının izlerini, Barok ve erken Klasik Dönem eserlerinde rastlayabilmekteyiz. Soprano hattında bulunan melodik yapıya eşlik eden ikinci bölge (bas hattı), bir

³ Ulrich Michels ve Gunter Vogel, Müzik Atlası, Alfa Müzik, İstanbul 2015, s. 443

melodi gibi davranırken aynı zamanda akor seslerinin arasında dolaşarak bir eşlik karakterini görevini üstlenmektedir. Barok Dönem’de çok sık rastlanan bu

stil, aynı zamanda W. A. Mozart’ın (1756-1791) çocukluk yıllarında bestelemiş olduğu eserlerde de görülebilmektedir.



Şekil 3. W. A. Mozart, Minuet K. 6 (Do Majör)



Şekil 4. W. A. Mozart, Minuet K. 1e (Sol Majör)

Akorların blok şeklinde kullanımından kaçınılmış olması, Guatelli’nin incelenen armonizasyonlarında göze çarpan bir diğer nokta olarak karşımıza çıkmaktadır. Bestecinin yazmış olduğu Osmaniye Marşı, Aziziye Marşı ve Osmanlı Sergi Marşı’nın müzik dilleri ve dokuları incelendiğinde, Romantik Dönem literatürü ile bu yönde bir paralellik gözlemlenebilmektedir. Bu marşlarda akorların blok halde kullanılması, ortak bir payda olarak değerlendirilebilir. Romantik Dönem’de bestelenmiş operalarda, piyano eserlerinde ve diğer müzik formlarında benzer bir anlatım dilinin aynı çağdaki diğer besteciler tarafından da benimsediğini söyleyebiliriz.

19. Yüzyıl Osmanlı Kültüründe Batı Müziği Ve Piyanonun Yeri

Batı müziğinin Osmanlı kültürü ile teması çoğunlukla diğer ülke ve imparatorluklarla yapılan resmî ilişkiler çerçevesinde ve kısıtlı bir alanda gerçekleşmiştir. II. Mahmud döneminde Mehterhane’nin kaldırılıp yerine Musika-i Hümayûn ve onun çatısı altında Batı müziği eksenli bir bandonun kurulması ile, Osmanlı kültüründe Batı müziğine yönelmenin

belki de o tarihe kadar en kararlı adımı atılmış oldu. Sultan II. Mahmud tarafından kurulan bu bandonun başına, dönemin en tanınmış bestecilerinden biri olan Gaetano Donizetti’nin (1797-1848) ağabeyi Giuseppe Donizetti (1788-1856) getirildi. İstanbul’daki kariyeri boyunca müziğin farklı alanlarında ve devletin farklı katmanlarında sayısız katkı sunan İtalyan müzik insanı, Batı müziği stilinde bestelediği eserleri bu kurumun repertuarına kazandırdı ve ülkenin müzik kültüründeki köklü değişimlerin önemli bir sembolü olarak öne çıktı. “Osmanlı İmparatorluğu muzikalarının genel eğitmeni” unvanı ile Sardunya Krallığı tarafından İstanbul’a gönderilen Donizetti, gerek eğitmenliği, gerek şefliği, gerek besteciliği ile kuruma büyük katkılar sağlamış ve kazandırdığı niteliklerin bir sonucu olarak, bandonun devletin pek çok etkinliğinde aktif olarak yer alabilmesi noktasında rol üstlenmiştir. Bu dönemde Batı müziğinin Osmanlı kültüründeki diğer bir etkisi ise sahne sanatlarında yaşanmaktaydı. Batılılaşma hareketinin kurumsal alanda Musika-i Hümayûn ile başladığını söyleyebilmekteyiz. Bu başlangıç

getirdiği rüzgarın etkisiyle, bir süre sonra İstanbul'da opera, operet ve müzikli oyun gibi sahne performanslarının sergilendiği tiyatrolar faaliyete girmeye başlamışlardı. Bugün belki de bu kurumlardan en çok bilinenlerden biri ise Naum Tiyatrosu'dur (1870'lere kadar etkinliğini sürdürmüştür). İstanbul'da etkin bir Batı müziği hayatının sürdürülmesinde rol sahibi bu tiyatrolarda Verdi, Donizetti gibi dönemin ünlü bestecilerin operaları sahnelenmekteydi.⁴ Sultan Abdülmecid'in de desteklediğini bildiğimiz bu faaliyetler Osmanlı'nın kültür politikalarının geçirdiği evrimi ve bu değişim sürecinin gündelik hayattaki yansımaları konusunda bizlere bazı ipuçları sunmaktadır.

Sultan Abdülmecid'in hükümdarlığında Batı müziği, etkisini Osmanlı sarayında kendine daha geniş bir alanda hissettirmeye başlamıştı. Piyano çalan Sultan Abdülmecid'in, bu noktada en azından padişahlık seviyesinde Batı müziği eksenli eğitim alan ve piyano çalan ilk padişah olduğu görülebilmektedir. Kuruluşundan sonra gelişimini Abdülmecid döneminde sürdüren Musika-i Hümayûn'un bünyesinde görevini sürdüren Donizetti ve Necib Paşa gibi dönemin önemli müzik figürlerin de aralarında bulunduğu eğitmenler sarayda dersler vermekteydi. Batı müziğine olan ilginin artması ile piyano da pek çok diğer çalgı gibi, saray bünyesinde kendine yer buldu.⁵ Sultan Abdülmecid'in Batı müziğine verdiği önemin yansımaları aynı zamanda kendi ailesinin fertlerinde de gözlemlenebilmektedir. Sultan'ın kızlarından Refia Sultan (1842-1880), T. Romana isimli bir İtalyan hocadan piyano dersleri alırken, Sultanın diğer bir kızı olan Fatma Sultan (1840-1884) ise Guatelli Paşa ile piyano eğitimini sürdürmüştür.⁶ Müzik sanatının hanedan üyeleri arasında yoğun

bir ilgi gördüğünü ve hem Batı müziği hem de Türk müziği alanlarında eğitimlerini sürdürdükleri bilinmektedir. Özellikle Sultan Abdülmecid döneminden itibaren bu ilginin Batı müziği alanında da yaygın bir kabul gördüğünü söyleyebilmekteyiz.⁷

“Özellikle Sultan Abdülmecid'den itibaren başlayan piyano eğitime karşı ilginin, Sultan II. Abdülhamid döneminde daha da arttığı, bunun sonucunda saraya birçok piyanonun satın alındığı bilinmektedir. Piyanolar hanedan mensuplarının yaşadığı veya ziyaret ettiği çeşitli saray, kasır ve köşklere kullanılmıştır. Bugün de İstanbul ve Yalova'daki çeşitli yapılarda korunmakta olan bu çalgılar, hanedanın Batı müziğine olan ilgisinin kanıtı olarak göze çarpmaktadır”⁸.

1861 yılında tahta çıkan Sultan Abdülaziz'in müziğe olan yaklaşımı, ağabeyi Sultan Abdülmecid'den daha farklı bir desende varlığını sürdürmüştür. Ağabeyinin aksine Türk müziğine daha yakın bir noktada duran Sultan, saray ve çevresinde önceleri Batı müziği etkinliklerine ağabeyi kadar önem vermediği görülmektedir.⁹ Sultanın ailesinin de Türk müziğine, Batı müziğinden daha yakın olduğunu ve

4 Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi
5 Cilt, Bülent Aksoy, İletişim Yayınları, İstanbul 1985,
“Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Müzik ve Batılılaşma”
maddesi

5 Selçuk Alimdar, Osmanlı'da Batı Müziği, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2016, s. 10

6 Selçuk Alimdar, age., s. 12

7 Sultan III. Selim'den itibaren hanedanın müziğe olan ilgisinin daha iyi anlaşılabilmesine katkı sağlayan bir liste, Selçuk Alimdar'ın Osmanlı'da Batı Müziği isimli kitabının 7. Sayfasında yer verilmiştir.

8 Yonca Karul İlyas, Piyanonun Osmanlı'daki Serüveni, Nobel Yayın, Ankara 2020, s. 13

9 Evren Kutlay Baydar, “19. Yüzyıl Padişahlarının Müzik Politikalarından Kesitler”, YDÜ Sosyal Bilimler Dergisi, 4/1 (2011), s. 103

aile bireylerinin kanun, tanbur, kemençe ve ud, gibi çalgılara ilgi duyduğunu görebilmekteyiz.¹⁰ Türk müziğine olan ilgisine paralel olarak ayrı bir kulvarda Batı müziği alanında donanımını geliştiren Sultan Abdülaziz, (elyazmalarının mevcut olamaması sebebiyle otantikliğinden tam olarak emin olamadığımız) Batı müziği stilinde eserler besteledi (Invitation à la Valse, La Gondolle Barcarolle, La harbe Caprice ve Polka). Bu bilgilerin ışığında Sultanın belirli bir seviyede Batı müziği donanımına sahip olduğunu düşünülmektedir.¹¹ Dönemin Batı müziği alanındaki kurumsal temsilcisi olan Musika-i Hümayûn'da ser-muallim olarak çalışmalarını sürdüren Guatelli'den Batı müziği dersleri alan Sultanın, 03 Nisan 1863 yılında başlayan Mısır seyahatinde beraberinde Guatelli'yi de alması, Guatelli ve Batı müziğine verdiği önemin bir yansıması olarak görülebilmektedir. Saltanatının ilk yıllarında Musika-i Hümayûn'daki Batı müziği bölümlerinden uzaklaştırdığı müzisyenler nedeniyle itham edilen Sultanın, bu ve daha sonradan gerçekleştireceği Avrupa seyahatlerinde Guatelli'yi beraberinde götürmesi, Türk müziğine gösterdiği ilgisinin Batı müziği alanına da yayılmış olduğunun bir göstergesi olarak yorumlanabilmesi mümkündür.¹²

“Abdülaziz Efendi her zaman gelenekçi Müslüman camiasına mensup olarak görülmektedir. Ancak aşağıda vereceğimiz örnek onun Hristiyan dünyasına karşı da toleranslı olduğunu göstermektedir. Eski sultanın bando şefi Sinyor Guatelli Abdülaziz Efendi'ye periyodik olarak ders vermekteydi. Onun saraya çağırın mektup eline ulaştıktan bir gün sonra, kabul esnasında bu ziyareti neden gerçekleştirdiğini soran sultana, size piyanoda ders vermek için

geldim diye cevap verdi. Bu sırada sultan sözünü kesti: ‘Biliyorsun paşalar müzik dersi vermeye tenezzül etmezler’. Bu anda Sinyor Guatelli, Marko Paşa'nın rütbesi olan ‘Siva Paşa’¹³ rütbesine yükseltildiğini öğrenmiş oluyordu”¹⁴

Sultan Abdülaziz döneminin devamında, Sultan V. Murad ve Sultan II. Abdülhamid'in de babaları Sultan Abdülmecid gibi Batı müziğine karşı yoğun ilgisinin izdüşümlerini gözlemleyebilmekteyiz. Sultan V. Murad'ın iyi seviyede piyano çaldığı ve kompozisyon alanında diğer padişahlara göre daha fazla eser vermesi ile bu noktada öne çıktığını söyleyebilmekteyiz. Şehzadeligi sırasında Guatelli'den solfej ve piyano dersleri alan Sultan, vals, polka gibi Avrupa dans stillerinde/formlarında kaleme aldığı kompozisyonlarına paralel olarak askeri marşların bestelenmesi konusuna da ilgi duymuş ve bu alanda da eserler vermiştir. Sultanın kızları Fehime ve Hatice Sultanların da babaları gibi, besteciliğe ilgi duydukları ve başta marş olmak üzere, Batı müziğinin diğer formlarında da eser bestelediklerini bilmekteyiz.¹⁵ Yaklaşık üç ay gibi kısa bir sürede tahtta kalabilmiş olan Sultan V. Murad, Osmanlı hanedanlığında Batı müziğinin benimsenip yaşatılması konusunda çok değerli katkılar sunduğu şüphesizdir.

10 Emre Aracı, Kayıp Seslerin İzinde, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2011, s. 7

11 Hikmet Toker, Elhan-ı Aziz Sultan Abdülaziz Döneminde Sarayda Müsîkî, TBMM Milli Saraylar 2016, s. 119

12 Hikmet Toker, age., s. 86

13 Hikmet Toker burada kastedilenin Liva Paşa olması gerektiğinin altını çizmektedir

14 The Bath Chronicle, “Turkey”, 11 Temmuz 1861 Perşembe, s. 6

15 Evren Kutlay Baydar, age., s. 104

Sultan Abdülhamid'in 1876 yılında tahta geçmesinin ardından Musika-i Hümayûn ve saray çevresinde Batı müziğinin ağırlığı artmaya başladı. Sultan Abdülaziz döneminde Türk müziğinin öne çıkması ile bir miktar etkinliğini yitiren Batı müziği, yine Guatelli'den ders alan Sultan Abdülhamid'in tahta çıkması ile beraber, kurumsal alanda kendine daha çok yer bulmaya başladığını söyleyebilmekteyiz. Haremdeki kadınlar orkestrasının ve harem bandosunun Abdülhamid döneminde tekrar canlandırılması, sultanın Batı müziğine verdiği önemin bir yansıması olarak yorumlanabilir.¹⁶ Kendisi de iyi bir piyanist olan Sultan, bu kültürün kendi aile fertlerini tarafından da sürdürülmesini istemiş ve bunun sonucu kızlarından Zekiye Sultan (piyano), Naime Sultan (piyano), Naile Sultan (piyano), Şadiye Sultan (piyano, arp, tanbur ve ud), Ayşe Sultan (piyano), Refia Sultan (piyano); ve oğullarından Mehmet Selim Efendi (piyano), Abdülkadir Efendi (piyano ve keman), Ahmet Nuri Efendi (piyano), M. Burhaneddin Efendi (piyano), Abdulrahim Hayri Efendi (piyano), Ahmed Nureddin Efendi (piyano) ve Mehmet Abid Efendi (piyano) belirtilen çalgılara yönlendirilmişlerdir.¹⁷

Callisto Guatelli

İtalya'nın Parma şehrinde doğan Callisto Guatelli (1818-1900)¹⁸, meslektaşı Giuseppe Donizetti (1788-1856) ile beraber Osmanlı Devleti'nin hem kurumsal yapılanması içinde hem de gündelik hayata yansıyan müzik yaşamına çok büyük katkılar sunmuştur. Bu iki İtalyan müzik insanı, hem müzisyenliği, hem şefliği, hem eğitmenliği, hem de bestecilik donanımları ile devletin pek çok katmanında ve alanında kalıcı izler bırakmıştır. II. Mahmud, Abdülmecid, Abdülaziz, V. Murad ve II. Abdülhamid

dönemlerini kapsayan bir sürede görevini sürdüren ve Osmanlı müzik politikalarının bir yansıması olarak görülebilen bu iki figür, 1828'den 1900 (her ikisinin toplam görev süresi) yılına uzanan bir zaman diliminde görevlerini sürdürmüş ve Paşalık mertebesine kadar yükselmişlerdir.¹⁹ Osmanlı'nın ikinci İtalyan maestrosu Guatelli, 1830'da doğduğu şehrin müzik okulunda Francesco Hiserich'ten (1772-1851) kontrbas ve Antonio Cesari'den (1797-1853) şan dersleri aldı. 1838 yılında eğitimini başarıyla tamamlayan ve mezun olan Guatelli, İtalya'da koro şefi olarak görev çalışmalarını sürdürdü. 1845'te Naum tiyatrosu opera bölümünün başında çalışmaya başladı.²⁰

1856 yılında Donizetti Paşa'nın hayatını kaybetmesinin ardından Callisto Guatelli Musika-i Hümayûn'da çalışmalarına başladı, ancak bugün net olarak bilinmeyen bir nedenden dolayı, görevinden kısa bir süre sonra ayrıldı. Sultan Abdülaziz'in tahta geçmesi ile Guatelli'nin Osmanlı Devleti'ndeki görev serüveninin bir sonraki perdesine geçtiğini görebilmekteyiz. Abdülaziz döneminin hemen başında yapılan atama ile meslektaşı Donizetti'den sonra ikinci bir İtalyan müzik insanı, müzisyenlik, şeflik, eğitmenlik ve bestecilik alanlarında, devlete büyük katkılar sunmaya devam etti. Batı müziği formalarında vermiş olduğu eserlerin yanı sıra, dönemin tanınmış makamsal

¹⁶ Evren Kutlay Baydar, age., s. 104

¹⁷ Selçuk Alimdar, age., s. 9

¹⁸ Emre Aracı, Kayıp Seslerin İzinde isimli kitabında, Guatelli'nin doğum tarihini 1818 olarak belirtir. Bu bilgiyi Feriköy Katolik Latin Mezarlığındaki mezar taşına dayandırmaktadır (Literatürde genellikle 1920 olarak yazılır)

¹⁹ Emre Aracı, age., s. 393, s. 395

²⁰ Selçuk Alimdar, age., s. 90

yapıtlarını armonize etmiş ve bunların İstanbul'un önemli nota yayımcısı Hacı Emin Efendi tarafından basılıp müzik hayatına kazandırılmasını sağlamıştır.²¹ Dönemin önemli bestecilerinden bir olan Gaetano Donizetti'nin ağabeyi olan Giuseppe Donizetti'den sonra Musika-i Hümayûn'da görevi üstlenen Guatelli'nin, tanınmış bir soyadı taşıyan bir müzik figüründen sonra böylesine önemli bir konuma getirilmiş olmanın baskısını omuzlarında hissetmiş olabileceğini tahmin edebilmekteyiz O dönemde Avrupa'nın müzik dünyasında öne çıkan figürleri ve Donizetti ile karşılaştırıldığında, Guatelli'nin sahip olduğu müzik donanımının bir İmparatorluğun en üst seviyesinde böylesi önemli bir görev için yeterli olup olmadığını tam olarak değerlendirebilmemiz bugün için pek mümkün görünmemektedir. Mahmut. R. Gazimihal Türk Askerî Muzikaları Tarihi isimli kitabında şu ifadeye yer vermektedir: "Abdülhamid, onun (Guatelli'nin) musikideki kifayetsizliğini bilmekle beraber, hoş kullanarak emektarlığına riayet göstermiştir."²² Sultan Abdülhamid'in bu düşüncesini iki farklı şekilde yorumlayabilmemiz mümkün görünmektedir. 1- Guatelli, uzun yıllar boyunca Devletin farklı katmanlarında emek vermiş ve ülkenin Batı müziği kültürünün gelişiminde büyük katkı sağlamış olsa da, böyle bir pozisyon için yeterli müzik donanımına sahip değildi. 2- Önceki dönemlerde gösterdiği performansı, belki de yaşı sebebiyle bu dönemde aynı oranda sergileyemedi. H. Toker, Elhan-ı Aziz isimli kitabında, Gazimihal'ın şu sözlerine yer vermektedir. "Batının Alberti Basso'su ve Murkys gibi en basit akopanyıman prosedelerini andıran kolay oktavlamalarla ahenklediği peşrev ve şarkıları piyano için bastırmış öğretmeye başlamıştır. Zamanın modasına uygun olarak yazdığı sekiz on parçası da basılmıştır. Bütün

bunlar gözden geçirilince kendisini gençken kuvvetli bir konservatuar tahsili görmemiş olduğu, pratikten kumpanya maestroluğuna yükselebilmiş istidâtlardan sayılması gerektiği, ve hatta neden dolayı Abdülmecid devrinde pek kısa bir tecrübeden sonra yerini başka bir İtalyan'a terk ettiği kolaylıkla istinat edilebilir."²³ Guatelli'nin müzik becerilerinin ve eğitimci olarak kuruma sağladığı katkıların günümüz noktasından bakıldığında tam olarak tespit edilebilmesi ve ölçülebilmesi pek mümkün görünmemektedir, ancak diğer yandan, kompozisyonlarının ve düzenlemelerinin analiz edilebilmesinin mümkün olması sebebiyle, bu alanda sağladığı katkıları daha objektif bir perspektiften değerlendirebilme şansını yakalayabilmekteyiz.

Romantik Dönem'in diğer tanınmış bestecileri kadar (hem miktar, hem hacim, hem de üzerine yoğunlaşılana müzik formlarının çeşitliliği bakımından) eser üretmemiş olduğu görebilen Guatelli'nin yaratıcılığında, marş formunun önem kazandığını söyleyebiliriz. Bu estetik çerçevesinde bestelenmiş olan Mecidiye Marşı ve Hymne (Sultan Abdülmecid'e ithaf edilmiştir), Osmaniye Marşı ve resmî marş olarak da kabul edilen Aziziye Marşı (Sultan Abdülaziz'e ithaf edilmiştir), Hamidiye Marşı ve Yıldız Marşı (Sultan II. Abdülhamid'e ithaf edilmiştir), Osmanlı Sergi Marşı (Sadrazam Mehmed Fuad Paşa'ya ithaf edilmiştir), Şefkat Marşı, Şevket Marşı ve Şark Üvertürü gibi yapıtlar, Guatelli'nin yaratıcılığında öne çıkmaktadır.²⁴ Özellikle 19. yüzyılın ikinci yarısında Avrupa'daki besteciler arasında

21 Hikmet Toker, age., s. 293, s. 297

22 Mahmut. R. Gazimihal, Türk Askerî Muzikaları Tarihi, Doğu Kütüphanesi, İstanbul 2019, s. 83

23 Hikmet Toker, age., s. 296

24 Selçuk Alimdar, age., s. 92

da oldukça popüler olan marş formunda bestelenmiş olan bu yapıtlara artmış ikili aralığının belki de bilinçli olarak eklenmesiyle ses örgüsüne makamsal bir renk kazandırılması amaçlanmış olabilir. Bu ve bunun gibi makamsal elementlerin müziğe eklenmesi ile beraber Doğu-Batı kültürlerinin izlerini taşıyan melez bir karakterin yaratılmasının hedeflenmiş olabileceğini söyleyebiliriz. Elbette Guatelli'nin İstanbul'da geçirdiği zaman göz önünde bulundurulduğunda, melez bir müzik üretme çabasının sadece artmış ikili aralığına indirmek doğru olmayacaktır. Hem kurumsal hem de gündelik hayatta, makam müziği ile yakın temaslar kurmuş olabileceğini tahmin edebilmekteyiz. Bu nedenle bestelemiş olduğu eserlerin yapısında makamsal öğelerin yer alması, bilinçli bir seçimin ötesinde doğal bir bestecilik refleksi olarak da yorumlanabilmelidir. Guatelli, askerî müzik karakteri taşıyan eserlere ek olarak, "Arie Nazionali e Canti Popolari Orientali" isimli, dönemin popüler Türk müziği eserlerinde ilham alarak bestelediği ve İstanbul'da basılan bir piyano albümünün yanı sıra Türk müziği repertuarından seçilen makamsal eserlerin armonize edilmesiyle oluşturulan piyano parçaları gibi farklı perspektifte yapıtlar da bestelemiştir. Bu armonizasyonlar sadece Guatelli'nin bireysel fantezi dünyasının bir yansıması olmakla kalmayıp, aynı zamanda dönemin müzik eğilimleri ve kültürel dokusu hakkında bizlere bazı ipuçları sunmaktadır. Günümüzde de hala geçerliliğini koruyan "müzikte yerellik ve evrensellik" meselesinin, Osmanlı'nın kurumsal ve gündelik hayatının farklı katmanlarında da benzer bir şekilde gündemde olduğunu tahmin edebilmekteyiz. Musika-i Hümayûn'un yapılması başta olmak

üzere, saray ve çevresinin de Batı müziği ve Türk müziği ikiliği ile biçimlenmiş bir müzik kültürü ile çevrelenmiş olduğunu rahatlıkla söyleyebilmekteyiz. Böyle bir ortamda Guatelli'nin bu armonizasyonları yapmasının ardında yatan olası motivasyonların üçü şu şekilde listelenebilmektedir: a- Sadece yaratıcılık dürtüsü b- Eğitim amaçlı c- Ticari sebepler. Belirtilen maddelerin farklı oranlarda etki ettiği bir bileşkenin bu durumu hazırlamış olabileceği gibi, burada belirtilmeyen ve tümüyle bağımsız başka sebeplerin de bu durumda rol oynamış olma olasılığının bulunması nedeniyle bu aşamada kesin bir değerlendirme yapmak pek mümkün görünmemektedir.

Makamların Tonal Sisteme Entegre Edilmesi Ve 12 Ses Eşit Tamperaman Sistemi

Tarihsel süreçte, makamsal eserlerin çoksenslendirilmesine yönelik yapılan çalışmaların bir parçası olarak görülebilecek bu armonizasyonlarının, makam-tonalite ekseninde nereye konumlandırılacağı, bu noktada ele alınmaya çalışılacaktır.

Batı sanatında Ortaçağ Dönemi ile yolculuğuna başlayan çoksenslilik geleneği, yüzyıllara yayılan bir değişim sürecinden geçerek evrimsel serüvenini sürdürmüştür. Bu gelişime koşut olarak diğer bir kulvarda ise akort sistemleri ve tamperamanların evrimsel sürecini gözlemleyebilmekteyiz. Çoksenslilik ile akort sistemlerinin izlediği bu yolda, bu iki ögenin içe geçmiş ve sürekli etkileşim halinde olduğunu görebilmekteyiz. Bu elemanlardan birinin değişimi, bir diğerinin de değişmesine neden olabilmektedir. Bu tip etkileşim senaryolarından bir

tanisinin baş rol karakteri ise “12 ses eşit temperaman” olarak isimlendirilen ve bir oktavın eşit 12 parçaya bölünmesi ile elde edilen akort sistemidir. Rönesans müziğinde özellikle perdeli çalgılarda kullanımına rastladığımız sistemin, Barok Dönem ile beraber yaygınlaşmaya başlamasıyla devam eden serüveni, bugün neredeyse bir standart haline gelmesiyle sonuçlanmıştır. Tarihsel süreçte kullanılan pek çok akort sistemi ve temperamandan yalnızca biri olan “12 ses eşit temperaman” sisteminin yaygınlaşmasının pek çok olası sebepleri arasında belki de en önemlisi, tonal müzikte yaşanan gelişmeler sonucu bestecilerin aynı eser içinde pek çok tonu ziyaret etme (modülasyon/geçki) ve parçaları farklı tonlarda icra etme (tranzpozisyon/göçürme) ihtiyaçlarının gündeme gelmesidir. Bunun dışında örneğin org, klavsen gibi tuşlu bir çalgıda farklı tonda yazılmış pek çok eserin çalınabilmesinin mümkün kılan sistem, tonal müziğin sınırlarını genişledikçe daha avantajlı bir araca dönüşmüştür.²⁵ Bu yeni sistem farklı tonlarda bestelenmiş pek çok eserin tek bir çalgı üzerinde icra edilebilme özgürlüğü sunduysa da, bu olanakların karşılığında bazı noktalarda taviz verilmek durumunda kalınmıştır. Diğer sistemlerde daha konsonant tınlayan bazı akor ya da aralıkların bu sistemde aynı seviyede konsonant tınlamaması, bu sistemin en önemli dezavantajlarından biri olarak görülmektedir (disonant ve konsonant kavramlarının bilimsel bir tanımı olsa da, günün sonunda insanlar tarafından farklı algılanabildiğinin bu noktada altı çizilmesinde fayda görülmektedir). Bu nedenle bestelenmiş bir eser, farklı akort sistemlerinde/temperamanda icra edildiğinde görece büyük tınsal farklılıklar oluşabilmektedir.²⁶

Avrupa merkezli çokseslilik geleneğinin doğup gelişme sürecinde, tonalite/modalite kavramlarının, ezgisel dilin dikey organizasyona etkisinin, akort sistemlerinin/temperamanların ve çalgısal müziğin yaygınlaşması gibi sayısız faktörün etkisi olduğunu söyleyebiliriz. Tarihsel süreçte bu değişkenlerin geçirdikleri evrim süreci ile birbirlerini etkilediğini ve nihayetinde, her dönemin kendi müzik estetiği çerçevesinde ezgi ya da ezgilerin çokseslilik örgüsü içinde optimum bir uyum çerçevesinde bulunduğunu söyleyebilmekteyiz. Diğer yandan, yukarıda ifade edilen böylesine uzun bir süreçten farklı olarak, makamsal müziğimizin çokseslendirilme serüveninin içerisinde, melodi ile çoksesliliği oluşturan öğeler arasında oluşabilecek böylesine bir bağın tarihsel süreç içinde gelişip 19. yüzyılın son çeyreğine taşındığını söylemek pek mümkün değildir. Bu nedenle incelenen armonizasyonlarda ezgisel yapı ile çokseslendirme yöntemleri arasında bazı sorunlu alanların oluştuğunu gözlemleyebilmekteyiz. Guatelli'nin bu parçalarında, armonize edilen ezginin doğal ses örgüsünün gözetildiğini ve çokseslendirme yaklaşımının bu hassasiyete göre şekillendirildiğini söylemek çok gerçekçi olmayacaktır. Bunun öncelikli sebebinin tuşlarının sayısı sebebiyle bir oktavın en fazla 12'ye bölünebilmesine izin veren ve geleneksel olarak “12 ses eşit temperaman” sisteminde akort edilen piyanonun yapısal özellikleri olduğunu söyleyebiliriz. Bu nedenle makam müziğimizin en

25 Onur Şenel, “Müzikte Mükemmelliğin Göreceliği: Akort Sistemlerinin Evrimi ve Eşit Tampere Sistemin Yükselişi”, Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, 14/76 (2021), s. 361

26 Early Music Sources, “Temperaments-What You Should Know”, video, erişim 15 Nisan 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=TgwaiEKnMTQ>

karakteristik özelliklerinden biri olan ses sistemi nedeniyle, bugün makamsal yapıdaki eserlerin, standart bir şekilde akort edilmiş bir piyano ile icrası, öze uygunluk perspektifinde pek mümkün görünmemektedir. Uşşak, Hicaz, Hüzzam, Saba gibi makamların gövdesini oluşturan ve “12 ses eşit temperaman” ile icra edilemeyecek perdelerin bulunması, piyano çalgısını makamsal müziğin icra edilmesi için -en azından günümüzdeki hali ile- uygun bir aday olarak öne çıkarmamaktadır. Bu nedenle makamsal müziğin piyano ile icra edilmesi gereken durumlarda, belki de makamların en karakteristik özelliklerinden taviz verilmesi gerekmektedir. Bu nedenle bu tip uyarlamalarda/ armonizasyonlarda, makamların renk paleti radikal bir şekilde farklılaştığı için, tınsal sonucun “makamsal” olarak tanımlanmasındansa, ele alınan makamın “12 ses eşit temperaman” sistemindeki bir yansıması şeklinde ifade edilmesi daha doğru olacaktır. İncelenen bu armonizasyonlardaki eserlerin orijinallerinin Uşşak ve Hicaz makamlarında olduğu göz önünde bulundurulduğunda, yaşanan değişimin büyüklüğü nedeniyle bu makamların gelenekselleşmiş makamsal tınılarından uzaklaştığını söyleyebiliriz. Segâh perdesinin icrasının mümkün olmadığı durumlarda örneğin Uşşak makamının tınsal boyutta diğer makamlarla arasındaki karakteristik farklarının azaldığını söyleyebilmekteyiz. Bu asimilasyon nedeni ile makamların ses organizasyonlarının tonal müziğe doğru bir adım yaklaştığını söylemek çok yanlış olmayacaktır. Uşşak makamının piyano ile icrası sonucunda, makamsal kimliğinden uzaklaşıp tonal bir kostüm ile kuşatılabilmesi mümkün olabilmektedir. Guatelli'nin yaptığı

da tam olarak budur. Eserlerin orijinal ses örgüsünü dikkate almadan, onları piyano üzerinde icrası ile edindikleri yeni kimlikleri ile onları Re Minör ve La Minör gibi tonların çerçevesinde yeni kimlikleriyle buluşturmasını ve bu tonlara entegre etmeye yönelik çabalarını gözlemleyebilmekteyiz. Makamsal eserler, tonal müziğin estetik kuralları gözetilerek çokseslendirilmiş ve onlara yeni bir kültürel kimlik kazandırılmıştır.

Hicaz Ve Uşşak Makamların Tonal Çerçeve Ele Alınması

Hicaz ve Uşşak makamında bestelenmiş bir eserin piyano ile icrasında karşılaşılabileceğimiz ilk ve belki de en önemli sorun, makamları oluşturan bazı perdelerin piyano ile icra edilememesi olacaktır. Gerekli perdelerin noksanlığı her iki makamın da karakteristik tınsal özelliklerini yitirmesine ve geleneksel icralardan alışık olduğumuz makam kimliğinden uzaklaşmasına neden olmaktadır. Bu tür bir icra pratiğinde, her ne kadar iki makamın da özünden uzaklaşıp farklı bir karaktere dönüşmesi kaçınılmaz olsa da, bu problemin iki makam için eşit derecede geçerli olmayabileceğini ve bu düşüncenin de yardımıyla Guatelli'nin izlediği -ya da izlemediği- yolu biraz daha iyi anlayabilmemiz mümkün olabilecektir. İlk etapta Hicaz makamındaki perdelerin Uşşak makamına göre “12 ses eşit temperaman” sistemi ile daha az ortak notaya sahip olduğunu görebilmekteyiz. Piyanoda icra edilen bir Hicaz eserin bu asimilasyona rağmen hala Hicaz kimliğini kısmen koruyabildiği söylemek mümkündür. Oluşturulan yeni ses örgüsünün, yitirdiği tınsal palete rağmen, hala Hicaz makamında olduğu anlaşılabilir. Diğer taraftan Uşşak makamı ise özellikle Segâh perdesini

kaybetmesiyle, Buselik gibi bir diğer makam ile benzeşmeye başlar. Bunun sonucu olarak bu makamları birbirinden ayırt edebilmemiz güçleşmektedir. Bu nedenle Hicaz makamında yazılan bir eserin armonizasyonunun yapılması -tartışmaya açık olsa da- bir miktar daha avantajlı olabilmektedir.

Guatelli'nin bu iki armonizasyonundaki en ilgi çekici noktalardan biri diğeri ise, eserlerin karar notalarını tonal sisteme uydurabilme çabalarının sonucu olarak farklı perdelere taşınmış olmasıdır. Makam müziğimizde perdelerin mutlak frekans karşılığı olmaması sebebiyle "Do, Re, Mi" şeklinde isimlendirilmesinin bazı sakıncalar olsa da, burada incelenen örnek eserler piyano için yazıldığı için, makamlardaki perdelerin mutlak bir frekansa bağlanmış olduğu görülebilmektedir. Bu nedenle bu noktadan sonra perde isimleri ile beraber "Do, Re, Mi" şeklinde nota isimlerinin kullanılması, eserlerin melez yapısından dolayı gerekli görülmüştür.

Asım Bey'e ait Hicaz şarkının (TRT arşiv no. 11633-Eserin arşivdeki notası ile armonizasyonda kullanılan versiyonu arasında büyük oranda farklılıklar gözlemlenmektedir) La notası (Dügâh perdesi) ekseninde yazıldığı görülebilmekte ve bu nedenle parçanın genel tonal merkezinin La notası üzerine kurgulanmış olmasını beklemek akıllara gelebilecek belki de ilk olasılık olacaktır. Ne de olsa makamsal eksen La notası üzerine yapılandırılmıştır (geleneksel makam icra pratiğinde örneğin bir eser La notası ekseninde yazılmış bile olsa, icracı o eseri herhangi bir notadan başlayarak seslendirebilmektedir, bu nedenle notada La olarak görülen sesin gerçekten 440 Hz La notasını temsil etmesi gerekmez.

Diğer yandan, bu armonizasyonların piyano için tasarlanması sebebi ile, bu örnekte olduğu gibi La ekseninde yazılan makamsal eser, gerçekten de piyanodaki La sesi-440Hz- ekseninde tınlar). Guatelli bu tip bir yaklaşımı benimsemektense, makamsal eserin ekseni La notası olmasına rağmen, armonizasyonu Re Minör ve Re Majör ekseninde yapmayı tercih ettiği görülebilmektedir. Bu iki tonaliteli yapının ardında yatan sebep, Hicaz makamındaki Eviç perdesinin (Fa Diyez), Acem perdesi (Fa) ile dönüşümlü kullanımınıdır. Hicaz makamında rastlamaya alışık olduğumuz bu durumun tonal müzikteki izdüşümü ise eserin genel olarak Re majör ve Re minör arasında salınmasına neden olmasıdır. Hicaz makamında yazılmış şarkıda Eviç perdesinin (Fa Diyez) sıklıkla geldiği bölgelerde Re Majör, Acem perdesinin (Fa) sıklıkla geldi bölgelerde ise Re Minör tonunun renkleri ile armonizasyonun yapıldığını görebilmekteyiz. Eser boyunca tonal bir yelpazenin olanakları çerçevesinde sunulan atmosfer, Koda olarak belirtilen ve aslında bugün ara nağme olarak isimlendirilen kısımdan hemen önce gelen son karar kısmında, Guatelli'nin eseri La notasının ekseninde sonlandırdığını görmekteyiz. Bu noktada aslında Guatelli'nin parçanın makamsal yapısını kavramış olduğunu ve belki de eserin görece en önemli kadansını La notasında yaparak bu parçanın "gerçek" eksenini bilinçli olarak eserin en sonuna saklamış olabileceğinin, ihtimaller dahilinde olduğunu söyleyebiliriz.

Ethem Bey'e ait Uşşak şarkının (TRT arşiv no. 2189-Eserin arşivdeki notası ile armonizasyonda kullanılan versiyonu birkaç ayrıntı dışında oldukça tutarlıdır) armonizasyonunun daha yakından incelenmesiyle,

Guatelli'nin makam müziği literatürünü çokseslendirme serüveninde izlediği yolun aydınlığa kavuşturulabilmesi için bir adım daha atılabilmesi mümkün olabilecektir. Hicaz eserde olduğu gibi, makamın eksenini ile armonizasyonda kullanılan tonal haritanın ekseninde tutarsızlıklar gözlemlenmektedir. Uşşak makamındaki Segâh perdesinin ses kümesinden çıkartılması nedeniyle, geleneksel ahenginden uzaklaştığı görülebilmektedir. Bu renk paletindeki değişim nedeniyle, Uşşak makamının genel olarak böyle bir senaryoda "Eolyan" ve Fa Diyez notasının (Eviç perdesi) daha aktif kullanımıyla "Doryan" modlarını andırabilecek bir platforma taşınabilmesinin mümkün olabileceği bir not olarak buraya düşülmelidir (Bu tip durumlarda makamların dizisel yapısındaki ahenk büyük oranda değişse de seyir ögesinin etkisiyle, modal ve tonal estetik çizgisinden ayrılmaktadır). Bu tip bir kimlik değişimi, eserlerin modal bir pencereden ele alınabilmesi olanaklı hale getirirse de, Guatelli'nin yine de tonal çizgiden ayrılmamış olduğunu görebilmekteyiz. Modal bir yaklaşım çerçevesinde yapılan armonizasyonun eksenini ile makamsal yapının eksenini aynı notada sabitlenebilmesi mümkün olabileceken, tonal sistemi armonizasyonların merkezine yerleştirilmesinin ana yol olarak seçilmesi nedeniyle aslında makamsal eksen/durağı La notası olan eserde, Rast perdesinde (Sol notası) yapılan kalışların Sol Majör ekseninde yorumlandığını görebilmekteyiz. Bu nedenle makamsal eksen aslında La notası iken, tonal perspektifte Sol notasının eksenleştirildiğini görebiliyoruz. Armonizasyonların eksen notaları ve ele alınan orijinal makamsal eserlerin eksenlerin bu denli tutarsız

olmasının ardındaki sebep bestecinin fantezi dünyasının bir ürünü mü yoksa tonal müziğe uydurulmaya zorlanması sonucu oluşan bir tablo mu, bunu kesin olarak bilebilmemiz şimdilik pek mümkün görünmemektedir.

Bas Hattında Akorların 3'lüsünün Kullanımı Ve Olası Nedenleri

Analizi aşağıda sunulan armonizasyonların bas hattında akorların üçlüsüne çok sık yer verilmesi dikkat çekici diğer bir nokta olarak karşımıza çıkmaktadır. Beşli ya da yedili akorların üçlüsünün bas hattında yer almasıyla oluşturulan akorların (beşli akorların birinci çevrimi altılı, yedili akorların birinci çevrimi ise beş altı olarak isimlendirilmektedir -farklı terminolojilerde değişik isimlendirmelere rastlanabilir-) kullanım yoğunluğu dikkat çekecek kadar yüksek bir oranda olması sebebiyle, bu kullanımın bilinçli bir tercih olma olasılığının göz ardı edilmemesi gerekmektedir. Akorların birlesinin (kök sesi) ya da üçlüsünün bas hattında yer verilmesi arasında önemli bir tını farklı oluşmaktadır. Birinin bas hattına getirilmesi ile daha güçlü, oturaklı, kullanılan akorun karakterini daha iyi yansıtan bir tını oluşturulurken; üçlünün bas hattında kullanılması ile (müzikte tınıların sözcüklerle ifade edilmesinin getirdiği güçlük nedeniyle, bu noktada aktarılmaya çalışılan düşünce sadece basit bir tasvirinden ibarettir. Bireyler kendi öznel algılama sistemlerinde, bu tip tınıları çok daha farklı bir renk paletinde algılıyor olabilirler) daha az oturaklı, akorların karakteristik özelliğini daha az taşıyan, daha kararsız ve daha kaygan bir ses öbeği oluşturulmuş olur. Akorların karakteristik tınılarının, bas hattına üçlünün getirilmesi ile görece olarak zayıflaması nedeniyle, bu tip akorların

kullanımının yüksek oranda tutulduğu bir ses örgüsünde oluşturulan sonik yelpazenin tonal müzik tablosundan bir miktar uzaklaşıp flulaştığını söyleyebiliriz. Makamsal bir karaktere sahip olan ezgisel yapının çokseslendirilmesinde kullanılan araçların, tonal müziğin doygun renklerinden seçilmemiş olması Guatelli'nin bilinçli olarak izlemiş olduğu bir rota olabilir. Makamsal müzikten alınıp "12 eşit ton tamperaman" evrenine yerleştirilen ve asimile edilen ezgisel yapıyı, yine tonal müziğin görece yumuşatılmış ve flulaştırılmış renk çemberi ile sarmalanmış olması ilgi çekici bir yaklaşım olarak öne çıkmaktadır. Bu durumda, bu armonizasyonlar tasarlanırken, makam müziği öğelerinden de tonal müzik öğelerinden de değişik oranlarda taviz verilerek ortak bir noktada buluşturulmasının amaçlanmış olabileceğinin göz ardı edilmemesi gerekmektedir.

Armonik Analizlerde Kullanılan Bazı Kısaltmalara Yönelik Açıklamalar

Armonizasyonların analizinde akor dışı notaları etiketlemek için kullanılan kısaltmaların açılımı ve kısa açıklamaları aşağıda sunulmuştur. Müzik literatüründe "akor dışı notalar/sesler" ya da "armoni dışı notalar/sesler" olarak da ifade edilebilen bu kompozisyonal araçların kullanımı oldukça yaygındır. Bu konu kontrpuan ile armoni kitaplarının ilgili bölümlerinde kapsamlı bir şekilde ele alınıp açıklanmaktadır. Bu seslerin açıklanabilmesi için, her bir senaryonun ayrı ayrı ele alınıp, bunların uzun açıklama metinleri ve literatürden seçilen örnekler eşliğinde sunulması gerekmektedir. Bu nedenle, her bir akor dışı notanın ihtiyaç duyduğu kapsamlı açıklama metinlerinin burada

sunulmasının pek mümkün olmaması sebebiyle, aşağıda verilen birer cümlelik açıklamaların, bilimsel bir nitelemenin ötesinde, kısaltmaların genel olarak nasıl bir uygulamaya işaret ettiğini açıklamaya yönelik bir amaç taşıdığına belirtilmesinde fayda görülmektedir

Armonizasyonların analizinde kullanılan "Akor Dışı Sesler/armoni dışı sesler" in kısaltmaları ve kısa açıklamaları:

g Geçiş Notası: İki akor notası arasında bir ya da daha fazla sayıda notanın tek yöne doğru hareketi

ag Aksanlı Geçiş Notası: Kuvvetli zamanda gelen geçiş notası

atg Atlamalı Geçiş Notası: Basamak hareketi ile ilerlemeyen geçiş notası

i İşleme Notası: Bir akor notasının üst ya da alt komşusuna uğrayıp geri gelmesi

ai Aksanlı İşleme Notası: Kuvvetli zamanda gelen işleme notası

ati Atlamalı İşleme Notası: Basamak hareketi ile ilerlemeyen işleme notası

gc Geciktirme: Akor sesinin zamanından daha geç hedefine ulaşması

e Erken Duyurma/Öncelem: Akor sesinin zamanından daha erken hedefine ulaşması

a Apojiyatür/Abantı (Appoggiatura): İki tanımı literatürde kullanılmaktadır:

Tanım 1: Güçlü zamanda gelen notanın basamak hareketiyle zayıf zamandaki notaya çözülmesi

Tanım 2: Atlama ile ulaşılan ve güçlü zamanda gelen notanın, basamak hareketi ile aşağıya doğru inip çözülmesi

e/a Apojiyatürün erken duyurulması

k Kaçak Nota ya da Kaçış Notası: İki akor notası bağlanırken (genellikle inici ve basamak hareketi ile), ilk nota ikinci notaya ulaşmadan önce birinci notanın üst komşusuna uğraması

k/g Geçiş Notasının Kaçak Notası: Geçiş notasına ait kaçak nota

i/e Erken Duyurmanın İşlemesi: Erken duyurulan nota üzerinde yapılan işleme hareketi

i/g Geçiş Notasının İşlemesi: Bir geçiş notası üzerinde yapılan işleme hareketi

e/g: Geçiş Notasının Erken Duyurması: Geçiş notasının zamanından önce duyurulması

HİCAZ ŞARKI

Orijinal Eser: Gırltzen Asım Bey
Armonizasyon: Callisto Guatelli
Armonik Analiz: S. Uğraş Durmuş

The musical score is presented in a piano-vocal format. It consists of five systems of music, each containing four measures. The key signature is one flat (B-flat major/D minor), and the time signature is 2/4. The score includes piano accompaniment in both hands, a vocal line with lyrics, and harmonic analysis symbols.

System 1 (Measures 1-4): Starts with a piano introduction. Measure 1 is marked "Re Minör". Measure 2 has a fermata over the first two notes. Measure 3 is marked "Re Majör". Measure 4 has a fermata over the last two notes. Chord symbols: I₆, II₆, I₆, II₆, I₆, I, I₆, II₆, V₆/V, V, V₂, I₆.

System 2 (Measures 5-8): Measure 5 has lyrics: "Re, Mi, Fa Diyez ve Fa Diyez, Sol, La Hatları". Measure 6 has lyrics: "Fa Diyez, Sol, La Hatları". Measure 7 has lyrics: "Fa Diyez, Sol, La Hatları". Measure 8 has lyrics: "Fa Diyez, Sol, La Hatları". Chord symbols: I₆, V₃, V₃, (b), (I₆).

System 3 (Measures 9-12): Measure 9 is marked "Re Minör". Measure 10 is marked "Re Majör". Measure 11 is marked "Re Minör". Measure 12 is marked "Re Minör". Chord symbols: I₆, I₆, VII₆, V₆, V₆, I, V₆, (a), I₆, I₆, V₇, I, V, VI, IV.

System 4 (Measures 13-16): Measure 13 is marked "Re Majör". Measure 14 is marked "Re Minör". Measure 15 is marked "Re Minör". Measure 16 is marked "Re Minör". Chord symbols: V₆, V₇, (a), I, I, V₇, (I₆), V₆, V, (a), I₆, I.

System 5 (Measures 17-20): Measure 17 is marked "Re Majör". Measure 18 is marked "Re Minör". Measure 19 is marked "La Minör". Measure 20 is marked "Re Majör". Chord symbols: I, V₃, V₇, IV₄, I (Majör), II₆, K₄, D₇, I.

Giriftzen Asım Bey'e ait Hıcaz ve Ethem Bey'e ait Uşşak eserlerin, Callisto Guatelli tarafından yapılan armonizasyonlarının analizi; müzik tarihi ve müzik teorisi kapsamında değerlendirilmesi

21 Re, Mi, Fa Diyez ve
Fa Diyez, Sol, La Hatları

I₆ V₅ V₅ (I₆) (I₆)

25 Re Minör

26

27 Re Majör

28 Re Minör

I₆ I₆ VII₆ V₆ V₅ I V₆ (I₆) I₆ I₆ V₇ I V VI IV

29

30

31 Re Majör

32 Re Minör

V₆ V₇ (I₆) I V₇ (I₆) D(7)

33 koda ati k g k/g k g k/g g k/g

34

Re Doryan

Si, La, Sol, Fa, Mi, Re hattında
geçiş ve kaçak notaları

Re Majör

Re Minör

I₆ IV₆ I₆ V₇ (I₆) (I₆)

35

1. 36

2. 37

I₆ V₇ (I₆) V₆ V₆ V V I

UŞŞAK ŞARKI

Orijinal Eser: Ethem Bey
Armonizasyon: Callisto Guatelli
Armonik Analiz: S. Uğraş Durmuş

SOL MAJÖR

Fa Diyez ve Do, her ne kadar art arda melodik olarak tınlasa da, bu iki notanın dikey olarak değerlendirilmesi daha doğru bir analiz yapılabilmesini mümkün kılacaktır. D⁶ akorunun yedilisi olan Do, bir basamak inerek Si notasına çözümlerken, yeden notası Fa diyez ise hedefi olan Sol notasına çözümediği için D⁶ akorunun çözümediği illüzyonu oluşturmaktadır. Özetle Do-Si ve Fa diyez Re hatları ayrı melodik yapılar olarak ele alınmalıdır. Bu nedenle her bir sekizlik notaya ayrı bir fonksiyon yazılmasından kaçınılmıştır.

Bir apojiyatür olarak değerlendirilen Mi, Fa Diyez notasının kök sesi kabul edilmesiyle VII⁶ akorunun yedilisi ve Re sesinin kök sesi kabul edilmesi ile de D⁶ akorunun dokuzlusu olarak da ele alınması mümkündür.

LA MINÖR

Dördüncü ve Beşinci ölçüdeki pasajda, dominant akorunun, buradaki pasajdan farklı olarak I₆ akoruna çözüldüğü görülmektedir. Buradaki K⁴ akoru nedeniyle, bas hatındaki Re notasının, çözülmesi gereken yer olarak bir sonraki ölçündeki Sol notası görülmektedir.

DO MAJÖR

DO MINÖR

Mi notasının son onaltılık kısmı, D⁶ akorunun bölgesine girmesi sebebiyle geciktirme özelliği kazanmıştır.

Mi bemol notası, Sol Majör tonunun bir parçası olmasa da, bu notayı Sol Minör tonundan ödünç almaktadır.

Chord symbols: D⁶, I₆, D⁶, I₆, V₆, I, D₂, I₆, I, I, D⁶, I, I₆, IV, D⁶/II, II, D⁶, (2), I₆, VII⁶/II, II, K⁴, D₇, I, I, D₇, I, I, I, V₆, I, I₆, V, I

Giriftzen Asım Bey'e ait Hicaz ve Ethem Bey'e ait Uşşak eserlerin, Callisto Guatelli tarafından yapılan armonizasyonlarının analizi; müzik tarihi ve müzik teorisi kapsamında değerlendirilmesi

23 i g e/a a 24 a e/a a 25 i g g 26

(Aşağıdaki 8'lik sus, orijinal notada 4'ük sus olarak basılmış)

DO MAJÖR SOL MAJÖR

VII₇ I V₆ I I=IV D₇/II

27 gc i i 28 i i 29 g e g

Açıklamalar için 10. ölçüye bakınız

II D₇ (a) I₆ VII₇/II II K₄⁶ D₇

30 31 g i 32 e/a a e 33 i g g

LA MİNÖR

I I D₇ I

coda

34 2. 35 a ag g 36 e 37 i ati e/a a i 38

DO MAJÖR

geçiş karakterli tonik akoru

Her ne kadar kuvvetli zamana (bas hattında) akorun 5'lisi de gelse, önceki ölçüdeki Do notası bu akora karakterini yansıtabilmektedir.

I V₆ I₆ D₇ (I) I₆ D₇ D₇

39 i g i 40 i g g ag 41 g i 42 a e

LA MİNÖR

Önceki geçiş notasına benzese de, burada, Do notasının daha belirgin/vurgulu bir noktada tınladığı görülmektedir, bu nedenle aksanlı geçiş notası olarak sınıflandırılmıştır.

I II₆ K₄⁶ V I

Sonuç

Guatelli'nin yapmış olduğu armonizasyonlardan seçilen iki örnek, sunulan bulgular ışığında farklı perspektiflerden incelenerek, çağdaşları ve daha önceki sanatsal üretimlerin referans alınmasının da yardımı ile tarihsel süreç ve estetik düzleminde konumlandırılmaya çalışılmış ve buna ek olarak yapılan armonik analizlerin sağladığı veriler ışığında da yapısal iskeletin aydınlatılması hedeflenmiştir. Eserlerin müzik sanatı ile müzik tarihindeki yerinin ve öneminin sağlıklı bir şekilde değerlendirilebilmesi için tercih edilen araştırma yöntemi kapsamında, sadece dikey eksen (armonik yapısı) yapılan bir çözümlemenin sunduğu veriler değil, aynı zamanda bu yapıtların oluşturulması için motivasyon sağlamış olduğu düşünülen nedenlere de değinilerek, dönemin kültürel dokusu ile olan uyumu da incelenmeye çalışılmıştır. Yapıtların dokusu, dikey ve yatay eksenindeki organizasyonu, makamların dönüşümü/asimilasyonu ve bu başkalaşmış melodik hatların tonal çerçeve ile ilişkilendirilmesi, tarih ve müzik teorisi penceresinden incelenmiş ve bazı sonuçlara ulaşılmıştır.

Musika-i Hümayûn'un kurulması ile Osmanlı kültürünün her katmanında etkisini artıran ve kabul gören Batı müziği, aynı dönemde Türk müziği ile etkileşime girmiş ve bunun sonucunda her iki müziğin de etkilerini taşıyan melez yapıda eserler literatürde yer almaya başlamıştı. Bu nedenle Guatelli'nin bu yöndeki çalışmalarını, bestecinin bireysel çaba ve arayışı olarak değil, dönemin kolektif eğiliminin bir yansıması olarak değerlendirmek daha doğru olacaktır. Türk müziği literatüründen seçilen eserlerin çokseslendirilme sürecinde 12

ses eşit tamperaman sistemine taşındığını ve bu nedenle makamların karakteristik tını paletini yitirdiğini görebilmekteyiz. Geleneksel lezzetlerinden uzaklaşıp tonal çerçeveye bir adım daha yaklaşan bu ses örgüsünü bu şekliyle armonize edilmiş olması besteci tarafından tercih edilmiş bir yol olabilir. Dönemin armoni anlayışı göz önünde bulundurulduğunda, seçilen makamsal eserlerin tonal çerçeveye yerleştirilebilmesinin mümkün olabilmesi için bu tip bir asimilasyona ihtiyaç duyulduğunu söylememiz yanlış olmayacaktır. Uşşak veya Hicaz makamında yazılmış bu eserlerin, geleneksel perdelerini koruyarak tonal müzik estetiğinde çokseslendirilebilmesi teorik olarak pek mümkün görünmemektedir.

Makamların "12 ses eşit tamperaman" sistemine taşınma sürecinde, söz gelimi Doryan, Frigyen gibi Ortaçağ modlarını andırabilecek noktalara doğru yelken açması sebebiyle, eserlerin besteci tarafından Rönesans polifonisi estetiği çerçevesinde çokseslendirilmesi beklenebilirdi. Rönesans Dönemi'nin en tanınmış bestecilerinden biri olan G. P. Da Palestrina gibi bir figür ile aynı topraklarda yetişmiş bir müzisyen olarak, Guatelli, modal polifoniyi makamsal eserlerin çokseslendirilmesinde kullanılabilecek bir araç olarak ele alabilirdi. Bu tür bir yaklaşım makamların çokseslendirilmesinde tonal bir yaklaşıma göre daha esnek bir çalışma alanı sunabilir ve makamsal eserlerin eksenine sadık kalınması sağlanabilirdi. Tonal yapının ekseninin de, makamsal yapının eksenini gibi La notasına sabitlenip diğer dereceleri daha modal bir perspektifte ele alınabilmesi teknik olarak mümkünken, bestecinin, eseri tonal bir yapıya entegre etme arzusunun

sonucu çok miktarda eksen değişikliğinin (modülasyon/geçki) armonizasyona yansıtılmış olduğu görülebilmektedir

İncelenen eserlerin armonik dilinde bazı ilginç noktalar göze çarpsa da, daha geniş bir açıdan bakıldığında, makamsal müzikten alınan bu melodik yapıların armonize etmek için tercih edilen araçların kullanımında özgün bir yaklaşım sergilenmediği görülmektedir. Dönemin armonik diline yakın bir renk yelpazesi çerçevesinde armonizasyonunu yapan Guatelli'nin, çokseslendirdiği eserlerin özgün ses örgüsünü göz önünde bulundurmadığı sunulan bulgular ışığında ulaşılan diğer bir sonuçtur. Öte yandan, 19. yüzyıl müziği estetiğinde modalite kavramının henüz 20. yüzyıldaki kullanımı ile karşılaştırılabilecek bir noktaya ulaşmaması nedeniyle, İtalyan müzik insanının ortaya koyduğu müzik yapıtını tonal çerçeveye yerleştirme gayretini o devrin doğal bir besteci refleksi olarak görebiliriz. Romantik dönemin bizlere armağan ettiği eşsiz piyano literatürünün eserleri ile karşılaştırıldığında, doku bağlamında oldukça sade bir yapının tercih edildiği görülebilmektedir. Chopin, Liszt gibi dönemin öne çıkan besteci/virtüöz figürlerin eserleri ile karşılaştırıldığında, piyano yazı dilinin çağdaşları gibi üst düzey bir olgunluğa ulaştığını söylemek pek mümkün görünmemektedir. Bu dokunun tercih edilmesindeki ana belirleyici sebep, estetik kaygının dışında, parçaların müzisyenler tarafından kolaylıkla icra edilmesini sağlayarak yapıtların daha geniş bir kitleye ulaştırma arzusu olabilir. Günümüz perspektifinden bakıldığında, bu konuda net bir şey söylemek oldukça güç olsa da, bestecinin böyle bir yöntemi tercih etmiş olma olasılığının da göz ardı edilmemesi

gerekmektedir. Tarihsel süreçte, makam müziğinin çokseslendirilmesi için yapılan çalışmaların bir parçası olarak görülmesi gereken bu armonizasyonlar, bu konuda gösterilebilecek en ideal örnekler olmasa da, bestecinin bilinçli ya da sezgisel olarak müziğe eklediği elementlerle kendinden sonra gelen bestecilere ışık tutmuş olması oldukça değerlidir.

Kaynakça

Alimdar, S. (2016), Osmanlı'da Batı Müziği, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları

Aracı, A. (2011), Kayıp Seslerin İzinde, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

Bakihanova, Z. (2003), Armoni, Ankara: Bilkent Üniversitesi

Baydar E. K. (2011), "19. Yüzyıl Padişahlarının Müzik Politikalarından Kesitler", YDÜ Sosyal Bilimler Dergisi, 4/1, s. 92-111

Cangal N. (2010), Armoni, Ankara: Arkadaş Yayınevi

Hanönü Y. (2014), "Callisto Guatelli'nin 19. Yüzyıl Klasik Türk Müziği Çokseslendirme Çalışmalarındaki Yeri, Eserlerinin Transkripsiyon ve Analizi", Doktora Tezi, İnönü Üniversitesi

Gazimihal, M. R. (2019), Türk Askerî Muzikaları Tarihi, İstanbul: Doğu Kütüphanesi

Karul İlyas, Y. (2020), Piyanonun Osmanlı'daki Serüveni, Ankara: Nobel Yayın

- Kennan, K. W. (1972), Counterpoint, New Jersey: Prentice-Hall
- Michels U. ve Vogel G. (2015), Müzik Atlası, İstanbul: Alfa Müzik
- Özkan, İ. H. (2000), Türk Mûsikîsi Nazariyatı ve Usulleri Kudüm Velveleleri, İstanbul: Ötüken Neşriyat Yayınevi
- Piston, W. (1969), Harmony, Amerika Birleşik Devletleri: W. W. Norton&Company
- Roeder, M. T. (2003), The History Of Concerto, Portland: Amadeus Press
- Schenker, H. (2001) Counterpoint, Michigan: Musicalia Press
- Şenel, O. (2021), “Müzikte Mükemmelliğin Göreceliği: Akort Sistemlerinin Evrimi ve Eşit Tampere
- Sistemin Yükselişi”, Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, 14/76, s. 352-269
- Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Türkiye Ansiklopedisi (1985), Bülent Aksoy 5. Cilt, İstanbul: İletişim Yayınları,
- Toker, H. (2016), Elhan-ı Aziz Sultan Abdülaziz Döneminde Sarayda Mûsikî, Ankara: TBMM Milli Saraylar
- The Bath Chronicle (1861), “Turkey”, 11 Temmuz 1861 Perşembe, s. 6
- Youtube (2020), Early Music Sources, “Temperaments-What You Should Know”, video, erişim 15
- Nisan 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=TgwaiEKnMTQ>

The Analysis of Callisto Guatelli's harmonizations of the makam pieces by Giriftzen Asım Bey and Ethem Bey; importance and place in music history and music theory

Extended Abstract

The westernization movement in Ottoman Empire had a profound impact on music culture in the nineteenth century. After the abolition of Mehterhane (Ottoman army band) in 1826, a Western type of military band was established by Sultan Mahmud II. The band was founded under the roof of the musical foundation called Musika-i Hümâyûn. Professional musicians who were trained in the Western music field, such as conductors, educators and performers were invited and employed in Musika-i Hümâyûn. Well-known Italian composer Gaetano Donizetti's (1797-1848) brother Giuseppe Donizetti (1788-1856) was one of the most influential figures among all of them. He contributed, the Western music culture to receive acceptance and to spread both at the government and society level. After death of Donizetti in 1856, a second Italian maestro continued his legacy. Callisto Guatelli (1818-1900) was the successor of Donizetti. Guatelli served to Ottoman music life in various roles as conductor, composer, performer and educator. His compositional output mainly consist of marches and other military music influenced forms. Besides Western style of compositions, he also focused on traditional makam music. He composed some piano pieces consisting of inspirations from Turkish makam music and also harmonized various pieces from the makam music repertoire.

In this study two chosen harmonizations of Guatelli were analyzed. With the data derived from harmonic analysis, the path that Guatelli might have followed, was tried to be revealed. Hybrid structure of the pieces were analyzed both from makam and tonal music perspectives. Due to different pitch organizations of Ottoman-Turkish and Western music, harmonized songs' sonic palette altered significantly. The possible reasons of this transformation was tried to be explained. Additionally, this study focused on shifting sonic palettes of makam structures during the harmonizing process. By comparing the texture of the pieces with his European contemporaries, the harmonizations were tried to be positioned in the Romantic era.

Harmonizing a piece which was composed in makam aesthetic, brings a couple of major difficulties. Perhaps the most important challenge to overcome is that harmonized songs or pieces consist of notes that can not be performed on a piano which is tuned in 12 tone equal temperament system. Both in Turkish makam theory and practice, intervals which are smaller than a semitone are essential. While in makam music theory they are called koma, from Western music theory point of view, the tones which do not fit into 12 tone temperament system are called microtones. As komas are the building blocks of makam structure, adapting such "microtonal" music to equal temperament system will cause to lose authenticity and taste of the original piece. At this stage of harmonizing, composers' attitudes play a critical role in harmonizing a piece taken from makam music literature. Guatelli, as a Romantic era composer, embraced a tonal approach (rather than a modal approach) for these harmonizations. The original songs were transferred from microtonal sonic tone palette to the equal temperament, thus, tonal harmony became an applicable tool. Guatelli adapted the transformed melodic structures into a tonal framework. The harmonic analysis of these pieces provides the data that, tonal centre of the harmonizations and the original pieces are not consistent. The reason behind this inconsistency is, with the help of the tonicization of the certain notes/degrees of the makam scales, Guatelli could make it possible to adapt the melodies into tonal system. On the one hand, this approach made it possible to harmonize the non-tonal melodies, but on the other hand, the notes, which do not have a tonic character in the makam theory, had new roles and functions.

In the Romantic era, virtuosity has had great importance. Composers like N. Paganini (1782-1840), F. Liszt (1811-1886), F. Chopin (1810-1849) were among the most influential figures of the period. Romantic piano literature is mostly decorated with complicated and dense texture, whereas Guatelli's analyzed harmonizations do not bare such characteristic structure.

On the one hand, the hybrid structure of the harmonizations made it possible to create a unique musical language, but on the other hand, because of the pitch organization of the makam structures, in the frame of equal temperament, original songs lost their identities and taste at a significant level. The path that Guatelli followed to achieve to harmonize pieces taken form makam music literature has great importance as they were one of the first examples of this compositional approach.

Keywords

harmonization, Turkish music, makam, Ottoman Empire, polyphony

