



**KLASİK MÜZİKTE HALK MÜZİĞİ UNSURLARI
IŞIĞINDA SULKHAN TSİNTSADZE’NİN
“VİYOLONSEL VE PİYANO İÇİN HALK
TEMALARI ÜZERİNE BEŞ PARÇA” ESERİNİN
İNCELENMESİ**

Sanatta Yeterlik Tezi

Derya KIRAÇ SABZEHZAR

Eskişehir, 2020

**KLASİK MÜZİKTE HALK MÜZİĞİ UNSURLARI IŞIĞINDA SULKHAN
TSİNTSADZE'NİN “VİYOLONSEL VE PİYANO İÇİN HALK TEMALARI
ÜZERİNE BEŞ PARÇA” ESERİNİN İNCELENMESİ**

Derya KIRAÇ SABZEHZAR

SANATTA YETERLİK TEZİ

**Müzik Ana Sanat Dalı
Danışman: Prof. Dr. Ozan Evrim TUNCA**

**Eskişehir
Anadolu Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü
Aralık, 2020**

ÖZET

KLASİK MÜZİKTE HALK MÜZİĞİ UNSURLARI IŞIĞINDA SULKHAN TSINTSADZE’NİN “VİYOLONSEL VE PİYANO İÇİN HALK TEMALARI ÜZERİNE BEŞ PARÇA” ESERİNİN İNCELENMESİ

Derya KIRAÇ SABZEHZAR

Müzik Ana Sanat Dalı

Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Aralık 2020

Danışman: Prof. Dr. Ozan Evrim TUNCA

Klasik müzikte halk müziği öğeleri ile ilgili çalışmalara bakıldığında pek çoğunun 19. yüzyıldaki ulusalcılık anlayışına odaklandığı görülmektedir. Fakat halk ezgilerinin hemen hemen her dönem klasik müziğin içerisinde var olduğunu söylemek mümkündür. Hatta günümüzde pek çok çalışma bu iki türün birbiriyle geliştiğini vurgulamaktadır.

Fakat 20. yüzyıl halk bilimi çalışmalarının en üst seviyeye taşındığı bir dönemdir. Bu dönemde halklar sadece kendi müziklerini incelemekle kalmayıp, başka halkların müzik kültürleri ile ilgili benzerlikleri de merak edip araştırmışlardır.

Bu çalışma, klasik müzikte halk müziği unsurlarına yaklaşımın farklı bir boyut kazandığı 20. yüzyılda yaşamış çellist ve besteci olan Sulkhan Tsintsadze ve “viyolonsel ve piyano için halk temaları üzerine beş parça” eserini konu almaktadır. Gürcistan Sovyet Sosyalist Cumhuriyeti Dönemi’nde yaşamış Tsintsadze, eserlerinde Gürcü halk müziği unsurlarını yansıtmaktadır. Çalışmada klasik müziğin tarihsel sürecinde halk müziği öğeleri ile olan etkileşiminden yola çıkılarak; bestecinin yazmış olduğu “viyolonsel ve piyano için halk temaları üzerine beş parça” eseri incelenmiş, teknik pasajlar için egzersiz önerileri getirilmiştir. Ayrıca eserin üçüncü ve dördüncü bölümlerinde eşit düzenli (tampere) ses sisteminde makam soyutlamalarına rastlanmış, benzerlikler teorik olarak açıklanmıştır. Çalışma, nitel bir çalışma olup veri toplama, doküman analizi ve yarı yapılandırılmış görüşmelerden oluşmuştur. Görüşmeler bestecinin önceden beraber çalıştığı, besteciyi yakından tanıyan kişiler ile Gürcistan’da yüz yüze gerçekleştirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Sulkhan Tsintsadze, Klasik Müzik, Halk Müziği, Viyolonsel, Analiz.

ABSTRACT

A STUDY OF SULKHAN TSINTSADZE’S “FIVE PIECES ON THE FOLK THEMES FOR CELLO AND PIANO” IN THE LIGHT OF FOLK MUSIC ELEMENTS IN CLASSICAL MUSIC

Derya KIRAÇ SABZEHZAR

Department of Music

Anadolu University Institute of Fine Arts, December 2020

Advisor: Prof. Dr. Ozan Evrim TUNCA

When folk elements are mentioned in classical music, it is seen that studies generally focus on the concept of nationalism in the 19th century. However, it is possible to state that folk tunes exist in classical music in nearly every period. In fact, many studies today emphasize that these two types of music develop with each other.

Nevertheless, the 20th century is a period when folklore studies were taken to the highest level. In this time period, not only people examined their own music, but also wondered and searched the similarities related to other musical cultures from different countries.

This study focuses on Sulkhan Tsintsadze, a cellist and composer who lived in the 20th century, when the approach to folk music elements in classical music took on a different dimension, and his "five pieces on folk themes for cello and piano". Tsintsadze, a Georgian composer and cellist who lived in the Georgian Soviet Socialist Republic, presents the elements of Georgian folk music in his works. In the study, based on the interaction with the folk elements in the historical process of classical music, “five pieces on folk themes for cello and piano” are examined; practices are offered for technical passages. In addition, in the third and fourth parts of the work, stylised/abstract versions of makam is encountered in the equal (tampere) sound system, and the similarity is explained theoretically. The study is a qualitative study, and it consists of data collection, document analysis and semi-structured interviews. The meetings took place face-to-face in Georgia with people who previously worked with the composer knowing him in person.

Keywords: Sulkhan Tsintsadze, Classical Music, Folk Music, Violoncello, Analysis.

ÖN SÖZ

Halk müziğinin klasik müzik içerisinde varlığını incelerken Orta Çağ ve Rönesans Dönemi'nde bu iki kavramın birbirinden çok ayrı düşünülmediğini; özellikle Barok Dönem ve sonrasında ayrıştığını fark ettim. Bu nedenle çalışmada konuyu geniş bir tarih aralığında ele alıp, halk müziğinin klasik müzik içerisinde nasıl şekillendiğini tarihi olaylarla da irdelemek istedim. Örneklemin Gürcistan Sovyet Sosyalist Cumhuriyeti Dönemi'nde yaşamış Gürcü bir besteci ve çellist olmasından dolayı bu çalışmada sadece Sovyetler Dönemi müzik politikaları ve Gürcistan'daki etkilerinden bahsedebildim. Fakat sadece o dönemi ele alırsam bazı şeylerin eksik kalacağını düşündüm. Çünkü klasik müzikte halk müziği etkileri sadece devlet rejimleri kontrolünde şekillenmemiştir. Eğer buna odaklanırsam yanlış çözümler yapabilirdim. Ayrıca günümüzde klasik müzik ve halk müziği ilişkisi ile ilgili yapılan çalışmaların bu iki türün aslında beraber geliştiğini vurgulamaları dikkatimi çekmişti.

Çalışmadaki örneklemin Gürcü bir besteci olmasının ve Gürcistan'ın Türkiye ile olan coğrafi yakınlığının çalışmaya farklı bir yön kazandırdığını düşünmekteyim. Ayrıca iki ülkenin paylaştığı kültürel bağın bu çalışmaya değerli bir katkısı olduğu görüşündeyim.

Çalışmada görülebileceği üzere eserin incelendiği kısımda kullanılan özgün basım dili Rusça'dır. Bazı teknik ifadelerin çevirisi eklenirken basım dilinin de yer alması gerektiğine değerli danışmanım Prof. Dr. Ozan Evrim TUNCA ile karar verdik. Eseri çalışmak isteyen müzisyenlere bir kılavuz niteliğinde olması adına ifadelerin Rusçalarını özellikle tezdin kaldırmadığımı belirtmek isterim.

Öncelikle sadece tez çalışmam süresince değil, öğrenim hayatım boyunca beni çalışmalarım konusunda yüreklendiren, yönlendiren, emeklerini hiç bir zaman esirgemeyen değerli danışmanım ve viyolonsel öğretmenim Prof. Dr. Ozan Evrim TUNCA'ya, beni viyolonselle tanıştıran ve emekleri için her zaman minnettar olacağım değerli hocam Doç. Melih KARA'ya, akademik çalışmalar yapmam için beni cesaretlendiren ve manevi desteği ile her zaman yanımda olan kıymetli hocam Prof. Dr. Nuray SERTER'e, Tsintsadze'den beni haberdar eden, bu çalışmanın başından beri emeğini ve desteğini esirgemeyen değerli hocam Dr. Öğr. Üyesi Türker EROL'a, çalışmanın başından beri iletişimde olduğum ve hem görüşme yaptığım hem de diğer görüşmelerimin gerçekleşmesini sağlayan; ayrıca nota, fotoğraf ve kitap konusunda çok yardımcı olan değerli insan Prof. Rusudan TSURTSUMIA'ya, Tsinandali Festivali

katılımım sırasında tanıştığım ve müteviziliğine hayran kaldığım keman sanatçısı Lisa BATIASHVILI'ye babası Tamas BATIASHVILI (Gürcü Devlet Yaylı Çalgılar Kuarteti'n ikinci keman üyesi ve Tsintsadze'nin yakın dostu) ile görüşme yapabilmemi sağladığı için, Gürcü Devlet Yaylı Çalgılar Kuarteti'nin viyola üyesi değerli Nodar Jvania'ya, bestecinin eşi Liana TSINTSADZE'ye, değerli katkıları dolayısıyla tez jürimde bulunan değerli hocalarım Doç. Şenol AYDIN, Doç. Sinan DİZMEN, Doç. Gözde YAŞAR ve incelediğim eserin makam soyutlamaları tespitlerinin hem yazımlarında hem de kaynak konusunda yardımlarıyla her zaman minnettar olacağım değerli akademisyen Doç. Esra BERKMAN'a, ve yine makamsal tespitlerde beni ilk bilgilendiren, yönlendiren ve ilk hazırlıkları yapmam konusunda yardımcı olan değerli dostum Dr. Öğr. Üyesi Kubilay YILMAZ'a, manevi desteğini iki tezimde de hissettiğim, İngilizce çevirilerde ve kontrollerde yine benim her zamanki gibi koşulsuzca yanımda olan değerli dostum Arş. Gör. Fatma EREN'e, tez süreci boyunca verdiği motivasyon, değerli yorumları ve İngilizce ön söz çevirisinde tezime katkı sağladığı için değerli dostum Suat Canan DALGAÇ'a, ve yine İngilizce çevirilerde yardımını esirgemeyen canım kardeşim Hiva RASHVAND'a, Rusça soruların hazırlanması ve daha sonra çevirileri konusunda yardımcı olan değerli dostum Arş. Gör. Dimitri Mete KARAÇOBAN'a ve Rusça tüm kaynakların çevirisinde yardımıyla her zaman yanımda olan değerli dostum Elena KARAÇOBAN'a, sevgili Elvina SEVEN'e, Gürcüce çeviriler için sevgili Nino TARGAMADZE ve Eliso BABUADZE'ye, bazı kötü görünen notaların ve egzersizlerin müzik yazım programı ile yazımında yardımcı olan dostlarım ve öğrencilerim Kübra BAYRI ve Erdal KOÇ'a, manevi destekleriyle her zaman yanımda olan annem Müyesser ÖNAL ve manevi babam Muzaffer ÖNAL'a, son olarak hayatlarımız kesiştiği için kendimi dünyanın en mutlu ve şanslı insanı hissettiğim, yaptıklarımın arkasında olan ve yapabilmem için beni her zaman cesaretlendiren, 40 gün boyunca bu çalışma için Gürcistan'da benimle koşuşturarak bu tezin başından sonuna kadar her aşamasında bana yardımcı olan hayatımı paylaştığım en yakın arkadaşım, eşim Saman SABZEHZAR'a sonsuz teşekkürlerimle...

(Görüşmeler için yapılan Gürcistan ziyareti, kişisel imkanlarım dahilinde gerçekleşmiştir.)

29. 12. 2020

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tezin bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalarında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmamın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan “bilimsel intihal tespit programı”yla tarandığını ve hiçbir şekilde “intihal içermediğini” beyan ederim.

Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçlara razı olduğumu bildiririm.



Derya KIRAÇ SABZEHZAR

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
BAŞLIK SAYFASI	i
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI SAYFASI.....	ii
ÖZET	iii
ABSTRACT.....	iv
ÖN SÖZ	v
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ.....	vi
İÇİNDEKİLER	viii
ŞEKİLLER DİZİNİ.....	x
1. GİRİŞ	1
1.1. Problem.....	1
1.2. Amaç	1
1.3. Önem	2
1.4. Varsayımlar	3
1.5. Sınırlılıklar	3
2. ALANYAZIN	4
3. YÖNTEM	9
3.1. Araştırma Modeli.....	9
3.2. Evren ve Örneklem.....	10
3.3. Veri Toplama Tekniği ve Aracı	10
3.4. Veri Analizi.....	11
4. MÜZİKTE FOLKLOR KAVRAMI VE YAKLAŞIMLAR.....	12
4.1. Klasik Müzikte Folklorik Unsurlara Genel Bakış.....	15
4.1.1. 18. yüzyıl ve sonrasında halk müziğine eğilim süreci.....	22
4.2. Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği Döneminde Gürcistan ve Müzik Yaşantısı.....	32
4.2.1. Gürcü halk müziği.....	37
4.2.2. Gürcistan geleneksel çok sesli müziğinin klasik müziğe yansımaları ve örnekleri.....	41
5. SOVYET SOSYALİST CUMHURİYETLER BİRLİĞİ DÖNEMİ'NDE GÜRCÜ BİR BESTECİ: SULKHAN TSINTSADZE (23 Ağustos 1925 – 15 Eylül 1991) ...	44
5.1. Hayatı ve Müzik Kariyeri	44
5.2. Bestecilik Kariyeri	51
5.3. Müziğinde Halk Öğeleri ve Önemi.....	59

5.4. Tüm Eserlerinin Listesi.....	64
6. SULKHAN TSİNTSADZE’NİN “VİYOLONSEL VE PİYANO İÇİN HALK TEMALARI ÜZERİNE BEŞ PARÇA” ESERİ.....	70
6.1. Arobnaya	70
6.2. Chonguri.....	75
6.3. Sachidao.....	80
6.4. Nana	89
6.5. Plyasovaya	93
7. SONUÇ, TARTIŞMA VE ÖNERİLER.....	99
7.1. Sonuç.....	99
7.2. Tartışma.....	99
7.3. Öneriler.....	101
KAYNAKÇA.....	103
EKLER	
ÖZGEÇMİŞ	

ŞEKİLLER DİZİNİ

	<u>Sayfa</u>
Şekil 5.1. <i>Sulkhan Tsintsadze, 1936</i>	44
Şekil 5.2. <i>Gürcistan'ın ilk devlet yaylı kuartetinin üyeleri</i>	45
Şekil 5.3. <i>Semyon Matveevich Kozolupov ile, 1948</i>	46
Şekil 5.4. <i>Sulkhan Tsintsadze</i>	47
Şekil 5.5. <i>1950 yılında almış olduğu devlet ödülü belgesi</i>	48
Şekil 5.6. <i>Sulkhan Tsintsadze adı altında Gürcistan Devlet Yaylı Kuarteti</i>	50
Şekil 5.7. <i>Tsintsadze'nin eşi Liana Tsintsadze ve oğlu David Tsintsadze, 1990</i>	51
Şekil 5.8. <i>Tsintsadze ve Çellist Mstislav Rostropoviç, 1973</i>	55
Şekil 5.9. <i>Rostropoviç ile</i>	55
Şekil 5.10. <i>Çellist Daniil Shafran ile, 1965</i>	56
Şekil 5.11. <i>“Murman” Gürcü halk ezgisi</i>	62
Şekil 5.12. <i>İkinci senfoni Final “Odoya” teması</i>	62
Şekil 5.13. <i>“Odoya” teması ikinci senfoni</i>	63
Şekil 6.1. <i>Urmuli örneği I</i>	71
Şekil 6.2. <i>Urmuli örneği II</i>	72
Şekil 6.3. <i>S. Tsintsadze “Arobnaya”</i>	72
Şekil 6.4. <i>Arobnaya piyano dörtlü aralık</i>	73
Şekil 6.5. <i>Viyolonsel in andante kısmındaki teması</i>	74
Şekil 6.6. <i>Piyano partisinde andante teması</i>	75
Şekil 6.7. <i>Chonguri akort sistemi</i>	76
Şekil 6.8. <i>Imereti bölgesinden Chonguri</i>	76
Şekil 6.9. <i>Çöğür</i>	77
Şekil 6.10. <i>Chonguri teknik ifadeler</i>	77
Şekil 6.11. <i>“Chonguri” sağ el pizzicato ve sol el pizzicato</i>	77
Şekil 6.12. <i>Chonguri örneği I</i>	78
Şekil 6.13. <i>Chonguri örneği II</i>	78
Şekil 6.14. <i>Chonguri A teması</i>	79
Şekil 6.15. <i>Chonguri B teması</i>	80
Şekil 6.16. <i>Doli</i>	81
Şekil 6.17. <i>Duduki</i>	82
Şekil. 6.18. <i>Zurna</i>	82

Şekil 6.19. Sachidao, ilk 14 ölçü	83
Şekil 6.20. Segâh cinsi.....	84
Şekil 6.21. Re üzerinde soyutlamalı segâh cinsi	84
Şekil 6.22. Piyano A teması ve viyolonsel doli ritmik figür	85
Şekil 6.23. Tema'daki aksanlı figür piyano partisi	85
Şekil 6.24. Tema'daki aksanlı figür viyolonsel partisi.....	86
Şekil 6.25. Sachidao B teması	86
Şekil 6.26. Beşli ses aralığı 68. Ölçü	87
Şekil 6.27. Kısa pasaj için aralık çalışması	87
Şekil 6.28. A ve B teması sonrası gelen köprü	87
Şekil 6.29. Piyano partisi B teması	88
Şekil 6.30. 111. ölçü kodanın başlangıcı.....	89
Şekil 6.31. "Nana" giriş temasından cümle.....	90
Şekil 6.32. Geleneksel ninni temaları.....	91
Şekil 6.33. Nana'nın özgün halinde duyulan buselik cinsi perdeleri	91
Şekil 6.34. Özgün yerinde buselik cinsi.....	91
Şekil 6.35. Re sesi üzerinden buselik cinsi	92
Şekil 6.36. Doryen	92
Şekil 6.37. Eolyen (Aeolian).....	92
Şekil 6.38. "Nana" bölümündeki re doğal minör dizi	92
Şekil 6.39. Tema ve çeşitlemeleri	93
Şekil 6.40. Plyasovaya 5.-12. ölçüler tema viyolonsel partisinde.....	94
Şekil 6.41. Plyasovaya 53.-59. ölçüler tema piyano partisinde	95
Şekil 6.42. Plyasovaya için örnek	95
Şekil 6.43. Plyasovaya teknik pasaj I.....	96
Şekil 6.44. Teknik pasaj için egzersiz I	96
Şekil 6.45. Teknik pasaj için egzersiz II	97
Şekil 6.46. "Plyasovaya" teknik pasaj II	97
Şekil 6.47. Teknik pasaj için egzersiz III.....	98

1. GİRİŞ

Bu bölümde problem, amaç, önem, varsayımlar ve sınırlılıklar yer almaktadır.

1.1. Problem

Bu çalışmada klasik müzik içerisinde halk müziği öğelerinin kullanımına dair tarihsel süreç incelenerek Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği (SSCB) Dönemi'nde yaşamış Gürcü besteci ve çellist Sul Khan Tsintsadze'nin müzik yaşantısı, müziğindeki folklorik özellikler bağlamında “viyolonsel ve piyano için halk temaları üzerine beş parça” eseri incelenmiştir. Tsintsadze'nin yaşadığı dönemin öncesi ve sonrasında klasik müzik içerisinde halk müziği öğelerinin kullanımına dair tarihsel süreç incelenerek folklor kavramı ve klasik müziğe etkileri üzerinde durulurken şu sorulara cevap aranmıştır:

- Klasik müzik içerisinde halk müziğinin varlığı tarihsel süreçte nasıl olmuştur?
- Tsintsadze'nin müziğinde, yaşadığı dönemin etkileri var mıdır? Var ise nelerdir?
- Tsintsadze'nin müziğinde halk müziğinin yeri nedir?
- Tsintsadze'nin “viyolonsel ve piyano için halk temaları üzerine beş parça” eserinin teknik ve müzikal açıdan viyolonsel repertuarı için önemi nedir?
- Tsintsadze'nin “viyolonsel ve piyano için halk temaları üzerine beş parça” eserinin üçüncü ve dördüncü bölümlerinde duyulan Gürcü halk müziği ezgilerinin özgün hallerinde duyulan *mikrotonal*¹ sesler ve makamsal² yapılar eşit düzenli (tampere) sistemde soyutlamalı olarak Türk makam müziğine benzerlik göstermekte midir?

1.2. Amaç

Bu çalışmada klasik müzikte halk temalarının kullanımından yola çıkılarak; Tsintsadze'nin müziği ve yaşamış olduğu SSCB Dönemi'nin müzik politikaları ele alınmıştır. Çalışmanın amacı, Türkiye'ye yakın bir ülkenin bestecisinin halk müziği öğelerini eserlerinde yansıtmalarını dönemin koşullarıyla ele almak; viyolonsel repertuarı

¹*Mikroton* yarım perdeden küçük olan aralıklardır. A. Say (2012). *Müzik Sözlüğü*. (4. Baskı), Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları. s.346.

²Makam, bir dördlü ile bir beşlinin veya bir beşli ile bir dördlünün birbirine eklenmesinden oluşan bir dizinin bazı önemli durak, güçlü, asma karar gibi seslerini belirterek ve bazı kurallara da bağlı kalıp ezgiler oluşturarak gezinmesine denilmektedir. İ. H. Özkan (2015). *Türk Müsıkisi Nazariyatı ve Usûlleri, Kudüm ve Velveleleri*. (8. Baskı), İstanbul: Ötüken Neşriyat. s.94.

için teknik ve müzikal pek çok ifadeyi içinde barındıran “viyolonsel ve piyano için halk temaları üzerine beş parça” eserini birkaç yönden incelemektir. Eserin üçüncü ve dördüncü bölümlerinin özgün halleri dinlendiğinde duyulan *mikrotonal* ve *mod*³ ile bağlantılı makamsal da diyebileceğimiz yapılar eşit düzenli sistemde makam soyutlamaları⁴ olarak açıklanmıştır. Ayrıca bu benzerliğin tarihte görülen kültürel ve politik etkileşimlerin yansıması olabileceği yönünde fikirlere dayanan araştırmalar 4.2.1. Gürcü Halk Müziği başlığında ele alınmıştır.

1.3. Önem

Gürcü halk sanatçısı olan Tsintsadze, SSCB Dönemi’nde Gürcistan’da yaşadığı ve Moskova’da eğitim gördüğü için Rusya’da da bilinen bir besteci olmuştur. Hem viyolonsel yorumculuğu hem de bestecilik kariyerinde önemli isimler ve öğretmenler ile çalışmıştır. Besteleri Daniil Shafran, Nataliya Şahovskaya gibi dönemin önemli çellistleri tarafından seslendirilmiştir.

Tsintsadze’nin viyolonsel repertuarına kazandırdığı pek çok eseri vardır. Bu eserlerinin Türkiye’de pek bilinmediği ve viyolonsel repertuarında yer almadığı söylenilebilir. Viyolonsel için yazdığı eserleri incelendiğinde de fark edileceği üzere Tsintsadze, kendisi de bir çellist besteci olarak viyolonsel için olanaklarını (ses rengi, ses aralığı v.b.) çok iyi kullanmıştır. Bu nedenle çellistler için Tsintsadze’nin viyolonsel eserlerinin bilinmesi/seslendirilmesi teknik ve müzikal anlamda önemli olacaktır. Ayrıca viyolonsel repertuarı çeşitliliğine de katkı sağlayacaktır. Bu çalışmada incelenen “viyolonsel ve piyano için halk temaları üzerine beş parça” eserinin de hem teknik hem de müzikal olarak özellikle viyolonsel öğrencilerinin performans gelişimine önemli katkılar sağlayacağı öngörülmektedir.

Tsintsadze’nin incelenen eserinin üçüncü ve dördüncü bölümlerinin özgün hallerinde duyulan ve daha önce de bahsi geçen *mikrotonal* ve *modal* yapıların eşit düzenli sistemde soyutlamalı olarak Türk makam müziği ile benzeşimi olduğuna dair

³*Mod*, en genel tanımıyla dizilerin ve melodilerin sınıflandırılmasında kullanılan bir kavramdır. Antik Yunan ve sonra Orta Çağ kilise *modlarına* kadar devam eden dizi yapılarıdır. Say, 2012, **a.g.k.**, 350-351.

⁴Makam soyutlaması, eşit düzenli (tampere) sistem içerisinde (özgün perdeleri içermeksizin) makamın geleneksel seyir özelliklerine sadık kalmanın yanı sıra özgün makamsal perde ve aralıkları sağlayıp geleneksel seyirden kaçınma yoluyla elde edilebilir. E, Çöloğlu, (2005), Çağdaş Türk Bestecilerinin 20. Yy. Müziğinin Modernist Anlayışlarıyla Etkileşimi, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, s.49’dan aktaran E, Berkman, (2014), Çağdaş Türk Bestecilerinin Kanun-Piyano Eserlerinin Kanun Partilerinde Makamsal Ögeler, *Müzik-Bilim Dergisi*, s.43.

tespitler de çalışmaya farklı bir bakış açısıyla odaklanmayı mümkün kılmıştır. Türk makam müziği de *mikrotonal* özelliklere sahip bir müziktir. Türkiye’de de Cumhuriyet Dönemi müzik politikaları klasik müzik ve halk müziğinin kaynaştırılması üzerine şekillenirken⁵ halk müziğini çok seslendirme yöntemleri üzerine pek çok fikir ortaya atılmıştır. Yerel öğelerin doğrudan mı yoksa soyutlamalı olarak mı kullanılması gerektiği ya da “halk ezgileri çok seslendirilirken *homofonik* (dikey) mi yoksa *polifonik* (yatay) mi olması uygun olur?” gibi konular bu dönemde çokça tartışılmıştır⁶. Bu fikirler *mikrotonal* olan Türk müziğinin nasıl çok seslendirileceğini de içermekte idi⁷. 21. yüzyılda Türkiye’de klasik müzik bestecileri pek çok akımdan etkilenip bu soruları bir kenara bırakmış gibi görünse de halk müziği unsurlarını eserlerinde işleyen/işleyecek olan pek çok besteci vardır ve olacaktır. Dolayısıyla hem *mikrotonal* hem de çok sesli Gürcü halk müziklerini eserlerinde işleyen klasik müzik bestecilerinin yapıtlarını incelemek, örnek teşkil edilebilirliği açısından önemli olacaktır. Bu çalışmanın tespitlere yönelik olan bu kısmı, klasik müzik ve makam ilişkileri konusuna ilgi duyan araştırmacılar için dikkat çekici olabilir. Ayrıca Türkiye’ye yakın bir coğrafyanın müzik kültürü ve bu kültürde çok sesliliğin klasik müziğe yansımaları örnekleme ile de bu çalışmanın bestecilik, müzikoloji ve etnomüzikoloji alanlarını da ilgilendireceği düşünülmektedir.

1.4. Varsayımlar

Edinilen kaynakların güvenilir olduğu ve görüşülen kişilerin sorulan soruları doğru ve nesnel olarak cevapladıkları varsayılmaktadır.

1.5. Sınırlılıklar

Bu çalışma klasik müzikte halk müziği öğelerini ve kullanımını ele alırken besteci Tsintsadze’nin halk müziği temalarından esinlenerek yazdığı “viyolonsel ve piyano için halk temaları üzerine beş parça” eseri ile sınırlandırılmış olup, bir etnomüzikoloji (karşılaştırmalı müzikoloji) çalışması değildir. Klasik müzikte halk müziği öğelerinin kullanımı bağlamında bir örneklem olarak bestecinin sözü geçen eseri teknik olarak ele alınmıştır. Dolayısıyla bu çalışma literatür incelemelerinden ve daha önceden iletişim kurulan yetkin kişiler ile Gürcistan’da yapılan görüşmeler sonucunda besteci hakkında edinilen bilgilerden oluşmaktadır.

⁵Z. Gökalp (2008). *Türkçülüğün Esasları*. (6. Baskı), İstanbul: Toker Yayınları. s.147.

⁶F. Kutluk (2018). *Müzik ve Politika*. (1. Baskı), İstanbul: H2O Yayıncılık. s. 73.

⁷A. Say, (1997). *Müzik Tarihi*. (3. Baskı), Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları. s. 524.

2. ALANYAZIN

Bu çalışma için alanla ilgili pek çok akademik kaynak incelenmiş, bu kaynaklardan edinilen bilgiler doğrultusunda çalışmanın kavramsal çerçevesi belirlenmiştir.

Çalışmanın konusu gereği literatür araştırmaları üç başlıkta ele alınmıştır:

- Klasik müziğin içerisinde halk müziğinin yeri ve tarihsel sürecini anlatan kaynaklar,
- Örneklemin SSCB Dönemi'nde yaşamış Gürcü bir besteci olması dolayısıyla SSCB Dönemi müzik politikalarını içeren çalışmalar,
- Gürcistan geleneksel çok sesli müziğinin klasik müziğe yansımaları bağlamında Tsintsadze ile ilgili yapılan çalışmalar incelenmiştir.

“Evrensel Müziğin Gelişiminde Etnik Müzik ve Enstrümanların Rolü” (2010) adlı yüksek lisans tezinde Rahşan İzmirli, etnik müzikleri eserlerine yansıtan klasik müzik bestecilerinin eserlerini incelemiştir. Burada ‘halk müziği’ yerine ‘etnik müzik’ kullanmayı tercih eden yazar, aynı ulusların içinde farklı etnisiteye sahip olan toplulukları betimlemek üzere etnik kelimesini kullandığını açıklamıştır. Bu çalışmada 19. yüzyılın sonlarından itibaren görülen *egzotizm*⁸ anlayışı ile başka kültürlerin müziklerinden esinlenmiş beste ve bestecilerle ilgili örneklere de yer verilmiştir. Aynı zamanda yazar hem etnik hem de evrensel müzik (klasik müzik için evrensel müzik tanımını kullanmıştır) içerisinde yer alan enstrümanların birbiriyle olan ilişkisini tarihsel süreçte incelemiştir.

“Ulusalcılık Akımı Bağlamında Yerel Müzik Öğelerinin Uluslararası Sanat Müziğindeki Kullanımı” (2015) adlı makalede Banu Mustan Dönmez ve Selin Noyan, ulusal kimliklerin oluşma sürecinde Avrupa’da ve Türkiye’de klasik müzikte (çalışmada uluslararası sanat müziği olarak geçmektedir) yerel öğelerden faydalanma sürecini incelemiştir.

“Uluslararası Sanat Müziğinde Halk Müziğinin Etkisi” adlı *Orkestra* dergisinin Mart-Nisan 2000’de yayınlanan makalesinde Seyit Yöre, 13. yüzyıldan itibaren Avrupa’da halk müziği etkilerinden kısaca söz etmiştir.

“Makedon Halk Müziğinin Makedonyalı Klasik Müzik Bestecilerinin Eserleri Üzerindeki Etkisi” (2019) adlı yüksek lisans tezinde Gizem Alever, Balkan Savaşları

⁸Egzotizm, birçok sanat dalında görüldüğü gibi müzikte de başka ülkeler ya da kültürlerine merak; değişik anlatım arayışları ve yabancı öğelere eğilimdir. A, Say, 2012, a.g.k., 174.

sonrasında Yugoslavya’da görülen ulusalcılık akımı etkilerinin, o dönemde Yugoslavya’nın bir parçası olan Makedonya ve Makedon müziğinde yansımalarını incelemiştir. Bu çalışma, Makedon halk müziğinin klasik müzik bestecilerinin eserlerinde nasıl kullanıldığına dair eser analizleri de içermektedir. Ayrıca yazarın bu çalışmasında yer verdiği Béla Bartók’un halk müziği ile ilgili düşüncelerinin derlendiği “Denemeler” (Essays) kitabı, Alever ile iletişim kurularak edinilmiştir.

İngilizce literatürde konu ile ilgili çalışmalar ise aşağıda yer almaktadır:

B. Szabolcsi, 1965 yılında yaptığı “Folk Music, Art Music, History of Music” (Halk Müziği, Sanat Müziği, Müzik Tarihi) adlı çalışmasında, Avrupa’nın tarihsel sürecinde sanat müziğinde (klasik müzik) görülen akımlar içerisinde halk müziğinin varlığından bahsetmektedir.

S.A. Reily 2007 yılında sunduğu “Folk Music, Art Music, Popular Music: What do these categories mean today?” (Halk Müziği, Sanat Müziği, Popüler Müzik: Bugün bu kategoriler ne anlama geliyor?) bildirisinde, 19. yüzyılda “halk”ın “ulus” kavramı ile nasıl ilişkilendirildiğini anlatıp; tarihsel süreçte önemli detaylara değinmiştir.

M. Abraham 2014 yılında yayınlanmış “Folk Music’s Influence in Art Music in the Period 1814-2014, Trends in Practice and Performing, Hungary” (1814-2014 Döneminde Halk Müziğinin Sanat Müziğine Etkisi, Uygulama ve Performans Yönelimleri, Macaristan) adlı bildirisinde kısaca tarihsel süreçte özellikle Macar halk müziğinin klasik müzikteki yansımalarından ve 19. yüzyılın sonlarına doğru halk müziği ve klasik müzik ilişkisi sonucunda müzikte profesyonelleşme sürecinden söz eder. Ayrıca yazar, bu çalışmada önemli halk bilimi çalışmaları da yapmış olan bestecilerden Béla Bartók ve Zoltán Kodály’nin fikirlerine de detaylıca yer vermiştir.

M. Riley ve A.D. Smith’in 2016 yılında yazmış olduğu “Nation and Classical Music from Handel to Copland” (Handel’den Copland’a Ulus ve Klasik Müzik) adlı kitapta yazarlar, “ulus” kavramının tarihsel süreçte besteciler üzerindeki etkisine odaklanmışlardır. Genellikle halk müziğini, ulusalcılık kavramından ele almış olsalar da, ikinci bölümde “Sanat Müziği içerisinde Halk Müziği” başlığında klasik müziğin tarihsel sürecinde halk müziğinin varlığına detaylıca değinmişlerdir.

H. F. Gilbert’in 1917’de yazmış olduğu “Folk-Music in Art-Music—A Discussion and A Theory” (Sanat Müziğinde Halk Müziği- Bir Tartışma ve Teori) adlı makalesinde tarihsel süreçte bestecilerin halk müziğini eserlerinde kullanma tutumları ve yöntemleri ele alınmıştır. Güncel bir çalışma olmasa da, 20. yüzyıl halk müziği çalışmalarına

yaklaşımı bizzat o dönemde yaşamış bir yazarın gözünden anlayabilmek adına önemli bir çalışmadır. Klasik müzik bestecilerinin halk müziğini kullanış yöntemleri ile ilgili yazarın özgün çıkarımları dikkat çekmektedir.

M. Gelbart'ın 2007'de yazmış olduğu "The Invention of Folk Music and Art Music (Halk Müziği ve Sanat Müziğinin İcadı) adlı kitabında, tarihte bu iki kategorinin (halk müziği ve klasik müziği) nasıl birbiriyle iç içe geliştiği incelenmiştir. Yazar, 18. yüzyıla kadar müzik kategorilerinin neredeyse sadece müziğin işlevleri üzerine kurulduğunu belirtmektedir. Ayrıca bu kitap, alanda çalışma yapan çoğu yazarın referans kitabı olarak da dikkat çekmektedir.

Örneklemin SSCB Dönemi'nde yaşamış Gürcü bir besteci olması, SSCB Dönemi müzik politikalarının Gürcistan'ı nasıl etkilediğini anlamayı gerekli kılmıştır. Ayrıca bestecinin Moskova'da okumuş olması, daha öğrenciyken aldığı *Stalin ödülü* (daha sonra devlet ödülü denilmiş) gibi önemli detaylar genel olarak SSCB Dönemi'ni daha iyi anlamayı gerektirmiştir. Bu nedenle literatürde yapılan kapsamlı çalışmalara odaklanılmıştır.

SSCB Dönemi'nin müzik politikaları ile ilgili Türkçe bir çalışma olan Esra Berkman'ın "Kanun Virtuözü, Besteci ve Eğitimci Haçatur Avetisyan ve Kanun Çalgısı Özelinde Ermenistan Sovyet Sosyalist Cumhuriyeti'nde Müziğin Dönüşümü" adlı sanatta yeterlik çalışması (2012) önemli tarihi veriler içermektedir. Çalışma, SSCB devlet liderlerinin iktidar oldukları dönemin kültür ve müzik politikalarını kapsamlı şekilde ele almıştır. Ayrıca örneklemin SSCB Dönemi'nde yaşamış Ermeni bir besteci olduğundan, dönemin azınlık politikaları bu çalışmada detaylı şekilde incelenmiştir. Berkman'ın tezi kaynakça konusunda da yön gösterici olmuştur.

Bu kısım için faydalanılmış İngilizce literatürde ise SSCB Dönemi müzik politikalarından detaylı şekilde bahseden Boris Schwarz'ın "Music and Musical Life in Soviet Russia 1917-1981" (1917-1981 Sovyet Rusyası'nda Müzik ve Müzikal Yaşantı) ve N. Slonimsky'nin "Russian and Soviet Music and Composers" (Rus ve Sovyet Müziği ve Bestecileri) adlı çalışmaları SSCB Dönemi ile ilgili kapsamlı bilgiler içermektedir. SSCB politikalarının, Gürcistan müziğine yansımaları ile ilgili N. Sharikadze'nin "Georgian Musical Criticism of Soviet and Post Soviet Era" (Sovyet ve Sovyet Sonrası Dönemin Gürcü Müziği Eleştirisi) ve L. Ninoshvili'nin "Georgian Popular Music and the Cliche of the Nation at War" (Gürcü Popüler Müziği ve Savaşta Ulus Klişesi) adlı

çalışmaları da incelenmiştir. Güncel bir bakış açısı ile o dönemi ve halk müziğine yaklaşım nedenlerini anlayabilmek açısından önemli çalışmalardır.

Gürcistan çok sesli müzik geleneği alanında yapılmış değerli bir Türkçe kaynak olarak Ahmet Özkan Melaşvili'nin 1968 yılında yazdığı "Gürcüstan" adlı kitabı, Gürcistan müzik kültürü ve geleneksel müziği ile detaylı bilgiler içermektedir. Melaşvili bu kitabında Gürcü halk müziğinde çok seslilik konusunu ele almıştır. Gürcü halk müziğinde çok sesliliğin, klasik müzik çok sesliliğinden farklı olduğu bu kitapta bazı kaynaklardan alıntılar gösterilerek açıklanmıştır.

Malkhaz Erkvanidze'nin 2016 yılında yayınlanan "The Georgian Musical System" (Gürcü Müzik Sistemi) adlı bildirisi ise, Gürcistan müziği ve halk enstrümanlarının teknik sistemi ile ilgili bilgi vermektedir. Ayrıca bu çalışmada Gürcü müziğinin *mod*'larla ilişkisi açıklanmaktadır. Nino Bakradze'nin 2018'de yayınlanan "A Study of Otar Taktakishvili's Piano Suit: The Influence of the Georgian National Instruments Salamuri, Chonguri, Panduri, Duduki and Doli" (Gürcü Halk Enstrümanları Salamuri, Chonguri, Panduri, Duduki ve Doli'nin Etkisinde Otar Taktakishvili'nin Piyano Suiti Üzerine Bir Araştırma) adlı çalışmasında, Gürcü halk enstrümanlarının klasik müzikte yansımalarına örnek verilmiş; tezin bir kısmında kısaca Tsintsadze'nin bu çalışmada incelenen eserinin bir bölümü olan Sachidao'da kullanılan Gürcü nefesli halk enstrümanı *duduki*'den bahsedildiği görülmüştür.

Gürcü müziği ile ilgili Tiflis Devlet Konservatuvarı'nın bünyesinde yer alan Geleneksel Çok seslilik Uluslararası Araştırma Merkezi (The International Research Center For Traditional Polyphony) tarafından hazırlanan, şu an 25 sayıya ulaşan İngilizce basılan "Bulletin", Gürcistan halk müziği geleneği, Gürcistan müzik tarihi ve diğer kültürlerle karşılaştırmalı müzik çalışmaları içermektedir.

Sulkhan Tsintsadze ile ilgili ulaşılabilen kaynaklar arasında Tiflis Devlet Konservatuvarı'nın kütüphane arşivinden edinilen üç önemli kaynak vardır: İlki Gürcüce olan G. Toradze (2012) "Sulkhan Tsintsadze" (სულხან ცინცაძე), diğeri Rusça olan E. Meskhishvili (1970) "Sulkhan Tsintsadze Sovyet Bestecisi" (Сулхан Цинцадзе) ve bir diğeri de Rusça olan M. Pichkhadze (1992) "Sulkhan Tsintsadze'nin Sanat Dünyası" (Художественный мир Сулхана Цинцадзе) adlı kitaplardır. Bu çalışmalarda detaylı olarak Tsintsadze'nin hayatı ve eser listesi yer almaktadır. Ayrıca halk müziğinin eserlerindeki yeri ve önemi ile ilgili pek çok bilgi de bu kitaplarda mevcuttur. Dönemin önemli müzisyenlerinin Tsintsadze ile ilgili yorumları bulunmaktadır. Bu nedenle

çalışmanın önemli bir bölümü olan Tsintsadze ve müziği ile ilgili kısımlarda bu kitaplardan faydalanılmıştır.

Tsintsadze ile ilgili American Record Guide (Ocak-Şubat 2005 ve Mart-Nisan 2017 sayıları), Events of Season (Kasım-Aralık, 5.sayı No.6, 1963-Mart-Haziran 8. Sayı No.2/3, 1966) Fanfare ve Collections (Kasım-Aralık 2006) adlı müzik dergi ve süreli yayınlarda kısa biyografi ve özellikle kuartet müzikleri ile ilgili genel yorumların yer aldığı görülmüştür.

Tsintsadze'nin özellikle “viyolonsel ve piyano için halk temaları üzerine beş parça” eseri ile ilgili herhangi bir çalışmaya rastlanmamıştır. Fakat yukarıda adı geçen Meskhishvili ve Pichkhadze'nin kitaplarında eserle ilgili bazı detaylar bulunmaktadır. Tsintsadze ile ilgili yapılmış Türkçe herhangi bir çalışmaya rastlanmamıştır.

3. YÖNTEM

Bu bölümde çalışmanın araştırma modeli, evren ve örnekleme, verilerin toplanması ve nasıl çözümlendiği anlatılmaktadır.

3.1. Araştırma Modeli

Bu çalışma klasik müzikte halk müziği öğelerinden yola çıkılarak besteci Tsintsadze'nin yazdığı “viyolonsel ve piyano için halk temaları üzerine beş parça” eserini inceleyen nitel bir çalışmadır. Nitel araştırma veri toplama, doküman analizi, gözleme dayalı ya da görüşmeler yapılarak elde edilen verileri analiz etme faaliyetlerini kapsayan bir araştırma biçimidir⁹. Bu çalışmada veri toplama, doküman analizi ve görüşmeler yapılmıştır. Görüşmelerde kılavuz kişi¹⁰ olarak Tiflis Devlet Konservatuarı bünyesinde olan Geleneksel Çok seslilik Uluslararası Araştırma Merkezi'nden (The International Research Center For Traditional Polyphony) Profesör Rusudan Tsurtsunia, görüşülecek kişilerle iletişime geçip iki kişi ile yapılan görüşmelerin gerçekleşmesine yardımcı olmuştur. Görüşmeler, bestecinin daha önce çalıştığı kuartet üyelerinden iki kişi ve görev yaptığı okul bünyesinden bir kişi ile gerçekleşmiştir. Kişiler, yaşadığı dönemde bestecinin beraber çalıştığı ve besteciye yakından tanıyan kişilerdir. Görüşmeler yüz yüze gerçekleşmiştir. Görüşme soruları yarı yapılandırılmış olarak hazırlanmıştır. Yarı yapılandırılmış görüşme soruları “araştırmacı tarafından önceden belirlenmiş ya da görüşme sırasında ortaya çıkan konulara göre yeni soruların da sorulabildiği bir görüşme yöntemi olarak nitel araştırmalarda yaygın olarak kullanılan bir veri toplama yöntemidir”.¹¹ Görüşme sorularını yarı yapılandırılmış olarak hazırlamak, sorulan sorular sırasında karşı tarafın da aklına gelebilecek bilgilerden yoksun kalmamak adına tercih edilmiştir.

⁹A. Güler vd., (2013). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayınevi. s. 40-41.

¹⁰Kılavuz kişi, araştırma yapılacak olan kişileri tanıyan ya da bu kişilerle iletişim kurabilecek, görüşme planını yürütebilecek yeterlikte olan rehber kişidir. Bu çalışmada her ne kadar alan araştırması teknikleri uygulanmamış olsa da kılavuz kişi yer almaktadır. Bkz: E. Berkman (2012). *Kanun Virtüözü, Besteci ve Eğitimci Haçatur Avetisyan 1926-1996 ve Kanun Çalgısı Özelinde Ermenistan Sovyet Sosyalist Cumhuriyeti'nde 1920-1991 Müziğin Dönüşümü*. Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi. İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü s.7.

¹¹A. Güler vd., 2013, **a.g.k.**, 113.

3.2. Evren ve Örneklem

Çalışmanın evreni halk temalarının klasik müziğe yansımaları, örnekleme ise Sulkhan Tsintsadze'nin "viyolonsel ve piyano için halk temaları üzerine beş parça" eseridir.

3.3. Veri Toplama Tekniği ve Aracı

Verilerin toplanması sürecinde alanla ilgili kitaplar, makaleler, sözlük ve ansiklopediler, süreli yayınlar ve internet veri tabanlarından faydalanılmıştır. Tarihsel süreci iyi çözümleyebilmek adına yardımcı olabilecek; Gürcistan kültürünü, özellikle SSCB Dönemi'ni anlatan tarihsel kitaplardan faydalanılmıştır. Gürcistan'da yapılan görüşmeler ile de edinilen bilgilerin doğruluğu teyit edilmiş ve besteciye birebir tanışmış olan kişilerle görüşülüp çalışmayı destekleyecek önemli bilgiler edinilmiştir. Görüşmeler, Profesör Rusudan Tsursumia (aynı zamanda kılavuz kişi), Gürcistan Devlet Yaylı Çalgılar Kuarteti'nin sanatçıları ve bestecinin yakın dostları olan Tamas Batiashvili (keman sanatçısı) ve Nodar Jvania (viyola sanatçısı) ile yapılmıştır.

Yarı yapılandırılmış ve açık uçlu olarak hazırlanan 14 görüşme sorusunun içeriğinde bestecinin müziğinde halk müziği temalarını işleyişi, SSCB Dönemi müzik politikaları, Tsintsadze'nin bu konudaki tutumu ve müziğinde biçem olarak bir değişim yaşayıp yaşamadığı ile ilgili sorular sorulmuştur. Görüşme soruları uzman kişiler tarafından Rusça ve İngilizceye çevrilmiştir (Ek-2a, Ek-2b, Ek-2c). Sadece bir kişi soruların tamamını cevaplamamıştır. Görüşmeler kılavuz kişi ya da çevirmen eşliğinde gerçekleşmemiştir. İki kişi Rusça, bir kişi İngilizce olarak görüşmeyi tercih etmiştir. Batiashvili ve Jvania ile yapılan görüşmelerde, Rusça hazırlanan soruları kişiler kendileri okuyarak cevap vermişlerdir. Bu iki görüşmede yarı yapılandırılmış açık uçlu sorular açıklanamamış; cevaplar daha sonra Rusça için yetkin kişi (Dimitri Mete KARAÇOBAN) tarafından metne aktarılmıştır. Tsursumia ile yapılan görüşme ise İngilizce gerçekleşmiştir. Görüşme soruları bu görüşmede açıklanabilmiş; cevaplara göre farklı sorular da yöneltilmiştir.

Ayrıca Tsursumia aracılığı ile bestecinin eşi Liana Tsintsadze ile görüşülmüş ve bestecinin ölmeden önce yaşamış olduğu evi ziyaret edilerek çalışma ile ilgili pek çok kaynak edinilmiştir. Bestecinin eşi ile genel bir görüşme yapılmış olduğundan hazırlanan sorular bu görüşmede sorulmamıştır.

Görüşmede edinilen kitap ve notalar genellikle konservatuvarın kütüphanesinin arşivi ile sınırlı kalmış olup, bestecinin bazı eserlerine ve hakkında yazılmış bazı kaynaklara ulaşılamamıştır.

3.4. Veri Analizi

Rusça olarak cevaplanan görüşme soruları ve edinilen kaynakların Rusça ve Gürcüce olmasından dolayı yetkin kişiler tarafından görüşmeler ve kaynakların çevirileri yapılmış; görüşme çevirileri metne aktarılmıştır.

Tsintsadze'nin "viyolonsel ve piyano için yazmış olduğu halk temaları üzerine beş parça" eserinde bestecinin kullandığı halk müziği eserlerinin özgün halleri (eserin üçüncü bölümü hariç), Profesör Rusudan Tsurtsunia tarafından Gürcüce akademik çalışmalardan tespit edilip, bu çalışmada kullanılmak üzere paylaşılmıştır. Altıncı bölümde eser analizi kısmında bu halk ezgilerinin özgün halleri incelenen bölüm içerisinde verilmiştir. Eserde Gürcü müziğine özgü armonik özellikler gösteren yapılar saptanmıştır. Ayrıca eser teknik anlamda incelenmiş, bazı pasajlar için egzersizler oluşturulmuş ve öneri olarak sunulmuştur. Eserin üçüncü ve dördüncü bölümlerinde rastlanılan makam soyutlamalarının tespitleri, alanında uzman akademisyen görüşleri yardımıyla teorik olarak açıklanmıştır. Bu bölümlerde görülen soyutlamalı kullanım, "eşit düzenli ses sisteminde soyutlamalı kullanım"¹² biçiminde karşımıza çıkmaktadır. Makam soyutlaması tespitleri çözümlendiğinde, Çöloğlu'nun¹³ eşit düzenli (tampere) sistem içinde "makamın geleneksel seyir özelliklerine sadık kalınması" ve Berkman'ın yukarıda da bahsi geçen makamsal duyuş öğelerinin "eşit düzenli ses sisteminde soyutlamalı kullanımı" sınıflandırmalarına karşılık geldiği görülmüştür. Eser analizi kısmında *Sachidao* ve *Nana* bölümlerinde fark edilen Türk makam müziği ile benzerlik, makam soyutlamaları olarak ele alınıp, bahsedilmiştir. Ancak tespit edilen makam soyutlamaları, özgün/otantik Gürcü halk müziği ses perdeleri ile melodik ilerleyiş/seyir konusunda Türk makam müziği ile benzerliği teorik olarak ele alınmış; bu çalışmanın sınırlılıklarında yer almadığı için herhangi bir eser örneği ile karşılaştırma yapılmamıştır.

¹²E. Berkman, 2014, a.g.k., 41-42.

¹³Çöloğlu, 2005, a.g.k., 49.

4. MÜZİKTE FOLKLOR KAVRAMI VE YAKLAŞIMLAR

Folklor, İngilizce *folk* (halk) *lore* (bilim) kelimelerinden oluşan, toplumların gelenek, örf ve adetlerini araştıran bir bilim dalıdır¹⁴. 19. yüzyılda bağımsız bir bilim dalı olarak görülse de, aslında sosyal bilimlerin diğer alanlarında olduğu gibi halk bilimi de çalışmalarını sosyal bilimler ve içerisindeki diğer bilim dalları ile etkileşim halinde yürütmektedir¹⁵. Halk bilimi, halkların kültürlerine ait tüm unsurları araştırabilir. Dundes'e göre¹⁶ “mitler, efsaneler, halk hikayeleri, şakalar, bilmeceler, atasözleri, hakaretler, alaylar, küfürler, tekerlemeler, selamlaşma, vedalaşma, tebrik ve izin alma biçimleri; ayrıca halk kıyafetleri, halk dansları, halk tiyatrosu, halk inançları (ya da batıl inançlar) halk şarkıları (ninniler, baladlar), enstrümantal halk müziği...” vb. gibi pek çok unsur halk biliminin içerisinde değerlendirilebilir. Bu örnekler bize halk bilimi çalışma alanının ne kadar sınırsız olabileceğini açıkça göstermektedir.

Sosyal bilimler ve özellikle antropoloji alanından pek çok bilim insanı folklorün sınırlılıkları üzerine tanımlamalar yazma gereği duymuşlardır. Maria Leach, “Standard Dictionary of Folklore, Mythology and Legend, 1972” (Halk Bilimi, Mitoloji ve Efsanelerin Standart Sözlüğü) adlı çalışmasında 21 madde ile folklorün geniş kapsamlı tanımını yapmıştır. Fakat bu tanımlar daha sonraları karmaşaya neden olmuş, halk kültürünün kuşaktan kuşağa aktarımının ‘sözlü gelenek’ ile olduğu sonucu eleştirilmiştir. Kültürün aktarımı, yazılı, sözlü, hareketlerle (görerek), dinleyerek diyebileceğimiz pek çok yolla gerçekleşmektedir. Daha sonraları bilim insanları bu tanımların güncellenmesi gerektiği üzerinde daha fazla durmuşlar; folklorün ‘ne olduğu’ değil, ‘ne olmadığı’ ile ilgili bir takım sınırlamalar getirmeye çalışmışlardır.

Halk kültürlerini inceleme ve bu alanın bir bilim dalı olmasına kadar geçen süreçte neler yaşandığından kısaca bahsetmek, halk kültürüne olan ilginin tarihsel sürecini anlamamız açısından önemlidir. Halk kültürünü araştırmak kimi zaman kasıtlı olarak ideolojilerin bir aracı, kimi zaman kültürler arası benzerlikleri bulabilmek ya da sadece başka halklara ve kültürlerine olan merakın bir sonucu olarak gelişmiştir.

İnsanın yapıp ettiği her şeyi “kültür” olarak tanımlayan Aça, kültürün “tek tek birbirinden bağımsız bireylere değil, bir grubun üyesi olarak bireylere özgü bir vasıf”

¹⁴İ. Aktüze (2010). *Müziği Anlamak Ansiklopedik Müzik Sözlüğü*. (3. Baskı). İstanbul: Pan Yayıncılık. s. 219.

¹⁵M. Aça vd., (2019). *Halk Bilimi El Kitabı*. Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık. s. 14-36.

¹⁶A. Dundes (1965). *The Study of Folklore*. Amerika: Prentice-Hall, Inc. Englewood Cliffs, N. J. University of California. Berkeley. s. 3.

olduğunu belirtmektedir. Kültür, toplum içinde aktarılır. Biz kültürümüzü gözleyerek, dinleyerek, konuşarak ve diğer insanlarla etkileşim içine girerek öğreniriz”.¹⁷ Anlaşılacağı gibi kültür, bireyler ile değil gruplar halinde olan bireyler ile aktarılmakta ve paylaşılmaktadır. Bu grup, herhangi bir insan topluluğu olabilir.

Halk, en az bir ortak faktörü paylaşan bir grup insanı ifade edebilir. Bağlantı faktörünün ne olduğu önemli değildir. Bu grup aynı meslekten, dilden veya dinden olabilir. Önemli olan hangi nedenle olursa olsun grubun kendine ait geleneklerinin olmasıdır. Teorik olarak bir grup en az iki kişiden oluşmalıdır, fakat gruplar genellikle birçok kişiden oluşur. Grubun bir üyesi diğer tüm üyeleri tanımayabilir, ancak üyesi olduğu gruba ait ortak gelenekleri, bir anlamda grup kimliği oluşturan gelenekleri bilir¹⁸.

Ayrıca aynı işi yapan bir grup işçi, aynı ırktan olan bir grup insan, bir askeri birlik ya da bir kolej topluluğunun da halk olduğu belirtilir¹⁹. Fakat halk olarak nitelendirdiğimiz her insan topluluğunun sürdürülebilir bir kültürü olmayabilir. Örneğin bir kolej topluluğunun geleneklerini herkes bilmezken, bir yöre halkının gelenekleri bilinebilmektedir. Bazı insan topluluklarında kültürlerin gelenekselleştiği, o yörede bir form kazandığı, sürekliliği ve korunabilmiş olduğu görülmektedir. Halk bilimi alanı sayesinde bu kültürel izler takip edilebilmektedir. Halk bilimi bu gelenekleri tarihsel, mekansal, dilbilimsel, dinsel gibi pek çok açıdan inceleyerek, kültürel mirasın kaydedilmesini (yazılı veya görsel) sağlamakta; hem mikro (yöresel) hem de makro (evrensel) anlamda medeniyetler arası bağlantıların tespitinde önemli çalışmalar yapmaktadır²⁰.

Halk kültürünün bir unsuru olduğundan bahsettiğimiz müzik, yukarıda sözü geçen kültürlerini gelenekselleştirebilmiş insan topluluklarında yüzyıllardır vardır. Topluluklar bazen ritüellerini gerçekleştirirken, bazen çocuklarını uyuturken ya da cenaze törenlerinde müzik yaparlar. Müzik çok eskiden beri insan topluluklarında geleneğin bir parçası olarak yer almıştır. Bu sürdürülen geleneklerin içerisinde müzik, zamanla o halk ile özdeşleşmiştir. Bir halkın müziği, o halkın yaşadığı coğrafyanın ve paylaştığı ortak yaşantının izlerini taşımaktadır. “Kırsal kökenli olan bu müzik türü, toplumların yaşam deneyimlerini ve beğeni biçimini dile getirir; yaratıcı gücünü kendi genel ortak anlayışı

¹⁷Aça vd., 2019, a.g.k., 3.

¹⁸Dundes,1965, a.g.k., 2.

¹⁹Dundes,1965, a.g.k., 2.

²⁰Aça vd., 2019, a.g.k., 20.

içinde temsil eder. Bu nedenle *geleneksel müzik* kavramı dünyanın her yerinde *halk müziği* ile özdeşleşmiştir”.²¹

Halk müziği ifadesinin genellikle kırsal alanda yaşayan halkların müziğini ifade ediyor olması rastlantı değildir. Kara, ideolojik akımlardan en çok etkilenen halk bilimi alanının, Aydınlanma Çağı'nın etkileri, coğrafi keşifler, Avrupa'da 19. yüzyılda gelişen ekonomik ve ideolojik dengelerin sosyo-iktisadi olaylara dönüşmesi sürecine yardımcı olduğunu belirtmektedir. Avrupa bu yüzyılda her alanda büyük bir değişim ve dönüşüm geçirmiştir. Farklı ticaret yolları arayışına girerek, başka ülkeleri ve kendi medeniyet seviyelerine göre ilkel buldukları bu ülkelerin halklarını ve kültürlerini incelemişlerdir. Kendilerine göre az gelişmiş olduklarını düşündükleri Afrika, Asya ve Amerika yerlilerinin yaşantılarına tanık olduktan sonra kendi kökenlerini de merak etmişlerdir. Şehir halkından daha ilkel şartlarda yaşayan köy, kasaba gibi yerleşim yerlerindeki halkların kültürlerini incelemeye ve derlemeye başlamışlardır. Kırsal alan ve köy yaşantısı içerisinde, halkın kültürünün bozulmamış ve daha çok yerli unsurları barındırdığı düşüncesi hakim olmuştur. Halk kültürünü inceleme ve araştırma çalışmaları daha sonraları Avrupalı halkın kendisini diğer halklardan ayıran hususları ortaya koyma çabasına dönüşmüştür²².

18. ve 19. yüzyılda halk biliminin pek çok alanında inceleme ve derleme çalışmaları yapıldığı gibi müzik alanında da önemli çalışmalar yapıldığı görülmektedir. Halk müziği derlemelerinde önemli girişimleri olan Alman filozof ve şair Johann Gottfried von Herder Alman halk şarkılarını ve efsanelerini derlemiştir. Derlemeleri kapsayan eseri “Volkslieder” (1778-1779) dönemin halk bilimi çalışmaları açısından önemli görülmektedir. Herder halk türkülerinin ve şiirin, halkın sesi olarak var olan her şeyin bir belirtisi olduğu görüşünü savunmuştur²³. Herder gibi pek çok folklorist ve ulusalcılık²⁴ akımı düşünürleri halk kültürlerini derinden araştırma çabalarına girmişlerdir.

Müzik de diğer halk bilimi unsurları gibi bu süreçte araçsallaştırılmışsa da besteciler bu süreci müziğin gelişimine fayda sağlayacak yönde değerlendirmişlerdir. Halk ezgilerini derleme çalışmaları yapılmış, başka kültürlerle olan benzerlikler araştırılmıştır. Halk müziği ile ilgili alan çalışmaları ve derlemeler yapılarak, bilinçli bir

²¹A. Say (2008). *Müzik Nedir, Nasıl Bir Sanattır?*. (1. Baskı). İstanbul: Evrensel Basım Yayın. s.203.

²²Aça vd., 2019, a.g.k., 20-21.

²³N. Tan (1988). *Folklor (Halk Bilimi) Genel Bilgiler*. (2. Baskı). İstanbul: Gümüş Basımevi. s.20.

²⁴Ulusalcılık, 18. Yüzyılın ikinci yarısında Aydınlanma ve sonrasında görülen Fransız Devrimi'nin etkileri ile şekillenmiş, 19. yüzyılda ise ulusların ulus bilinci ile dönemin sanatçıları da etkilemiş bir akımdır. Say, 2012, a.g.k., 549.

şekilde besteciler tarafından klasik müziğin içerisine dahil edilmiştir. Aslında Avrupa müziğinde halk müziği ve klasik müziğin birçok açıdan birbiriyle bağlantılı olduğunu²⁵, simbiyotik (ortakyaşarlık) bir şekilde geliştiğini söylemek yanlış olmaz. Klasik müziğin geliştiği Avrupa’da halk müziğinin bu süreci bir sonraki başlıkta detaylı şekilde incelenmiştir.

4.1. Klasik Müzikte Folklorik Unsurlara Genel Bakış

Tarihsel sürece bakıldığında müziğin, belirli amaçlar doğrultusunda insan topluluklarını birleştirebilen yönünden faydalandığı görülmüştür. İlkel zamanlarda sesin ve ses üretmek için yapılmış aletlerin insanlar arasında bir iletişim aracı olarak kullanıldığını hemen hemen bütün müzik tarihi kitaplarında görebiliriz. Müziğin iletileri aktarmada başarılı bir araç olması, insanoğlunun eski çağlarından günümüze kadar onun bu yönünü geliştirmesine neden olmuştur.

Yerleşik toplumsal düzene geçildiği zamanlarda da kabile hayatının bir parçası olan müzik, “toplum içinde uyarıcı işlevler” kazanmıştır. Müziğin bu yönü hastaları iyileştiren, savaşlardan önce kabileleri yüreklendiren, destanlar ve *balad*’larla insanlığın tarihini bir kuşaktan öbürüne aktaran bir araç olarak varlığını sürdürmüştür²⁶.

Klasik müziğin ortaya çıkıp geliştiği Avrupa, Orta Çağ Dönemi’nde kabile yaşamından kalan müzikli ritüelleri yaşatmaktaydı. Kabile dönemi gelenekleri olan ekin ekme, ürün kaldırma gibi gelenekler dönemin önemli bir yönetim mekanizması olan Hristiyanlık yaşantısının içine adapte edilmişti. Örneğin İsa’nın ölümünü ve dirilişini anlatan *myster* ve *passion* oyunları kabile ayinlerinden gelen ritüellerdir²⁷. Geleneklerin ya da ritüellerin güncellenerek bir sonraki nesile aktarılması onların bir şekilde hayatta kalmasına da neden olmuştur.

Orta Çağ’da halk müziği, saray müziği, resmi bir dini müzik ve kent orta sınıfının gelişmekte olan şehir müziği vardı. Müziğin bu dönemde sınıfsal işlevi belirginleşmişti. Ticaretin merkezi olan kentlerde, her kesimden insan bir araya geldiğinden kültürlerini de beraberinde getiriyorlardı. Kentlere, köylü kendi halk şarkılarını ve enstrümanlarını beraberinde getiriyor ya da kilise ustalarının katedraller için yaptığı müzikler burada

²⁵B. Szabolcsi (1965). *Folk Music, Art Music, History of Music*. Budapeşte: *International Folk Music Council (IMFC) Conference, Akadémiai Kiadó*. s.172. <http://www.jstor.org/stable/901424> (Erişim tarihi: 28.10.2019).

²⁶E. İlyasoğlu (2003). *Zaman İçinde Müzik* (7. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. s.1.

²⁷S. Finkelstein (1986). *Müzik Neyi Anlatır*. İstanbul: Kaynak Yayınları. s.29.

dinlenebiliyordu. Müzikteki sınıfsal ayırım yaşantıdaki kadar keskin değildi. Etkileşimler oluyor hatta kasıtlı olarak yapılıyordu. Örneğin bu dönemde halkı kiliseye ve Hristiyanlık dinine çekmek için halk ezgilerinden faydalanıldığı görülmektedir. Dördüncü yüzyılda, halkı kiliseye bağlamayı amaçlayan Milano Başpiskoposu St. Ambrose'un, halk ezgilerini temel alan pek çok ilahi bestelediği bilinmektedir²⁸. Bu noktada bahsedilmesi gerekir ki dini müzik aracılığı ile klasik müziğin içerisine pek çok halk ezgisi girmiştir. Orta Çağ'ın sonlarına doğru bu durum dini görüş ayrılıklarından dolayı eleştirilere maruz kalsa da özellikle Protestan anlayışta kasıtlı olarak dini şarkılar halk şarkılarından oluşturulmuştur. Bu konu çalışmanın devamında özellikle Rönesans Dönemi'nde detaylı şekilde ele alınmıştır.

Orta Çağ'da saray müziğinde gelişen din dışı müzik pratiklerinde de halk geleneğine rastlanır. Griffiths'e göre "*provans* dilinde bulucu; icat edici anlamına gelen *trobador* adı verilen bu kişiler prenslerin saraylarına bağlı olarak çalışırlardı. Kendi kaynaklarına, folk şarkısı ve İslam aşk şarkısının yanı sıra, dinsel ezgiyi de (chant) katmış olabilirler".²⁹ Avrupa'nın değişik bölgelerinde, farklı dönemlerde bu gezgin ozanlar *goliard*, *jongleur*, *gleemen*, *troubadour*, *trouvère*, *minnsinger*, *meistersinger* gibi isimlerle görülmektedir³⁰. Onlar sayesinde "halk ve halk kültürü ile yakınlaşma görülür".³¹ *Trobador*'ların (*troubadour*) halk müziklerini, yaptıkları müziklere yansıtıklarına dair bilgiler varsayımdır. Fakat halk ile etkileşim ve yakınlaşmanın örneklerini İlyasoğlu şöyle açıklamaktadır: "Şiirlerinde artık Latince değil, kendi yerel dil ve lehçeleri geçerlidir. Bunlardan *Langue d'oc* olarak adlandırılan bir yöresel dil, bugün hala Güney Fransa'nın kimi köylerinde kullanılır".³² *Trobador*'ların yaptığı müziklerin halk ezgileri olup olmadığından ziyade halka yönelik olması dikkat çekmektedir. "Bu müzisyenler *trobador clus* adı verilen (sözcük anlamı 'kapalı' ya da 'belirsiz' şekilde beste yapmaktır) üstü kapalı bir biçimi geliştirmekle övünüyorlardı. Ama yine de bu müzisyenlerin sofistike biçimleri, halk tarafından icat edilen, kaba yontulmuş örneklerden gelen bir tazelik ruhuyla hitap ederler".³³

²⁸Finkelstein, 1986, a.g.k., 28-32.

²⁹P. Griffiths (2010). *Batı Müziğinin Kısa Tarihi*. (Çev. M. Halim Spatar). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları. s.26.

³⁰İlyasoğlu, 2003, a.g.k., 11.

³¹Say, 1997, a.g.k., 85.

³²İlyasoğlu, 2003, a.g.k., 12.

³³H. Prunières (1943). *A New History of Music*, New York. s. 23'ten aktaran S. Finkelstein, 1986, a.g.k., s. 32.

Orta Çağ'da halk geleneğinden klasik müziğe miras kalan bazı müzik biçimleri vardır. Bu biçimlerden bazıları *kanon*, *frottola*, *villanella* ya da *canzonetta*'dır. Kökenleri halk şarkıları ya da deyişlerine dayanmaktadır. Fakat *frottola*'nın her ne kadar halk kökenli olduğu düşünülse de üst sınıfı eğlendirmek için yazıldığı ve gerçek halk ezgilerinden oluşmadıkları bilinmektedir³⁴.

15. yüzyıla gelindiğinde ise klasik müzikte halk müziğinin etkileri Flaman bestecilerin eserlerinde görülmektedir. Kilise ezgilerinin yerine halk ezgilerini yerleştirmeleriyle bilinen Flaman besteciler, bugün pek çok eski halk şarkılarından haberdar olmamıza yardımcı olmuşlardır³⁵. Müzikte Rönesans özelliklerinin Burgonya ve Flaman bestecileri ile başladığını belirten İlyasoğlu³⁶ Guillaume Dufay'ın çok sesli şarkıları ile müzikteki rönesansın ilk bestecilerinden olduğunu ifade etmektedir. Orta Çağ'dan Rönesans'a geçişte önemli bir besteci sayılan Dufay, bestelediği kilise *missa*'larının içine Fransız halk şarkılarını yerleştirmiştir³⁷. "*Missa*'lar bir halk ezgisinden ya da bir kilise ezgisinden alınır, tenor partisine yazılan uzun notalarla söylenir, böylece bütün *missa*'nın her bölümünün bir belkemiği olurdu. Bu gibi *missa*'lara *cantus firmus* ya da Tenor *missa*'ları denilmektedir"³⁸. Flaman bir diğer besteci olan Heinrich Isaac'ın da Avrupa'nın çeşitli ülkelerinden derlediği halk ezgilerini kullanarak eserler bestelediği bilinmektedir³⁹.

15. yüzyılda görülen Rönesans etkileri müzik sanatı üzerindeki kısıtlayıcılığı kısmen kaldırmıştır. Orta Çağ'ın dini yaşamı merkez alan anlayışı bu dönemde kendini insancıl ve dünyevi olana da önem veren bir anlayışa bırakır. Ulusların kendilerine özgü şarkı biçimleri bu dönemde ortaya çıkmaktadır. "İngiliz halk şarkısı olan *karol* (*carol*), danslara eşlik eder. *Şanson* (*chanson*), Fransızların çok sesli aşk şarkılarıdır. *Lied*, Almanların aşk şarkılarıdır. *Frottola* ise İtalya'da ünlenmiş, Floransa karnaval şarkısıdır"⁴⁰.

Rönesans anlayışının müzik sanatı üzerindeki etkileri halk şarkılarının/ezgilerinin kullanımına yönelik özgürlükler de getirmiştir. Orta Çağ'daki tutumun aksine

³⁴İlyasoğlu, 2003, a.g.k., 20.; K. Jeppesen (1939). *Venetian Folk-Songs of the Renaissance*. Papers Read by Members of the American Musicological Society at the Annual Meeting, <https://www.jstor.org/stable/43873162> (Erişim tarihi: 16.03.2020).

³⁵Say, 1997, a.g.k., 113.

³⁶İlyasoğlu, 2003, a.g.k., 16.

³⁷Finkelstein, 1986, a.g.k., 39.

³⁸Say, 1997, a.g.k., 107.

³⁹Say, 1997, a.g.k., 128.

⁴⁰İlyasoğlu, 2003, a.g.k., 16.

Rönesans'ta halk müziğine yaklaşım özellikle 15. yüzyılın sonları ve 16. yüzyılda kentsel sınıftan daha olumlu tepkiler görmüştür. Bu dönemde halk ezgilerinin dini müzik aracılığı ile klasik müziğin içerisine dahil edildiği görülmektedir. Rönesans'ın insana ve dünyevi olana önem veren anlayışı, eski kırsal şarkıların bir türü olan halk müziğini kabul etmeye meyillidir. Rönesans'ta halk şarkısı olduğu varsayılan sade, sözlerin eski deyimler ya da sözlerden oluşan bazı müziklerin olduğu görülmektedir. Bu dönemde bestecilerin halk müziğini ve popüler müziği kapsamlı olarak bestelerinde kullandıkları da bilinmektedir. Halk şarkıları düzenlemeleri, halk şarkılarından *quodlibet*'ler dönemin türleri içerisinde vardır. Halk ezgileri *motet*'ler ve *missa*'lar için genellikle işlenmemiş motifsel materyal olarak bu dönemde kullanılmaktadır⁴¹.

Diğer yandan dinde reform hareketleri de dini müzikte halk ezgilerinin bizzat kullanılmasının önünü açmıştır. Reformu tetikleyen büyük etkenlerden biri de Katolik kilise anlayışı ile halk arasında yaşanan fikir çatışmaları olmuştur. Katolik anlayışa bir tepki olarak ortaya çıkan Protestanlık dalgasına dönemin Alman din yenilikçisi Martin Luther neden olmuştur. Luther halk müziğinin dini müziğin içerisinde özellikle olması için mücadele vermiştir. Kendisi de müzisyen olan Luther, halk müziği ile kilise müziğinin birleştirilmesini desteklemiştir⁴². Katolik anlayışa karşı büyük bir dini reform olarak görülen Protestan anlayışı içerisinde bu dönemde Protestan kilisede halk ezgileri sözleri değiştirilerek yaşamaya devam etmiştir.

Luther bir Alman olduğu için, yeni kilise müziği doğal olarak Alman halk şarkılarından beslenmiştir. Halk şarkılarında ezgi olduğu gibi aktarılıyor, türkülerin sözleri ise dinsel şiirle yer değiştiriyordu. Başlangıçtaki bu basit yapıştırma yönteminin desteğinde ya da yedeğinde Katolik ilahilerden seçilmiş eserler de vardı⁴³.

Bu dönemde halk müziği ya da halk ezgilerinin yeni bir dini müzik anlayışı içerisinde varlığını sürdürmek için tekrar yol bulduğu görülmektedir.

Protestan müzik, Katolik kilise içerisindeki bozulmalar, dönemin halk ve ulus fikirlerinin etkisiyle gelişmiştir. Luther Dönemi'nde yazılmış ilahilerin yani *koral*'lerin, Alman orta sınıfın ulusal müziğinin karakterini üstlendiklerini, tarihsel 1525 ayaklanmasında bu *koraller*'in köylülüğün savaş türküleri de oldukları bilinmektedir⁴⁴. Halkın feodalizme karşı direnişinin bir kalıntısı olarak bu *koral*'ler yeni dini formun

⁴¹http-1.

⁴²İ, Mimaroglu, (2012), Müzik Tarihi, 10. Basım, İstanbul: Varlık Yayınları s. 31.

⁴³Say, 1997, a.g.k., 129.

⁴⁴Finkelstein, 1986, a.g.k., 40.

içerisinde halkın sesi olmuştur. Müziğin bu yönü çok ilginç ve güçlüdür. Din kanalıyla halkın yönetime karşı ‘bir’ ses olabilmesi, müzik yoluyla bir iletinin sadece doğrudan değil dolaylı olarak da verilebileceğinin bir kanıtıdır.

15. yüzyıldan önce Avrupa’da yönetim biçimi olan feodalitenin giderek zayıflaması toplum içerisindeki sınıf dengelerini de değiştirmiştir. Ticaret ve kent yaşantısının gelişimi, kentlilerin değişen yaşam biçimleri “halk” kavramının yeniden şekillenmesine neden olmuştur. Örneğin Lowinsky, Flaman müzisyen derneklerinin yönetmeliklerinde “düğünler için müzik, dans, karnaval, yıllık fuar için, şarkıcılar ve enstrüman yorumcuları için popüler sahne gösterileri” gibi taleplerin olduğunu belirtmiştir⁴⁵. Bu durum Rönesans ile sosyo-kültürel algının değiştiğini ve dolayısıyla halk tanımının da değiştiğini göstermektedir. Bu nedenle halk şarkılarının yeni yaşam şekliyle köyden kente göçerek aslında yaşamaya devam ettiğini söyleyebiliriz. Tespitleri zor olsa da günümüze kalan bu ezgilerden, aşağıda da bahsedileceği gibi bazı çalışmalar sayesinde haberdarız.

Rönesans Dönemi’ne ait klasik müzik arşivlerinden günümüze kalan Venedik halk ezgilerine ulaşabildiğini belirten Jeppesen, Bologna’daki Liceo Musicale’in 1530’larda yazıldığını düşündüğü el yazmasının bu konu ile ilgili önemli bir kaynak olduğunu vurgulamaktadır. Bu kaynaktaki o döneme ait oldukça fazla sayıda halk ezgisi düzenlemeleri ve *centon*’ların olduğu görülmektedir. *Centon* ya da *Centone*, “halk ezgisi alıntılarında ya da onların başlangıçlarından bir araya getirilerek oluşturulan bir şiir ya da müzikal bir kompozisyonudur. Genelde ilk başta bağımsız müzikal temalar kullanılarak oluşturulan kompozisyonun farklı kısımları sonradan tam bir halk şarkısı oluşturmak için birleşir”.⁴⁶ Yazar dönemin müzisyenleri tarafından bestelenen *cantus firmus* ya da başka yollarla gerçek halk şarkılarından faydalandığını; klasik müziğin döneme ait *polifonik* dokuda olan bu parçalarından halk ezgilerinin çıkarılabildiğini belirtmektedir⁴⁷. Bu çalışma Rönesans Dönemi’nde klasik müzik içerisindeki *polifonik* türlerde halk ezgilerinin varlığının bir kanıtı olmuştur.

Yine aynı dönemde klasik müzik içerisinde halk şarkılarına rastlanılan bir diğer örnek Elizabeth virginal müziğinde karşımıza çıkmaktadır. “Hugh Aston ile İngiliz bestecileri, Antoni de Cebezon ile İspanyollar ve İtalyanlar, Elizabeth virginal müziğinin

⁴⁵E. E., Lowinsky (1954). *Music in the Culture of the Renaissance*. Journal of the History of Ideas, 15(4). <https://www.jstor.org/stable/2707674> s. 517. (Erişim tarihi: 13.04.2020).

⁴⁶Jeppesen, 1939, a.g.k., 72.

⁴⁷Jeppesen, 1939, a.g.k., 63.

belli başlı tür ve biçimlerini kurmuştur. Bu türler ve biçimler, *ostinato*, *ground* ile çağın halk şarkıları üzerinde yapılan *koloratur*’lu çeşitlemelerdir”.⁴⁸

Soyluların kültürel manada kontrolü ele aldıkları Barok Dönem’de saray yaşantısı, müzik sanatını koruması altına almıştır. Aslında Rönesans ile birlikte sanatçıların kilise dışına çıkabildiği, soylu kesim tarafından desteklenen bir yaşam tarzlarının oluşmaya başladığını bilmekteyiz. “14. yüzyılda artık kilisenin tutuculuğuna dayanamayan besteciler geçimlerini sağlamak için saraya sığınmaya başlarlar”.⁴⁹ Bu durum Barok Dönem’de daha da gelişmiştir ve soylu ailelerin sanat koruyucusu olarak bestecilere maaş bağladığı, orkestra kurup müzisyenler ağırladıkları opera evleri açtıkları bilinmektedir. Hatta Barok Dönem’in pek çok önemli bestecisi saraylarda ve prensliklerde çalışmışlardır⁵⁰. Bu dönemde besteciler, halk müziğinin etkilerini yazdıkları müziğe yansıtırsalar da saray geleneği ile ilgili bazı tutumlar da göstermektedirler. Örneğin Claudio Monteverdi’nin operalarında halk müziği etkilerine pek rastlanmamaktadır. Kendisi bir saray müzisyeni olduğu için saray geleneklerinin dışına pek çıkmamıştır. Fakat Finkelstein’a göre “Orfeo” operasında yaratmaya çalıştığı atmosfer saray yaşantısına duyduğu uzaklığın dışı vurumunu sergilemektedir⁵¹. Monteverdi’nin “Orfeo” operası dışında genel olarak müziğinde saray geleneklerinin dışına çıkmadığı bu tutumunun öznel olduğunu düşünebiliriz. Çünkü Barok Dönem’in önemli bestecilerinden halk müziği kültürüne çekinmeden atıfta bulunanlar da vardır. Örneğin Domenico Scarlatti’nin müziğinde halk müziği belirgin bir şekilde vardır. Scarlatti İtalya’da doğmuş olmasına rağmen müziği, hayatının büyük bölümünü geçirdiği Portekiz ve İspanya halk kültürü etkisindedir. Bugün *flamenko* tekniği anlaşıldıktan sonra Scarlatti’nin müziğinde fark edilen sadece Endülüs gitar çalım tekniğinde yer alan armonik özellikten bahsedilmektedir. Clark, Scarlatti’nin *sonat*’larının birçoğu ile elindeki *flamenko* arşivi arasında çok yakın benzerlikler olduğunu; bunların gerçek halk *flamenko*’ları olduğunu belirtmektedir⁵².

Barok Dönem’in önemli bestecilerinden Georg Philipp Telemann ve George Frederick Handel’in de müziklerinde halk ezgilerinin etkisi görülmektedir. Telemann’ın

⁴⁸C, Sachs, (1965). *Kısa Dünya Musikisi Tarihi*. (Çev: İ. Usmanbaş). İstanbul: Milli Eğitim Basımevi. s. 126’dan aktaran Say, 1997, **a.g.k.**, 155.

⁴⁹İlyasoğlu, 2003, **a.g.k.**, 14.

⁵⁰İlyasoğlu, 2003, **a.g.k.**, 26.

⁵¹S. Finkelstein (1995). *Besteci ve Ulus (Müzikte Halk Mirası)*. İstanbul: Pencere Yayınları. s.57.

⁵²J. Clark (1976). Domenico Scarlatti and Spanish Folk Music: A Performer's Re-Appraisal. *Early Music*, 4 (1). <https://www.jstor.org/stable/3126018> s.20. (Erişim tarihi: 24.04.2020).

müziğinde Polonya halk ezgilerine rastlanırken⁵³, Handel'in müziğinde ise çeşitli türlerde Avrupa halk şarkıları ya da dansları ve *oratoryo*'ları arasında bağlantılar olduğu düşünülmektedir⁵⁴.

Barok Dönem'in en önemli bestecilerinden Johann Sebastian Bach'ın kilise müziğinde, hem ulusalcılık bilincine hem de çocukluk yaşantısının geçtiği köy kültürünün izlerine rastlanmaktadır. Bach bu eserlerini neşeli halk şarkıları ve danslarıyla geliştirmiştir⁵⁵. Bu imgelemler çok büyük ihtimalle Bach'ın çocukluğunun geçtiği Tübingiya bölgesi; oradaki köylü yaşantının ve orta sınıf Protestan kültürünün etkileriyle oluşmuştur. Polonyalı klavsen sanatçısı Wanda Landowska şöyle ifade etmektedir; "Bach'ın bir köylü olduğunu ve derin yeteneğine rağmen bu köylülüğün müziğinin her notasında hissedilebileceğini unutmamak gerekir. Evet, O kültürlü bir köylüdür".⁵⁶

Barok Dönem müziğinde halk geleneklerinin ya da halk ezgilerinin kullanımının bestecilerin tutumuna bağlı olarak geliştiğini söyleyebiliriz. Aynı zamanda bazı halk geleneklerinin de saray müziğine uyarlanmış olduğunu belirtmek bu noktada önemli olacaktır. "Saray danslarının hemen hepsinin kökeninde halk dansları vardır. Dolayısıyla danslar saraydan sokağa çıkmamış, sokaktan hatta kırsal bölgelerden saraya girmişlerdir".⁵⁷ Halk müziği ve klasik müziğin birbirinden belki de en ayrı tutulduğu düşünülen Barok Dönem'de bile halk geleneği, klasik müziğin ve saray geleneğinin içinde varlığını sürdürmüştür.

Klasik Dönem'de ise, klasik müzik içerisinde halk müziği öğeleri denildiğinde Joseph Haydn'dan söz etmek önemli olacaktır. Haydn halk müziği öğelerini müziğinde kendi sanatsal dili içerisinde işlemektedir. Fakat Haydn'ın tüm eserleri halk temalarından esinlenilmiş değildir. Halk ezgilerinden esinlenerek oluşturduğu temaları bile kendine özgü bir sanatsal biçim içinde işlemektedir⁵⁸. Haydn'ın eserlerinde, doğum yeri olan

⁵³M. Riley ve A.D. Smith (2016). *Nation and Classical Music from Handel to Copland*. İngiltere: The Boydell Press. s. 45.

⁵⁴P. M. Potter (2001). The Politicization of Handel and His Oratorios in the Weimar Republic, the Third Reich, and the Early Years of the German Democratic Republic. *The Musical Quarterly*, 85(2). <https://www.jstor.org/stable/3600915> s. 330 (Erişim tarihi: 29.04.2020).

⁵⁵Finkelstein, 1986, **a.g.k.**, 61.

⁵⁶W. Landowska (1964). *Landowska on Music*. New York: Stein and Day. S. 234f'den aktaran W. H. Scheide (1997). Thoughts on Johann Sebastian Bach (1685-1750), History, and Society. *Proceedings of the American Philosophical Society*, 141(2). <https://www.jstor.org/stable/987299> s. 162 (Erişim tarihi: 12.03.2020).

⁵⁷Say, 1997, **a.g.k.**, 208.

⁵⁸Finkelstein, 1995, **a.g.k.**, 88.

Avusturya'nın Rohrau kasabasının halk dansları ve ezgileri duyulmaktadır⁵⁹. Ayrıca sadece Avusturya halk müziğini değil, yaşadığı dönemde Avusturya-Macaristan İmparatorluğu'nun içerisindeki pek çok halkın, örneğin Hırvat ve Macar halklarının halk müziği öğelerini kullandığı da bilinmektedir⁶⁰. Haydn Fertőd ve Eisenstadt'ta bir Macar aristokrat Prenses Esterházy'nin hizmetinde çalışırken, sık sık *verbunkos* (asker dansı) müziğini duymuş ve çalışmalarında bu karakteri birkaç kez kullanmıştır. “Piyanolu trio No.39 (Gypsy) Hob. XV/25” eseri buna bir örnektir⁶¹. Haydn'da olduğu gibi pek çok bestecinin çalışmak için Avrupa'nın başka ülkelerine yerleşmeleri, o ulusun müzik kültürünü de yakından tanımalarına neden olmuş olabilir. Sonuç olarak yaşadıkları bölgenin soylu aileleri için müzik yapmışlardır.

Toplum içerisinde sınıfsal dengelerin değiştiği 18. yüzyılda gelişen ulus fikri, yeni kültür arayışlarında kırsal kesim halk müziğinde yalıtılmışlık fikrine odaklanmıştır. Halk müziğinin bozulmamış olduğu; uzun zamandır unutulmuş ve ihmal edilmiş bir miras gibi orada durduğunu düşünen bir anlayış gelişmiştir⁶². Bu anlayış 18. yüzyılda ulusların köken arayışı fikrine malzeme olarak kullanılacaktır.

4.1.1. 18. yüzyıl ve sonrasında halk müziğine eğilim süreci

Halk şarkılarını iyi dinleyiniz; bunlar en güzel melodilerin kaynağıdır ve her ulusun karakterini taşırlar.

-Robert Schumann, *Genç Müzisyenlere Öğütler*

Sanat akımlarının, sanatçıların içinde yaşadıkları çağın etkileriyle, özellikle 18. yüzyıldan sonra farklı bir boyut kazandığı söylenebilir. Müzik sanatında da diğer tüm sanat dallarında olduğu gibi sanat yapıtının içinde bulunduğu koşulun izlerine hemen hemen her dönemde rastlanılsa da; 18. yüzyıl ve sonrasında eğilimlerin biraz daha etkili (aktivist) nitelikte olduğu görülmektedir.

Avrupa'da Rönesans ve Reform ile gelen bir aydınlanma fikri, 18. yüzyılda doruğa ulaşmış⁶³, dönemin aydın ve filozoflarının fikirleri toplumlar üzerinde bazı etkiler

⁵⁹P. H. Lang ve O. Betmann (1960). *A Pictorial History of Music*. New York: W.W. Norton & Company, Inc. s.72.

⁶⁰Finkelstein, 1995, a.g.k., 90.

⁶¹M. Abraham (2014). Folk Music's Influence in Art Music in the Period 1814-2014 Trends in Practice and Performing Hungary, *37th European Conference of Epta Associations*'da sunulan bildiri. <http://www.abrahammariann.hu/oslo/oslo.pdf> s. 3 (Erişim tarihi: 20.05.2020).

⁶²Szabolcsi, 1965, a.g.k., 171.

⁶³Say, 2008, a.g.k., 64.

yaratmıştır. Aydınlanma (The Enlightenment) Çağı olarak bahsedilen bu dönemde, Avrupa’da ilk olarak ulus devlet anlayışının da şekillendiği görülmektedir⁶⁴. Bu sürecin sanata olan yansımaları ise tetikleyen pek çok etken bulunmaktadır.

18. yüzyılda soylu kesime karşı burjuvazinin (orta sınıfın) duruşu Aydınlanma fikirlerinin doğmasına neden olan etkenlerden biridir. Aydınlanma fikri sanat üzerinden “soylulara hizmet eder” kimliğini kaldırmış; sıradan insanların da sanattan haberdar olmasının ve kültür-sanat dünyasında artık orta sınıfın da yer almasının önünü açmıştır. Ardından çağın sonlarına doğru olan Fransız Devrimi, Amerikan Bağımsızlık Bildirgesi ve Anayasası’nın ilanı gibi toplumsal olaylar patlak vermiş, sanatı da yeni bir çağa doğru yönlendirmiştir⁶⁵. Orta sınıfın da dahil olduğu bir sanat yaşantısı, keskin bir beğeni kitlesi değişikliğine uğramıştır.

Aydınlanma, sanatın nasıl olması gerektiği ile ilgili fikirleri de şekillendirmiştir. Bu dönemde sanat eskisi gibi seçkin insanlara değil ‘halka hitap etmelidir’ fikri ortaya çıkmıştır. Bir önceki dönemin (Barok Dönem) aksine sanat doğal ve yalın olmalı, sıradan insanların yaşamında da yer almalıdır⁶⁶. Bu fikirler çağın halk olgusuna eğilimini tetiklemiş olabilir. Dahası bu anlayış dönemin düşünürlerinin de söylemlerinde yer almaktadır. Bu düşünürler ulusların kendilerine özgü bir kültür ve kimliğe sahip olmaları gerektiğini savunmuşlardır. Riley ve Smith’e göre örneğin Jean-Jacques Rousseau, Johann Gottfried Herder, Johann Gottlieb Fichte, Nikolay Karamzin gibi dönemin bazı önemli düşünürleri, milliyetçi bir anlayışla olmasa da gençlerin zihinlerinde ve kalplerinde izlerinin olacağı ulusal bir eğitim anlayışında etkili olmuşlardır⁶⁷. Özellikle Rousseau ve Herder’in müzik alanında etkilerinin oldukça büyük olduğu bilinmektedir. “Köklerinin köylülerin yerli halk kültüründe olduğu ulusal bir dil ve kültür anlayışı, 18. yüzyılda Jean Jacques Rousseau ve Johann Gottfried von Herder’in kalemıyla şekillenmiştir”.⁶⁸ Bu noktada bir de Rousseau’nun bir besteci⁶⁹ ve Herder’in halk müziği derleme çalışmaları olan amatör bir besteci⁷⁰ olduğunu belirtmek özellikle müzik

⁶⁴P. V. Bohlman (2004). *The Music of European Nationalism Cultural Identity and Modern History*. Amerika: ABC-CLIO, Inc. s. 35.

⁶⁵İlyasoğlu, 2003, **a.g.k.**, 50.

⁶⁶İlyasoğlu, 2003, **a.g.k.**, 50.

⁶⁷Riley ve Smith, 2016, **a.g.k.**, 21.

⁶⁸S. Magilocco (1992). Folklore and Teaching: Preliminary Remarks and Practical Suggestions. *Italica*, 69(4). <https://www.jstor.org/stable/479690> s. 451 (Erişim tarihi: 01.06.2020).

⁶⁹http-2.

⁷⁰P. V. Bohlman (2015). *Dünya Müziği*. (Çev: H. Gür). Ankara: Dost Kitabevi Kültür Kitaplığı. s. 68-69.

dünyasına olan etkilerinin nedenini açıklamaktadır. Herder'in bu etkiyi folklor çalışmaları ile daha da pekiştirdiği görülmektedir.

Halk kavramının gelişmesi bağlamında Herder'in katkısı halk olarak eğitimsiz alt tabakayı görmemesi, buna karşılık halkı sosyal anlamda ulusun merkezine koymasındır. Herder, sadece soyluları ve aydınları değil, bütün halk tabakalarını ulusun bir parçası olarak görmüş, hatta halkı, yani toplumun eğitimsiz kesimini milli açıdan hepsinin üstünde tutmuştur. Çünkü bu kesim anadilini ve ulusal kültür geleneğini üst tabakalardan daha iyi korumuştur. Böylece Herder, "halk" ve "ulus" kavramlarını eş anlamlı kullanmıştır⁷¹.

Ayrıca Herder, halk türkülerinin derleme çalışması olan "Volkslieder" ile folklor çalışmalarını etkileyerek romantik ulusçuluğun da temellerini atmış; fikirleriyle Avrupa ve dünya tarihini etkilemiştir⁷².

Elbette sadece dönemin aydınlarının söylemleri halkı etkilememiştir. Toplumsal olaylar, sınıfsal ayrımlar, adaletsizlikler ve eşitsizlikler de dönemin düşünürlerinin fikirlerini etkilemiştir. 18. yüzyıl sonlarında dünyadaki toplumsal yapı büyük ve keskin değişimler geçirmiştir. Yeni buluşlar ve Sanayi Devrimi hemen hemen Avrupa'nın her ülkesinde etkisini göstermiş fakat aynı şekilde algılanıp karşılanmamıştır. Aydınlanma çağından sonra görülen Fransız Devrimi'nden sonra yönetimin değişmesi ile orta sınıfın yönetime ortak oluşu Avrupa'nın tüm ülkelerinde krallıkları ürkütmüştür⁷³. Tüm bu olaylar ulusların kendi başlarına bir güç olması gerekliliğini doğurmuştur.

18. yüzyılda yaşananların etkisi ulus ve halk kavramlarının güncellenerek ele alınmasına neden olmuştur. Fransız Devrimi'nin etkileri özellikle ideal yurttaş ve ulus modeli yaratabilme anlayışının gelişmesine neden olurken; müziğin, ulusal kökleri yerel öğelerde aramak için iyi bir araç olabileceği fikri gelişmiştir. Devrimin bu tutumu özellikle kültür ve sanat politikalarına önem verilmesi, ulusal toplumu tanımlamak için izlenen bir politikadır. Bu süreçte halk müziği ve özellikle halk şarkılarının klasik müziğe dahil edilmesi fikrinin benimsendiği görülmektedir⁷⁴. Fakat burjuvazinin halk müziğini benimsemesi hemen gerçekleşmemiştir. Klasik müziğe dahil edilmesi her ülkede farklı zamanlarda görülürken; özellikle ulusalcılık akımıyla sindirilebildiği söylenebilir.

Avrupa toplumlarında halk müziğine olan ilgi sanayileşme ve devlet yönetimindeki farkındalıkların ortaya çıkış zamanlarıyla bağdaştırılmaktadır. Kültürleri aracılığı ile toplumların, başka toplumlardan farklı olduklarını ortaya koyabileceği görüşü, 19.

⁷¹Aça vd., 2019, a.g.k., 142.

⁷²Aça vd., 2019, a.g.k., 142.

⁷³İlyasoğlu, 2003, a.g.k., 77.

⁷⁴Riley ve Smith, 2016, a.g.k., 35.

yüzyılda Avrupa’da oldukça yaygın bir ‘özgünlük’ arayışı ile kendini göstermektedir. ‘İnsan’ tanımı kırsal alanda yaşayan köylü sınıfı ile bağdaştırılmıştır. Dönemin bazı sanatçıları bu eğilime tepki göstermeden üretmeye devam etseler de “milli kültür” anlayışını savunan aydınların fikirlerini benimseyenler, köylü kültüründe gerçek milli değerlerini bulmayı ummuşlardır. Aslında halk müziği bu dönemde yeni kentleşmiş orta sınıfın kendi kökleri ile olan bağlarını kurabilmesi için bir araç olarak görülmüştür⁷⁵.

19. yüzyılda, klasik müziğin içerisinde halk müziği unsurları, Romantik akımın etkileriyle “ulusalcı” anlayışta varlığını devam ettirmektedir. Ulusalcı anlayış aslında Avrupa devletlerinin kendileri arasında ve dünyaya karşı geliştirdiği ulusal bir portre çizme isteği ile şekillenmiştir. Ancak bu anlayış Avrupa’nın her yerinde aynı zamanda ve aynı etkilerle görülmemektedir.

Copland’a göre müziğin belirli bir toprak parçasında yaşayan halkın kültürel mirasını anımsatabilmesi özelliği ilk olarak Romantik akım anlayışı tarafından fark edilmiştir. Carl Maria von Weber’in “Der Freischütz” adlı operasında kullandığı Alman folklorü ve popüler ezgilere dayanan unsurlar, müziğin ulusalcı anlayış ile folklore eğiliminin bir örneği olmuştur. Ulusal kimliklerini ortaya koyabilmek için kendi halk müziklerinden faydalanma fikri pek çok ülkede etkisini göstermiştir. Başlangıçta Danimarka, Norveç, Bohemya gibi ülkeler ve daha sonraları Macaristan, Polonya, Finlandiya ve İspanya gibi ülkeler de kendi ulusal müziklerini oluşturma süreci geçirmişlerdir⁷⁶.

19. yüzyılın ikinci yarısında daha da belirginleşen ulusalcı anlayış ulusal okulların kurulmasına neden olmuştur. Ulusal okullar, Doğu ve Batı Avrupa’nın ulus devlet anlayışına sahip ülkelerinin hemen hemen hepsinde görülmüştür. Ulusal okulların bestecileri, yerli halk müziği öğelerini eserlerinde kasıtlı olarak kullanmışlardır. Ulusal kimlik oluşturmada halk müziğine yönelişle beraber özellikle Rus, Bohemya ve İskandinav müziği okullarının öğrettiği müzik, müzikal ifade olanaklarını büyük ölçüde zenginleştirmiştir⁷⁷.

Rusya halk müziği konusunda çok zengin bir ülkedir. Ancak Rusların halk müzikleri ile ilgili çalışmaları genellikle 19. yüzyıldan sonra görülmektedir. Özellikle 1800-1815 tarihleri arasında Fransa ve diğer Avrupa ülkeleri arasında gerçekleşen

⁷⁵Riley ve Smith, 2016, **a.g.k.**, 38.

⁷⁶A. Copland (2015). *Yeni Müzik (1900-1960)*. (Çev: A. C. Gedik). İstanbul: Yazılama Yayınevi. S. 29.

⁷⁷Lang ve Betmann, 1960, **a.g.k.**, 174.

Napolyon Savaşları sonucunda görülen ulusal uyanış diğer ülkeleri de etkilemiş; bazı ülkelerde kapsamlı şekilde folklor çalışmaları yapıldığı görülmüştür. Mihail Glinka ve Aleksander Dargomiyski Rus halk müziğine yönelmiş bestecilerdir. Daha sonra Mili Balakirev öncülüğünde *Rus Beşleri* olarak bilinen besteciler Batı müziği ve Rus halk müziğinin gelişimine öncülük etmişlerdir⁷⁸. Besteciliğinde Batı Avrupa'ya en yakın Pyotr İlyiç Çaykovski bile yerel müziklerle olan bağlarını hiç koparmamıştır⁷⁹. Fakat Çaykovski'nin müziğinde Rusya halk müziğinden etkilenişinin ulusalcı bir anlayışta gerçekleştiği söylenemez⁸⁰.

Rusya'da 19. yüzyılda klasik müzikte görülen *oryantalizm*⁸¹ etkilerinin de halk müziğine olan eğilim ile geliştiği düşünülebilir. Sultanova'nın da belirttiği gibi özellikle *Rus Beşleri*'nin (Borodin, Cui, Balakirev, Musorgski, Rimski-Korsakov) müziklerinde doğu halk müziğinin etkileri yoğun şekilde görülmektedir.

Bedrich Smetana bağımsızlık hareketinden etkilenen Çek ulusalcı besteci olarak karşımıza çıkmaktadır. Smetana'nın halk müziğine yaklaşımı, dönemin Çek burjuvazi kesiminin halk kültürünü kabul edişinden sonra daha belirgin bir şekilde görülmektedir⁸². Antonín Dvořák da ülkesini başarıyla temsil etmiş; bestelerinde sadece ülkesinin halk müziğini değil, Amerika'da yaşadığı dönemde etkilendiği Amerikan halk müziğinden de alıntılar yaptığı bilinmektedir. Çek ulusalcı besteci olarak bir diğer isim ise Leos Janacek'tir. Eserlerinde Moravya köylü müziğinden faydalandığı bilinmektedir⁸³.

İskandinav ülkelerinden Norveç, Danimarka, İsveç ve Finlandiya'da ulusalcılık akımdan etkilenen besteciler de müziklerinde halk temalarına yönelmişlerdir. Norveç'te halk müziği unsurlarından etkilenecek yazan besteciler olarak Waldemar Thrane ve Halfdan Kjerulf ve elbette Edvard Grieg'den söz etmek önemlidir⁸⁴. Diğer Norveç ulusalcı bestecileri olarak Christian Sinding Johann Svendsen, İsveçli ulusalcı besteci Andreas Hallen, Hugo Alfven, Danimarka'da Niels Gade ve belki de aslında 20. yüzyıl bestecisi olarak görmemiz gereken Carl Nielsen, Finlandiya'da ise; Jan Sibelius, Karl

⁷⁸Mimaroğlu, 2012, **a.g.k.**, 109.

⁷⁹B. Schwarz (1983). *Music and Musical Life in Soviet Russia Enlarged Edition 1917-198*. Amerika: Indiana University Press Bloomington. s. 3.

⁸⁰Mimaroğlu, 2012, **a.g.k.**, 111.

⁸¹A. Sultanova (2012). Rus Beşleri'nin Eserlerinde Oryantalizm Akımı. *İdil Dergisi*, 1 (5). s. 191-194.

⁸²B. Curtis (2008). *Music Makes the Nations: Nationalist Composers and Nation Building in Nineteenth-Century Europe*. New York: Cambria Press. s. 121.

⁸³Mimaroğlu, 2012, **a.g.k.**, 113.

⁸⁴Riley ve Smith, 2016, **a.g.k.**, 110.

Collan, Erkki Melartin ve Selim Palmgren halk şarkılarından etkilenerek besteler yapanlar arasında dikkat çekenlerdir⁸⁵.

Bu noktada belirtmekte fayda vardır ki 19. yüzyılda halk müziğinin ulusalcı akımın ideolojisine uygunluğu bakımından tercih edilmiş olması, halk müziğinden esinlenerek eserler üretmiş olan her besteciye ulusalcı besteci yapmaz. Örneğin Johannes Brahms, Johann Strauss, Gustav Mahler, Frédéric Chopin, Franz Liszt gibi klasik müziğin önemli bestecilerinin de halk müziklerinden esinlenerek ürettikleri eserler vardır. Fakat bu bestecilerin ulusalcı bir anlayış ile halk temalarına eğilim gösterdiklerini söyleyemeyiz. Bu durumu Riley ve Smith şu şekilde açıklamaktadır:

Besteciler, sadece doğrudan alıntılarla değil, etnik materyallerin birçok şekilde biçimsel benzeşmenin/özümlemenin taklidini ve dönüşümünü kullandılar; bu müzik öğelerini, kentsel izleyicileri tarafından ulusal müzik olarak algılanacak şekilde ulusal kültür, tarih ve tabiattaki edebi temalarla birleştirdiler. Ancak halk müziğine çekilmelerinin tek nedeni milliyetçilik değildi. Milliyetçilikle ilgili fakat ondan farklı olan ikinci bir kültürel güç, bestecileri bireysellik ve özgünlük aramaya çağırdı. Romantik sanatçı tarihi geleneklerle çelişkili bir ilişki sürdürdü ve kentsel popüler kültür ile sanatsallık arasında genişleyen bir ayrım hissetti. Romantik yabancılaşmanın bir çözümü, kültürel üretimlerinin basit, cesur, ilkel ve burjuva olmadığı düşünülen katıksız/katıksız bir insan topluluğunun ruhunu uyandırmaktı. Etnik müzik, yeni değerlendirilen yaratıcı sanatçı için bir özgünlük ve bireyi düzeltilmiş bir toplumda yeniden birleştirmenin bir yolunu sundu. Milliyetçi akımların amaçları, köken ve özgünlük için ortak arayışların eşzamanlı olarak Herder tarafından dile getirilmesi, Romantik akım fikirleriyle örtüştü. Ancak bazen onları kavramsal olarak ayırmak önemlidir. Çünkü özellikle 20. yüzyılın başlarında, sanatsal modernizm görüntüsüne bürünen Romantizm mirası, etnik etkileri özümseyen birçok kompozisyonun motivasyonu olarak milliyetçiliğin yerini almıştır⁸⁶.

Anlaşılabacağı üzere 19. yüzyılda halk müziğinden etkileniş hem Romantik Dönem'in anlayışıyla örtüşmekte hem de ulusalcılık akımının ideolojisine uygun düşmektedir. Ayrıca 19. yüzyılın sonlarında görülen İzlenimcilik (*empresyonizm*) akımı içerisinde bazı bestecilerin başka halkların müziğine ilgi duymaları sonucunda, halk müziği uluslararası bir anlayışla klasik müziğin içerisinde var olmaya devam etmiştir.

İzlenimcilik akımı milliyetçiliğin birçok unsurunu özümsemiş ve bu unsurları yeni bir uluslararası biçimle kaynaştırmıştır. Claude Debussy, Manuel de Falla, Ottorino

⁸⁵Mimaroglu, 2012, a.g.k., 114.

⁸⁶Riley ve Smith, 2016, a.g.k., 45.

Respighi ve Frederick Delius gibi besteciler başka halkların müziklerinden etkilenecek eserler üretmişlerdir⁸⁷.

Türklerde ise folklore ilginin Osmanlı Dönemi'nde dil, vatan, milliyet ve medeniyet kavramları ile eş zamanlı olarak geliştiği görülmektedir. Dönemin önemli aydınları Ziya Gökalp, Selim Sırrı, Rıza Tevfik, Fuad Köprülü ve Namık Kemal, folklorün tanımı üzerinde çeşitli fikirler geliştirerek sonraki yıllarda gerçekleşecek olan kurumsallaşmanın bir anlamda fikir insanı olmuşlardır. Aydınların fikirleri ve önerileri, diğer ulus devlet anlayışı içerisinde olan ülkelerden çok da farklı değildir. Köken arayışı üzerine şekillenen bir yaklaşım ile, bu dönemde genellikle *Türkçülük* kavramı üzerinde durulmuş; Türkleri diğer Asyalılardan ayıran etkenlerin izi sürülmüştür. Bu fikir ve etkilerinin ciddi çalışmalara dönüşmesi 20. yüzyılın başlarında gerçekleşebilmiştir. Osmanlı'da folklor ve içerisinde müzik ile ilgili çalışmaların da yer aldığı kurum olarak 1912'de kurulan Türk Ocakları karşımıza çıkmaktadır. Türk Ocakları, Türklerin unutulmaya yüz tutmuş geleneklerini tekrar hayata geçirmek üzere çalışmalar yapmıştır. Örneğin hikayeler, atasözleri, lehçeler, halk şarkılarını derlemek, yerel dansların betimlemesi ve Osmanlı topraklarında yaşayan farklı etnisiteye sahip halkların kültürlerini araştırmak üzerine çalışmalar yürütmüşlerdir. Ayrıca Türk Ocakları'nın programında Batı müziğinin ve batılı spor türlerinin gençler arasında özendirilmesi üzerine çalışmalar da bu kurumun programı içerisinde yer almaktadır. Bu dönemde *Türk Derneği*, *Genç Kalemler*, *Türk Yurdu Cemiyeti* gibi derneklerin de folklor çalışmaları yürüttüğü görülmektedir. 1931'de kapatılmış Türk Ocakları, 1932'de Halkevleri'ne dönüştürülmüştür. Halkevleri çalışmaları, örnek olarak Avrupa'yı rol model almıştır. Hatta Avrupa'ya burslu olarak gönderilen öğrencilerin gözlemlerinden faydalandığı ve oradaki eğitim kurumlarının, derneklerin işleyişi ile ilgili bilgiler edinildiği bilinmektedir. Halkevleri faaliyetleri, yetişkinlere yönelik eğitim ile sosyal reformu öngören bir kol ve sanatsal/kültürel canlanmanın gerçekleşmesi üzerine olacak şekilde iki koldan yürütülmektedir⁸⁸. Avrupa'nın rol model alınmasının müzik alanında kurumsal örnekleri her ne kadar Osmanlı Dönemi'nde kurulan *Muzika-i Hümayun* ile gerçekleştiremiş görülse de, ulus devlet anlayışı ile şekillenen çalışmalar Cumhuriyet Dönemi'nde yapılmıştır. Bu dönemde Türkiye'nin ilk Cumhurbaşkanı Mustafa Kemal Atatürk'ün ulus devlet modeline uyumlu bir sanat anlayışı, Ziya Gökalp'in Türkçülük üzerine fikirleri ile örtüşmektedir.

⁸⁷Lang ve Betmann, 1960, a.g.k., 174.

⁸⁸A. Öztürkmen (2006). *Türkiye'de Folklor ve Milliyetçilik*. İstanbul: İletişim Yayınları. s. 19-78.

Gökalp'in temel görüşleri, özellikle Türk milli devletinin kuruluş döneminde kültür hayatımızda belirleyici derin bir etki yapmış, ona yön vermiştir. Onun temel kavramlarını benimseyen Türk bilim ve sanat adamları; geleneksel Türk halk kültürünü, halk edebiyatını, tasavvuf ve tarikatleri, Türk folklor ve etnografyasını, halk musikisini hararetle araştırmaya yönelmişler; milli varlığın temellerini bu doğrultuda görmüşlerdir⁸⁹.

Bu fikirler ışığında, 1926 yılında Ahmet Adnan Saygun, Ulvi Cemal Erkin ve Halil Bedii Yönetken gibi besteci ve folkloristlerin halk müziği derleme çalışmalarına katıldıkları görülmektedir. Bu süreçte pek çok atılım yapılmış, kurumlar açılmış ve müzik eğitimi için öğrenciler Avrupa'ya gönderilmişlerdir. Yurt dışına eğitime giden besteciler daha sonra yurda dönüp, ulusal eserler yaratma konusunda cesaretlendirilmişlerdir. Bu bestecilerin klasik müzik biçiminde halk müziği unsurlarından faydalanarak beste çalışmaları yapması teşvik edilmiştir. Ahmet Adnan Saygun ve Necil Kazım Akses'in ulusal opera örnekleri, ulusal müzik yaratma konusunda gerçekleşen büyük atılımlardır. Yurt dışından önemli besteci ve araştırmacılar davet edilmiş, özellikle Béla Bartók'un Türkiye'de gerçekleştirdiği halk müziği ile ilgili çalışmalarından daha sonra değerlendirmeler alınmıştır⁹⁰. Ulus devlet anlayışı ile şekillenen hemen hemen her devlette olduğu gibi Türkiye'de de Cumhuriyet Dönemi müzik politikalarında folklor araştırmalarına yoğun bir ilgi gösterilmiştir. Anlaşılacağı üzere o dönemde Türkiye bir de bilimsel yönden rol model olarak Batı'yı örnek almıştır. Yapılan her atılımı o dönemin koşullarına göre değerlendirildiğimizde, bu dönem folklor araştırmaları için değerli çalışmaların yapıldığı bir dönem olarak görülmelidir.

20. yüzyılda halk müziği ile ilgili çalışmaların genel olarak dünyada daha bilimsel yöntemler kullanılarak yapıldığı görülmektedir. Halk müziklerini derleme çalışmaları genellikle bu yüzyılda Bartók ve diğer Avrupalı araştırmacıların da yaptığı gibi *fonografi*⁹¹ kullanılarak kaydedilmiştir. Geleneksel yorumlamanın tasvirlerinden ziyade özgün yorumların notaya alınması⁹² ve kaydedilmesi adına bu dönemde ciddi çalışmalar yapılmıştır. Bu yüzyılda folklor çalışmalarında başka halkların kültürleri ile benzerlikler kurmaya yönelik ilgi de artmıştır. Bartók'a göre halk şarkıları ve folklore eğilim, ulusal duygunun uyanışı ile yoğun bir şekilde görülmektedir. İlk başta herhangi bir

⁸⁹H. İnalçık (2017). *Atatürk ve Demokratik Türkiye*. İstanbul: Kırmızı Yayınları. s. 187.

⁹⁰Ş. Durgun (2005). *Devletçi Gelenek ve Müzik*. Ankara: Alter Yayıncılık. s. 76-83.

⁹¹*Fonografi*, seslerin gereklikçe tekrarlanmasını sağlamak için bunların titreşimlerini, madde üzerine iz olarak geçirme yöntemi. (Türk Dil Kurumu Sözlüğü).

⁹²S. Ziegler (2020). *Fonograf Alanda Erken Dönem Karşılaştırmalı Müzikoloji Çalışmaları ve Türkiye, Etnomüzikoloji Tarihinde Tarihsel Kaynaklar-Eleştirel Bir İnceleme*. (Çev. D. Gençoğlan, İ. Özcan). (Ed. E.D. Yavuz, N. Tahtaişleyen, E. Önder). İstanbul: Berceste Yayınevi. s. 6-7.

karşılaştırmaya girmeden her bir ulusun üyesi, halk müziği mirasının kendisine ait ve kendisine özel olduğunu düşünerek hareket etmiştir. Özellikle politik olarak baskı altında olan ülkeler bu miraslarda kendilerine teselli bulmuşlardır. Fakat kısa bir süre sonra bu durum hayal kırıklığına neden olmuştur. Çünkü kendi halk mirası olduğunu düşündükleri ile komşu ülkelerin kültürel miraslarının arasında benzerlikler olduğunu fark etmişlerdir⁹³. Bu da 20. yüzyıl halk müziği çalışmalarının yönünü değiştirmiştir. Bartók'un fikirleri Avrupa halk müziğindeki ulusal anlayışa farklı bir kapı aralamıştır. Bu dönemde ulusalcı anlayışın sadece bir kimlik oluşturma çabası ile değil; 'başka uluslardan da haberdar olarak kendi varlığını pekiştirme' gibi fikirlere evrildiği görülmektedir.

20. yüzyılda halk müziğinin kırsal kesim (*rural*) ve kentsel (*urban*) popüler müzik olarak iki kategoride ele alınıp değerlendirilmesinin daha doğru olacağı ile ilgili görüşler oluşmuştur. Bu ayrım özellikle dönemin halk müziği çalışmalarıyla dikkat çeken bestecileri Zoltán Kodály ve Bartók'u, gerçek Macar halk şarkılarını keşfetmeye yönlendirmiştir. Kodály ve Bartók'un halk şarkılarına olan tutumu benzetmektedir. 19. yüzyılın ikinci yarısında özellikle Macaristan'da kentsel popüler halk şarkılarının aslında düşünülen şekilde halk şarkıları olmadığına dair fikirleri ile Kodály, kent şarkılarının ciddi anlamda değişim geçirerek söylendiğine dikkat çekmektedir⁹⁴. Bu ayrımı tanımlamak, gerçek halk müziğinin izini sürmek adına Kodály ve Bartók beraber bir çalışma yürütmüşlerdir. 1905 yılında sözlü gelenek ile devam eden Macar halk şarkılarının derleme çalışmalarına başlayarak, 1906 yılında topladıkları halk şarkılarını "Macar Halk Şarkıları" adı altında yayımlamışlardır⁹⁵.

1947'de kurulan Uluslararası Halk Müziği Konseyi (IFMC), bugünkü ismiyle Uluslararası Geleneksel Müzik Konseyi (ICTM), Batı-dışı müziklere de dikkatin yoğunlaştığı ve halk müziği-sanat müziğinin karşılıklı ilişkisini ele alan konuların olduğu konferanslar düzenlemiştir⁹⁶. Bu organizasyon hala çalışmalarını sürdürmekte; halk müziğini dünya mirası olarak kabul edip, yaptığı çalışmalar ile halk bilimine değerli katkılar sağlamaktadır.

⁹³Bartók, 1976, **a.g.k.**, 25.

⁹⁴B. Bartók (1976). *What is Folk Music?*. Béla Bartók Essays. (Ed: B. Suchoff), Londra: Nebraska Üniversitesi Yayınları, s. 5.

⁹⁵Abraham, 2014, **a.g.k.**, 5-6.

⁹⁶S. Ziegler, 2020, **a.g.k.**, 4.

Klasik müzik bestecilerinin halk müziği temalarını eserlerinde nasıl kullandığı ile ilgili bir analiz yapan Gilbert, bu doğrultuda klasik müzik bestecilerinin eserlerinde halk ezgilerini üç yöntemde kullandıklarını tespit etmiştir. Birinci yöntemde; “tam olarak birebir halk ezgisini kullanıp besteyi geliştirerek, ikincisinde; birebir halk ezgisini kullanarak fakat müzikal yapı ile ilişkilendirmeden, üçüncü ve sonuncusu; öneri olarak halk ruhunu ifade eden temalar gibi halk ezgileri besteleyerek”.⁹⁷ Gilbert genellikle bestecilerin üçüncü yöntemi tercih ettiğini belirtmiştir. Bu yöntem analizi aslında 20. yüzyılın başlarında halk temalarının klasik müzikte kullanımı ile ilgili dönemin bestecilerinin tutumunu yansıtmaktadır.

20. yüzyılda ulusalcılık anlayışının müzik sanatındaki yansımaları bazı ülkelerde baskıcı rejimler tarafından kontrol edilmeye çalışılmış; sanatçı üzerindeki etkisi dönemin ulusalcılık anlayışında farklı yaklaşımlara neden olmuştur. Örneğin Rusya’da Çarlık rejiminin baskılarına karşı olan müzisyenler halka yapılan zulüm ve sanat üzerindeki baskıdan rahatsızlıklarını dile getirmişlerdir. 9 Ocak 1905’te halka yönelik yapılmış olan katliamdan hemen sonra; Moskova’nın önde gelen bazı müzisyenleri 2 Şubat tarihinde Moskova gazetesi *Nashi Dni*’de, yönetimi eleştiren bir açık mektup yayınlamışlardır. Bu müzisyenler arasında başta Rachmaninov, Chaliapin, Taneyev, Grechaninov ve Glière olmak üzere yirmi dokuz kişi yer almaktadır. Açık mektubun bir kısmı şöyledir;

Sanat sadece özgürken yaşamsaldır, yaratıcılık sadece özgürken keyiflidir. Ne zaman ki topraklarda vicdan olmazsa, fikir özgürlüğü, basın özgürlüğü bulunmazsa sanatçılık mesleği acı bir ironiye dönüşür. Bizler özgür sanatçılar değil, tıpkı Rus vatandaşlar gibi zamanımızın sosyal şartlarının, hakları elinden alınmış kurbanıyız. Bize göre tek çözüm var: Rusya temel değişiklikler yolunda adım atmalıdır ⁹⁸.

Rusya’da yaşanan köklü yönetim değişikliği (1917 Devrimi) sürecinden sonra ise halk müziğine eğilim, Rusya’da birlik çatısı altındaki halkların müziğine ilgiyi teşvik edici politikalarla yeniden canlanmıştır. SSCB Dönemi’nin kültür ve sanat politikalarına Lenin’in şu fikirleri rehberlik etmiştir:

Sanat insanlara aittir. Sanatın geniş işçi kitlelerinde derin kökleri olmalıdır. Onlar tarafından anlaşılmalı ve sevilmelidir. Onların duyguları, düşünceleri ve arzularıyla büyümeli ve köklenmelidir. İçlerindeki sanatçıyı uyandırmalı ve geliştirmelidir. İşçiler ve köylüler hala

⁹⁷H. F. Gilbert (1917). Folk-Music in Art-Music—A Discussion and A Theory. The Musical Quarterly, 3 (4). <http://www.jstor.org> s. 582 (Erişim tarihi: 28.10.2019).

⁹⁸Schwarz, 1983, a.g.k., 3-4.

siyah ekmekten yoksunken, azınlığa kek ve şeker mi vereceğiz?... Öncelikle genel eğitim ve kültür seviyesini yükseltmeliyiz, böylelikle sanat insanlara ve insanlar sanata ulaşabilirler⁹⁹.

20. yüzyılın sonları ve 21. yüzyılın başlarında ise, halk müziğinin klasik müzik içerisinde varlığının bir akıma bağlı kalarak değil, genellikle bireysel tercihler doğrultusunda geliştiği söylenebilir. Ulusalcı etkilerden ziyade bu dönemde, küreselleşme etkisiyle ulusötesi (postnational) bir anlayış görülebilmektedir. Bu anlayışla beraber ulusların kimliği sanatta bir ileti olmaktan ziyade, tercihe bağlı bir ifadesel biçime dönüşebilmektedir. Halk müzikleri her ülkede olmasa da akademilerde yer edinirken; klasik müziğin performans alanına etnik enstrümanlar da eklenerek bestelenen eserlerin arttığı görülmektedir. Örnek vermek gerekirse 20. yüzyılın önemli Türk bestecilerinden Hasan Ferit Alnar'ın "Kanun ve Yaylı Sazlar Orkestrası için Konçertosu", Hint sitar sanatçısı Ravi Shankar'ın "Halk Enstrümanları ve Orkestra için Senfonisi", Amerikalı besteci Daron Aric Hagen'in "Koto için Konçertosu" ve yine Türk besteci ve piyanist Fazıl Say'ın "İstanbul Senfonisi", halk enstrümanları ve halk müziği unsurlarının klasik müziğe yansıdığı bazı örneklerden sayılabilir.

Klasik müzikte bir yandan geleneksel eğitim devam ederken; diğer yandan farklı müzik türlerinde eğitim veren bölümlerin de kurulması (caz, halk müziği, etnik müzik vb.) ile ortak çalışmalar yapıldığı görülmektedir. (New England Konservatuarı, Berklee Müzik Koleji ve Sibelius Müzik Akademisi gibi müzik okullarının caz ya da halk müziği bölümlerinin çalışmaları incelendiğinde klasik müzik bölümleri ile ortak çalışmalar yapıldığı görülmektedir.)

Çağın neredeyse başında olduğumuzdan klasik müzikte halk müziği unsurları ile ilgili 21. yüzyıl müziğinin yönünü takip edebilmek ve kesin fikirler sunabilmek zordur.

4.2. Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği Döneminde Gürcistan ve Müzik

Yaşantısı

Gürcistan Kafkasya'nın güney batısında, Karadeniz'in doğu kıyısında yer alan bir ülkedir. Tarih boyunca büyük medeniyetler tarafından pek çok kez işgale uğramış, bağımsızlığı konusunda hep bir mücadele vermek zorunda kalmıştır.

13. yüzyıldan itibaren Gürcistan; Moğolistan, ardından İran ve Osmanlı'nın istilalarına uğramıştır. 16. ve 17. yüzyıllarda Osmanlı Devleti, Gürcistan'ın bazı bölgelerini ele geçirmiştir. İran ise Şah Abbas'ın işgali sırasında Gürcistan halkının büyük

⁹⁹Schwarz, 1983, a.g.k., 3.

bir çoğunluğunu İran'a zorunlu göçe mecbur bırakmıştır. 18. yüzyılda kısmen ülkenin nüfusu artmaya başlasa da Gürcistan bu istilalardan dolayı gücünü toplayamamıştır. Doğudan İranlılar, batıdan Osmanlılar, Gürcistan'ı topraklarına katmak için hep bir mücadele içine girmişlerdir. Gürcistan bu saldırılara tek başına karşı koyamayınca Rusya ile anlaşarak Rusya'nın gözetimi altına girmeye mecbur kalmıştır. 1801'de iyice tükenmiş ve güçsüz kalmış olan Gürcistan, Rusya'nın egemenliği altına girmiştir. 19. yüzyıl boyunca Gürcistan topraklarında hüküm süren Çarlık Rusya, bu süreçte Gürcistan'ı Ruslaştırma politikası izlemiştir. Gürcüler her ne kadar bağımsızlıkları için direnseler de bir sonuç elde edememişlerdir¹⁰⁰.

Fakat 1905 Devrimi, Çarlık sisteminin diğer azınlık bölgelerde olduğu gibi Kafkaslar'da da kontrolünü kaybetmesine neden olmuştur. Özellikle Şubat ve Ekim Devrimleri sonrasında Çarlık rejimi altında yaşayan halklar, kısa süreli de olsa bağımsızlıklarını ilan etmişlerdir¹⁰¹. 1917 yılında Ruslar'ın Ekim Devrimi'nde, Gürcistan bağımsızlığını ilan etmiştir. 1918'de Gürcistan, Azerbaycan ve Ermenistan'dan oluşan bir "Kafkasya Federatif Cumhuriyeti" kurulmuş; fakat çeşitli nedenlerden dolayı uzun soluklu olmamıştır. Bu bağımsızlık sürecinde bile Gürcistan işgallere maruz kalmıştır. 1920 yılında Sovyet Rusya; Azerbaycan, Ermenistan ve Gürcistan'ı işgal etmiştir. Gürcistan'ın Ruslara karşı bir buçuk ay süren kanlı direnişinin ardından, Gürcistan teslim olmak zorunda kalmıştır. Bu işgalden sonra Sovyetler Birliği çatısı altında Gürcistan Sosyalist Cumhuriyeti kurulmuştur. Daha sonra Azerbaycan, Gürcistan ve Ermenistan'dan oluşan bir Kafkasya Federasyon'u kurulsa da 1936'da bu federasyon dağılmış; tek tek SSCB'ye bağlı ülkeler olmuşlardır¹⁰².

SSCB'nin kurulduğu ilk yıllarda birlik çatısı altındaki halklar için çeşitli ayrıcalıklar tanınmıştır. Bu halklar özellikle ilk dönemde Sovyet yönetimiyle yakından ilişkileri olan kendi halklarının elitleri tarafından yönetilmişlerdir. Bu dönemde *Korenizatsiya* adı altında bir yerlileştirme politikası ile birliğin çatısı altında Ruslar dışındaki diğer halkların kendi kültürlerini, dillerini özgürce yaşayabilmeleri ve özerk (otonom) şekilde de olsa kendi siyasal sistemlerini oluşturma hakları tanınmıştır¹⁰³. Bu

¹⁰⁰A. Özkan Melaşvili (1968). *Gürcüstan*. İstanbul: Aksiseda Matbaası. s. 68-70.

¹⁰¹Öztürk, S. (2019). Çarlıkta Ruslaştırma Siyaseti ve Sovyet Sonrası Dönemde Ruslaştırmadan Geriye Dönüş Politikaları. *Avrasya Uluslararası Araştırmalar Dergisi*. 7(16). S.1104-1105.

¹⁰²A. Özkan, 1968, **a.g.k.**, 70-71.

¹⁰³E. Berkman, 2012, **a.g.k.**, 48 ve S. Öztürk, 2019, **a.g.k.**, 1104-1105.

şekilde Çarlık Rusya’da yaşadıklarının aksine SSCB halkları kendi kültürlerini yaşatabilme ve geliştirebilme fırsatı yakalamışlardır.

Gürcistan’ın SSCB üyesi olduğu 1921 yılı, SSCB’nin Schwarz’a göre bütünleşme/birleşme (consolidation) döneminin başladığı yıllardır. Bu dönemde (1921-1932) müzik sanatının Batı Avrupa ile temasları oldukça yoğundur. Avrupa’dan pek çok müzisyen davet edilmektedir. Aynı şekilde Sovyet müziği de uluslararası festivallerde seslendirilmektedir. Bu yıllarda Sovyet Devlet Yayınevi tarafından düzenlenen pek çok yeni nota Viyana’da basılmıştır¹⁰⁴.

Erken Dönem Sovyet müziği aslında Rus müziğidir. Bu dönemde müzik eğitiminin yayılmasıyla, SSCB çatısı altındaki azınlıkların halk şarkılarından ürettikleri müzikleri geliştirmeleri üzerine yetkililer tarafından teşvik edildikleri bilinmektedir. Sovyet Besteciler Birliği (The Union of Soviet Composers) üyeleri yerli halk temalarını temel alarak operalar ve senfonik eserler yazmak için görevlendirilmişlerdir¹⁰⁵.

SSCB’de totaliter bir rejimin görüldüğü yıllar 1932-1953 yılları olarak düşünülmektedir. Sıkı disiplin altına alma (*regimentation*) yılları¹⁰⁶ birliğin çatısı altındaki tüm uluslarda hissedilmiştir. SSCB hali hazırdaki çok kültürlü yapıda azınlıklardan, tek kültür oluşturma çabaları içerisinde ortak ideolojik bir baskı oluşturmuştur. Bu totaliter yaklaşımın şekillendirdiklerine göre de Sovyetler Dönemi Gürcü müziğinde dört katman tanımlanabilmektedir: İlki ‘Sovyet İmparatorluğunun mükemmel müzik sanatı’, ikincisi cezalandırılmış ve yasaklanmış fakat gerçekte var olan bir modern ‘Batı-Avrupa’ sanatı, üçüncüsü yetkililerin onayladığı ve kabul ettiği ‘klasik müzik’, son olarak yetkililerin onayladığı ve kabul ettiği ‘halk müziği’dir¹⁰⁷.

Sıkı denetim yıllarında aslında yetkililer, rejimin ideolojisini tehlikeye sokan etkenlerden SSCB’yi arındırma çabalarını arttırmışlardır. SSCB lideri Josef Stalin’in iktidarda olduğu bu yıllar aslında Batı ile etkileşimin önüne geçilmeye çalışıldığı ve bunun katı kurallarla uygulandığı bir dönemdir. Özellikle 1940’lı yıllar sanat üzerindeki sansürün en belirgin şekilde görüldüğü yıllardır. Bu dönemde müzik sanatı politikalarının Gürcistan’daki yansımalarını Profesör Tsursumia şöyle anlatmaktadır:

¹⁰⁴Schwarz, 1983, **a.g.k.**, 42-43.

¹⁰⁵N. Slonimsky (2004). *Russian and Soviet Music and Composers. Writing on Music.* Slonimsky Yourke, E. (Ed.). Vol.2. Londra & New York: Routledge. s. 139.

¹⁰⁶Schwarz, 1983, **a.g.k.**, 109.

¹⁰⁷M. Kavtaradze (2017). *Multiculturalism and National Identity in the 20th Century Georgian Musical Space.* *Musicology and Cultural Science*, 2 (16). s. 36.

Stalin Dönemi zorlu bir dönemdi. Örneğin Gürcistan'da o dönemde konser için repertuvarlarımız inceleniyor ve sayılıyordu. Sayılıyor derken repertuvarda yüzde beş Gürcü müziği, yüzde on diğer halkların müziği, yüzde seksen beş Rus müziği olmak zorundaydı. Her şey kontrol ediliyordu. Sansür çok sertti. 1932'lerde birlikler kuruldu. (Besteciler Birliği, Yazarlar Birliği, Ressamlar Birliği vb.) Yapılan, yazılan, çizilen her şeyi kontrol etmek istiyorlardı. Örneğin bir beste yaptınız ve basılmasını istiyorsunuz. Sovyetler Birliği bunu kontrol etmek zorundaydı. Besteciler için 40'lı yıllar çok zor zamanlardı... Bizim Evgeni Mikeladze adında bir şefimiz vardı. Çok iyi bir şefi. O zamanlar Mikeladze opera evinin baş şefiydi. Yetkililerle repertuar konusunda bir sıkıntı yaşadı. Neyi seslendireceğime ben karar veririm demişti. Hapse atıldı. Gözlerini bağlayıp tehdit ettiler. Mikeladze onunla konuşan komünist liderin sesini tanıdı. Yetkili ile konuşurken yetkiliye adıyla hitap eden Mikeladze; "tamam Lavrentiy Pavlovich" dedi. Pavlovich sesinden tanınmış olmaktan dolayı şaşkındı. Çünkü Mikeladze'nin gözleri kapalıydı. Beni "nereden tanıyorsun?" diye sorduğunda Mikeladze "ben bir müzisyenim" dedi. Pavlovich de "demek öyle!" deyip kulağına ince bir şiş soktu¹⁰⁸.

Mikeladze Sovyet yönetimine karşı olan sağcı örgütlerle bağlantılı olmak ve opera evinde bu örgütün direktifliğinde sinsî faaliyetler düzenlemek suçundan idam edilmiştir¹⁰⁹.

Stalin Dönemi'nde ideolojiye ters düşen herhangi bir davranış sert yaptırımlara neden olmuştur. Tsurtsumia'ya göre bu dönemde sanatın ulusal form ve sosyalist içerikler barındırması gerekmektedir. Sanat her zaman iyimser temalar içermelidir. Bir doğa resminde her yer aydınlık olmalıdır. Karanlık kasvetli bir doğa resmedilemez. Müzik sanatı soyut bir sanat olduğu için, genellikle bestecilerin rejimi rahatsız edecek söylemleri olmadan müziklerinde neden bahsettiğini anlamak çok mümkün değildir. Elbette bazı ölçütler vardır. Örneğin bir cenaze marşı ya da ölümü anlatan dramatik ifadeler o dönemde bestecinin eserini yayınlanmasına engel olabilmektedir. Besteciler Birliği'nin kurulma nedenlerinden birinin de aslında bu olduğunu söyleyebiliriz¹¹⁰. Tsurtsumia Stalin Dönemi'nde Gürcistan'da yaşanan başka bir olayı anlatmaktadır:

Burada Andria Balanchivadze adında bir bestecimiz vardı. Aynı zamanda konservatuvarda profesördü. 1944'te birinci senfonisini yazdı. Senfoni yetkililerce standarda uygun değildi. Nedeni şu idi: Bu dönemde senfoniler parlak bir son ile bitmeliydi. Cesur ve parlak... Fakat Balanchivadze bu senfonisini İkinci Dünya Savaşı'nda ölenlere adanmıştı. Aslında bu nedenle o bir cenaze müziği idi. Yıllar sonra anladılar ki bu müzik uygun değildi. 1937 ve 1948'de

¹⁰⁸R. Tsurtsumia ile 4 Eylül 2019 tarihinde yapılan kişisel iletişim.

¹⁰⁹M. Doijaşvili vd., (2008). *The Vano Saradjishvili Tbilisi State Conservatoire*. New York: Nova Science Publishers, s. 35.

¹¹⁰Tsurtsumia, 2019, a.g.k.

müziğe yapılan iki atak olmuştu. 1948’de burada çok büyük bir toplantı oldu. Balanchivadze’nin kendisi de buradaydı. Toplantıda suçlandı. Balanchivadze ile ilgili “rejim karşıtı” dediler. İmparatorluğa hizmet eden bir kişi olarak suçlandı. Gelenler parti yetkilileriydi. Özür dilerse affedeceklerini söylediler. Balanchivadze özür diledi. Sovyet bestecisiyim ve komünist rejime karşı değilim dedi. Bu açıklamaları yapıp, sisteme karşı gelmediği için affedildi¹¹¹.

Stalin Dönemi’nin bu ağır yaptırımları altında sanatın gelişmediğini düşünmemek gerekir. Genellikle totaliter rejimlerde sanat, anlatış biçimini değiştirerek varlığını devam ettirmektedir. Bu dönemde de rejimin ideolojisini tehlikeye atmadığı sürece sanatın desteklendiğini ve geliştiğini görebileceğimiz örnekler vardır. Müzik sanatının gelişimi için özellikle azınlık halklarının kültürlerini yaşatabilmeleri ve geliştirebilmeleri adına yetkililerce teşvik edici bir politika izlendiği görülmektedir.

1936’da tanıtılan *Dekada*¹¹² adı altında gerçekleştirilen ulusal sanat festivali, Sovyet halklarının her birinin orkestraları, bestecileri ve sanatçılarının yer aldığı opera ve bale, sanat ve halk müziği etkinliklerinin olduğu on gün süren bir etkinliktir. 1936’dan 1941’e kadar Gürcistan, Ukrayna, Kazakistan, Azerbaycan, Ermenistan, Özbekistan, Kırgızistan, Tacikistan, Beyaz Rusya, Buyat-Moğol halklarının sanatlarını gösteren bu festival, savaş ve savaş sonrası koşullardan dolayı on yıl ara verdikten sonra 1951’de edebiyatın yanı sıra sahne ve görsel sanatlar da dahil olmak üzere tekrar başlatılmıştır¹¹³.

1960’lı yıllara kadar olan süreçte SSCB diğer ülkelere çok kapalı olarak yaşamıştır. Özellikle Batı ile etkileşim içerisinde olmak rejimin ilkelerine ters düştüğünden, belli yasaklarla Stalin’in bu etkileşimin önüne geçtiğini bilmekteyiz. Bu süreçte özellikle Gürcistan müziği Klasik-Romantik Dönem geçişinde takılı kalmıştır. Bu dönemde Avrupa müziği yasak olduğundan Avrupa’daki yeni eğilimlerden haberdar olunamamıştır. Avrupa’da o dönemde romantik ya da tonal bir müzik akımı yoktur. Klasik müzikte farklı akımlar, farklı eğilimler görülmektedir. SSCB’nin ve dolaylı olarak Gürcistan’ın bunlardan haberi yoktur. Fakat 1960’lardan sonra, Gürcistan’da müzik konusunda büyük değişiklikler olduğu görülmektedir. Aslında Stalin’in ölümünden sonra Nikita Kruşçev, Stalin’in yaptırımlarını eleştirmiştir. Kruşçev Batı ile yakın olmayı denemiş; bu uzun sürmese de Gürcü besteciler Avrupa’daki yenilikçi akımlardan haberdar olmuşlardır. Bu da 1960’lardan sonra müziğin ifade biçiminde yeniliklere neden olmuştur. Bakış açısı

¹¹¹Tsursumia, 2019, a.g.k.

¹¹²10 günlük bir festival olduğunu belirten özel isim. Bkz. H. Yılmaz, 2015, National Identities in Soviet Historiography: The Rise of Nations under Stalin. New York: Routledge. s. 33.

¹¹³Schwarz, 1983, a.g.k., 132.

değişmiş, müzikte daha derin duygular ifade edilebilir olmuştur. Bireysel yaklaşımlar müziğe yansiyabilmiş; müzik daha dramatik ve psikolojik olmuştur. İfade biçimi daha keskin olmuştur. Önceden müzik daha melodik iken 60'larda müziğin ifade biçiminde özgünlük arayışına gidildiği görülmektedir¹¹⁴.

“1960'larda her ne kadar sanat politikaları hala estetik kaygı ile değil de politik düşüncelerle yönetilse de Kruşçev Dönemi'nde sanat, 1920'lerden beri gelişmediği kadar gelişmiştir”.¹¹⁵ Fakat yine de uzunca bir süre Sovyet rejimi sanatta yeni akımları kabul edememiştir.

Yetkililer 60'lara kadar bestecilerden mutlu ve eğlenceli müzikler istediler. 60'lardan sonra bu konu ile ilgili gözlerini kapattılar. Fakat yine de Sovyetler rejimi yeni olana pek sıcak bakmıyordu. 1975'te burada bir performans sanatı (happening) sahnelendi. Bu tür o zamanlar çok yabancıydı. Yadırgadılar. Böyle müziklere *formalist* (şekilci) diyorlardı. Formalist ne kimse bilmiyordu, fakat yetkililerin taleplerine cevap vermeyen, Sovyet rejiminin istediği türde olmayan tüm müziklere *formalist* diyorlardı¹¹⁶.

Tüm bu siyasi tutumların aksine, Sovyet bestecilerinin birbiri arasında ilişkinin her zaman iyi olması Gürcü sanat müziğinin gelişimine olumlu yönde etki etmiştir. Aslında dönemin Gürcü besteci ve müzisyenlerinin Moskova Konservatuarı ya da St. Petersburg Konservatuarı ile güçlü bağları bulunmaktadır. Pek çoğu eğitimleri için ya da konserler için Rusya'ya gitmişlerdir. Bu nedenle Rusya'nın o dönem yetiştirdiği önemli besteciler ile Gürcü besteciler ya da müzisyenlerin yolları hep kesişmiştir¹¹⁷.

Politik yaptırımların Gürcü müzik sanatı üzerindeki en olumlu etkisi kendi halk müziklerini geliştirmeleri, klasik müzik dünyasında tanıtılabilmeleri ve akademiye kazandırabilmiş olmalarıdır denilebilir.

4.2.1. Gürcü halk müziği

Gürcistan halk kültüründe müzik, yaşamın izlerini yansıtır ve yaşamın içinde çok önemli bir yerdedir. Gürcistan'ın tarihinde yaşadığı işgaller; başka medeniyetler tarafından yönetildikleri süreçler, kültürel dokuyu çok katmanlı bir hale getirmiş; bu çok katmanlılık içerisinde sanat anlayışları şekillenmiştir.

4. yüzyıldan itibaren Hristiyanlığı benimsemiş olmasına rağmen Gürcistan'ın tarihte uzunca bir süre Doğu ile kültürel ve politik bağlantıları olmuştur. 15. ve 18.

¹¹⁴Tsursumia, 2019, a.g.k.

¹¹⁵Schwarz, 1983, a.g.k., 439.

¹¹⁶Tsursumia, 2019, a.g.k.

¹¹⁷N. Jvania ile 9 Eylül 2019 tarihinde yapılan kişisel iletişim, Tsursumia, 2019, a.g.k.

yüzyıllar arasında Osmanlı ile ilişkileri dikkat çekmektedir. Özellikle 15. yüzyılda Osmanlı ve Gürcistan'ın karşı karşıya geldiği ve bu sırada komşu olduğu görülmektedir. Fakat yoğun siyasi ilişkiler 16. yüzyılda başlamıştır¹¹⁸. Gürcistan'ın Avrupa ile Asya arasında kalan coğrafi konumunun tarihsel olaylara da yansıdığı görülmektedir. Özellikle güneydoğu Gürcistan'ın siyasi yaşamı, İran ve İslam dünyasının doğrudan etkisi altında olmuştur. Orta Çağ'ın başlarından 19. yüzyılın sonlarına kadar doğu Gürcistan kasabalarında çoğunlukla orada yerleşik olan halk Müslümanlar, Ermeniler ve Azeriler olmuştur. Çok kültürlülüğün Gürcistan'ın güneydoğusunda uzun bir tarihi vardır. Bu yapı Gürcistan'ın müzik kültürüne yansımakta ve halk müziklerinde de duyulabilmektedir¹¹⁹.

Gürcü yazar ve liberal-demokratik milliyetçi hareketin kurucularından İlia Çavçavadze her ne kadar Gürcü müziğinin Asya müziğinden farklı olduğunu ifade etse de¹²⁰, bu düşüncenin aslında Gürcü müziğini Doğu etkisinden arındırma ve klasik ulusal müzik yaratma bilinci ile söylendiği bilinmektedir. Gürcistan'da ulusal müzik yaratma anlayışının 19. yüzyılın ikinci yarısında görülen ulusalcı akımın etkilerinden de kaynaklandığını söyleyebiliriz.

Geleneksel Gürcü müziği eşit düzenli sistemde değildir. *Modal* ve *mikrotonal* bir yapısı vardır. Tonlar ve yarım tonlar neredeyse asla tam değildir¹²¹. Bu nedenle Gürcü müziğindeki çok sesliliğin eşit düzenli sistemde geliştiğini söyleyemeyiz¹²².

Gürcülerin kendilerine özgü bir müzik biçimleri ve çok seslendirme gelenekleri vardır. Bu özgünlük sadece günümüz araştırmacılarının ilgisini çekmez; eski çağların Herodot, Pline ve Strabon gibi önemli tarihçileri, bilginleri de yazılarında Gürcü müziği ve Gürcülerin müzik yeteneklerinden söz etmişlerdir. Gürcüler köklü bir müzik tarihi ve müzik geleneğine sahiptirler. 10. yüzyıldan kalma eserler, müzik teorisi ve nota sistemleri yazılı olarak günümüze ulaşmıştır. Günümüzde bu kaynaklar Tiflis Tarih Müzesi'nde

¹¹⁸N. Gümüş. (2000). XVI. Asır Osmanlı-Gürcistan İlişkileri. Yayınlanmamış Doktora Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, s. 46.

¹¹⁹N. Tsitsishvili. (2007). Social and Political Constructions of Nation-Making in Relation to the Musical Styles and Discourses of Georgian Duduki Ensembles. *Journal of Musicological Research*, 26:2-3, 249-250.

¹²⁰Tsitsishvili, 2007, **a.g.k.**, 253.

¹²¹S. Gelzer. (2002). Testing a Scale Theory for Georgian Folk Music. The First International Symposium on Traditional Polyphony, Tiflis, Gürcistan. s. 194-196. Ayrıca Bkz: Ek-9a.

¹²²Gelzer, 2002, **a.g.k.**, 195.

korunmaktadır¹²³. Prof. Cavahişvili, yazmış olduğu “Gürcü Müzik Tarihinin Esas Meseleleri” kitabında Gürcistan halk müziğinin özelliklerini şöyle sıralamıştır:

- Gürcü müziği çok seslidir.
- *Kontrpuan* ve *füg* unsurlarını içerir.
- Çoğu kez dördü ve beşli paralellerle gelişir¹²⁴.

Rahip Thibaut, *L'Orient Chrétien* dergisinde *Les Notations dans les Manuscrits Géorgiens* başlıklı yazısında Gürcü notasyon sisteminin on notadan oluştuğunu belirtmiştir. Bu on nota yarısı altta yarısı üstte olmak üzere iki gruba bölünmüş, ortak bir çizginin iki tarafına dağılmıştır. 16. ve 17. yüzyıllarda Gürcistan notasyonunda 24 işaretten oluşan *Tjrelebi* olarak bilinen nota işaretleri kullanılmaktadır. Gürcü müziği araştırmacıları, Gürcistan’da Hristiyanlıktan çok önce bile, günümüze kadar gelen yedi ayrı sese yükselen muazzam düzende çok sesliliğin olduğunu kabul ederler. Hristiyanlık öncesinde fark edilen çok seslilik, Batılı besteci ve müzik bilimi insanları tarafından Gürcü müziğine merak uyandırmıştır. Amerika’da M. Aleksandre Tcherepnine, Fransa’da M. Paul Arma, Almanya’da Dr. Karmann, Gürcü müziğiyle ilgili çalışmalar yapmışlardır¹²⁵.

Pavle Ingorokova’nın 1962’de *Courrier de L’Unesco*’da yazdığı yazıdan anlaşıldığı üzere sözü geçen *Tjrelebi* notasyon sisteminin, 18. yüzyıldan sonra kullanılmaya başlandığı düşünülür. Ayrıca Ingorokova’nın açıklamalarına göre Gürcü müziği Batı müziğinden, özellikle Yunan müziğinden farklıdır. Hatta el yazmaları incelendiğinde Orta Çağ Avrupasında kullanılan notasyonun, Gürcü halk müziği notasyonundan farklı olduğunu savunur. Orta Çağ Avrupa notasyonu *hiyeroglif* (resimyazı) temeline dayanmaktayken, Gürcü müziğindeki notasyon bir müzik alfabesine dayanmaktadır¹²⁶.

12. ve 13. yüzyıldan itibaren Gürcü halk müziğine Kafkasya ve özellikle Bizans yoluyla Avrupa çok sesli müziğinin etki etmeye başladığı düşünülse de Prof. Cavahişvili bu etkinin olmadığını belirtmektedir. Terminolojiye dikkat edildiğinde çok sesliliğin özgün bir şekilde kaynağına ulaşmak mümkün olabilmektedir. İlk işaretler, ses isimleri Gürcüce olmakla beraber müzik terminolojisinde Avrupa’dan alınmış herhangi bir terime

¹²³A. Özkan, 1968, a.g.k., 179-180.

¹²⁴A. Özkan, 1968, a.g.k., 179.

¹²⁵A. Özkan, 1968, a.g.k., 180-181.

¹²⁶A. Özkan, 1968, a.g.k., 183-184.

rastlanmamaktadır. Gürcistan'da çok sesli müzik putperestlik zamanında doğmuş, Hristiyanlığın kabulünden sonra da kilise müziğine uyarlanmıştır¹²⁷.

Yapılan araştırmalar sonucu Avrupa müziği ve Gürcü halk müziğindeki farklılıkların genellikle terminolojik olduğu anlaşılmaktadır. Bazı çalışmalar Avrupa ve Gürcistan çok seslilik geleneklerinin farklı olduğu görüşünü savunsa da, ortak yönlerin olduğuna dair çalışmalar da görülmektedir. “Prof. Siegfried, *Nadel, Georgische Gesönge, Berlin* isimli monografisinde şöyle belirtmektedir: Gürcü halk çok sesli müziği, iki sesli formun gelişmesi ile doğmuştur. 12. ve 13. yüzyıl Avrupa müziği ile karşılaştırılınca ikisinde de benzer *Organum Purum* mevcuttur”¹²⁸.

Gürcü halk şarkıları genellikle üç sesli ya da üç *parti*'lidir. Buradaki çok seslilik hareketi belli kurallarla gelişir. Doğu ve batı Gürcistan'da çok seslendirmenin farklı şekillerde geliştiği görülmektedir. Farklılık o kadar belirgindir ki doğu ve batı Gürcistan'ın müzik geleneğinin ortak bir kökeni olup olmadığından bile şüphe edilebilir. Kısaca söylemek gerekirse doğu Gürcistan'ın halk şarkılarının *homofonik*; batı Gürcistan'ın ise aksine *polifonik* olduğu görülmektedir. Doğu Gürcistan'ın halk şarkıları daha hüzünlü ve ciddi bir atmosferdeyken, batı Gürcistan'ın halk şarkıları canlıdır ve *falsetto* sesler kullanılmaktadır. Doğu Gürcistan'da halk şarkıları *homofonik* olduğundan vurgular dikeydir. En yüksek parti diğer partilerin hareketine öncülük eder. Üçlü aralık tercih edilir fakat genellikle cümle sonlarındaki sesler Orta Çağ Avrupa müziğindeki gibi *unison* ya da *tam beşli* aralıklarda birleşir. Gürcü çok sesliliğinin Avrupa çok sesliliğine benzerliği konusunda belirsizlikler olsa da Tuşeti ya da Hevsureti gibi Yüksek Kafkasya'nın uzak ve neredeyse ulaşılamayan vadilerinde görülen müzik kültüründe Orta Çağ Avrupa'sının polifonisine benzer polifoniler görülmektedir. Özellikle eski tören gelenekleri, ayinler ve dans müzikleri erken dönem Orta Çağ Avrupa müziğinde görülen *organum* ile büyük benzerlik göstermektedir¹²⁹.

Anlaşılacağı üzere özellikle dini ritüeller yoluyla geçmiş olabileceği düşünülen, Gürcistan ve Batı-Avrupa çok sesliliğinin ortak yönlerine yönelik tespitler de vardır. Fakat Gürcistan'ın sosyo-kültürel yapısı, yaşadığı işgaller ve zorunlu göçler sonucunda

¹²⁷A. Özkan, 1968, **a.g.k.**, 181.

¹²⁸A. Özkan, 1968, **a.g.k.**, 181.

¹²⁹E. Emsheimer, 1967. Georgian Folk Polyphony. *Journal of the International Folk Music Council*, 19. <https://www.jstor.org/stable/942187> s. 55 (Erişim tarihi: 25.10.2018).

çok ırklı (*multiethnic*) ve çok dilli (*multilingual*)¹³⁰ bir topluluk olması da müzik kültürlerinin benzerlik açısından tek bir yönüyle araştırılmayacağını göstermektedir.

4.2.2. Gürcistan geleneksel çok sesli müziğinin klasik müziğe yansımaları ve örnekleri

Rusya'nın 1801'de Kafkasya hükümdarlığı ile özellikle Gürcistan'da, Ruslaşma ve Batılılaşma süreci başlamıştır. 19. yüzyılın ikinci yarısına kadar Gürcistan'da Rus benzeşimi (asimilasyonu) görülmektedir. Fakat daha sonra Çarlık rejiminin zayıflaması ve ardından çöküşü ile Gürcistan kültürü, ülkede ulusal bir hareketle ön plana çıkmıştır. Gürcü halkının kültürüne akademik bir ilgi de başlamıştır. 1870'lerde Gürcü Etnografik Korosu (*Georgian Ethnographic Chorus*), Gürcistan'ın farklı bölgelerinden çok sesli şarkılar seslendirirken; Gürcü halk şarkıları koleksiyonu ve Gürcü halk müziği ile ilgili çalışmalar yapılmaya başlanmıştır¹³¹.

Ulusal hareket sanat müziğini de etkilemiştir. Zakharia Paliashvili ve Dimitri Arakishvili gibi birinci nesil Gürcü besteciler, halk müziği öğelerini batı müzik teorisine göre yazılmış besteler ile birleştirmiştir. Her iki besteci de Gürcistan'da batılı olmayan müziğin ilk derlemecileri arasındadır ve Gürcü müziğinin farklı yönleri ile ilgili çok sayıda derlemeler ve çalışmalar yayımlamışlardır¹³².

Dimitri Arakishvili, 1960 yılında yaptığı çalışmasında bir tür halk müziği olan 'kent müziği' terimini kullanmıştır. Arakishvili'nin tanımına göre Gürcistan'da biri doğu müzik kültürüne dayanan Fars-Arap ve Gürcü; diğeri batı yönelimli Rus ve batı müzik kültürü etkisi olan kentsel müziğin iki türü görülmektedir. SSCB Dönemi'nde ise halk müziği unsurunun, sadece kırsal kesim müziğinden olabileceği yönünde bir politika izlenmeye çalışılmıştır. Sovyet kesimine göre bu dönemde Doğu yönelimli kentsel müziğin yok olması gerekmektedir. Zaten Doğu tarzı kentsel müzik artık Gürcüler tarafından da tercih edilmemektedir. Fakat kentsel şarkıların batı yönelimli olan türü Gürcü halkı arasında çok popülerdir. Örneğin Gürcü halk müziğinin pek çok kaydının aslında batı tarzında kentsel müzik olduğu bilinmektedir. Bu nedenle o dönem kentsel müziğin bu türü ile kırsal kesim müziği, 'halk müziği' adı altında birleşmiştir denilebilir. Bazı araştırmacılar kırsal ve kentsel müzik arasındaki sınırın artık mevcut olmadığını belirttiğinde neden bahsedildiği şimdi biraz daha açıktır¹³³.

¹³⁰D. Stockmann ve J. H. Koudal (1997). *Historical Studies on Folk and Traditional Music*. Danimarka: Danish Folklore Archives Museum Tusulanum Press. s. 156.

¹³¹Stockmann ve Koudal, 1997, a.g.k., 156.

¹³²Stockmann ve Koudal, 1997, a.g.k., 156.

¹³³Stockmann ve Koudal, 1997, a.g.k., 157-158.

Doğu müzik kültürüne dayanan kentsel halk müziği türünden de kısaca bahsetmek gerekirse, çalışmalar 16. yüzyıldan itibaren Tiflis'te özellikle Fars kültürünün çok güçlü bir etkisi olduğunu ortaya koymaktadır. Kentsel müzikte Fars ve Arap müzik kültürünün etkileri olduğu makamsal, ritimsel ve performans özellikleri ile de belirgindir¹³⁴. Bu çalışmanın odak noktası Gürcistan'ın doğu kentsel halk müziği olmadığından detaylı olarak burada bahsedilmese de, Gürcistan halk müziğinde aşıklık (ashugh) geleneği ve enstrümantal toplulukları (sazandar) geleneğinin Türkiye, Azerbaycan, Ermenistan, İran ilişkileri dolayısıyla var olduğuna rastlanılmıştır¹³⁵.

Gürcistan'da klasik müziğin geliştirilmesi üzerine yapılan önemli bir atılım 1917'de Tiflis Devlet Konservatuvarı; bugünkü adıyla V. Saradjishvili Tiflis Devlet Konservatuvarı'nın kurulmasıdır. Böylelikle profesyonel müzik yaşantısı, akademik boyuta taşınmıştır. 1891'de Anton Rubinstein, gelirinin konservatuvar binasının yapımı için kullanılacağı bir konser vermiştir. Sonrasında yardımsever kültür destekçileri kimseler tarafından yapılan bağış ile 1917'de bina tamamlanmış ve eğitim-öğretime başlanmıştır. Aslında konservatuvar kurulmadan önce de, 19. yüzyılın ikinci yarısında Tiflis'te sanat müziği ile bir etkileşim olduğu görülmektedir. Gürcistan toplumu opera sanatı, Batı Avrupa ve Rus klasik müziği ile tanışmıştır. Fakat konservatuvarın kurulması ile Müzik eğitimi merkezleri açılmış; Gürcü müzisyenlerin kendi ülkesinde eğitim görebilme olasılığı doğmuştur¹³⁶.

Gürcistan, profesyonel müziğin gelişimi ve zengin bir müzik pedagojisinin temelini Polonya, İtalya, Almanya, Rusya gibi ülkelerin desteği ile gerçekleştirmiştir. V. Saradjishvili Tiflis Devlet Konservatuvarı sadece Gürcistan'da değil tüm Kafkasya'da Avrupa geleneği ile müzik eğitimi veren ilk yüksek öğrenim kurumlarından biri olmuştur. Konservatuvarın kurulması ile Güney Kafkasya'nın merkezi haline gelen Tiflis; Leopold Auer, Sergei Rachmaninov, Anton Rubinstein, Henryk Wieniawski gibi pek çok önemli klasik müzik sanatçısını da ağırlamıştır¹³⁷.

Çaykovski'nin de içerisinde olduğu pek çok önemli besteci ve müzisyenin yetiştirdiği Gürcü besteciler ve müzisyenler olmuştur. Çaykovski, Tiflis'te karşılaştığı müzik yaşantısı için şunları söylemektedir:

¹³⁴Stockmann ve Koudal, 1997, a.g.k., 158.

¹³⁵Stockmann ve Koudal, 1997, a.g.k., 160.

¹³⁶http-3.

¹³⁷Doijaşvili vd., 2008, a.g.k., 1-10.

“Müziğimin Tiflis’te çok iyi tanınmasını beklemiyordum. Operalarım burada diğer yerlerden daha sık seslendiriliyor, özellikle ‘Mazepa’. Bu kişisel olarak memnun edici ve Tiflis’e olan sevgimi derinleştiriyor”.¹³⁸

Gürcistan’da 19. yüzyılın ulusalcılık akımı ile halk müziğine eğilim süreci, SSCB Dönemi’nde halkların müziğine eğilim hareketi ile pekişmiş ve pek çok folklorist ve besteci yetişmiştir. Halk müziğine gösterilen ilgi sonucunda kentsel ve kırsal kesim müziğinden oluşan halk müziğinin, dolaylı olarak Gürcistan’da yapılan klasik müziğin içerisine de dahil edildiği görülmektedir. Bunun için pek çok eğitimci halk bilimi insanları çalışmalar yapmışlardır. “19. yüzyılın sonlarından başlayarak ilk Gürcü müzisyenler, eğitimciler, sanatçılar, folkloristler ve besteciler Lado Agniashvili, Zakaria Chkhikvadze, Andria Korashvili, Ia Kargareti, Philimon Koridze, Aloiz Mizandari, Kharlampi Savaneli müzik faaliyetlerine çok aktif bir şekilde dahil olmuşlardır”.¹³⁹

Gürcü müzik kültürünün klasik müziğe yansması sürecinde SSCB Dönemi ve dönemin ideolojisi ile örtüşen “halkların müziği”ne eğilim süreci pek çok besteciye klasik müzik biçimiyle halk müziklerinden besteler yapmaya sevk etmiştir. Böylelikle Gürcistan müzik kültürünün dünya çapında tanınmasının önü açılmıştır.

Gürcü halk müziğinin klasik müziğe yansması ile ilgili bazı besteciler ve eserlerinden örnekler vermek gerekirse; Meliton Balanchivadze “Tamar Tsbieri”den Gocha’nın Aryası (1930), Dimitri Arakishvili “Shota Rustaveli Efsanesi”nden Abdul Arab’ın Arioso’su (1930), Zakaria Paliashvili “Abesalom ve Eteri” Operası (1919), Kote Potskhverashvili Gürcistan Milli Marşı “Dideba” (1918-1922/1990-2004), Sulkhan Tsintsadze “Yaylı Kuartet için Minyatürler, Sulkhan Nasidze 5. Senfonisi “Pirosmani” (1977), Natela Svanidze Senfoni (1967), Shalva Mshvelidze “Zviadauri” Senfonik Şiir (1940), Archil Kereselidze Film müzikleri, Nodar Mamisashvili 6 Prelüd (1957), Otari Taktakishvili Piyano için “Yerli Melodiler Suiti” (1970), Andrea Balanchivadze (Meliton Balanchivadze’nin oğlu) “Khorumi” (Horon), Aleks Matchavariani “Khorumi” (Horon), Meri Davitashvili “Khorumi” (Horon), Giya Kancheli Khanuma filminden “Sait Midikhar” Film ve Tiyatro için Müzik Albümü¹⁴⁰.

¹³⁸Doijaşvili vd., 2008, a.g.k., 3.

¹³⁹Doijaşvili vd., 2008, a.g.k., 10.

¹⁴⁰Bestecilerin çoğundan Gürcistan görüşmeleri sırasında tanışılan müzisyenler sayesinde haberdar olunmuştur. Ayrıca akademik çalışmalar ve internet araştırmaları sonucunda eserlerin çoğuna ulaşılabilmiş; halk müziğinden esinlenerek klasik müzik besteleyen başka besteciler de listeye eklenmiştir.

5. SOVYET SOSYALİST CUMHURİYETLER BİRLİĞİ DÖNEMİ'NDE GÜRCÜ BİR BESTECİ: SULKHAN TSINTSADZE (23 Ağustos 1925 – 15 Eylül 1991)

5.1. Hayatı ve Müzik Kariyeri



Şekil 5.1. *Sul Khan Tsintsadze, 1936*¹⁴¹

Sul Khan Tsintsadze 23 Ağustos 1925'te Gürcistan'ın Gori şehrinde dünyaya gelmiştir. Annesi kilisenin korosunda yer almıştır. Tsintsadze yedi yaşındayken, babasının iş ataması dolayısıyla Tiflis'e taşınmışlardır. Georgi Kurhili adında bir opera sanatçısı komşuları Tsintsadze'nin müzik yeteneğini keşfetmiş ve Tsintsadze'yi Tiflis Müzik Koleji'nde görev yapan viyolonsel öğretmeni Emil Kapelnitsky'e götürmüştür.

¹⁴¹Tsurtsunia, 2019, a.g.k., ile kişisel iletişimde edinilmiştir.

Yeteneği fark edilince okula kabul edilmiş ve Kapelnitsky ile viyolonsel çalışmaya başlamıştır. Kısa zamanda yetenekli çocukların grubuna geçmiştir. Bu kolejdeyken Camille Saint-Saëns'in *la minör viyolonsel konçertosunu* ve Çaykovski'nin viyolonsel için *Rococo Çeşitlemeleri*'ni orkestra ile beraber seslendirmiştir¹⁴².

II. Dünya savaşı devam ederken, 1942'de Tiflis Konservatuvarı'na girmiş ve Konstantin Minyar'ın öğrencisi olmuştur. Konservatuvar yıllarında senfoni orkestrasında ve radyoda çalışmıştır. Ayrıca Gürcistan Devlet Yaylı Çalgılar Kuarteti'nde de çalışmaya başlamıştır. "1941'de öğrencilerden oluşan Gürcistan Devlet Yaylı Çalgılar Kuarteti'nin üyeleri Boris Chiaureli (birinci keman), Givi Khatiashvili (ikinci keman), Sulkhan Tsintsadze (viyolonsel), Aleksander Begalishvili (viyola) idi".¹⁴³



Şekil 5.2. Gürcistan'ın ilk devlet yaylı kuartetinin üyeleri, soldan sağa; Boris Chiaureli (birinci keman), Givi Khatiashvili (ikinci keman), Aleksander Begalishvili (viyola), Sulkhan Tsintsadze (viyolonsel), 1945¹⁴⁴

Bu dönemde Tsintsadze kuartet için halk şarkılarından uyarlamalar da yazmıştır. 1945'te bir senelik bir eğitim için üyesi olduğu kuartet ile Moskova'ya eğitime gönderilmiştir. Kuartet ile gittiklerinde orada kuartet sınıfı öğretmeni E. M. Guzikov ile

¹⁴²E. Meskhisvili, (1970). *Sulkhan Tsintsadze "Sovyet Bestecisi"*. Moskova: Birlik Yayınevi. s. 6-7; M. Pichkhadze (1992). *Sulkhan Tsintsadze'nin Sanat Dünyası*. M. Kordzaya (Ed.), Gürcistan: Literaturnaya Gruziya. s. 13-14.

¹⁴³Pichkhadze, 1992, **a.g.k.**, 16-17.

¹⁴⁴Tsurtsunia, 2019, **a.g.k.**, ile kişisel iletişimde edinilmiştir.

çalışmıştır. Aynı yıl Tsintsadze Moskova Konservatuvarı'nın sınavlarına da girmiş ve kazanmıştır. Orada Semyon Matveevich Kozolupov'un öğrencisi olmuştur¹⁴⁵.

Daha bestecilik sınıfına girmeden aynı dönemlerde hem birinci kuartetini hem de üç minyatürü; "Lale", "İndi Mindi" ve "Sachidao"yu bestelemiştir. Öğrencilik zamanında Tsintsadze çok fazla eser bestelemiştir. İkinci ve üçüncü kuartetini, viyolonsel için halk temaları üzerine beş parça eserini ve keman için birkaç küçük eserini hep bestecilik sınıfında okurken bestelediği bilinmektedir¹⁴⁶.



Şekil 5.3. Semyon Matveevich Kozolupov ile, 1948¹⁴⁷

Viyolonsel bölümünü okurken bestecilik sınıfına da girmiştir. 1947'de bestelediği viyolonsel konçertosunu 1950 yılında viyolonsel mezuniyetinde seslendirmiştir. Bestecilik bölümünde hocası Semyon Semyonovich Bogatyrev'dir¹⁴⁸. İki bölümde aynı anda okuyan Tsintsadze Klavdia Uspenskaya'dan Rus müziği tarihi ve Viktor Abramovich Zuckermann'dan form analizi dersleri almıştır. Zuckermann'ın öğrencileri

¹⁴⁵Meskhisvili, 1970, a.g.k., 8.

¹⁴⁶Meskhisvili, 1970, a.g.k., 9-10.

¹⁴⁷Tsursumia, 2019, a.g.k., ile kişisel iletişimde edinilmiştir.

¹⁴⁸Meskhisvili, 1970, a.g.k., 8 ve Pichkhadze, 1992, a.g.k., 25.

sıkı bir eğitimden geçmişlerdir. Tsintsadze, form ustalığının, yeteneğin ifadelerinden biri olduğuna inanmaktadır. O dönemde klasik örneklerinden; özellikle formun eşsiz ustaları olarak gördüğü Sergey Prokofyev ve Robert Schumann'ın eserlerini incelemiştir¹⁴⁹.



Şekil 5.4. Sulkhan Tsintsadze¹⁵⁰

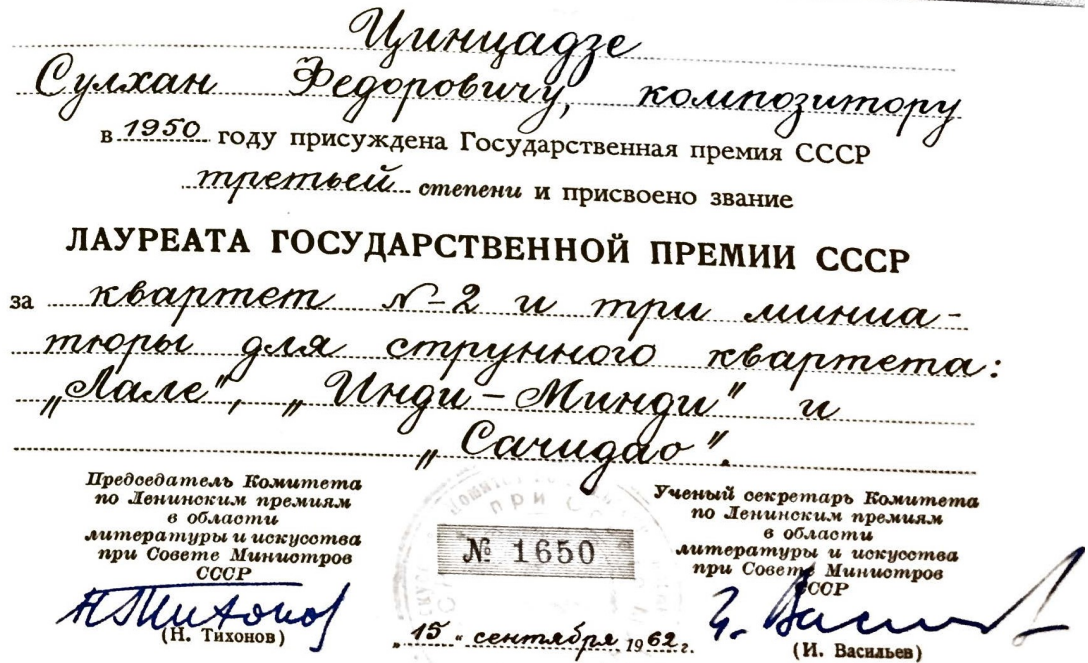
Moskova Konservatuvarı'nda öğrenci olmak, Tsintsadze'nin sanatsal gelişimine çok katkı sağlamıştır. Hatta kendisi oradaki deneyimini şöyle ifade etmiştir; “Moskova Konservatuvarı benim sanatsal anlamda tecrübelerimin ilk geliştiği yerdir”.¹⁵¹

¹⁴⁹Pichkhadze, 1992, a.g.k., 27.

¹⁵⁰Tsurtsumia, 2019, a.g.k., ile kişisel iletişimde edinilmiştir.

¹⁵¹Pichkhadze, 1992, a.g.k., 22.

Tsintsadze Moskova Konservatuvarı'nda öğrenci iken daha önce benzeri yaşanmamış bir olay olmuştur. Henüz ikinci sınıf öğrencisi iken, Tsintsadze 1950 yılında SSCB Devlet Ödülü almıştır. İkinci yaylı kuarteti ve üç minyatürü "Lale", "İndi Mindi" ve "Sachidao" ile aldığı bu ödül Tsintsadze'nin bestecilik kariyerinde önemli bir adım olmuştur. O dönemde ödül kazananlar listesinde B. Aleksandrov, R. Glier, N. Myaskovsky, D. Şostakoviç, A. Haçaturyan gibi önemli isimler de vardır. Ayrıca bu ödülünden sonra Tsintsadze, Moskova'da küçük bir oda kiralama fırsatına sahip olmuştur¹⁵². Aynı yıl bir de SSCB Besteciler Birliği'ne kabul edilmiştir¹⁵³.



Şekil 5.5. 1950 yılında almış olduğu devlet ödülü belgesi¹⁵⁴

(Ödül'ün çevirisi: 1950'de üçüncü derece SSCB Devlet Ödülü ve SSCB Devlet Ödülü Lauret unvanı verildi, İki numaralı Kuartet ve Üç minyatür için Indie Mindi, Lale ve Sachidao).

Bestecinin almış olduğu SSCB Devlet Ödülü üçüncü derecede bir ödül olarak çok değerli görülmesi de, bir öğrenci için büyük bir başarıdır. Tsintsadze'nin bu başarısı iki önemli noktayı vurgulamaktadır. İlk olarak erken Stalinist rejimin, azınlık bestecilerini halkların dostluğu çerçevesine uygun olarak ödüllendirme arzusunda olduğu

¹⁵²Pichkhadze, 1992, a.g.k., 29.

¹⁵³Pichkhadze, 1992, a.g.k., 33.

¹⁵⁴L. Tsintsadze ile 23 Eylül 2019 tarihinde yapılan kişisel iletişimde edinilmiştir.

görülmektedir. Daha da önemli olan bir diğer konu ise, böyle bir ödül almak isteyen azınlık bestecisinin yöntemi, sadece hırs ve yeteneğini kullanmak değil; aynı zamanda ulusal müziğinin, tercihen tanınan halk temelinden ödün vermeden ve yeniliği gösteren bir şekilde belirgin kullanımı olmalıdır¹⁵⁵. Aslında Tsintsadze'nin almış olduğu bu ödül diğer azınlık bestecilerinde de olduğu gibi kendi halk müziklerini, klasik müziğin içerisinde geliştirip bestelemenin önünü açmıştır.

Tsintsadze 1950'lerin başında sinema müzikleri yapmaya başlamıştır. Bu tarihlerde Sovyet Gürcü sinemasının altın çağıdır. Film müzikleri Tsintsadze'nin popüler olmasına neden olmuştur, fakat kendisi popüler olmak için çabalamamıştır. Film müziklerini de sanatsal kaygı ile yapmıştır. Kendisinin bu konu ile ilgili ifadesi şöyledir; “En popüler sanat için yaratırken, bestecinin rolü ve sorumluluğu büyüktür. Şahsen ben sinema için çalışmaktan her zaman keyif aldım”.¹⁵⁶ Film sektöründe çok sevilen birisi olmuştur. Yönetmenler, senaristler, aktörler Tsintsadze ile çalışmaktan her zaman memnun olmuşlardır. Filme uygun olabilecek olan müziği hemen tasarlar; başlangıçta mükemmel melodi üreticisi olarak temalar geliştirerek filmin ritmik yapısını hemen belirlerdi. Bu dönemde filmlerde müziğin ideolojik ve duygusal yönünü yansıtabilmek o kadar önemliydi ki, Tsintsadze hemen filmin karakterini veren ruh haline uyum sağlayabilmekteydi. Bu yeteneği o yılların sinema müziğinin gelişimine de çok katkı sağlamıştır¹⁵⁷. Batiashvili'ye göre Tsintsadze'nin film müziklerinde hükümeti, sistemi yüceltme çabaları olmamıştır. Genelde bu filmler eğlenceli filmlerdir. Tsintsadze'nin film müzikleri çok sevilen müziklerdir ve zamanın en popüler film müzikleridir¹⁵⁸.

2015 yılında Tiflis'te düzenlenen 23. Uluslararası Müzik Festivali'nde Tsintsadze'nin 90. doğum yılı anısına düzenlenen ve bestecinin film müziklerinden oluşan bir konser gerçekleştirilmiştir. Tiflis Senfoni Orkestrası ile Gürcü Devlet Korosu ve şef Vakhtang Kakhidze'nin yönetimindeki bu konserin video bağlantısı aşağıda yer almaktadır.

<https://bit.ly/2VMUXH0>¹⁵⁹

Bestecilik bölümünden mezun olduktan sonra Tsintsadze ülkesine yüksek eğitilmiş bir besteci olarak geri dönmüştür. Tiflis Devlet Konservatuvarı'nda kompozisyon eğitimi

¹⁵⁵L. Goldman (2020). National Informed: The Politics of National Minority Music during Late Stalinism. *Jahrbücher für Geschichte Osteuropas*, 67 (3). s. 386-387.

¹⁵⁶Pichkhadze, 1992, **a.g.k.**, 139.

¹⁵⁷Pichkhadze, 1992, **a.g.k.**, 139-140.

¹⁵⁸T. Batiashvili ile 15 Eylül 2019 tarihinde yapılan kişisel iletişim.

¹⁵⁹http-4.

vermek üzere davet edilmiştir. 28 yaşında ve çok iyi bilinen bir besteci olmuştur. SSCB'nin farklı şehirlerinde ve yurtdışında eserleri seslendirilmiştir. Tsintsadze, 1960'larda New England Müzik Akademisi'nin onursal üyesi olan SSCB Besteciler Birliği'nin yönetim kurulu üyeliğine seçilmiş ve Gürcü Sovyet Sosyalist Cumhuriyeti'nin halk sanatçısı ünvanını almıştır. Ayrıca 1960'ların ortalarında, 39 yaşındaki besteci, Tiflis Devlet Konservatuvarı'na rektör olarak atanmış ve bu süre zarfında Tiflis Devlet Konservatuvarı, Moskova Konservatuvarı ve St. Petersburg Konservatuvarı ile birlikte uluslararası bir otorite kazanmıştır. Rektörlük görevi zamanında Konservatuvar için önemli girişimleri olmuştur. Örneğin bestecilik bölümünde enstrümantasyon kursu düzenlemiştir. Tsintsadze, tüm birliklerin düzenlediği uluslararası yarışmalara davet edilmiştir. 1978'de de Uluslararası Çaykovski Yarışması gibi önemli bir yarışmada jüri üyesi olmuştur¹⁶⁰.

Bestecilik kariyeri ağır bastığından Tsintsadze viyolonsel kariyerine devam etmemiş, fakat viyolonselden de tamamen uzaklaşmamıştır. Viyolonsel üyesi olarak görev aldığı yaylı çalgılar kuartetinde viyolonsel sanatçısı olarak uzun süre bulunamamış fakat besteleri ile kuartetin bir parçası olmaya devam etmiştir.



Şekil 5.6. Sulkhan Tsintsadze adı altında Gürcistan Devlet Yaylı Kuarteti, Otar Chubinishvili, Tamas Batiashvili, Sulkhan Tsintsadze, Nodar Jvania, Konstantin Vardeli (soldan sağa), 1970¹⁶¹

¹⁶⁰Pichkhadze, 1992, a.g.k., 37-46

¹⁶¹Meskhisvili, 1970, a.g.k.

Tsintsadze altıncı kuartetinden itibaren kuartetlerini Gürcistan Devlet Yaylı Çalgılar Kuarteti'ne yazmış ve ilk seslendirilişlerini bu kuartet gerçekleştirmiştir¹⁶².

Eserleri dünya çapında bilinmekte ve seslendirilmektedir. Bir sonraki başlıkta detaylı olarak bunlardan bahsedilmiştir.



Şekil 5.7. Tsintsadze'nin eşi Liana Tsintsadze ve oğlu David Tsintsadze, 1990¹⁶³

5.2. Bestecilik Kariyeri

Tsintsadze'nin bestecilik kariyeri üç evrede incelenmektedir. İlk evre 1940-1960; ikinci evre 1960-1980; son olarak üçüncü evre 1980'den ölümüne kadar (1991) geçen süreçtir. 1940-60 yılları arasında daha önce de bahsedildiği üzere SSCB'de sıkı yönetim hakimdir. Bu süreçte Tsintsadze'nin müziğinin halk kaynaklarıyla çok yakın olduğu bilinmektedir. Halk müziği temaları üzerine yoğunlaşmış; onları doğal bir şekilde müziğinde kullanmıştır. Temaları eserlerin üzerinde değerlendirmiş ve geliştirmiştir.

¹⁶²Jvania, 2019, a.g.k., ve Batiashvili, 2019, a.g.k.

¹⁶³Meskhisvili, 1970, a.g.k.

Zaten bu dönemde aldığı Devlet ödülü de, halk temalarından esinlenerek yazdığı minyatürlerine ve ikinci kuartetine verilmiştir¹⁶⁴.

Tsintsadze kuartet için yazmayı hep çok sevmiştir. Bir konuşmasında kuartet için besteleme üzerine düşüncelerini şöyle ifade etmiştir:

Oda müziği türü, özellikle de kuartet en yakın hissettiğim biçimdir. Çok heyecan verici veya endişe verici bir şeyi ifade etmek istediğimde kuartet için yazma gereği duyuyorum. Bir kalem alıyorum, dinleyici ile uzun ve samimi bir konuşma yapıyorum. Bana öyle geliyor ki kuartette kesinlikle her şeyi anlatabilirsiniz¹⁶⁵.

Tsintsadze, senfoni, müzikli tiyatro, opera, operet, bale, şan eserleri, film müzikleri ve enstrümantal türde pek çok eser yazmıştır. 1948’de daha öğrenciyken bir yarışmaya katılmış; bu yarışmada bir *komsomol*¹⁶⁶ marşı yazmıştır. Bu marş ile Gürcistan’da birincilik ödülü almıştır. Senfoni türünde yazarken yeni bir biçem arayışına girmiştir. Müzik dilini zorlaştırmaya çalışmış, dramatizmi yoğun olarak kullanmayı denemiştir. Fakat senfoni bestelemek besteciyi kuartet yazımında çok geliştirmiştir. Senfonide daha fazla enstrüman olduğunu düşünerek yazması gerektiği için tını ve renk zenginliği arayışı yakalamaya çalıştığı görülmektedir. Tsintsadze’nin en önemli eserlerinin enstrümantal türde yazdıkları olduğu düşünülmektedir. Özellikle kuartetleri çok önemlidir. Tsintsadze’nin diğer eserlerini anlamak için oda müziği eserleri bir anahtardır. Çünkü oda müziği eserlerinde bestecilik biçeminin özellikleri vardır¹⁶⁷.

Tsintsadze’nin bestecilik kariyerine yoğunlaşmayı seçmesini Pichkhadze şöyle anlatmıştır:

Tsintsadze bir provaya birkaç karalama müzik notası getirmişti ve her birini B. Chaureli, G. Khatiashvili ve A. Begalishvili’nin nota sehпасına koymuştu. O gün asla unutulmaz bir gündü. Bu ilk minyatürler (bestecinin karalama kağıdına yazdığı eserler) Gürcü klasik müzik bestecileri tarafından yazılan iki operadan alıntılar içermekteydi. Arakishvili’nin “Davluri” operası ve Balanchivadze’nin “Sinsi Darejan” operasından alıntılar vardı. Yazılanları seslendirdiklerinde arkadaşları çok şaşırılmış ve heyecanlanmışlardı. Tsintsadze’ye dediler ki ‘ne kadar iyi olduğunu hayal bile edemezsin. Her zaman yaz, durma!’ Daha sonraları bestelemek ve kendini bestecilikte geliştirmek için kuartetin viyolonsel üyeliğini bırakmıştır¹⁶⁸.

¹⁶⁴Tsurtsunia, 2019, **a.g.k.**

¹⁶⁵Pichkhadze, 1992, **a.g.k.**, 61.

¹⁶⁶Komsomol, komünizm geleneğinin gençlere verdiği bir ünvandır. Sovyetler Dönemi’nde çocuklukta *pioner*, gençlikte *komsomol* ve yetişkin olunca *komünist* ünvanı bir törenle verilmekte idi. <http://5https://tr.wikipedia.org/wiki/Komsomol>

¹⁶⁷Meskhisvili, 1970, **a.g.k.**, 3-18.

¹⁶⁸Pichkhadze, 1992, **a.g.k.**, 19.

İlk dört kuartetini bestecilik kariyerinin ilk evresinde yazmıştır. 1955 yılından sonra sekiz yıl kuartet yazmamıştır. Sekizinci yılın sonunda 5. kuartetini yazmıştır. Bestecinin 5. ve 6 kuarteti bestecilik kariyerinin ikinci evresini açık bir şekilde göstermektedir. Bu iki kuartet de 1960'lı yılların genel eğilimlerini yansıtmaktadır. Ayrıca 5. kuartet 1963 yılında Paris Çağdaş Müzik Yarışması'nda bir ödül almış ve "Dünya Yayıncılığı" için önerilen en iyi on iki eser arasında yer almıştır. Eser, Çekoslovakya, Almanya, Norveç ve Bulgaristan'da seslendirilmiştir. Ayrıca New York'ta Juilliard Yaylı Kuartet'i tarafından da seslendirilmiştir¹⁶⁹.

Prof. Tsurtsumia, Tsintsadze'nin besteciğindeki üç evreyi kuartetler üzerinden şöyle açıklamaktadır:

Tsintsadze, 5. 6. 7. 8. ve 9. kuartetlerini 1960-1980 yıllarını kapsayan bestecilik kariyerinin ikinci döneminde yazmıştır. Bu dönem bestecinin birinci ve üçüncü döneminden oldukça farklıdır. Bu dönemde bestelediği 6. kuartet çok ilginçtir. Bestecinin kuartet türündeki en iyi bestesi olarak düşünülür. Bir bölümden oluşur. Çok incelikle yazılmış bir bölümdür. Formu çok ilginçtir. *Senfonik şiir* gibidir. Andante, scherzo ve final... Hepsini bir bölümün içerisinde bu kuartette hissedilir. Bu kuartette bütün dikkatini *polifonik* gelişime vermiştir. Aslında *polifonik* düşünmek 20. yüzyılın bestecilik özelliklerinden biridir. Bu kuartette belki biraz Şostakoviç duyabilirsiniz. Tsintsadze, üçüncü döneminde ise (1980-1991), 10. 11. ve 12. kuartetlerini yazmıştır. Bestecilik kariyerinin bu üçüncü döneminde birinci ve ikinci dönemlerinden etkiler vardır. Aslında onların sentezini yapmaktadır. Biraz nostalji yapmıştır. Bunu neden yapıyor bilmiyorum ama üçüncü döneminde birinci dönemi ile ilişki kurmuştur¹⁷⁰.

Anlaşılabileceği üzere Tsintsadze'nin sanatsal fikirlerinin değişimleri kuartetlerinde açık bir şekilde fark edilmektedir. Bu tür, Tsintsadze'nin bestecilik kariyerinde çok önemli olmuştur. Sanatsal ifadelerini yansıttığı düşünülen kuartetlerinin özelliği sadece ülkesinde değil, başka ülkelerin müzisyenleri tarafından da ilgi çekici olmuştur. Juilliard Yaylı Kuarteti, Tsintsadze'nin 5. kuartetini seslendirdikten sonra beğenileri üzerine bir kuartet siparişi vermişlerdir ve besteci bu siparişin üzerine 6. kuarteti Juilliard Yaylı Kuarteti için yazmıştır. 7. Kuartetini, halk müziği araştırmaları ve düşüncelerine hayran olduğu Bartók'a adanmıştır. Tsintsadze'ye göre Bartók, folklor kalıplarını kullanmanın yenilikçi bir yolunu bulmayı başarabilen birkaç besteciden biridir. 9. Kuartetini ise

¹⁶⁹Pichkhadze, 1992, **a.g.k.**, 43 ve Meskhisvili, 1970, **a.g.k.**, 26-28.

¹⁷⁰Tsurtsumia, 2019, **a.g.k.**

Şostakoviç'e adamıştır. Şostakoviç, Tsintsadze için harika bir öğretmen ve kuartetleri sanatsal anlamda bir okul gibidir¹⁷¹.

Tsintsadze kuartetlerinde, doğal ve yapay *flajoleyi* ustaca kullanmaktadır. Ayrıca yaylı enstrümanların doğasını çok iyi tanıdığı için halk enstrümanlarının seslerini taklit etmek üzere enstrümantasyonu da çok iyi bildiği görülmektedir. Besteci beklenmedik etkiler, yeni nüanslar katmak için; viyolonselî yüksek bir ses aralığında, gövdesini kullanarak ya da çeşitli *pizzicato* teknikleri ile ritmik enstrüman çağrışımları yaratmak için kullanır. Tsintsadze tarafından kullanılan bu teknikler rahat ve kolay seslendirilmekte ve doğaçlama gibi bir etki yaratmaktadır¹⁷².

Moskova Konservatuvarı'nda aldığı eğitimden dolayı Moskova'da oluşu Tsintsadze için pek çok farklı kapı aralamıştır. Daha öğrencilik yıllarında Moskova tiyatrosu için besteler yapmıştır. G. Galiy'in "İyi Şehir" Добрый Город (Dobryy Gorod) ve G.Kelbakiani'nin "Adresini Değiştiriyor" Она Меняет Адрес (Ona Meniaet Adres), ve bunların arasında en dikkat çekenî Nazım Hikmet'in "Türkiye'nin Hikayesi" Рассказ О Турции (Rasskaz O Turtsii)'dir¹⁷³. Ayrıca Moskova Konservatuvarı ile olan bağlarının öğrencilikten sonra da devam etmesi pek çok önemli müzisyen ile de tanışma ve çalışma fırsatı sağlamıştır. Daniil Shafran, Mstislav Rostropoviç, Nataliya Şahovskaya, Marina Yashvili, Nodar Gabunia, Roman Gorelashvili, Dimitri Aleksidze bestecinin hayatında var olan, hatta bazıları eserlerini ilk kez seslendiren önemli sanatçılardır.

¹⁷¹Pichkhadze, 1992, a.g.k., 43.

¹⁷²Pichkhadze, 1992, a.g.k., 73.

¹⁷³Pichkhadze, 1992, a.g.k., 31.



Şekil 5.8. Tsintsadze ve Çellist Mstislav Rostropoviç, 1973¹⁷⁴



Şekil 5.9. Rostropoviç ile¹⁷⁵

¹⁷⁴Tsursumia, 2019, a.g.k., ile kişisel iletişimde edinilmiştir.

¹⁷⁵L. Tsintsadze, 2019, a.g.k., ile kişisel iletişimde edinilmiştir.



Şekil 5.10. Çellist Daniil Shafran ile, 1965¹⁷⁶

Tsintsadze eserlerini yazarken seslendirecek sanatçıyı düşünerek yazmayı önemli bulmuştur. Bir açıklamasında “belli bir sanatçı için yazmayı seviyorum çünkü bu bana bireysel özelliklerini dikkate alma ve hatta bu özellikleri kullanma fırsatı veriyor” demiştir¹⁷⁷.

Tsintsadze’nin müziği ve bestecilik yönü ile ilgili önemli sanatçıların yorumları bulunmaktadır. Bunlardan birisi “Viyolonsel ve Piyano için 24 Prelüd”ünü adanmış olduğu Nataliya Şahovskaya’nın yorumudur:

Tsintsadze ile çalışmak çok kolay ve keyiflidir. Derhal hem sanatçı hem de dinleyici ile temas kurar. Müziği sayesinde insanlarla kolayca iletişime geçer. Tsintsadze, ülkesine sıkıca bağlı olarak yetişmiş bir ustadır. Çünkü ulusal kökleri çok bellidir, şaşırtıcı bir şekilde kendisini topraklarına ve geleneklerine adanmıştır¹⁷⁸.

Tsintsadze ve müziği ile ilgili bir başka yorumunda Şahovskaya şöyle ifade etmiştir:

Canlı drama içeren bestelere ilgi duyuyorum. Romantizmi seviyorum, çünkü zengin bir ses paletine sahip olan viyolonselde kendi düşüncelerimi ve hislerimi ifade etmeyi mümkün kılıyor. Bu özellikler Tsintsadze’nin müziklerinde de vardır. Müziğinin her ölçüsünde, ruhunun güzelliği vardır. Eserleri güneş ışığı ile doludur ve büyük bir hayat sevgisi hissedilir.

¹⁷⁶L. Tsintsadze, 2019, **a.g.k.**, ile kişisel iletişimde edinilmiştir.

¹⁷⁷Pichkhadze, 1992, **a.g.k.**, 52.

¹⁷⁸Pichkhadze, 1992, **a.g.k.**, 58.

Sanatçı için bu çok anlamlıdır. Her şeyin nereden geldiğini biliyorum ve hissediyorum. Tsintsadze toprağını saf, derin ve samimi bir sevgiyle seviyor¹⁷⁹.

Nataliya Şahovskaya'nın Tsintsadze'nin "Viyolonsel ve Piyano için 24 Prelüd"ü ile ilgili yorumları ise şöyledir:

24 Prelüd minyatürlerden oluşan büyük bir tuval gibidir. Her minyatür içerisinde çok çeşitli renkler olan bitmiş bir duvar resmi gibidir. Müthiş bir enstrümantasyon kullanmıştır. Teknik zorlukları düşünmeden seslendirdiğinizde doğaçlama olduğu düşünülebilir. Prelüdlere mantıksal olarak birbirinden akar. Döngü boyunca, Gürcü folklorü ile derin bir bağlantı hissediyorum. Halk kaynaklarından gelen dörtlü ve beşli aralıklar, armonik düşünme ve armonik uyum eser boyunca hissedilir¹⁸⁰.

Sovyet ve Rus çellist ve aynı zamanda Borodin Yaylı Kuartet'in kurucusu Valentin Berlinsky'de Tsintsadze ve besteciliği ile ilgili bir yorumunda şöyle demiştir:

Sulkhan Tsintsadze, modern besteciler arasında en çarpıcı ve parlak bestecilerden biridir. Bu nedenle müziğini ayırt etmek kolaydır. Şostakoviç gibi Tsintsadze de modern müziğin birçok yöntemini kullanır ancak kültürünün izlerini asla kaybetmemiştir. Toprağına aşık bir bestecidir. Öğrencilik yıllarımızdan beri birbirimizi tanırız. Arkadaşlarımız arasında Tsintsadze büyük bir saygı görürdü. İkimiz de Kozolupov'un sınıfında okuduk. Öğretmen öğrencilere zorunlu bir program olarak Tsintsadze'nin eserlerini veriyordu. Zekası, hassasiyeti ve inceliği her zaman kişilik özellikleri olmuştur¹⁸¹.

Gürcü Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği Dönemi'nin onur sanatçısı değerli Gürcü besteci ve piyanist Nodar Gabunia'nın, Tsintsadze'nin besteciliği ve kişiliği ile ilgili yorumları ise şöyledir:

Gürcü müziğinde Tsintsadze gibi çok az sayıda sanatçı vardır. Tsintsadze Gürcü müziğinin yönünü ve seviyesini belirlemiş; uluslararası saygınlık kazanmasında önemli bir amacı yerine getirmiştir. Ne zaman Tsintsadze ile konuşsam sanatsal yönüne ikna olurum. Sanatçılık ve kişiliğin bir insanda uyumlu bir şekilde birleştiği nadir bir özelliğe sahiptir. Besteciliği kişilik özelliklerini yansıtır. Geleneğe olan saygısı ve bağlılığı sonsuzdur. Klasik müziği, çağdaş müziği, her şeyi biliyor ve takip ediyordu. Bu nedenle gerçek bir ustadır. Uсталık, geleneklere bağlılık gerektirir. Klasik mirasa bağlılık, çalışmalarının yenilikleriyle çelişmez. Halk müziğine karşı bireysel tutumu, Şostakoviç ve Bartók'a olan tutkusu, tüm bunlar doğal bir şekilde müziğinde vardır¹⁸².

SSCB Azerbaycan halk bestecisi Rauf Hajiyev ise Tsintsadze'nin kişiliği ve müziğini şu cümlelerle ifade etmiştir:

¹⁷⁹Pichkhadze, 1992, a.g.k., 169.

¹⁸⁰Pichkhadze, 1992, a.g.k., 101-102.

¹⁸¹Pichkhadze, 1992, a.g.k., 156.

¹⁸²Pichkhadze, 1992, a.g.k., 157.

Tsintsadze harika bir müzisyendir. Moskova Konservatuvarı'ndaki ortak çalışmalar yaptığımız yıllarda buna ikna oldum. O kadar özgün bir bestecidir ki müziğini duyar duymaz tanırınız. Çok modern, zamanını takip eden ve anı yaşayan biridir. Modern bir müzik anlayışı vardır. Tüm çalışmalarında olgun ve profesyonel oluşu dikkat çeker. Tsintsadze gerçek bir dost, sadık, yardımsever bir insandır¹⁸³.

Gürcistan Devlet Yaylı Çalgılar Kuarteti üyeleri Boris Chiaureli (birinci keman), Givi Khatiashvili (ikinci keman), Aleksander Begalishvili (viyola), Tsintsadze ve besteciliği ile ilgili şöyle ifade etmişlerdir:

Tsintsadze'nin sanat dünyası çok derin, zengin ve bizi olağanüstü bir güçle çekmektedir. Dünyasını koruyordu, çevresi kalabalık olsa da hayatına herkesi almazdı. Biz Tsintsadze'nin hayatına aldığı insanlar içerisindeydik ve bu nedenle çok mutluyduk. Biz kuartet üyeleri olarak Tsintsadze'nin büyük bir besteci olacağından bir dakika bile şüphe duymadık. Büyük bir besteci olduktan sonra da biliyorduk ki müziğinin gücü köklerine olan derin bağlılığıydı. Tüm hayatı boyunca yazdığı eserlerde sanki toprağın altından sayısız mücevherler kazıyıp çıkarmış gibiydi¹⁸⁴.

SSCB dışından bir İspanyol besteci olarak Carlos Palacio, Tsintsadze'nin müziği ve besteciliği ile ilgili şöyle demiştir:

Tsintsadze ile tanıştımda oda müziği eserlerine çok emek verdiğini zaten biliyordum. Kuartet müziği, biçeminin saflığı ve sanatsal bütünlüğü gerçekten dikkat çekiyor. Birkaç gün önce o kadar özel bir *polifonik* kültürü olan, melodik ve ritmik açıdan zengin Gürcü halk şarkıları dinledim ki, aklıma kendi memleketimin şarkıları geldi. Tsintsadze'nin eserlerinde Gürcü halk kültürünü tanımlıyor olsam da etkisinin büyük olduğunu biliyorum. Geçmişin mirası ve üretme yeteneğine yeni biçem arayışları eklendiğinde, yenilikçi sanat ortaya çıkar. Yaşadığımız çağın etkileri de Tsintsadze'nin çalışmalarını zenginleştirmiştir. Tsintsadze'nin amacı kendi ülkesini daha mutlu etmeye çalışmaktır. Kendisini buna adamıştır¹⁸⁵.

Tsintsadze'nin besteciliği ile ilgili Gürcistan görüşmeleri sırasında da bazı bilgiler edinilmiştir. Prof. Rusudan Tsurtsunia, Tsintsadze'nin besteciliği ve besteciliğini etkileyen unsurları şöyle ifade etmiştir:

Bartók'un müziği Tsintsadze'nin besteciliği için önemli fikirler vermişti. Bartók'un *homofoni* anlayışı besteciye çok ilgi çekici gelmiştir. Bu sadece halk müziği için bir kaynak değil aynı zamanda çağdaş müziğin özelliğine de uygundur. Bartók'un kırsal kesim halk müziğine yönelimi, neden halk müziğini kentsel değil de kırsal kesimde aradığına dair fikirleri Tsintsadze'yi çok etkilemiştir. Macar halk müziğinde de dörtlü aralıklar çok vardır. Bizim müziğimizde de öyledir. Gürcü polifonisi çok ilginçtir. Akorlar farklıdır. Dörtlü ve beşli aralıklar çok kullanılır. Bu aralıklardan oluşan polifoni Avrupa müziğindeki gibi

¹⁸³Pichkhadze, 1992, a.g.k., 157.

¹⁸⁴Pichkhadze, 1992, a.g.k., 158.

¹⁸⁵Pichkhadze, 1992, a.g.k., 164.

değildir. Ayrıca Gürcü müziği *modal* bir müziktir. Tsintsadze'nin müziğinde bu Gürcü müziğine özgü polifoni vardır. Dörtlü ve beşli aralıkları çok kullanırdı. Tsintsadze'nin besteciliğini kısaca anlatmak çok zordur. Müzikte çok derindi ve duygusaldı. Kuartetleri ile bilirse de sadece o türde yazmıyordu. Opera, bale, senfoni türlerinde de yazardı. Besteci olarak uzun bir yolu vardı. Önce lirik dramatikti, sonraları daha derinleşti. Derinleştiği zaman da daha psikolojik oldu. Sadece neşeli müzikler değil, farklı duygularda da yazdı. Zamanla biçemi çeşitlendi. Özellikle 60'lı yıllardan sonra daha da profesyonel olduğu düşünülür. Başka bestecileri de önemser, kimseyi küçük görmezdi. Kuartetleri dünyaya Gürcü müziğini tanıtmıştır. Gürcistan Devlet Yaylı Çalgılar kuarteti için çok yazıyordu. Bu kuartet de farklı ülkelere turnelere gidiyor ve Tsintsadze'nin eserlerini seslendiriyorlardı¹⁸⁶.

Tamas Batiashvili'nin ise Tsintsadze'nin besteciliği ile ilgili yorumları, döneminin etkilerini taşıdığına dair fikirler vermektedir:

Birinci vazifesi olarak tabii ki kuartetlerini Gürcü milli bestecisi gibi yazmış ve bu eserler içerisinde her zaman Gürcü müzik geleneklerinin özelliklerini duyurmuştur. Aynı zamanda çağdaş besteler yapmıştır. Ben bir müzisyen ve yorumcu olarak diyebilirim ki Tsintsadze'yi en çok etkileyen besteciler Şostakoviç ve Bartók idi. Tsintsadze'yi halk temalarına iten şey ne olabilir ki? Kemiklerine, iliklerine kadar Gürcü idi... Gürcü topraklarında halk motifleri, halk ezgileri ile yetiştiği için onları müziğinde kullanıyordu. Günümüzde müzik öyle bir hale geldi ki, bir bestecinin müziğinden milliyetini anlamak son zamanlarda çok zordur. Son zamanlarda besteciler genellikle çağdaş biçimde yazıyorlar fakat yine de dinleyiciler için milli motifler çok önemlidir. Tsintsadze bu motifleri kullanmadan edemezdi. Küçük motifler şeklinde bile olsa halk müziği motiflerini eserlerinde illaki kullanırdı¹⁸⁷.

Tsintsadze'nin besteciliği hiç kuşkusuz hayatına girmiş birçok insanı etkilemiştir. Yorumlardan da anlaşılacağı üzere halk müziğine olan bağlılığı, değişen biçem anlayışına rağmen hissedilmektedir. Bir sonraki başlıkta müziğindeki halk temalarının yansımaları örnekler de verilerek ele alınmıştır.

5.3. Müziğinde Halk Öğeleri ve Önemi

Tsintsadze, Gürcü milleti için önemli bir bestecidir. Tüm hayatı boyunca milli müziğe bağlılığını yaşatmıştır. Folklor Tsintsadze için imgelerin, duyguların, ruh hallerinin zengin dünyasını açmış; sanat ruhunu güçlendirmiştir. Tsintsadze'nin müziğinde folklor ile ayrılmaz bir bağ vardır. Eserlerinde kullandığı ezgi ve ritimler derin milliyetçi duyguları tetiklemektedir. Fakat bunlar kahramanlık temalarından ziyade halkın içinde var olan, halk kültürünün bir parçası olan milli unsurlardır. Tsintsadze'nin

¹⁸⁶Tsurtsunia, 2019, a.g.k.

¹⁸⁷Batiashvili, 2019, a.g.k.

folklore olan bakış açısı sanatsal gelişiminin ilerlemesiyle birlikte olgunlaşmıştır. Sanat prensiplerini konuşmalarında çok fazla yansıtmasa da, besteci bir ifadesinde şöyle belirtirmiştir:

Halkımın folklorü öyle zengindir ki Gürcistan’da yetmişmiş hiçbir besteci folklerden bağımsız bir şekilde hareket ettiğini söyleyemez. Sanatta yeni eğilimler, yeni imgeleri ve fikirleri doğurur. Böylece milli özellikler ve yeni teknik ifade araçları bir araya gelir. Ben sanatımda ulusal ezgileri kullanmam. Kullandığım tek şey folklor unsurlarıdır. Beni her zaman halkın ruh hali, karakteri, halk yaşamının psikolojisi, birebir yansıtılmış halk müziği ezgisinden daha çok ilgilendiriyor. Müzikte halk temalarına “atıf yapmak” ile “atıf yapar gibi yapmak” arasında tercih yapmak gerekirse ikincisini seçerim¹⁸⁸.

Tsintsadze’nin özellikle Gürcü halk müziklerinden esinlenerek yazdığı oda müziği eserleri bestecilik kariyerinde önemli bir yerdedir. Bu eserlerinin içerikleri psikolojik, dramatik ve lirik ifadeler barındırmaktadır. Fakat Tsintsadze’nin müziğindeki folklorik unsurlar arasında kahramanlık temaları ya da halk kahramanları neredeyse yoktur.¹⁸⁹ Besteci uzun yıllar sonunda edindiği tecrübelerin ardından şöyle söylemiştir: “Folklor doğanın kendisidir ve doğa sonsuzdur”.¹⁹⁰

Tsintsadze müziğinde Rus geleneklerini temel almıştır. Eşit şekilde hem ezgi, hem armoni hem de ritme özen göstermiştir. Müziği kolay anlaşılabilir bir müziktir ve her zaman milli figürler barındırmaktadır. Halk müziği Tsintsadze’nin eserlerinde temel unsurlardan biridir. Halk müziği hayatında önemli bir yerdedir. Halk şarkılarının kaydından oluşan bir koleksiyonu bulunmaktadır. Genellikle halk müziği besteleyenler folklorün tek bir alanına yoğunlaşırlar. Örneğin sadece şarkılar ya da sadece danslar üzerine yazarlar. Fakat Tsintsadze’nin şarkılar, danslar ve halk türküleri gibi bütün formlarda besteleri vardır. Ayrıca eserlerinde Gürcistan’ın farklı bölgelerinden formları kullanmıştır.¹⁹¹ “Tsintsadze minyatürlerinde neredeyse Gürcistan’ın bütün şehirlerinin, en ücra köşeleri de dahil her bölgenin müziklerini yansıtmıştır”.¹⁹²

Kültürel birikimi, bestecinin besteleme biçimi ile uyumlu bir şekilde müziğine yansımıştır. “Tsintsadze’nin müziğinin doğaçlama, *polifonik* zenginlik, dokusal yaratıcılık özellikleri folklor kalıplarından kaynaklanan özelliklerdir”.¹⁹³

¹⁸⁸Pichkhadze, 1992, a.g.k., 4.

¹⁸⁹Meskhishvili, 1970, a.g.k., 3 ve Pichkhadze, 1992, a.g.k., 42.

¹⁹⁰Pichkhadze, 1992, a.g.k., 5.

¹⁹¹Meskhishvili, 1970, a.g.k., 4.

¹⁹²Jvania, 2019, a.g.k.

¹⁹³Pichkhadze, 1992, a.g.k., 71.

Tsintsadze'nin müziklerinde halk temaları her zaman vardı. 1960'lardan sonra müzikal ifade biçimindeki değişim Tsintsadze'yi folklardan, milli temalardan uzaklaştırmamıştır. Tsintsadze yaşadığı çağın bestecilik tekniklerinden etkilenip; güncel olmayı seçiyordu¹⁹⁴. 1960'lardan sonra yazdığı müzikler Sovyet müziği değildi. O dönem yazdıkları 20. yüzyıl müziği idi¹⁹⁵.

Tsintsadze eserlerinde folklorü yansıtırken genellikle kırsal kesim halk müziklerini kullansa da, kentsel halk müziği kullandığı da bilinmektedir. Örneğin film müziklerinde Gürcü kırsal halk şarkılarının yanısıra, kent halk müziğini de kullanmıştır¹⁹⁶.

Yapılan görüşmeler ve kendi düşüncelerini paylaştığı röportajlarından da anlaşılacağı üzere Tsintsadze müziğinde birebir Gürcü halk müziğini kullanmamıştır. Genellikle halk ezgilerinden, halk enstrümanlarından esinlenerek yeniden üretmiştir. Ezgileri birebir kullanmadığı için bunların hepsinin tespitini yapmak hem çok zor hem de Gürcü halk müziği alanında uzmanlık gerektirmektedir. Fakat bazı kaynaklardan bu benzetimlere ulaşılabilmektedir. Bestecinin kuartet ve senfoni türündeki eserlerinde duyulan halk müziği benzetimleri aşağıda ses örnekleriyle beraber verilmiştir.

Bestecinin birinci kuartetinin II. bölümü bir *scherzo*'dur. Bu bölümde genellikle besteci gelin ve damat tarafından ilk dans olarak evlilik törenlerinde yapılan Gürcü halk dansı *kartuli*¹⁹⁷ temasını kullanmıştır¹⁹⁸.

Tsintsadze, Birinci kuartet II. bölüm: <https://bit.ly/2NU8WX7>¹⁹⁹

Kartuli dansı müziğinin özgün hali: <https://bit.ly/3go9yR5>²⁰⁰

Tsintsadze'nin ikinci kuarteti ulusal oda müziğinin mükemmel bir temsilidir. Üçüncü bölüm olan *Andante*'de *Mze shin*'nin çeşitlemeleri duyulmaktadır²⁰¹.

Tsintsadze, İkinci kuartet III. bölüm: <https://bit.ly/2VII2FN>²⁰²

Mze shin Gürcü halk şarkısı: <https://bit.ly/2Zzz2UU>²⁰³

¹⁹⁴Batiashvili, 2019, **a.g.k.**, Jvania, 2019, **a.g.k.**

¹⁹⁵Tsurtsunia, 2019, **a.g.k.**

¹⁹⁶G. Toradze (2012). *Sulkhan Tsintsadze*. Tiflis: Gürcü Besteciler Birliği ve Tiflis Devlet Konservatuarı. s. 27-29.

¹⁹⁷N. Bakradze, (2018). *A Study of Otar Taktakishvili's Piano Suit: The Influence of the Georgian Georgian National Instruments Salamuri, Chonguri, Panduri, Duduki and Doli*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Amerika: Arizona University. s. 46.

¹⁹⁸Toradze, 2012, **a.g.k.**, 28.

¹⁹⁹ http-6.

²⁰⁰ http-7.

²⁰¹Toradze, 2012, **a.g.k.**, 28.

²⁰² http-8.

²⁰³ http-9.

Ayrıca ikinci kuartetin içerisindeki bazı çeşitlendirmelerde *Gaprindi shavo mertskhalo* ve *Simghera* adlı Gürcü halk şarkılarını duyabiliriz²⁰⁴.

Tsintsadze, İkinci kuartet: <https://bit.ly/2YZRkj6>²⁰⁵

Gaprindi shavo mertskhalo Gürcü halk şarkısı: <https://bit.ly/3gpFcNT>²⁰⁶

Simghera Gürcü halk şarkısı: <https://bit.ly/2D3Jex6>²⁰⁷

Birinci senfonisinin ilk bölümünde halk enstrümanlarını taklit etmiştir. Ayrıca bu bölümde *Murman* adlı bir Gürcü halk şarkısının ezgisini kullanmıştır. Bu örnekler için ses kaydına ulaşamamıştır (Bkz. Şekil 5.11).



Şekil 5.11. “Murman” Gürcü halk ezgisi²⁰⁸

İkinci senfonisinin ikinci bölümünde *khoromi* (horon) dansı müziğini kullanmıştır. Ayrıca bu senfoninin final bölümünün ana teması da *Odoya* adlı bir Gürcü halk şarkısıdır (Bkz. Şekil 5.12).



Şekil 5.12. İkinci senfoni Final “Odoya” teması²⁰⁹

²⁰⁴Toradze, 2012, a.g.k., 29.

²⁰⁵http-10.

²⁰⁶http-11.

²⁰⁷http-12.

²⁰⁸Meskhishvili, 1970, a.g.k., 87.

²⁰⁹Meskhishvili, 1970, a.g.k., 90.

Aynı zamanda bu temayı aynı senfoninin farklı bölümlerinde de farklı şekilde kullanmıştır (Bkz. Şekil 5.13).



Şekil 5.13. “Odoya” teması ikinci senfoni²¹⁰

Bestecinin ikinci senfonisine ulaşamamışsa da, *Odoya* Gürcü halk şarkısı örneğinde duyulacağı üzere Şekil 5.13’te görülen *glissando*’lar özgün yorumunda da vardır.

Odoya halk şarkısı: <https://bit.ly/2DaCldz>²¹¹

Besteci, Şeytan (*Demon*) adlı balesinde *mtiuluri*, *samaya* ve *kartuli* Gürcü halk danslarını kullanmıştır. Bazen de bu balede Tsintsadze temalara halk şarkıları eklemiş ve Gürcü halk müziği ritim enstrümanlarını kullanmıştır²¹². Bu balenin notasına ulaşamamıştır.

Tsintsadze’nin müziğinde halk ezgileri en belirgin şekilde kuartetleri ve kuartet için yazdığı minyatürlerde vardır. Kuartetlerinde halk müziğinin etkileri çok görüldüğü için *mod*’lar sıklıkla kullanılmıştır. *Doryen*, *miksolidyen* ve *friyjen mod*’ları bestecinin kuartetlerinde genel olarak duyulmaktadır²¹³.

Kuartet için yazmış olduğu bir *süiti*’nde, başka milletlerin halk müziklerini kullanmıştır. Bu eserin nabızı ve ritmik farklılığı çok belirgindir. Burada Arnavutluk, Macaristan, Bulgaristan gibi halkların müziğini kullanmıştır²¹⁴. Bu eserden anlaşılacağı üzere Tsintsadze’nin halk müziğine eğilimi sadece kendi ülkesi ile sınırlı değildir. Fakat bu esere tüm araştırmalara rağmen ulaşamamıştır.

²¹⁰Meskhishvili, 1970, a.g.k., 90.

²¹¹http-13.

²¹²Meskhishvili, 1970, a.g.k., 63.

²¹³Meskhishvili, 1970, a.g.k., 61.

²¹⁴Meskhishvili, 1970, a.g.k., 19.

5.4. Tüm Eserlerinin Listesi

Enstrümantal Eserleri:

- 1945 Yaylı kuartet için 3 minyatür “Lale” (Лалэ), “İndi-Mindi” (Инди-минди) ve “Sachidao” (Сачидао). İlk seslendirme Tiflis, Gürcistan Devlet Yaylı Kuarteti (Bu eserler 1950’de SSCB devlet ödülü almıştır).
- 1947 “Birinci Yaylı Kuartet”. İlk seslendirme Moskova.
- 1948 “Viyola Solo İçin İki Parça *Khorumi ve Romance*”. İlk seslendirme Tiflis, A. Begalishvili. Gürcistan’da bir yarışmada ödül almıştır.
- 1948 “İkinci Yaylı Kuartet”. İlk seslendirme Tiflis, Gürcistan Devlet Yaylı Kuarteti 1950’de SSCB devlet ödülü almıştır. Polonya, Almanya, Çekoslovakya’da seslendirilmiştir.
- 1949 “Yaylı Kuartet için Birinci Süit”.
- 1949 “Keman ve Piyano için Ezgi”.
- 1950 “Yaylı Kuartet için İkinci Süit”.
- 1950 “Viyolonsel ve Piyano için Halk Temaları Üzerine Beş Parça”. İlk seslendirme 1951 Moskova, çellist D. Shafran. İngiltere, Fransa, Amerika, Japonya, Romanya, Almanya, Çekoslovakya, Macaristan gibi ülkelerde de seslendirilmiştir. Çekoslovakya’da gençlik festivalinde ödül almıştır.
- 1951 “Üçüncü Yaylı Kuartet”. İlk seslendirme 1951 Moskova, Moskova Konservatuvar öğrencileri yaylı kuarteti.
- 1955 “Yaylı Kuartet için Üçüncü Süit”.
- 1955 “Yusufçuk Böceği” (Стрекоза), film müziğinden Süit.
- 1955 “Dördüncü Yaylı Kuartet”. İlk seslendirme 1956 Tiflis, Gürcistan Devlet Yaylı Kuarteti. Macaristan’da da seslendirilmiştir. Moskova Varova’da gençlik festivalinde ödül almıştır.
- 1955 “Hint Minyatür”.
- 1955 “Keman için Ezgi”.
- 1956 “Hint Halk Dansı”.
- 1960 “Yaylı Kuartet için 17 Minyatür”.
- 1963 “Beşinci Yaylı Kuartet”. İlk seslendirme Rimski-Korsakov adına bir yaylı kuartet 1963 Leningrad (Şimdiki St. Petersburg şehri). Bu eser ayrıca 1964’te

Unesco Uluslararası Ödülü almıştır. Paris, Çekoslovakya, Fransa, Almanya ve diğer ülkelerde de seslendirilmiştir.

- 1966 “Altıncı Yaylı Kuartet”. İlk seslendirme 1967 Tiflis, Gürcistan Devlet Yaylı Kuarteti. Çekoslovakya, Almanya, Amerika ve diğer ülkelerde de seslendirilmiştir.
- 1966 “Piyano için Prelude ve Toccata”.
- 1966 “Keman ve Piyano için Poem”.
- 1970 “Yedinci Yaylı Kuartet” (Bartók anısına). İlk seslendirme 1970 Tiflis, Gürcistan Devlet Yaylı Kuarteti. Almanya, Macaristan, İsveç, Norveç, Finlandiya, Avusturya, Çekoslovakya ve diğer ülkelerde seslendirilmiştir.
- 1971 “Piyano için 24 Prelude”. İlk seslendirme 1972 Tiflis, piyanist J. Gorelashvili.
- 1974 “Sekizinci Yaylı Kuartet”. İlk seslendirme 1974 Bratislava (Slovakya), Gürcistan Devlet Yaylı Kuarteti. Z Paliashvili adına ödül almıştır. Almanya, İsveç, Norveç, Avusturya, Macaristan, Çekoslovakya ve diğer ülkelerde de seslendirilmiştir.
- 1976 “Viyolonsel için Solo Sonat”. İlk seslendirme 1977, çellist E. İsakadze. 1977’de Gürcistan’da düzenlene. bir yarışmada ödül almıştır.
- 1978 “Dokuzuncu Yaylı Kuartet” (Şostakoviç anısına). İlk seslendirme 1978 Moskova, Gürcistan Devlet Yaylı Kuarteti. 1981’de Ş. Rustaveli adına düzenlenen Gürcistan Sovyet Sosyalist Cumhuriyeti Devlet ödülü almıştır. Fransa ve Almanya’da seslendirilmiştir.
- 1979 “Yaylı kuartet için 12 Minyatür”. 1981 yılında Ş. Rustaveli adına düzenlenen Gürcistan Sovyet Sosyalist Cumhuriyeti Devlet ödülü almıştır.
- 1980 “Viyolonsel ve Piyano için 24 Prelüd”. İlk seslendirme 1981 Tiflis, çellist N. Şahovskaya ve piyanist A. Amintaeva. Fransa ve Romanya’da da seslendirilmiştir.
- 1984 “Onuncu Yaylı Kuartet” (Polyphonical). İlk seslendirme 1984, Gürcistan Devlet Yaylı Kuarteti. Almanya, Romanya ve Amerika’da seslendirilmiştir.
- 1986 “Onbirinci Yaylı Kuartet”. İlk seslendirme 1986, Gürcistan Devlet Yaylı Kuarteti.

- 1991 “Onikinci Yaylı Kuartet”. İlk seslendirme 1992 Tiflis, Gürcistan Devlet Yaylı Kuarteti.

Film müzikleri:

- 1952 “Kunduz Chucka”, (Бобренко Чука) çizgi film müziği.
- 1953 “Niko ve Nikora”, çizgi film müziği.
- 1954 “Yusufçuk Böceği” (Стрекоза).
- 1956 “Bashei – Achuki” (Баши - Ачуки), "Kıymık" (Заноза), "Yolda Gölge" (Тень на дороге).
- 1957 “Otar’ın Dulu” (Отарова Вдова) ve “Kadının kaderi” (Судьба Женщины).
- 1959 “Tshneti’li Maya” (Майя из Цхнети).
- 1960 “Gündoğumu” (Рассвет).
- 1961 “Hazine” (Клад).
- 1962 “Deniz yolu” (Морская Тропа) ve “Köstebek” (Крот).
- 1963 “Bebekler Gülüyorlar” (Куклы смеются).
- 1964 “Askerin Babası” (Отец солдата) .
- 1969 “Şu genç insanlara bak!” (Ну и Молодёжь).
- 1973 “Acı Ders” (Горький Урок).

Müzikli Tiyatro Eserleri, Opera, Bale, Operetleri:

- 1952 Opera: “Altından Hırka” (Золотое Руно), üç bölümlü, librettosu G. Gelovani ve P. Gruzinskiy.
- 1956 Opera: “Mavi Dağın Hazinesi”, (Сокровище Голубой Горы), librettosu G. Gelovani.
- 1961 Bale: “Şeytan” (Демон), librettosu V. Tsabukiani.
- 1963 Operet: “Örümcek Ağ” (Паутина), librettosu P. Gruzinski.
- 1963 Bale: “Poe” (Поэма), librettosu A. Chichinadze.
- 1967 Operet: “Ormandaki Şarkı” (Песня в Лесу), librettosu L. Chubabria.
- 1972 Opera: “Hermit” (Отшельник), Çavçavadze’nin yazdığı bir eser üzerine yazılmış.
- 1973 Bale: “Antik Eskizler” (Античные эскизы).
- 1976 Operet: “Şveik, Şveik, Şveik” (Швейк, Швейк, Швейк), librettosu B. Jader.

- 1977 Bale: “Dali and the Avcı” (Дали и Охотник), librettosu Georgi Aleksidze.
- 1982 Bale: “Rivares” (Риварес), librettosu A. Chichinadze ve A. Nikalayeva, E. L. Voynich’in bir romanı üzerine yazılmıştır.

Ses Müziği için Eserleri:

- 1974 “Ses ve piyano için 5 Romans/lie” sözler P. Gruzinski.
- 1984 “Bas ve piyano için Balad” sözler G. Tabidze.
- 1987 “Tenor ve Piyano için 12 Lied” sözler M. Kvividze.

Dramatik Oyunlar/Tiyatro oyunları için Müzikleri:

- 1954 “Don Sesar de Bazan” (Дон Сезар де Базан), ilk seslendirme Ş. Rustaveli adına Gürcistan Devlet Tiyatrosu.
- 1955 “İspanyol Papaz” (Испанский Священник), ilk seslendirme Ş. Rustaveli adına Gürcistan Devlet Tiyatrosu.
- 1956 “Felsefe Doktoru” (Доктор Философии), ilk seslendirme Ş. Rustaveli adına Gürcistan Devlet Tiyatrosu.
- 1958 “Tayfun” (Тайфун), ilk seslendirme K. Marcanishvili adına Gürcistan Devlet Tiyatrosu.
- 1984 “Venedik Tüccarı” (Венецианский Купец), ilk seslendirme K. Marcanishvili adına Gürcistan Devlet Tiyatrosu.
- 1986 “Martı” (Чайка), ilk seslendirme K. Gamsahurdiya adına Gürcistan Devlet Sufumi Dramatik Tiyatrosu.

Senfonik Eserleri

- 1952 “Birinci Senfoni”. İlk seslendirme 1953 Tiflis, Gürcistan Devlet Senfoni Orkestrası. Şef V. Paliashvili.
- 1954 “Piyano ve Senfoni için Fantasia”.
- 1954 “Senfonik Orkestra için Süit” Şeytan (Демон) adlı bale müziğinden uyarlanmıştır.
- 1960 “Viyolonsel ve Orkestra için Birinci Konçerto”.
- 1963 “İkinci Senfoni”. İlk seslendirme 1963 Romanya, Gürcistan Devlet Senfoni Orkestrası, Şef O. Dimitriadi.
- 1965 “Viyolonsel ve Orkestra için İkinci Konçerto”. İlk seslendirme 1966 Tiflis, çellist D. Shafran ve Gürcistan Devlet Senfoni Orkestrası, Şef Z. Hurudze.

- 1949 “Piyano ve Orkestra için Birinci Konçerto”. İlk seslendirme 1950, Moskova, piyanist L. Roshina ve Moskova Bölge Filarmoni Orkestrası, Şef Z. Hurodze.
- 1968 “Piyano ve Orkestra için İkinci Konçerto”. İlk seslendirme 1968 Tiflis, piyanist N. Gabuniya ve Gürcistan Devlet Senfoni Orkestrası, Şef Z. Hurodze. Almanya’da da seslendirilmiştir.
- 1968 “Keman ve Orkestra için Konçerto”. İlk seslendirme 1970 İsviçre, A. Markov ve İsviçre Kraliyet Orkestrası.
- 1969 “Üçüncü Senfoni”. İlk seslendirme 1969 Tiflis Gürcistan Devlet Senfoni Orkestrası, Şef Z. Hurodze.
- 1972 “Viyolonsel ve Oda Orkestrası için Konçertino”. İlk seslendirme 1973 Tiflis, çelist P. Kvachadze ve Gürcistan Devlet Oda Orkestrası.
- 1976 Antik Eskizler (АНТИЧНЫЕ ЭСКИЗЫ) Süiti, aynı isimde bale müziğinden uyarlanmıştır. 1976 Tiflis, Gürcistan Devlet Senfoni Orkestrası, Şef C. Kahidze.
- 1978 “Yaylı Kuartet ve Oda Orkestrası için Fantasia”. İlk seslendirme 1978 Almanya, Gürcistan Devlet Yaylı Çalgılar Kuarteti ve Saarbrücken Senfoni Orkestrası, Şef, F. Keller.
- 1979 “Dördüncü Senfoni”. İlk seslendirme Tiflis Gürcistan Devlet Senfoni Orkestrası, Şef C. Kahidze.
- 1979 “Rivares” (Риварес) Süiti, aynı isimde bale müziğinden uyarlanmıştır.
- 1984 “Senfonik Orkestra için Senfonik Bir Tablo” (ИНТЕРНАЦИОНАЛ). İlk seslendirme Suhumi, Gürcistan Devlet Senfoni Orkestrası, Şef C. Kahidze.
- 1986 “Beşinci Senfoni”. İlk seslendirme 1986, Gürcistan Devlet Senfoni Orkestrası.

Ses ve Orkestra için Eserleri

- 1949 “Tenor- Karışık Koro ve Senfonik Orkestra için Kantat”. İlk seslendirme 1950 Moskova, A. Vlasov ve Moskova Konservatuarı Korosu ve orkestrası. Şef Y. Timofeev.
- 1950 “Stalin’e Kantat”.
- 1957 Solo, Orkestra ve Koro için Kantat “Veda şarkısı” (Прощальная Песня). İlk seslendirme 1957 Moskova, Gürcistan Devlet Senfoni Orkestrası ve Devlet korosu, Şef O. Dimitriadzi.

- 1969 Soprano Koro ve Orkestra için Oratoryo “Ölümsüzlük” (Бессмертие). İlk seslendirme 1970, Gürcistan Devlet Senfoni Orkestrası ve Devlet korusu, Şef Z. Hurodze. Almanya’da Weimar, Dessau şehirlerinde de seslendirilmiştir.
- 1976 Solistler, Koro ve Senfonik Orkestra için Kantat “Şan yolu” (Путь славы). İlk seslendirme 1976 Tiflis, Z. Paliashvili adına Devlet Opera Bale ve Tiyatrosunun solistleri, korusu ve orkestrası, Şef. V. Paliashvili.

Eser listesi oluşturulurken kaynakçada da yer alan Meskhishvili (1970) ve Pichkhadze (1992)’nin kitaplarındaki eserler listelerinden faydalanılmıştır. Eserlerin yazıldığı tarihlerle ilgili bazı uyumsuzluklar tespit edilmiş; bu noktada daha kapsamlı ve güncel olan Pichkhadze (1992)’nin kitabı esas alınmıştır.



6. SULKHAN TSİNTSADZE’NİN “VİYOLONSEL VE PİYANO İÇİN HALK TEMALARI ÜZERİNE BEŞ PARÇA” ESERİ

Sulkhan Tsintsadze, 1950 yılında bestelediği “viyolonsel ve piyano için halk temaları üzerine beş parça” eserini Daniil Shafran’a adanmıştır. Eserin ilk seslendirilişini de 1951 yılında Moskova’da Shafran yapmıştır. Daha sonra eser İngiltere, Fransa, Amerika, Japonya, Romanya, Almanya, Çekoslovakya, Macaristan gibi ülkelerde de seslendirilmiştir²¹⁵. Varşova’da 1955’te Dünya Demokratik Gençlik Festivali’nde üçüncülük ödülü almıştır²¹⁶.

Viyolonsel ve piyano için halk temaları üzerine yazılan bu eser beş bölümden oluşmaktadır. Birinci bölüm *Arobnaya* (arabacının şarkısı), ikinci bölüm *Chonguri* (Gürcü bir halk enstrümanı), üçüncü bölüm *Sachidao* (Gürcü güreşi müziği), dördüncü bölüm *Nana* (ninni) ve son olarak beşinci bölüm *Plyasovaya* (dans müziği) olarak isimlendirilmiştir. Pichkhadze’ye göre eserin bölümleri yaşamın içinden, tiyatro sahnelerini andıran otantik karakterlerin sahnelenmesi gibi bir atmosferdedir. Eserde dinleyici, tanıdık olunmayan harika bir toprağın güzelliğine, sıradan insanların hayatlarına tanık olurken; halk eğlencelerinin ritmini duyabilmektedir²¹⁷.

Tsintsadze’nin ilk dönem kuartetleri ve minyatürleri zamanında yazdığı bu eser, doğada beş farklı ruh haliyle karşıtlık (kontrast) ilkesine göre bir döngüde düzenlenmiştir²¹⁸. Eserde genellikle *iki bölmeli form* ve *çeşitleme* kullanılmıştır²¹⁹. Eserde yer yer Tsintsadze’nin hem viyolonsel hem de piyano partisinde kullandığı Gürcü müziğine özgü *dörtlü* ve *beşli* aralıklar görülmektedir. Bölüm içerisinde bunlara değinilmiştir. Ayrıca *modal* ve makamsal çağrışımlara rastlanılan bölümler belirtilmiş; dizi ve makamı andıran benzerlikler açıklanmış fakat çalışmanın sınırlılıkları dışında olduğundan karşılaştırmalı olarak irdelenmemiştir.

6.1. Arobnaya

Eserin ilk bölümü olan *Arobnaya*, Gürcistan’ın Gurya bölgesine aittir. Gürcü şarkıları genellikle *polifonik* olmalarıyla ünlüdür. Bu bölgenin şarkıları da en az üç veya dört seslidirler. Bu bölgede tamamen *polifonik* olarak sesleri geliştirip söylerler. Fakat

²¹⁵Pichkhadze, 1992, a.g.k., 171.

²¹⁶Meskhishvili, 1970, a.g.k., 12.

²¹⁷Pichkhadze, 1992, a.g.k., 34.

²¹⁸Pichkhadze, 1992, a.g.k., 94.

²¹⁹Meskhishvili, 1970, a.g.k., 12.

Arobnaya tek sesli bir şarkıdır. Bu şarkı eski zamanlarda bir at arabacısının tek başına at arabasını sürerken, kendiliğinden mırıldandığı bir ezgidir. Yalnızlığı anlatır. Dolayısıyla bu bir yalnızlık temasıdır²²⁰. Arabacı tek başına olduğu için içindeki tüm duyguları, kimseye anlatamadıklarını bu ezgi ile anlatır. Neşeli bir ezgi değildir. Çok eski bir şarkıdır²²¹.

Bu bölümde arabacının şarkısını viyolonsel, insan sesine yakın bir ses ile taklit etmektedir. Viyolonsel solosu ile başlayan ezgi sanki uzaklardan gelen bir ses gibidir. Bu bölümün, Gürcü halk şarkısı olan *Urmuli*²²² ile bağlantılı olduğu bilinmektedir. Besteci *Urmuli*'nin özelliklerini; arabacının şarkı söylemesini, ezginin *diyatonik* düzenini ustaca yakalamıştır. Konu genişletilmiş biçimde verilir ve uzun bir şarkıya dönüşür. Tema ana melodik çizgisini korurken ritmik figürlerin sürekli değişimi heyecanlı anlatının doğasını verir. Büyüyüp genişleyen tema bir doruk noktasına gelir. Burada özellikle bestecinin viyolonsel ve piyanonun yüksek ses aralığını kullanmayı tercih etmesi dikkat çekmektedir. Bölüm yavaş yavaş ezginin uzaklaştığı hissini verir ve sona erer. Arabacı uzun yolculuğuna devam etmektedir²²³.

Şekil 6.1 ve Şekil 6.2'de, *Urmuli* halk müziği biçimi için görüşmeler sırasında verilen örnekler yer almaktadır.

Andante

ს. წა. ლუ ს. წა. ლა (დას). შენ ჩე - მთ შა - ვთ კა - მე - ხო, (დას) წა ღა - ვა - შა - ვე შენ წო. ნა, გა. ძო - ვე წაფ - ხელ ბა - ლა. ხი, წამთ. წივ და - ტა - ბი ბზე - ხე - და.

Şekil 6.1. *Urmuli* örneği I

²²⁰Batiashvili, 2019, a.g.k.

²²¹Tsurtsumia, 2019, a.g.k.

²²²*Urmuli*, at arabacılarının seslendirdiği Gürcü şarkılarına verilen genel bir isimdir. Bu tür şarkılar genellikle tek seslidir. Zengin süslemeler içerir ve doğaçlama yapmaya kısmen uygun bir formdadır. Her bir müzik cümlesi üst ses aralığında başlar ve daha sonra ezgi *tonik* (eksen) ile biter. http-14.

²²³Pichkhadze, 1992, a.g.k., 94-95.

Bölüm solo viyolonsel ile başlar. Şekil 6.4'te görüleceği üzere piyano, 5. ölçüde ezginin neredeyse benzer bir halini beş ses aşağıdan seslendirir ve temayı tekrar viyolonsele bırakır. Tema viyolonsel partisinde görülmeden hemen önce piyano partisinde bestecinin 9. ölçüde dominant seste kullandığı *Sus4*²²⁶ (*Suspended 4*) akoru ile gerilim ve çözülüm ilişkisi duyulur. Bu akor aynı zamanda ayrı ayrı düşünüldüğünde Gürcü halk müziğine özgü çok seslendirmede de karşılaşılan²²⁷ *tam dörtlü* aralık şeklinde de düşünülebilir.



Şekil 6.4. *Arobnaya* piyano dörtlü aralık

Arobnaya bölümünde piyano genellikle viyolonseldeki ezgiye eşlik etmektedir. Şekil 6.5'te görülen *Andante* kısmındaki viyolonsel teması, bölümün bitişine yakın piyano partisinde de duyulmaktadır (Bkz. Şekil 6.6).

²²⁶N. Yavuzoğlu (2010). *Caz Müziğinde Akor Dizileri*. İstanbul: Pan Yayıncılık. s. 12.

²²⁷Tsursumia, 2019, a.g.k.



Şekil 6.5. Viyolonsel in andante kısmındaki teması

61. ölçüde (Bkz. Şekil 6.6) başlayan *Andante*'deki temanın, piyano partisinde görülen benzetimi (imitasyonu) aynı zamanda *Urmuli* halk şarkısı biçimine de uymaktadır. Tema III. dereceden başlayarak yavaşça iki oktav kadar aşağı inmekte ve *tonik* seste çözülmektedir. Viyolonsel in ise 66. ölçüden itibaren tam tersi bir hareket yaparak V. derecede ısrarcı bir tırmanışı görülmektedir.

The image displays three systems of musical notation for a piano piece. The first system begins at measure 59, featuring a treble staff with a melodic line and a bass staff with a harmonic accompaniment. A red bracket highlights a section starting at measure 61. The second system starts at measure 63, with the treble staff marked 'ad lib.' and the bass staff marked 'a tempo'. The third system begins at measure 67, with the treble staff marked 'pp morendo'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Şekil 6.6. Piyano partisinde andante teması

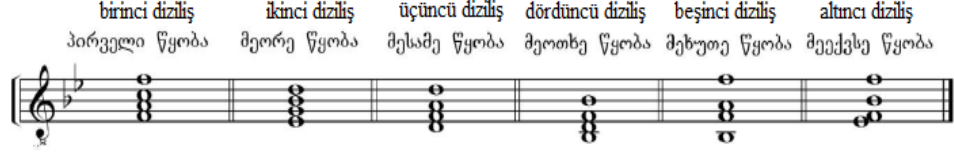
6.2. Chonguri

Chonguri dört telli bir halk enstrümanıdır. Tatlı ve sıcak bir sesi vardır²²⁸. Batı Gürcistan'a ait bir enstrümandır²²⁹. Bir eşlik enstrümanıdır. *Chonguri* ile şarkılar söylenir, danslar edilir. Gürcü müziğine özgü bir akort sistemi vardır. Bu akort sistemi

²²⁸Tsurtsunia, 2019, a.g.k.

²²⁹Jvania, 2019, a.g.k.

bir Gürcü armonisini oluşturmak için yeterlidir²³⁰. *Chonguri*'nin akort sistemi ile ilgili araştırma yapıldığında altı farklı akort sistemi olduğu görülmüştür²³¹ (Bkz. Şekil 6.7).



Şekil 6.7. *Chonguri* akort sistemi

Araştırmalar sırasında bu enstrümanın Türklerin kullandığı *çöğür*'e benzerliği dikkat çekmiş ve *çöğür*'ün tanımında bu benzerliğin izine rastlanmıştır.

Çöğür, *Kövür* (Güney Türkmenleri), *Çağur*, *Çigir*, *Çigör*, *Çogur* (Kafkasya-İran) gibi pek çok söyleniş tarzı olan, Evliya Çelebi'ye göre de Germiyanlardan Yakub Beyin icat ettiği, Gürcülerde *Çungur*, *Çonguri* adlarıyla 2-3 telli *tanbura* biçimleri bulunan, *divan* sazının atası sayılan, 5 ya da 6 çift telli, 36 perdelileri de olan, tahtadan yapılan metal telli çalgıdır²³².

Fakat günümüzdeki örneklerine bakıldığında *çöğür* ve *chonguri*'nin mızraplı olmaları dışında ortak özellikleri yoktur denilebilir. *Chonguri*'nin tel sayısı daha az, gövdesi daha farklıdır. Bu nedenle tınısal farklılıkları vardır. Şekil 6.8 ve Şekil 6.9'da *chonguri* ve *çöğür*'ün görselleri yer almaktadır. Ayrıca aşağıdaki bağlantıdan *chonguri* için ses örneği dinlenebilmektedir.

Chonguri ses örneği: <https://bit.ly/3iq9hPf>²³³



Şekil 6.8. Imereti bölgesinden *Chonguri*²³⁴

²³⁰Batiashvili, 2019, a.g.k.

²³¹M. Erkvandze (2016). The Georgian Musical System. *6th International Workshop on Folk Music Analysis*. <https://arrow.tudublin.ie/cgi/viewcontent.cgi?article=1005&context=fema> (Erişim tarihi: 17.06.2020).

²³²Aktüze, 2010, a.g.k., 150.

²³³http-17.

²³⁴http-18.



Şekil 6.9. Çögür²³⁵

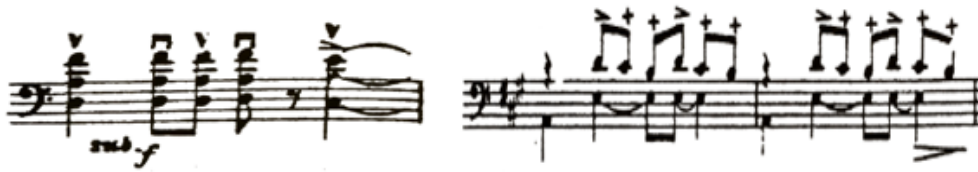
Bu bölümde besteci *chonguri*'yi, solo viyolonsel ile imgeleyerek bu enstrümanın doğal sesini taklit eder şekilde teknikler kullanmıştır. Tüm bölüm sol el ve sağ el *pizzicato* tekniği ile seslendirilmektedir. “Bu tamamen farklı bir dünyadır, farklı bir halk unsuru, yumuşak bir mizah bu bölümde hüküm sürmektedir”.²³⁶ Edinilen nota basımında bu bölümün başında yazıldığı görülen bazı ifadeler, tekniğin uygulanışı ile ilgili bilgiler vermektedir. Yay tekniği olan *çekerek* ve *iterek* işaretleri, bu bölümde sağ el *pizzicatosu*'nun nasıl olması gerektiğini belirtmek için yazılmıştır. Şekil 6.10'da teknik ifadeler (Rusçası ve Türkçesi), Şekil 6.11'de ise eser içindeki halleri yer almaktadır.

Условные знаки (Geleneksel ifadeler): + pizz левой рукой (sol el pizzicato)

▣ удар снизу (ince telden kalın tele doğru pizzicato)

∨ удар сверху (kalın telden ince tele doğru pizzicato)

Şekil 6.10. Chonguri teknik ifadeler



Şekil 6.11. “Chonguri” sağ el pizzicato ve sol el pizzicato

Şekil 6.12 ve 6.13'te *chonguri* ile seslendirilen halk ezgileri için görüşmeler sırasında verilmiş örnekler yer almaktadır.

²³⁵http-19.

²³⁶Pichkhadze, 1992, a.g.k., 95.

Moderato $\text{♩} = 88$



Şekil 6.12. Chonguri örneği I



Şekil 6.13. Chonguri örneği II

Örneklerde ritmik yapının 2/4'lük ve 4/4'lük olduğu görülmektedir. Fakat solo seslendirilirken *chonguri* 'nin ritmik çeşitlilik gösterdiği gözlemlenmiştir. Tsintsadze'nin solo viyolonsel için yazmış olduğu bu bölümde de ritmik çeşitlilik görülmektedir. Şekil 6.14'te görüleceği üzere 3. 10. ve 11. ölçülerde 4/4'lük ölçü içerisinde kullanılan *aksan* “>” ve sol el *pizzicato*'ları ile 8/8'lik bir ritmik yapı hissedilir. 13. ölçüde sadece üç ölçü görülen 3/4'lük ritim; 16. ölçüde tekrar 4/4'lük olur. Bölüm boyunca seyreden 4/4, 3/4 ve 5/4 gibi ritmik yapıların solo *chonguri* 'yi taklit etmek için yapıldığı söylenebilir.

Bu bölümde *A* ve *B* teması belirgindir. Şekil 6.14'te işaret ile belirtilen 3.-12. ölçüler arası *A* temasıdır.

Allegretto

1
4
7
10
13

Şekil 6.14. Chonguri A teması

Bu bölüm için özellikle sağ elde yapılan *pizzicato* 'nun tınısal farklılık yaratabilmek adına farklı yerlerde yapılması önerilmektedir. Örneğin *çekerek* ve *iterek* yapılan sağ el *pizzicatosu*'nda daha geniş (yayılan) bir tını elde etmek için tuşeye yakın; dirençli bir tını elde etmek için de köprüye yakın ve kuvvetli şekilde telin çekilmesi gerekebilir. Ayrıca genel olarak gözlemlenen yorumlarda bu bölümde kullanılan sağ el *pizzicatosu*'nun bazı yerlerde baş parmak ve bazı yerlerde işaret parmağı kullanılarak yapıldığı fark edilmiştir. Bu tekniğin *chonguri* 'yi taklit etmek için kullanıldığı düşünülmektedir. Şekil 6.14'te görüleceği üzere 4. ölçüden itibaren hemen hemen her sekizlikte işaret parmağı; 13.,14. ve 15. ölçülerdeki dörtlük notalarda ise baş parmak kullanıldığı gözlenmiştir.

Şekil 6.15'te *B* teması 12. ölçüden 22. ölçüye kadar belirtilen kısımda görülmektedir. Besteci bölüm içerisinde bu temaları basit çeşitlemelerle tekrar duyurmaktadır.



Şekil 6.15. Chonguri B teması

6.3. Sachidao

Sachidao, Gürcistan'ın Kakheti bölgesine ait bir halk müziğidir²³⁷. Spor müsabakalarında yapılan Gürcü güreşi sırasında seslendirilmektedir. Seyircilerin de olduğu bu etkinlikte güreş alanında *zurna* ve *doli* eşliğinde bu spor gerçekleşmektedir. *Zurna*, Kakheti bölgesinde yaygın olarak kullanılan bir enstrümandır. Güreş esnasında bu enstrümanlar *Sachidao*'yu seslendirmektedir²³⁸. Bu güreş ve müsabaka atmosferi, Türklerin ulusal sporu olan yağlı güreş etkinlikleri ile oldukça benzerlik göstermektedir. Türkler bu etkinlikte *asma davul* ve *zurna* kullanırken; Gürcistan'da da davula oldukça benzer bir vurmali çalgı olan *doli* kullanılmaktadır (Bkz. Şekil 6.16).

²³⁷Jvania, 2019, a.g.k.

²³⁸Tsurtsunia, 2019, a.g.k.



Şekil 6.16. *Doli*²³⁹

Tsintsadze'nin çocukluk anlarından en fazla aklında kalan ezgi *Sachidao*'nun müziği olmuştur. Bu müziği çok fazla duyduğunu özellikle belirtmiştir²⁴⁰. Bundan dolayı olmalı ki bestelerinde *Sachidao*'yu çok kullanmıştır. Kuartet için üç minyatürden biri ve bu çalışmada incelenen viyolonsel ve piyano için beş halk temasının bir bölümü *Sachidao* müziğidir. Ayrıca besteci *Mavi Dağın Hazinesi (Sokrovishche Goluboy Gori-Кокровище Голубой Горы)* adlı çocuk balesinin içerisinde de *Sachidao*'yu kullanmıştır²⁴¹.

Tsintsadze ile ilgili *Doğu'nun Doğuşu* gazetesinde, Müzikolog M. Bahtadze bir köşe yazısında, şöyle demiştir: “Kuartet için uyarladığı *Sachidao*, o türde en iyi bestelerinden sayılabilir. Tsintsadze, Gürcü halk müziklerini taklit ederken özel bir biçim kullanır. Tsintsadze'nin genel olarak böyle bir yeteneği vardır. *Sachidao*'da da *duduki* ve *doli* gibi halk enstrümanlarını kullanmıştır”.²⁴² *Sachidao*'nun seslendirilişinde üflemeli enstrüman olarak araştırmalar ve görüşmeler sonucunda hem *duduki* hem de *zurna* kullanılabilirdiği bilgilerine ulaşılmıştır²⁴³.

Zurna icracıları *duduki* de icra edebilmektedirler. Görünen o ki teknik anlamda da birbirine benzemektedirler. *Duduki* topluluğu kapalı alanda, *zurna* ise açık havada seslendirilmektedir²⁴⁴.

²³⁹<http://www.hangebi.ge/eng/doli.html> (Erişim Tarihi: 20.05.2020).

²⁴⁰Meskhishvili, 1970, a.g.k., 6.

²⁴¹Meskhishvili, 1970, a.g.k., 68.

²⁴²Meskhishvili, 1970, a.g.k., 14.

²⁴³Bakradze, 2018, a.g.k., 46; Tsurtsunia, 2019, a.g.k.

²⁴⁴V. Belaiev. (1933). The Folk-Music of Georgia. The Musical Quarterly, 19 (4), s.420.



Şekil 6.17. Duduki²⁴⁵



Şekil. 6.18. Zurna²⁴⁶

²⁴⁵<http://www.hangebi.ge/eng/duduki.html> (Erişim Tarihi: 20.05.2020).

²⁴⁶<http://www.hangebi.ge/eng/zurna.html> (Erişim Tarihi: 01.12.2020).

Bu bölümün ilk o dört ölçüsü solo viyolonsel ile başlar. Viyolonsel burada *Sachidao*'nun özgün halindeki gibi biri *dem tutan*²⁴⁷ iki zurna'yı (*duduki*'yi) süreklilik gösteren bir *re* sesi ile duyurur (Şekil 6.19).



Şekil 6.19. *Sachidao*, ilk 14 ölçü

14 ölçülük bu giriş kısmında (Bkz. 6.19), 6.-14. ölçülerde yer alan *re-mi bemol-fa* sesleri, tonaliteye göre yeden ses olan *do diyez* sesinin duyulması ve ezgideki hareket Türk müziği makamlarından *Segâh* makamı²⁴⁸ başlangıç seyri ile benzerlik göstermektedir.

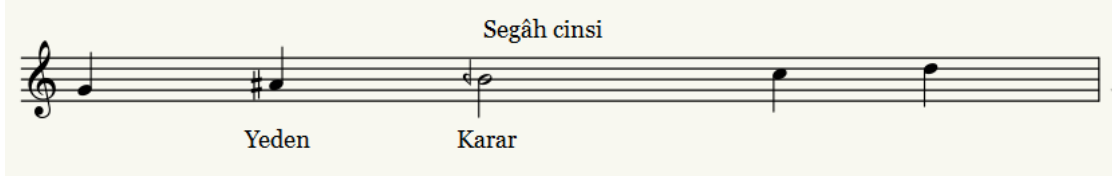
Bu kısımda eşit düzenli (tampere) ses sisteminde soyutlamalı olarak duyulan *Segâh* makamının özgün makamsal aralıkları mevcut olmamakla birlikte (çünkü bu makam *mikrotonal* sesler içermektedir), *segâh* cinsi²⁴⁹ Şekil 6.19'da görülen 14 ölçülük giriş kısmında belirgin bir şekilde duyulmaktadır. Şekil 6.20'de *segâh* cinsinin Türk makam müziğindeki özgün görünümü ve Şekil 6.21'de de *Sachidao*'da görebileceğimiz gibi *re*

²⁴⁷Say, 2012, a.g.k., 145.

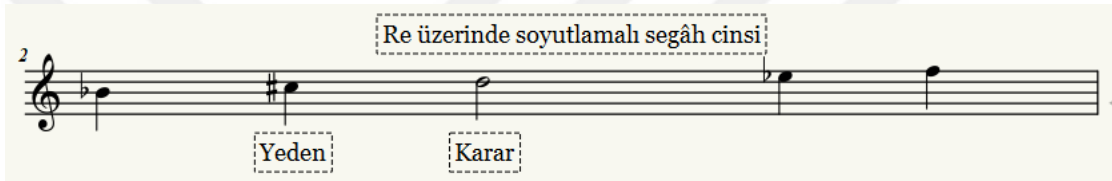
²⁴⁸*Segâh* makamı için gelenekte, *sol (rast)* düzeninde *segâh (si koma bemol)* perdesinden başlayıp düzen seslerinde gezindikten sonra yine *segâh* perdesinde karar eden makam denilebilir (İrden, 2020, a.g.k., 29). *Segâh* eserler genellikle *segâh* ve *sol (gerdaniye)* sesleri arasında seyir gerçekleştirir (Y. K. Kutluğ, 2000, *Türk Musikisinde Makamlar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınlar. s. 411). Bu makamda yoğunlukla karşılaşılan *la diyez (kürdi)* perdesinin özelliği, yeden sesi işleviyle tamamlayıcı perde olmasıdır. Abdülbâki Nâsır Dede'nin deyişiyle *Segâh* makamı, *rast* perde düzeni seslerinde gezindikten sonra *la diyez (kürdi)* perdesini gösterip *segâh* perdesinde karar eder (Kutluğ, 2000, a.g.k., 409).

²⁴⁹Sistemci okulda dörtlü ve beşli yapılar cins olarak adlandırılmıştır (Kutluğ, 2000, a.g.k., 34).

sesi üzerine aktarılmış soyutlamalı *segâh* cinsi yer almaktadır. Ayrıca 11.-14. ölçüler (Bkz. Şekil 6.19) arasında *si* bemol sesindeki kalış da *Segâh* makamının *sol (rast)* düzeni seslerinden *rast* perdesini kullanımına örnek oluşuyla makama yakınlığını ortaya koymaktadır. *Sachidao* bölümünde *segâh* sesleri *tetrakordal* (dörtlü yapıda) değil, üçlü yapıda ele alındığından Şekil 6.20 ve Şekil 6.21’de sadece üçlü olarak gösterilmiştir.



Şekil 6.20. *Segâh cinsi*²⁵⁰



Şekil 6.21. *Re üzerinde soyutlamalı segâh cinsi*

Sachidao özgün hali örnek ses dosyası: <https://bit.ly/31CMji2>²⁵¹

Sachidao belirgin bir şekilde *A-B-A-B-A* ve *koda*’dan oluşmaktadır. Viyolonselın 14 ölçülük solosundan sonra *A* temasının başlangıcı olarak adlandırabileceğimiz 15. ölçüde, tema ilk kez piyanoda duyulurken; viyolonsel *doli* enstrümanını taklit eder gibi ritmik figürlerle piyanoya eşlik etmektedir (Bkz. Şekil 6.22).

²⁵⁰Kutluğ, 2000, a.g.k.

²⁵¹http-20. *Sachidao*’nun özgün hali dinlendiğinde açık bir şekilde *Segâh* ve *Hüzzam* makamları duyulabilmektedir. Fakat *Hüzzam* makamı soyutlamalı olarak da olsa bu bölümde tanımlanamadığı için ele alınmamıştır.

Şekil 6.22. Piyano A teması ve viyolonsel doli ritmik figür

A temasının son cümlesinde de *Chonguri* bölümündeki gibi aksanlı notalarla değişen güçlü ve zayıf zaman vurguları dolayısıyla 8/8'lik bir ritmik yapı bu bölümde de hissedilmektedir (Bkz. Şekil 6.23).

Şekil 6.23. Tema'daki aksanlı figür piyano partisi

Aynı ritmik figür viyolonsel partisinde de görülmektedir. Ayrıca bölüm içerisinde birkaç defa daha kullanılmıştır (Bkz. Şekil 6.24).

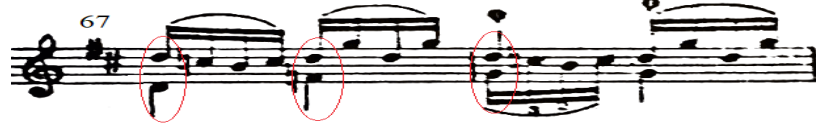


Şekil 6.24. Tema'daki aksanlı figür viyolonsel partisi

Viyolonsel ile beraber duyulan ikinci tema (Bkz. Şekil 6.25) *B* temasıdır. Daha önce verilen ses örneğinde de duyulacağı üzere *Sachidao*'nun özgün halinde biri *dem tutan* iki *zurna* (*duduki*) tarafından seslendirilen bu kısım *mikrotonal*'dir. Besteci buradaki *mikrotonal* yapıyı belki de piyano partisinde *disonans* 'lar ile belirtmek istemiştir. Ayrıca 43. ölçüde başlayıp üç ölçü süren *tam beşli* aralıklar yine Gürcü müziğinde çokça kullanılan yapılar olarak karşımıza çıkmaktadır (Bkz. Şekil 6.25).

Şekil 6.25. *Sachidao B* teması

Şekil 6.26'da viyolonsel partisinde 67. ölçüde başlayan kısa *pasaj*'ın alt sesinde ilerleyen *re-fa-sol* yürüyüşünde yine *tam beşli* aralıkta bir kalış görülmektedir. Bu pasaj teknik anlamda *entonasyon* için çalışılması gereken bir pasajdır. Daire içine alınan aralıklar (Bkz. Şekil 6.26) arasında doğru entonasyon ile pasajı seslendirebilmek için Şekil 6.27'de oluşturulmuş aralık çalışması faydalı olacaktır.



Şekil 6.26. Beşli ses aralığı 68. Ölçü



Şekil 6.27. Kısa pasaj için aralık çalışması

Şekil 6.28'de, 73.-80. ölçüler arasında görülen *köprü*'den sonra 81. ölçüde tekrar *A* temasına dönülmüştür. Burada 77.-80. ölçüler arasında viyolonsel *ricochet* arşe tekniği ile *doli* enstrümanını taklit ettiğini düşünebiliriz.

Şekil 6.28. A ve B teması sonrası gelen köprü

A teması yeniden geldiğinde tema bu kez viyolonsel partisinde duyulur. Viyolonselde bu ezgi, aynı şekilde piyanoda olduğu gibi devam eder. 91. ölçüde ise *B* teması tekrar gelir. Tema bu kez piyano partisinde görülmektedir. Piyano bu temayı ilk kez bu kısımda seslendirir. Bu tema daha önce viyolonsel partisinde gördüğümüz iki *zurna*'nın (*duduki*'nin) seslendirdiği temadır (Bkz. Şekil 6.29).

Şekil 6.29. Piyano partisi *B* teması

Sachidao bölümü 111. ölçüde başlayan bir *koda* ile son bulur. *Koda*'da piyanonun sol el partisinde görülen ısrarlı *tam beşli* aralıklar dikkat çekmektedir (Bkz. Şekil 6.30).

Şekil 6.30. 111. ölçü kodanın başlangıcı

6.4. Nana

Nana, ninni demektir. Bu ezgi geleneksel bir ezgidir²⁵² ve tek seslidir²⁵³. *Nana* en şiirsel halk imgelerinden biridir. Viyolonsel melankolik, derinden gelen bir ifade ile başlar. Daha sonra tema daha kesin bir şekilde belirir ve solo piyanoda duyulur. Solo bu bölümde bazen viyolonsel bazen piyanoda sürekli değişerek duyulur. Orta kısımda tema

²⁵²Tsursumia, 2019, a.g.k.

²⁵³Batiashvili, 2019, a.g.k.

biraz değişir, fakat bu tonal bir değişim gibi değildir. Tema viyolonsel için son *pizzicato* 'larda özetlenir ve bölüm küçük bir *koda* ile sona erer²⁵⁴.

Bu ninninin Gürcülerin Şaman geleneğine inanışları döneminden bir ninni olduğu bilinmektedir. Bir çocuk evde hastalığa yakalanırsa bu hastalığı getiren ruhani/metafizik durumların olduğuna inanılmaktadır. Bu durumu, dolayısıyla hastalığı ortadan kaldırmak için çeşitli yöntemler uygulanmaktadır. Örneğin hastanının olduğu odaya çiçek, kuruyemiş ve şeker konulur; hastalığı uzaklaştırmak için odada açık renk kumaşlar sallandırılarak mutlu bir şekilde bu ninni söylenir. Sözleri şu şekildedir:

*Uyuyun menekşeler, uyuyun güller,
Uyu benim canım çocuğum,
Güller ve menekşeler toplayacağım,
Senin küçük beşiğini süsleyeceğim.
Uyuyun menekşeler, uyuyun güller,
Asilzadeler bize geldi
ve küçüğü ziyaret etti.
Yedi kız kardeş ve yedi erkek kardeş
Küçük beşiğin etrafında durdu.
Uyuyun menekşeler, uyuyun güller,
Yedi köyün etrafında
Altın bezden yedi çadır (ev) var,
Herkes çiçekler toplar
ve çadırları bezer (süsler)
Uyuyun menekşeler, uyuyun güller²⁵⁵*

Bölümün ilk beş ölçüsündeki cümlelerin (Bkz. Şekil 6.31), görüşmelerde bu bölüm için verilen geleneksel ninni temaları ile aynı olduğu görülmektedir.



Şekil 6.31. "Nana" giriş temasından cümle

²⁵⁴Pichkhadze, 1992, a.g.k., 95.

²⁵⁵Belaiev, 1933, a.g.k., 422-423. (Çev. F. Eren).



Şekil 6.32. Geleneksel ninni temaları

Tsintsadze'nin kullandığı halk ninnisinin özgün hali örnek ses dosyası: <https://bit.ly/2I8z29v>²⁵⁶

Ayrıca Şekil 6.31'de görülen cümlenin Türk müziği cinslerinden *hüseyni* ile benzerlik gösterdiği ancak eserin tamamına geleneksel kaydından ulaşıldığında *buselik* makamı ile ilişkili olduğu anlaşılmaktadır²⁵⁷. Şekil 6.33'te *Nana*'nın paylaşılmış olan özgün halinin ses kaydında duyulan *buselik cinsi* perdeleri ve Şekil 6.34'te *buselik cinsi* (beşlisi) ve Şekil 6.35'te *re* sesi üzerinden *buselik cinsi* yer almaktadır.



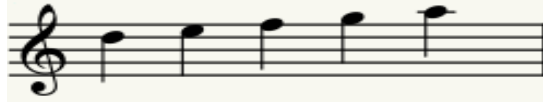
Şekil 6.33. *Nana*'nın özgün halinde duyulan buselik cinsi perdeleri



Şekil 6.34. Özgün yerinde buselik cinsi

²⁵⁶Ses kaydı G. Shoshitashvili ile 1 Ekim 2020 tarihinde yapılan kişisel iletişimde edinilmiştir.

²⁵⁷*Buselik* makam seyirlerinde III. derecesini birinci merkez V. derecesini ikinci merkez tutma eğilimi görülür (Kutluğ, 2000, a.g.k., 156). Ancak, Şekil 6.31'de III., IV. ve V. derecelerin (*çargâh -neva-hüseyni perdelerinin*) peş peşe duyulması ve V. derecenin (*hüseyni* perdesinin) özellikle vurgulanması *Hüseyni* makamıyla ilişkilendirilebilir. Bu noktada *Nana*'nın paylaşılmış olan özgün kaydından değişik edilen geleneksel halinde, Şekil 6.33'ten anlaşılacağı üzere *si bemol* üzerinde III. derecenin merkez tutulup V. dereceyi ikinci merkez olarak aldığı iştilir. Bu da *Nana*'nın geleneksel halinin *buselik* olduğuna işaret eder. Bu ezgideki seyir *Buselik* makamının seyri ile birebir örtüşmektedir.



Şekil 6.35. Re sesi üzerinden buselik cinsi

Ayrıca *Nana*'daki giriş temasının (Şekil 6.31) *doryen modu* ile bağlantılı olduğu saptanmıştır. Fakat bölüm genel olarak *re doğal minör*²⁵⁸ tonunda olduğu için bölümün tamamının *doryen modunda* olduğu söylenemez. Çünkü *doryen modu* Şekil 6.36'da görüleceği gibi *si naturel* almaktadır. *Re doğal minör*, *fa majörün* ilgili minörü olarak *si bemol* almaktadır. Burada *re minör* klasik armonide görüldüğü gibi bir armonik veya melodik minör değiştiricilerini almamaktadır. Dizideki aralıklar tam-yarım-tam-tam-yarım-tam-tam (*re-mi-fa-sol-la-si bemol-do-re*) şeklinde duyulmaktadır. Bu dizi de *Eolyen (Aeolian) modu* ile aynıdır (Bkz. Şekil 6.37).



Şekil 6.36. Doryen²⁵⁹ (kilise modu)



Şekil 6.37. Eolyen (Aeolian)²⁶⁰ (kilise modu)



Şekil 6.38. “Nana” bölümündeki re doğal minör dizi

Nana bölümü *tema ve çeşitlemelerden* oluşmaktadır. Tema bazen viyolonsel bazen de piyano partisinde görülmektedir. Şekil 6.39'da 14. ölçüde tema piyano partisinde görüldüğünde sol elde ezgiye paralel hareket eden üçlü de eklenmiştir. Daha sonra aynı çeşitleme 18. ölçüde viyolonsel partisinde de görülmektedir. 21. ve 25. ölçülerde

²⁵⁸Yavuzoğlu, 2010, a.g.k., 13; H. G. Pellegrin, 2017 Classic Guitar Method. New York: PAB Entertainment Group. s. 117.

²⁵⁹Yavuzoğlu, 2010, a.g.k., 8.

²⁶⁰Yavuzoğlu, 2010, a.g.k., 9.

viyolonselın *dörtlü* aralıkta kalışı yine Gürcü halk müziğine özgüdür. Bölüm boyunca hem temanın hem eşlik partisinin çeşitlendiği görülmektedir.

The image displays a musical score for a cello piece, consisting of four systems of music. Each system includes a cello line and a piano accompaniment. The first system starts at measure 13, the second at 17, the third at 21, and the fourth at 25. The piano part features various textures, including arpeggiated figures and chords. The cello line has several notes circled in red, indicating specific intervals or techniques. The score includes dynamic markings such as 'mf', 'cresc.', 'f', and 'p', and performance instructions like 'pizz.' and 'arco'.

Şekil 6.39. Tema ve çeşitlemeleri

6.5. Plyasovaya

Beşinci bölüm *Erio* adlı işçi şarkısından esinlenilmiş, bir halk eğlencesini anlatan dans parçasıdır²⁶¹. Genellikle çok canlı, hızlı bir nabız hissedilir. Çok simetriktir ve özel bir Gürcü ritmi barındırmaktadır. Halk bayramlarında ve düğünlerde bu müzik ile dans

²⁶¹Pichkhadze, 1992, a.g.k., 95.

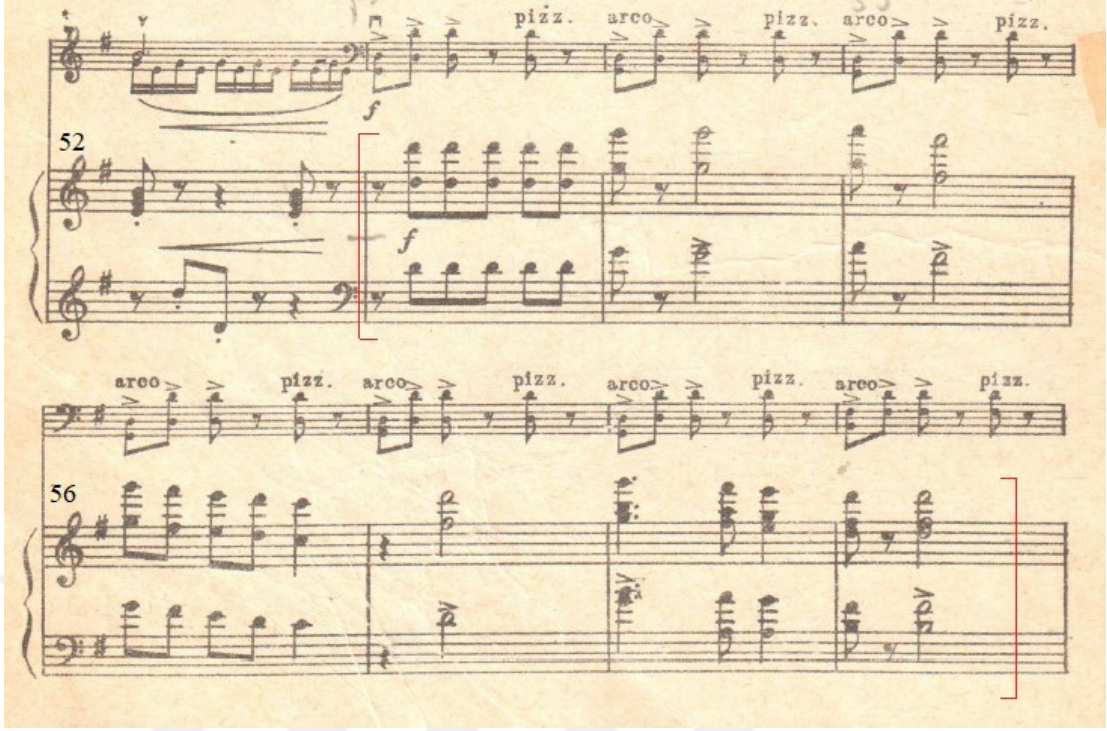
edilir²⁶². Tsintsadze'nin yazdığı ezgi ile benzerlik gösteren bir *Plyasovaya* dansı ses verisine ulaşamamıştır.

Bu bölümde yine 4. bölümdeki gibi *tema ve çeşitlemeler* görülür. Bölümün teması Şekil 6.40'da görülen 5.-12. ölçüler arasındadır. Bölüm boyunca viyolonsel ve piyano partilerinde bu tema çeşitlenir. Bölüm 3/4'lüktür. Fakat 5. ölçüden 8. ölçüye kadar görülen ikinci zamanlara gelen aksanlar bölüme ritmik çeşitlilik katmıştır (Bkz. Şekil 6.40).

Şekil 6.40. *Plyasovaya* 5.-12. ölçüler tema viyolonsel partisinde

Aynı tema piyanoya ikinci kez geldiğinde temadaki çeşitleme daha belirgindir (Bkz. Şekil 6.41).

²⁶²Batiashvili, 2019, a.g.k.



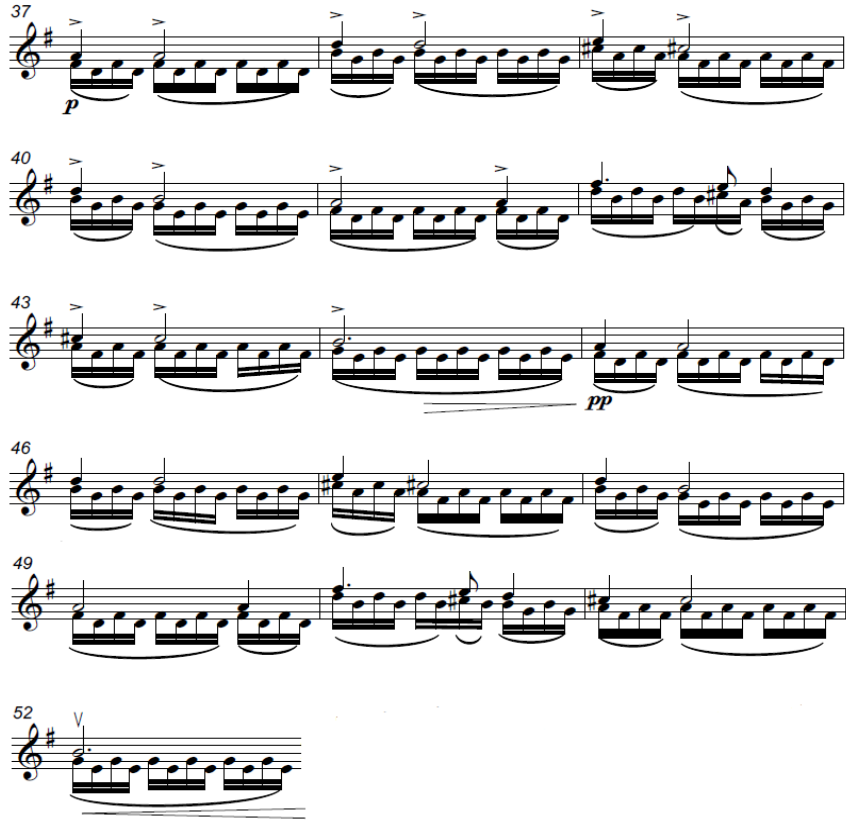
Şekil 6.41. Plyasovaya 53.-59. ölçüler tema piyano partisinde

Şekil 6.42’de Plyasovaya için görüşmeler sırasında verilmiş özgün örnek yer almaktadır. Bu örnekte ritmik vurgular yoktur. Fakat dansın çok hızlı ve üç zamanlı olduğu görülmektedir.



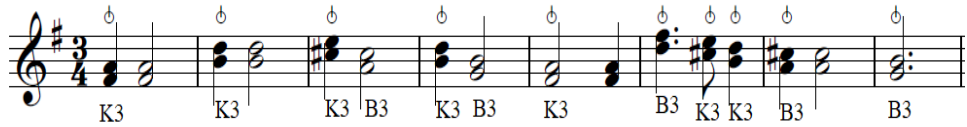
Şekil 6.42. Plyasovaya için örnek

Bu bölümün viyolonsel partisinde, teknik anlamda zorlayıcı olabilecek bazı pasajlar vardır. Bölüm hızlı ve canlı olması gerektiğinden Şekil 6.43’te de görüleceği üzere onaltılık notalar tril gibi duyulmaktadır.



Şekil 6.43. Plyasovaya teknik pasaj I

Bu pasajı sadece yavaş çalışmak işlevsel olmayabilir. Hem *onaltılık* notaları takip ederken hem de entonasyon ile uğraşmak zorlayıcı olabilir. Bu nedenle pasajı sadeleştirerek çalışmak gerekebilir. Öncelikle entonasyon için aralıkları düşünerek çalışmak faydalı olacaktır. Fakat karışıklık yaratmaması açısından belirtmekte fayda vardır ki burada görülen *küçük üçlü* aralıklar viyolonselde seslendirilirken geniş (açık), *büyük üçlü* aralıklar dar (kapalı) olarak düşünülerek seslendirilmelidir (Şekil 6.44).



Şekil 6.44. Teknik pasaj için egzersiz I

Aralıkları çalıştıktan sonra pasajı hemen seslendirmek mümkün olmayabilir. *Onaltılık* notaları hemen eklemek zor olabilir. Bu nedenle bu pasajın *onaltılık* notalarını

sekizlik notalara dönüştürerek ön hazırlık yapmak önerilmektedir. Şekil 6.45'te bunun için bir egzersiz oluşturulmuştur.



Şekil 6.45. Teknik pasaj için egzersiz II

Bir kayıttan yorumcunun bu pasajdaki *onaltılık* notaları seslendirmedeği tespit edilmiştir²⁶³.

Entonasyon için zorlayıcı olabilecek bir diğer teknik pasaj Şekil 6.46'da 109.-124. ölçüler arasında görülen kısımdır.



Şekil 6.46. "Plyasovaya" teknik pasaj II

Bu pasaj için *oktav*'lar arasındaki yay geçişlerini bağlayarak çalışmak faydalı olacaktır. Entonasyon için bu bağlı notalar arasında sol elin her bir sese geçişte yumuşak olması ve doğru zamanlamayı öğrenmesi önemlidir (Bkz. Şekil 6.47).

²⁶³A. Peled, ve N. Polera. (2015) *Collage* (CD) (Rachmaninov, Tsintsadze, Popper), Centaurs Record.

The image shows a musical score for guitar, consisting of two staves in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The first staff contains a sequence of chords and triplets, with fingering numbers 1, 2, 3, and 0. The second staff continues the sequence with similar chords and triplets. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'p'.

Şekil 6.47. Teknik pasaj için egzersiz III

7. SONUÇ, TARTIŞMA VE ÖNERİLER

7.1. Sonuç

Halk müziği unsurları klasik müziğin içerisinde, Orta Çağ ve Rönesans'ta kısmen dini ideolojinin bir aracı olarak karşımıza çıkmaktadır. 18. yüzyılda ise 'ulus olma' fikri ile gelişip; 19. yüzyılda 'ulusalcılık' anlayışı ile devlet ideolojisinin bir ileti aracına dönüşmüştür. Bu dönemde ulus devlet modelini benimsemiş neredeyse her ülkede, ulusalcı bir yaklaşımla halk müziğine eğilim görülmektedir. Genel olarak halk müziği kavramı kentsel ve kırsal olarak ayrıştırılarak, sınıfsal farklılığı temsil etmiş; yüzyıllarca aristokrasi ve soyluların egemenliğine tepki olarak orta sınıf, halk müziğine yönelim göstermiştir.

20. yüzyılda SSCB Dönemi'nde de benzer bir ideoloji ile fakat daha belirgin atılımlarla halkların müziğine ve daha çok azınlıkların kültürüne yönelme fikri oluşmuştur. Bu durum etnik azınlıklardan bir birlik oluşturma düşüncesi ile şekillenmiş, çalışmaların daha yöresel unsurlara odaklanmasına neden olmuştur. Ayrıca 20. yüzyılda özellikle Doğu Avrupa ülkelerinde folklore olan ilginin etkisiyle yapılan bazı çalışmalar klasik müzikte halk müziğinin yönünü değiştirmiştir. Böylelikle besteciler başka ulusların hatta etnik toplulukların müziklerine de ilgi göstermeye başlamış, başka ülkelerle olan benzerlikleri araştırmaya yönelmişlerdir. Bu doğrultuda Tsintsadze'nin yaşadığı dönem olan 20. yüzyıl koşullarını düşünecek olursak pek çok etkeni bir arada değerlendirmemiz gerekmektedir. Bu konu tartışma başlığında ele alınmıştır.

7.2. Tartışma

Sulkhan Tsintsadze'yi başarıya yönlendiren etkenlerden biri SSCB Dönemi müzik politikaları ve Tsintsadze'nin bestecilik için seçtiği biçemin bu ideoloji ile örtüşmesidir. Bir diğer unsur Batı Avrupa ile Rusya'nın 1960'lardan sonra iletişimindeki kısmi iyileşme ile kopukluğun onarılması olarak görülmektedir. İletişimin tekrar düzelmesi SSCB bestecilerinin Batı Avrupa'daki yeniliklerden haberdar olmasının önünü açmıştır. Özellikle Tsintsadze'nin, 1960'lardan sonra değişen müzik biçemi ve Bartók'un çalışmalarına olan hayranlığı da bu savı doğrular niteliktedir. Bu nedenle Tsintsadze'nin halk müziği temalarına eğilimi, yalnızca ideolojik temelli olarak açıklanabilecek denli dar bir etkileşimde gerçekleşmemiştir. Zaten başarılı bir şekilde gerçekleştirdiği bir işte beğenilmesi ve desteklenmesi ile bu biçem üzerine kendini geliştirmek için isteklendirme (motivasyon) bulduğu açıktır. Ayrıca Tsintsadze'nin halk müziklerine karşı özel bir ilgisi

olduğu, başka halkların müziklerinden etkilenecek eserler üretmiş olmasından da (Bkz: 5.4. Tüm Eserlerinin Listesi) açıkça anlaşılabilir.

Gürcistan ziyaretlerinden önce bestecinin eserleri ile ilgili yapılan kapsamlı çalışmada, 1960'lardan sonra yazdığı eserlerinde halk temalarından uzaklaştığı fikri oluşmuştur. Fakat Tsintsadze'nin 1960'lardan sonra müzik dili kısmen değişse de, halk temalarına küçük alıntılarla da olsa yer vermeye devam ettiği hem görüşmeler sırasında hem de hakkında yazılan kaynaklarda belirtilen önemli bir ayrıntıdır. Tsintsadze'nin müzik dağarcığında Gürcü temalarının ne kadar yoğun olduğu, o kültürden olan kişilerin tespitleri ile daha da açıklık kazanmıştır.

Eser incelemesi kısmında da görüldüğü üzere Tsintsadze'nin "viyolonsel ve piyano için halk temaları üzerine beş parça" eseri Gürcü halk müziği unsurlarını çokça içermektedir. Ayrıca sadece bu eserde değil bestecinin viyolonsel eserlerinin genel olarak enstrümanı tanımanın ötesinde, bu enstrümanın ayrıcalıklarını ortaya çıkarır nitelikte olduğu görülmektedir. Bu nedenle olmalı ki Tsintsadze'nin eserleri Daniil Shafran, Nataliya Şahovskaya, Steven Isserlis, Amit Peled, Maximilian Hornung gibi pek çok önemli solistin repertuvarında yer almıştır/almaktadır.

Tsintsadze'nin "viyolonsel ve piyano için halk temaları üzerine beş parça" eserinin analizi sonucundan yola çıkılarak kendine özgü ayrıcalıkları şu şekilde sıralanabilir:

- Teknik ve müzikal anlamda viyolonsel yorumculuğuna katkı sağlayacak özellikler içermesi,
- Gürcü halk müziğine özgü çok seslilik özellikleri barındırması,
- Genel olarak müzikal ifadelerin Gürcü halk enstrümanları ve müziğinin taklidi üzerine kurgulanmış olması,
- Eserin üçüncü ve dördüncü bölümlerinin özgün halleri dinlendiğinde Türk makam müziği ile benzeşimi ve eşit düzenli sistemde makam soyutlamaları içerdiği görülmektedir.

Eşit düzenli sistemde makamı çağrıştıran müzik örnekleri Türk bestecilerin çalışmalarında da görülmektedir. Örneğin Türk Beşleri olarak adlandırılan Ahmet Adnan Saygun, Ulvi Cemal Erkin, Cemal Reşit Rey, Hasan Ferit Alnar, Necil Kazım Akses; sonraki kuşak bestecilerinden Ferit Tüzün, Muammer Sun, Yalçın Tura, Özkan Manav, Fazıl Say gibi besteciler eserlerinde halk müziği öğelerini işlemiş/işlemekte olan bestecilerden birkaçıdır. Cumhuriyet Dönemi müzik politikaları şekillenirken klasik müzik ve halk müziğini kaynaştırma girişimleri adına pek çok fikir ortaya atılmış; farklı

ülkelerde gerçekleşen örnekler incelenmiştir. Fakat o dönemde *mikrotonal* ve *modal* olan Gürcistan'ın müziğinin incelenip incelenmediğine dair herhangi bir çalışmaya rastlanmamıştır. Çalışmada Tsinstsadze'nin“viyolonsel ve piyano için halk temaları üzerine beş parça” eserinin üçüncü ve dördüncü bölümlerinde görülen makam soyutlamalarının Türk makam müziği ile benzeşimini ele almanın nedeni iki kültüründe halk müziğinde *mikrotonal* ve makamsal yapıların olmasıdır. Elbette 21. yüzyılda Türkiye’de klasik müziğin pek çok akımdan etkilendiği görülse de halk müziği temalarını hala müziklerinde kullanan pek çok besteci vardır. Bu nedenle Gürcistan halk müziğini klasik müzik biçiminde işleyen bestecilerin müziklerini incelemenin; makamsal ya da *mikrotonal* bir yapının soyutlamalı olarak bir eserde nasıl kullanılabileceğine yönelik fikirlerin bu alanda çalışmalar yapan akademisyen, müzisyen ve besteciler için önemli olacağı düşünülmektedir.

Ayrıca Gürcistan ve Türkiye'nin tarihte görülen temasları dolayısıyla ortak paydaları olduğu görülmektedir. Bu da kültürel benzerliklerin müzik kültürlerinde yansımaları olup olmadığı ile ilgili daha fazla araştırma yapılması gerektiğini düşündürmektedir. Gürcü halk müziği, Türkiye'nin Karadeniz sınırında pek çok Gürcü köyünde hala yaşamaktadır. Orada yaşayan ve Türklere de ait olan bir kültür yatmaktadır. Sadece Karadeniz sınırında da değil, tarihin belli süreçlerinde Gürcistan'da zorunlu göçe tabi tutulmuş ve Türkiye'nin farklı şehirlerine yerleşmiş Gürcü toplulukları da vardır. Bu araştırma sürecinde haberdar olunan Amerikalı antropolog Peter Gold'un “Batı Türkiye’de Gürcü Polifonisi” (Georgian Polyphony in Western Turkey: In the footsteps of Peter Gold) adlı çalışması, Gürcistan ziyareti sırasında edinilmiştir. Bu çalışma Türkiye’de, İstanbul, Bursa ve Balıkesir’de yaşayan Gürcülerin müzik pratikleri ile ilgili alan çalışmaları içermektedir. Türkiye’ye göç etmiş/ettirilmiş bazı Gürcü topluluklarının Türkiye’de halk müziği kültürlerini nasıl devam ettirdikleri üzerine detaylı bir çalışmadır. Elbette etnik topluluklar konusunda zengin olan Türkiye’de, günümüzde pek çok Türk akademisyen de bu alanda çalışmalar yürütmektedir. Fakat Gold’un çalışması iki kültüre de yabancı biri olarak bu denli kapsamlı olması ile dikkat çekicidir.

7.3. Öneriler

Sulkhan Tsintsadze'nin çellist bir besteci olarak viyolonsel eserlerinde genel olarak enstrümanın olanaklarını çok iyi bildiği ve kullandığı gözlemlenmiştir. Bu nedenle eserlerini özellikle Türkiye’de viyolonsel eğitimi repertuarına almanın önemli olacağı

düşünülmektedir. Ayrıca viyolonsel repertuarı çeşitliliği açısından da yorumcuların ilgisini çekecektir. Çalışmada incelenmiş olan “viyolonsel ve piyano için halk temaları üzerine beş parça” eserin tanınması/seslendirilmesi, teknik ve müzikal anlamda çellistlere (özellikle öğrencilere) katkı sağlayacaktır. Eserde bulunan hem sol hem de sağ el için yazılmış teknik pasajların; viyolonsel ses rengini geniş bir yelpazede sunan melodik cümleleri müzikal olarak ifade etmeye çalışmanın; halk müziğine özgü yapıları özellikle *modal* yapı içerisinde anlamının yorumculuğa katkısı olacaktır.

Bestecinin yazdığı farklı biçimler düşünüldüğünde geniş bir çalışma alanı olduğundan, farklı müzik türlerinde eserlerinin başka yönleriyle ele alındığı çalışmaların da yapılması önerilmektedir. Örneğin film müzikleri, müzikli tiyatro gibi türlerde yaptığı çalışmaların incelenmesi bestecinin bütüncül olarak anlaşılması için önemli olacaktır.

Son olarak Osmanlı, İran ve İslam dünyası etkilerinin Gürcistan’ın halk müziği kültürüne yansıdığı söylemi (4.2.1. Gürcü halk müziği başlığında ele alınmıştır) ve tartışma kısmında Peter Gold’un sözü geçen kültürel kaynaşımı ele alan değerli çalışmasından yola çıkarak Gürcü ve Türk müziğinde benzerlikleri araştırarak daha kapsamlı çalışmaların yapılması önerilmektedir.

KAYNAKÇA

- Abraham, M. (2014). Folk Music's Influence in Art Music in the Period 1814-2014 Trends in Practice and Performing Hungary, *37th European Conference of Epta Associations*'da sunulan bildiri. <http://www.abrahammariann.hu/oslo/oslo.pdf>. (Erişim tarihi: 20.05.2020).
- Aça, M., Akat, A., Çeribaş, M., Aça, M., Yolcu, M. A., Ayaz, B., Dinç, M., Kara, Ü., Keskin, A., Küçük, A., Özen, H., *Halk Bilimi El Kitabı*. Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.
- Aktüze, İ. (2010). *Müziği Anlamak Ansiklopedik Müzik Sözlüğü*. (3. Baskı). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Bakradze, N. (2018). A Study of Otar Taktakishvili's Piano Süit: The Influence of the Georgian National Instruments Salamuri, Chonguri, Panduri, Duduki and Doli. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Amerika: Arizona University.
- Bartók, B. (1976). What is Folk Music. Folk Song Research and Nationalism. B. Suchoff (Ed.), *Béla Bartók Essays* içinde (5-28). Londra: Nebraska Üniversitesi Yayınları.
- Belaiev, V. (1933). The Folk-Music of Georgia. *The Musical Quarterly*, 19 (4), 417-433.
- Berkman, E. (2012). *Kanun Virtuözü, Besteci ve Eğitimci Haçatur Avetisyan (1926-1996) ve Kanun Çalgısı Özelinde Ermenistan Sovyet Sosyalist Cumhuriyeti'nde (1920-1991) Müziğin Dönüşümü*. Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi. İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Berkman, E. (2014). Çağdaş Türk Bestecilerinin Kanun-Piyano Eserlerinin Kanun Partilerinde Makamsal Ögeler, *Müzik-Bilim Dergisi*.
- Bohlman, P. V. (2004). *The Music of European Nationalism Cultural Identity and Modern History*. Amerika: ABC-CLIO, Inc.
- Bohlman, P. V. (2015). *Dünya Müziği*. (Çev: H. Gür). Ankara: Dost Kitabevi Kültür Kitaplığı.
- Clark, J. (1976). Domenico Scarlatti and Spanish Folk Music: A Performer's Re-Appraisal. *Early Music*, 4 (1). <https://www.jstor.org/stable/3126018>. (Erişim tarihi: 24.04.2020).
- Copland, A. (2015). *Yeni Müzik (1900-1960)*. (Çev: A. C. Gedik). İstanbul: Yazılama Yayınevi.
- Curtis, B. (2008). *Music Makes the Nations: Nationalist Composers and Nation Building in Nineteenth-Century Europe*. New York: Cambria Press.
- Çöloğlu, E. (2005). *Çağdaş Türk Bestecilerinin 20. Yy. Müziğinin Modernist Anlayışlarıyla Etkileşimi*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Mimarşinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Doijaşvili, M., Tsursumia, R., Andriadze, M., Kurdashvili, T., Toradze, G. (2008). *The Vano Saradjishvili Tbilisi State Conservatoire*. New York: Nova Science Publishers, Inc.

- Dundes, A. (1965). *The Study of Folklore*. Amerika: Prentice-Hall, Inc. Englewood Cliffs, N. J. University of California. Berkeley.
- Durgun, Ş. (2005). *Türkiye 'de Devletçi Gelenek ve Müzik*. Ankara: Alter Yayıncılık.
- Emsheimer, E. (1967). Georgian Folk Polyphony. *Journal of the International Folk Music Council*, 19. <https://www.jstor.org/stable/942187>. (Erişim tarihi: 25.10.2018).
- Erkvanidze, M. (2016). The Georgian Musical System. *6th International Workshop on Folk Music Analysis*. <https://arrow.tudublin.ie/cgi/viewcontent.cgi?article=1005&context=fema>. (Erişim tarihi: 17.06.2020).
- Finkelstein, S. (1986). *Müzik Neyi Anlatır*. İstanbul: Kaynak Yayınları.
- Finkelstein, S. (1995). *Besteci ve Ulus (Müzikte Halk Mirası)*. İstanbul: Pencere Yayınları.
- Gelzer, S. (2002). Testing a Scale Theory for Georgian Folk Music. *The First International Symposium on Traditional Polyphony*, Tiflis, Gürcistan.
- Gilbert, H. F. (1917). Folk-Music in Art-Music—A Discussion and A Theory. *The Musical Quarterly*, 3 (4). <http://www.jstor.org>. (Erişim tarihi: 28.10.2019).
- Goldman, L. (2020). National Informed: The Politics of National Minority Music during Late Stalinism. *Jahrbücher für Geschichte Osteuropas*, 67 (3).
- Gökalp, Z. (2008). *Türkçülüğün Esasları*. (6. Baskı). İstanbul: Toker Yayınları.
- Griffiths, P. (2010). *Batı Müziğinin Kısa Tarihi*. (Çev. M. Halim Spatar). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Güler, A. Halıcıoğlu, M. B., Taşgın, S. (2013). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayınevi.
- Gümüş, N. (2000). *XVI. Asır Osmanlı-Gürcistan İlişkileri*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- İlyasoğlu, E. (2003). *Zaman İçinde Müzik*. (7. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- İnalçık, H. (2017). *Atatürk ve Demokratik Türkiye*. İstanbul: Kırmızı Yayınları.
- İrden, S. (2020). *Düzen, Perde, Makam, Terkip Uygulamaları*. (1. Basım). Konya: Eğitim Yayınevi.
- Jeppesen, K. (1939). Venetian Folk-Songs of the Renaissance. *Papers Read by Members of the American Musicological Society at the Annual Meeting*, <https://www.jstor.org/stable/43873162>. (Erişim tarihi: 16.03.2020).
- Kavtaradze, M. (2017). Multiculturalism and National Identity in the 20th Century Georgian Musical Space. *Musicology and Cultural Science*, 2 (16).
- Kutluğ, Y. K. (2000). *Türk Musikisinde Makamlar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınlar.
- Kutluk, F. (2018). *Müzik ve Politika*. (1. Baskı). İstanbul: H2O Yayıncılık.
- Lang, P.H. ve Betmann, O. (1960). *A Pictorial History of Music*. New York: W.W. Norton & Company, Inc.

- Lowinsky, E. E. (1954). Music in the Culture of the Renaissance. *Journal of the History of Ideas*, 15(4). <https://www.jstor.org/stable/2707674>. (Erişim tarihi: 13.04.2020).
- Magilocco, S. (1992). Folklore and Teaching: Preliminary Remarks and Practical Suggestions. *Italica*, 69(4). <https://www.jstor.org/stable/479690>. (Erişim tarihi: 01.06.2020).
- Meskhishvili, E. (1970). *Sulkhan Tsintsadze "Sovyet Bestecisi"*. Moskova: Birlik Yayınevi.
- Mimaroglu, İ. (2012). *Müzik Tarihi*. (10. Basım). İstanbul: Varlık Yayınları.
- Özkan (Melaşvili), A. (1968). *Gürcüstan*. İstanbul: Aksiseda Matbaası.
- Özkan, İ. H. (2015). *Türk Müsıkisi Nazariyatı ve Usülleri, Kudüm ve Velveleleri*. (8. Baskı). İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Öztürk, O. M. (2014). *Makam Müziğinde Ezgi ve Makam İlişkisinin Analizi ve Yorumlanması Açısından Bir Yaklaşım: Perde Düzenleri ve Makamsal Ezgi Çekirdekleri*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Öztürk, S. (2019). Çarlıkta Ruslaştırma Siyaseti ve Sovyet Sonrası Dönemde Ruslaştırmadan Geriye Dönüş Politikaları. *Avrasya Uluslararası Araştırmalar Dergisi*. 7(16). S.1097-1110.
- Öztürkmen, A. (2006). *Türkiye'de Folklor ve Milliyetçilik*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Pichkhadze, M. (1992). *Sulkhan Tsintsadze'nin Sanat Dünyası*. M. Kordzaya (Ed.), Gürcistan: Literaturnaya Gruziya.
- Pellegrin, H. G. (2017). *Classic Guitar Method*. New York: PAB Entertainment Group.
- Potter, P. M. (2001). The Politicization of Handel and His Oratorios in the Weimar Republic, the Third Reich, and the Early Years of the German Democratic Republic. *The Musical Quarterly*, 85(2). <https://www.jstor.org/stable/3600915>. (Erişim tarihi: 29.04.2020).
- Riley, M. ve Smith, A. D. (2016). *Nation and Classical Music from Handel to Copland*. İngiltere: The Boydell Press.
- Say, A. (1997). *Müzik Tarihi*. (3. Basım). Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Say, A. (2008). *Müzik Nedir, Nasıl Bir Sanattır?*. (1. Basım) İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- Say, A. (2012). *Müzik Sözlüğü*. (4. Basım). Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Scheide, W. H. (1997). Thoughts on Johann Sebastian Bach (1685-1750), History, and Society. *Proceedings of the American Philosophical Society*, 141(2). <https://www.jstor.org/stable/987299>. (Erişim tarihi: 12.03.2020).
- Schumann, R. (1860). *Advice to Young Musician*. (Çev: H. H. Pierson) Londra: Ent. St. Hall. Ewer&co.
- Schwarz, B. (1983). *Music and Musical Life in Soviet Russia Enlarged Edition 1917-198*. Amerika: Indiana University Press Bloomington.

- Slonimsky, N. (2004). *Russian and Soviet Music and Composers*. Writing on Music. Slonimsky Yourke, E. (Ed.). Vol.2. Londra & New York: Routledge.
- Stockmann, D. ve Koudal, J. H. (1997). *Historical Studies on Folk and Traditional Music*. Danimarka: Danish Folklore Archives Museum Tusculanum Press.
- Sultanova, A. (2012). Rus Beşleri'nin Eserlerinde Oryantalizm Akımı. *İdil Dergisi*, 1 (5).
- Szabolcsi, B. (1965). Folk Music, Art Music, History of Music. Budapeşte: *International Folk Music Council (IMFC) Conference, Akadémiai Kiadó*. s. 171-179 <http://www.jstor.org/stable/901424>. (Erişim tarihi: 28.10.2019).
- Tan, N. (1988). *Folklor (Halk Bilimi) Genel Bilgiler*. (2. Basım). İstanbul: Gümüş Basımevi.
- Tsitsishvili, N. (2007). Social and Political Constructions of Nation-Making in Relation to the Musical Styles and Discourses of Georgian Duduki Ensembles. *Journal of Musicological Research*, 26:2-3, 241-280.
- Toradze, G. (2012). *Sulkhan Tsintsadze*. Tbilisi: Gürcü Besteciler Birliği ve Tiflis Devlet Konservatuarı.
- Yavuzoğlu, N. (2010). *Caz Müziğinde Akor Dizileri*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Yılmaz, K. (2019) *Arel Nazariyatındaki Basit Makamlarda Bestelenmiş Klasik Türk Müziği Eserleri ile Bu Makamlara Ait Nazari Bilgilerin Bilgisayar Destekli Karşılaştırılması*. Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi. Sivas: Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Ziegler, S. (2020). Fonograf Alanda Erken Dönem Karşılaştırmalı Müzikoloji Çalışmaları ve Türkiye, *Etnomüzikoloji Tarihinde Tarihsel Kaynaklar-Eleştirel Bir İnceleme*. (Çev. D. Gençoğlu, İ. Özcan). (Ed. E.D. Yavuz, N. Tahtaişleyen, E. Önder). İstanbul: Berceste Yayınevi.

Nota Kaynakları:

Urmuli Örneği I ve II için: Chkhikvadze, R. (1960). *Georgian Folk Song*. Tiflis: Sabehta Sakartvelo. s. 257, s. 258.

Chonguri Örneği I ve II için: International Center for Georgian Folk Song Tbilisi State Conservatoire International Research Center for Traditional Polyphony 2003 "Georgian Folk Music" Samegrelo. s. 150, s. 197.

Nana Örneği için: Sh . Aslanishvili. (1954). *Essays on Georgia's Folk Songs*. Tiflis: Khelovneba. s. 102.

Plyasovaya Örneği için: Chkhikvadze, R. (1960). *Georgian Folk Song*. Tiflis: Sabehta Sakartvelo. s. 51.

Sulkhan Tsintsadze Viyolonsel ve Piyano için Halk Temaları Üzerine Beş Parça eserinin analiz kısmında kullanılan baskı: SSCB Müzik Vakfı Gürcistan Şubesi 19 Tiflis 66.

Fotoğraflar ve ödüllerin fotoğrafları Prof. R. Tsurtsunia ve bestecinin eşi L. Tsintsadze ile yapılan görüşmeler sırasında edinilmiştir.

İnternet Kaynakları:

- http-1:** <https://www.britannica.com/art/folk-music/Folk-music-in-historical-context> (Erişim tarihi: 09.04.2020)
- http-2:** <https://stanford.library.sydney.edu.au/entries/rousseau/#Life> (Erişim tarihi: 01.06.2020)
- http-3:** <http://www.conservatoire.edu.ge/?m=334&lng=eng> (Erişim tarihi: 25.06.2020)
- http-4:** https://www.youtube.com/watch?v=BhvOnBGZ_zk (Erişim tarihi: 04.07.2020)
- http-5:** <https://tr.wikipedia.org/wiki/Komsomol>
- http-6:** https://www.youtube.com/watch?v=5j2JPvZ06zA_ (Erişim tarihi: 04.07.2020)
- http-7:** <https://www.youtube.com/watch?v=qeiz8kKI-wo> (Erişim tarihi: 04.07.2020)
- http-8:** <https://www.youtube.com/watch?v=qXzX-FvS2Xo> (Erişim tarihi: 04.07.2020)
- http-9:** <https://www.youtube.com/watch?v=wNGdbhpyMmE> (Erişim tarihi: 04.07.2020)
- http-10:** <https://www.youtube.com/watch?v=qXzX-FvS2Xo> (Erişim tarihi: 04.07.2020)
- http-11:** <https://www.youtube.com/watch?v=RBahtSW34ak> (Erişim tarihi: 04.07.2020)
- http-12:** <https://www.youtube.com/watch?v=D-FVLW9Tkvc> (Erişim tarihi: 04.07.2020)
- http-13:** <https://www.youtube.com/watch?v=KtcXLlqiwaQ> (Erişim tarihi: 04.07.2020)
- http-14:** <https://encyclopedia2.thefreedictionary.com/Urmuli> (Erişim tarihi: 09.06.2020)
- http-15:** <https://www.youtube.com/watch?v=UPIJvy-4BsY> (Erişim tarihi: 07.03.2020)
- http-16:** <https://www.youtube.com/watch?v=kno30BwT-oU> (Erişim tarihi: 07.03.2020)
- http-17:** <https://www.youtube.com/watch?v=KzwYRf9Lhno> (Erişim tarihi: 07.03.2020)
- http-18:** <http://www.hangebi.ge/eng/gallery-chonguri.html> (Erişim tarihi: 07.06.2020)
- http-19:** <https://ezgilerimiz.files.wordpress.com/2009/01/cogur.jpg> (Erişim tarihi: 07.06.2020)
- http-20:** <https://www.youtube.com/watch?v=f4OnOLyXjmE&t=13s> (Erişim tarihi: 07.03.2020)

EK-1a. Profesör Rusudan Tsurtsunia ile Görüşme (4 Eylül 2019)



EK-1b. Gürcistan Devlet Yaylı algılar Kuarteti Viyola yesi Nodar Jvania ile
Görüşme (9 Eylül 2019)



EK-1c. Gürcistan Devlet Yaylı algılar Kuarteti İkinci Keman Üyesi Tamas Batiashvili ile Görüşme (15 Eylül 2019)



EK-1d. Bestecinin Eşi Liana Tsintsadze ile Görüşme (23 Eylül 2019)



EK-1e. Bestecinin Eşi Liana Tsintsadze, Tsintsadze'nin "Viyolonsel ve Piyano için 24 Prelüd" eserini besteci yerine imzalarken (23 Eylül 2019)



EK-2a. Görüşme Soruları Türkçe Format

Görüşme soruları

- 1) Kendinizi tanıtır mısınız?
 - 2) Sul Khan Tsintsadze ile tanışıklığınızdan ve eğer beraber çalıştıysanız o zamanlardan bahsedebilir misiniz?
 - 3) Tsintsadze'yi çellist olarak bize anlatır mısınız?
 - 4) Tsintsadze'yi besteci olarak bize anlatır mısınız?
 - 5) Besteciyi halk temalarına yönlendiren şey neydi? Biliyorsanız paylaşır mısınız?
 - 6) Genel olarak halk öğelerinin müziğe yansması ile ilgili sizin kişisel görüşleriniz nelerdir?
 - 7) Halk temaları için 5 parçası eserin bir hikayesi var mıydı, biliyorsanız paylaşır mısınız?
 - 8) Halk temaları için 5 parça eserin bölüm isimleriyle ve bölümlerle ilgili detaylar verebilir misiniz?
 - * Arobnaya
 - * Chonguri
 - * Sachidao
 - * Nana
 - * Plyasovaya
 - 9) Bu eserdeki melodik yapılar belli birer Gürcistan halk şarkılarının melodileri midir? Eğer öyle ise bu şarkıların neler olduğunu söyleyebilir misiniz? Onların nota veya kayıtlarına ulaşabilmem mümkün müdür?
 - 10) Bu eserin ilk seslendirilişinin kimin tarafından ve nerede yapıldığını biliyorsanız paylaşır mısınız?
 - 11) Tsintsadze'nin Sovyetler Dönemi müzik politikaları ile ilgili görüşlerini biliyorsanız paylaşır mısınız?
 - 12) Sizin Sovyetler Dönemi müzik politikaları ile ilgili görüşleriniz nelerdir?
 - 13) Tsintsadze'nin eserlerinde halk temalarından uzaklaştığı bir dönemde olmuştur, bu uzaklaşma sürecinden bahsedebilir misiniz?
 - 14) Tsintsadze hakkında son olarak eklemek istediğiniz şeyler var mıdır?
- Kişisel arşivinizde Tsintsadze ile ilgili ortak fotoğraflarınız, Tsintsadze'nin viyolonsel ile fotoğrafları, konser posterleri ya da programları, ödüller, notalar veya kayıtlar, besteci ile ilgili fotoğraf çekebileceğim ya da tarayabileceğim belgeler var mıdır?

EK-2b. Görüşme Soruları İngilizce Format

Interview Questions

- 1) Could you please introduce yourself?
 - 2) Could you please tell us about your acquaintance with Sul Khan Tsintsadze? If you work together could you please tell us about those times?
 - 3) Could you tell us something about Tsintsadze as a cellist, please?
 - 4) Could you tell us something about Tsintsadze as a composer, please?
 - 5) Do you know what led him to folk themes in his music?
 - 6) What is your personal opinion on the reflection from folk elements in music?
 - 7) Do you know if there is a story behind the "five pieces on folk themes for cello and piano" written by him?
 - 8) Do you have any information that you could share about the movement titles and characters of "five pieces on folk themes for cello and piano"?
 - * Arobnaya
 - * Chonguri
 - * Sachidao
 - * Nana
 - * Plyasovaya
 - 9) Do you recognize any Georgian folkloric tunes (melodic structures) in the "Five Pieces on Folk Themes"? If you recognize them could you let me know how to reach the music for these pieces?
 - 10) Do you know where was the first performance and who was the first performer of the "five pieces on folk themes for cello and piano"?
 - 11) What do you think about Soviet politics on music?
 - 12) If you know Tsintsadze's idea about Soviet politics on music, could you share it with us?
 - 13) There was a time that Tsintsadze's works were away from folk themes. Could you tell us something about this period?
 - 14) Finally, what would you like to add about Tsintsadze?
- Do you have in your personal archive: photographs with him, his photographs with his cello, concert posters or programs, awards, music notes, any documents related to Tsintsadze that I can take photograph or scan?

ЕК-2с. Görüşme Soruları Rusça Format

Вопросы

1. Представьтесь пожалуйста. (немного о себе)
2. Расскажите пожалуйста о том как вы познакомились с Сулханом Фёдоровичем Цинцадзе? Работали ли вы вместе?
3. Опишите пожалуйста Цинцадзе как виолончелиста.
4. Опишите пожалуйста Цинцадзе как композитора.
5. Как Вы считаете, что послужило для Цинцадзе толчком к народной тематике в его произведениях?
6. Какое Ваше личное мнение, об использовании народных мотивов в музыке?
7. Есть ли предыстория у произведения Цинцадзе "5 пьес на народные темы для виолончели и фортепиано"? Поделитесь пожалуйста если она вам известна.
8. Можете ли Вы разъяснить названия и значения частей произведения Цинцадзе "5 пьес на народные темы"?
 - * Аробная
 - * Чонгури
 - * Сачидао
 - * Нана
 - * Плясовая
9. Являются ли мелодийные структуры в частях этого произведения мелодиями определённых Грузинских народных песен? Если являются, то какие это песни? Как я могу отыскать ноты и/или записи этих песен?
10. Знаете ли Вы кто и где впервые исполнил это произведение.
11. Знаете ли вы каким было мнение у Сулхана Фёдоровича о политике по отношению к музыке в Советской период?
12. Каково ваше мнение о политике по отношению к музыке в Советской период?
13. У Цинцадзе был период когда он отделился от народных тем, можете ли Вы прокомментировать причины и процесс отдаления. (если вам известно)
14. И напоследок. Хотите ли в ещё что нибудь добавить о Сулхане Фёдоровиче Цинцадзе?
 - Есть ли у вас в личном архиве: совместные фотографии, его снимки с виолончелью, афиши концертов, концертные програмки, грамоты (совместные награды), записи (пластинки/кассеты), какие нибудь документы связанные с Цинцадзе которые я могу сфотографировать или отсканировать?

EK-3a. Tsintsadze'nin Aldığı Sertifikalar: "Sovyet Sosyalist Cumhuriyetleri Birliği SSCB Halk Sanatçısına"



EK-3b. "Sovyet müzik sanatının gelişiminde büyük bir yer aldığı için 4 Mart 1988"



С О Ю З
С О В Е Т С К И Х
С О Ц И А Л И -
С Т И Ч Е С К И Х
Р Е С П У Б Л И К



ПРЕДСЕДАТЕЛЬ ПРЕЗИДИУМА
СЕКРЕТАРЬ ПРЕЗИДИУМА

Москва, Кремль. 4 марта 1988 г.

ПРЕЗИДИУМ ВЕРХОВНОГО СОВЕТА СССР
ПРЕЗИДИУМ ВЕРХОВНОГО СОВЕТА СССР
ПРЕЗИДИУМ ВЕРХОВНОГО СОВЕТА СССР
СССР ИГОРЬ СОВЕТНИН ПРЕЗИДИУМ
ЦА ЖЭТІЛІК ЭВЕРСОЛ ҚАЗАҚ ЖАҚЫНДЫ
СССР АЗИ СОВЕТНИН РИАСАТ ЫЕЛІТІ
ТӘСІ АУКСИАНДИОС ТАРТВОС ПРЕЗИДУМА
ПРЕЗИДИУМ СОВЕТІЛ СІПРЕ АЛ УИНИИ ПОС
СССР ИГОРЬ СОВЕТНИН ПРЕЗИДИУМ
ПРЕЗИДИУМ СОВЕТІ ОЛИ СССР
ВІТІ ЧРІАВЬ ПІЦІЛІ ЧВІЧІВІВІ
СССР ІКАРЫ СОВЕТНИН ПРЕЗИДИУМ
NSV LIIDU OLEMNO KOSU PREZIDIUM

НАРОДНОМУ АРТИСТУ СССР

ТОВ. **ЦИНЦАДЗЕ**
Сулхану Федоровичу

*За большие заслуги в развитии
советского музыкального искусства*

ПРЕЗИДИУМ ВЕРХОВНОГО СОВЕТА СССР

УКАЗОМ от 4 марта 1988 г.

ПРИСВОИЛ ВАМ ПОЧЕТНОЕ ЗВАНИЕ

„НАРОДНЫЙ АРТИСТ СССР“

ПРЕДСЕДАТЕЛЬ ПРЕЗИДИУМА ВЕРХОВНОГО СОВЕТА СССР *А. Джаммаев*

СЕКРЕТАРЬ ПРЕЗИДИУМА ВЕРХОВНОГО СОВЕТА СССР *Чендешамбаев*

ЕК-3с. Sovyet Sosyalist Cumhuriyetleri Birliği Sertifika

Пролетарии всех стран, соединяйтесь!



СОЮЗ СОВЕТСКИХ
СОЦИАЛИСТИЧЕСКИХ
РЕСПУБЛИК

ГРАМОТА

НАРОДНОМУ АРТИСТУ
СССР

ЕК-4а. Tsintsadze'nin Aldığı Sertifikalar: Yüksek ve Ortaöğretim Uzmanlık
Eğitimi Bakanlığı Yüksek Tasdik Komisyonu



Министерство высшего
и среднего специального образования
СССР

ВЫСШАЯ АТТЕСТАЦИОННАЯ
КОМИССИЯ



EK-5a. Tsintsadze'nin Aldığı Sertifikalar: New England Konservatuvarı'ndan Özel Ödül



EK-6-a. Profesörlük sertifikası, Moskova 14 Haziran 1973

АПТЕСТАЦИЯ
ПРОФЕССОРА



МПР № 010121

Москва 14 июня 1973 г.



Решением
Высшей Аттестационной Комиссии
от 6 апреля 1973 г. (протокол N 23)

Уинцадзе Тимжан Редикович
УТВЕРЖДЕН В УЧЕНОМ ЗВАНИИ ПРОФЕССОРА
ПО КАФЕДРЕ
"Композития"



Председатель Высшей
Аттестационной Комиссии
Ученый Секретарь Высшей
Аттестационной Комиссии

А. Сидоров
Вамин

EK-7a. Uluslararası P. İ. Çaykovski Adına Yarışma Moskova, 1978 Jüri



PREFACE

The existence of folk themes in every era of classical music made me think that I should approach the subject from a perspective of a very broad period of time. There would have been something missing if I'd only refer to the musical policy of the USSR (Union of Soviet Socialist Republics) and its influence on Georgia. Because the effects of folk music upon classical music in Georgia didn't form only under the control and effect of state regimens and nationalist concepts.

I would have been making false analyses if I'd only focus on the mentioned era. I would like to tell that I initiated the time period quite early to be able to see that the two genres of music (folk music and classical) formed and developed together.

Owing the fact that the sample of the study is Georgian and Georgia is near Turkey geographically, it gave a different direction to the study in terms of cultural connections between Turkey and Georgia beyond having a border on.


Because of the original edition of the piece is Russian, in the translation of technical terms, I kept the Russian originals alongside the Turkish versions in the hope to help future players to find these terms easily on the original edition.

I want to express my sincere thanks beginning from my dear cello teacher and supervisor Prof. Dr. Ozan Evrim TUNCA, for his guidance and encouragement during my studies; to the person who introduced me to the cello, Assoc. Prof. Melih KARA, for his efforts I will always be grateful; to Prof. Dr. Nuray SERTER, for his support and encourage upon my academic studies; to Asts. Prof. Türker EROL, for his support and efforts; to the person who I have been in contact from the very beginning of this study and who made all the interviews possible, Prof. Rusudan TSURTSUMIA, for her sincere support and help for providing photographs, books and scores; to Lisa BATIASHVILI whom I met during my participation in Tsinandali Festival and whom I admired her modesty and who made it possible to make an interview with her father Tamas BATHIASHVILI (who was the second violin of the Georgian State String Quartet and close friend of TSINTSADZE); to dear Nodar JVANIA, to Sul Khan TSINTSADZE's wife Liana, viola member of the Georgian State String Quartet; to my jury members Assoc. Prof. Şenol AYDIN, Assoc. Prof. Sinan DİZMEN, and Assoc. Prof. Güzde YAŞAR for their valuable contributions; to Assoc. Prof. Esra BERKMAN for her help with the

notation of determined about makam stylization in the analyzed piece and also her help for getting access to source materials; to my dear friend Asts. Prof. Kubilay YILMAZ, for his early guidance and advise upon maqam determinations; to whom I felt her moral support also in my previous thesis, my dear friend Research Assist. Fatma EREN, for her translations and spelling checks in English; to my dear friend Suat Canan DALGAÇ, for her motivation, valuable comments and contribution with the translation of the preface in English; to my dear sister Hiva RASHVAND for her help with the translation in English; to my dear friend Research Assist. Dimitri Mete KARAÇOBAN, for his help with preparation of the questionnaire in Russian and further translations; to my dear friend Elena KARAÇOBAN, for the translation of all Russian source materials; to dear Elvina SEVEN for the translation of Russian materials; to Nino TARGAMADZE and Eliso BABUADZE for translations in Georgian; to my dear friends and pupils Kübra BAYRİ and Erdal KOÇ, for notations of the illegible scores with notation programs; to my mother and godfather Müyesser and Muzaffer ÖNAL, for their moral support during my studies; and finally to whom makes me feel that I am the luckiest person in the world for meeting with, my dear friend and husband Saman SABZEHZAR. I am deeply grateful not only for his huge support and encourage to the whole process, but also for the help in every stage of the work, from running around in Georgia for forty days, to finalizing the very last details of my thesis.

(Visiting Georgia for the interviews taken place from my personal financial means.)

Ek-9a. Geleneksel Gürcü Müziği ile ilgili Prof. Rusudan ile Elektronik Posta

 **Rusudan Tsurtsumia** 8 Kas 2020 13:49 ☆ ↶ ⋮
Alıcı: ben ▾

🔍 İngilizce ▾ > Türkçe ▾ İletiyi çevir İngilizce için kapat ✕


Dear Derya,
Thank you for your interest. Of course, Georgian traditional music is not tempered, it is modal in natural, diatonic and microtonal- in it the stone or semitone almost never is exact. There are enough articles about this - in our symposi's proceedings you can find articles about this on the website <http://symposium.polyphony.ge/en/proceedings/>
You try and if you don't find then I will help.

Withy best wishes,
Rusudan

Dr., Prof., **Rusudan Tsurtsumia**, Director of The International Research Center
for Traditional Polyphony, Tbilisi State Conservatoire
8/10, Griboedov Str.
Tbilisi, 0108, Georgia
Tel.: (+995 32) 2908953

⋮

Ek-9b. Dördüncü Bölüm Nana'nın Özgün Hali ile İlgili Prof. Rusudan ile Elektronik Posta

 **Derya KIRIÇ SABZEZHAR** <kiracderya@gmail.com> 12 Kas 2020 16:26 ☆ ↶ ⋮
Alıcı: Rusudan ▾

Dear professor,
Is this "nana" music is originally microtonal like the Shoshitashvili played that I sent you?

Derya KIRIÇ <kiracderya@gmail.com>, 8 Kas 2020 Paz, 14:55 tarihinde şunu yazdı:
⋮

 **Rusudan Tsurtsumia** 12 Kas 2020 21:53 ☆ ↶ ⋮
Alıcı: ben ▾

🔍 İngilizce ▾ > Türkçe ▾ İletiyi çevir İngilizce için kapat ✕

Yes, it is.
Dr., Prof., **Rusudan Tsurtsumia**, Director of The International Research Center
for Traditional Polyphony, Tbilisi State Conservatoire
8/10, Griboedov Str.
Tbilisi, 0108, Georgia
Tel.: (+995 32) 2908953

ÖZGEÇMİŞ

Adı Soyadı : Derya KIRAÇ SABZEHZAR
Yabancı Dil : İngilizce
Doğum Yeri ve Yılı : Eskişehir/1988
E-Posta : kiracderya@gmail.com

Eğitim:

- 2016, Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Müzik Anasanat Dalı/Yaylı Çalgılar Sanat Dalı, Tezli Yüksek Lisans.
- 2010, Anadolu Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Müzik Bölümü, Lisans.
- 2006, Anadolu Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Müzik Bölümü, Lise.
- 2003, Anadolu Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Müzik Bölümü, Ortaokul.
- 2000, İki Eylül İlköğretim Okulu, Eskişehir.

İş Deneyimi:

- 2013-2019, Araştırma Görevlisi, Cumhuriyet Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Müzik Bölümü.
- 2019- halen, Araştırma Görevlisi, Cumhuriyet Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Müzik Eğitimi Anasanat Dalı.

Akademik Yayınlar:

- 2018, Bulut Mustafa Hilmi, Erdal Barış, Kındap Tepe Yeliz, Kırac Derya, Yılmaz Kubilay. *Varied Musical Experiences and Collage Student's Agreeableness in Turkey*. International Conference on piano Teaching, Learning, Playing and Listening, 1(1), 415-426., Doi: monografia_isp@uj.edu.pl (Tam Metin Bildiri/Sözlü Sunum).
- 2018, Bulut Mustafa Hilmi, Kındap Tepe Yeliz, Erdal Barış, Erol Türker, Yılmaz Kubilay, Kırac Derya. *Varied Musical Experiences and College Student's Agreeableness in Turkey*. International Conference on Piano Teaching, Learning, Playing and Composing (Özet Bildiri/Sözlü Sunum).
- 2017, Kırac Derya, *Klasik Batı Müziği'nde Doğaçlama ve Kadans Kavramı: J. Haydn'ın Hob. VIIb. No.2 Viyolonsel Konçertosu için yazılmış Kadanslar Teknik Olarak İncelenmesi*. Lambert Academic Publishing. ISBN-13: 978-6202004848 (Kitap).
- 2017, Kırac Derya. *Klasik Kadansta Doğaçlamanın Kullanılabilirliği*. Uluslararası 3. İpek Yolu Müzik Konferansı (Tam Metin Bildiri/Sözlü Sunum).
- 2016, Erol Türker, Kırac Derya. *J. S. Bach Çello Suiti No 1 BWV 1007 Üzerine Karşılaştırmalı Bir Teknik Analiz Çalışması*. III. Uluslararası Güzel Sanatlar Bilimsel Araştırma Günleri (Tam Metin Bildiri/Sözlü Sunum).

Sanatta Yeterlik Programı süresince yapılan,

Sanatsal Faaliyetler:

- 2019, Orkestra Konseri “Tsinandali Festivali”, Pan-Caucasian Youth Orchestra (PCYO), viyolonsel grubu üyeliği, G. Mahler Senfoni No. 2, "Resurrection" Şef: Gianandrea NOSEDA, Solistler Soprano: Ying FANG, Mezzo-Soprano: Ketevan KEMOKLITZE, Chorus Masters: Avtandil CHKHENKELI, Shalva SHAORSHADZE. Gürcistan.
- 2019, Orkestra Konseri, “Tsinandali Festivali”, PCYO viyolonsel grubu üyeliği, L. van Beethoven Triple Konçerto Op. 56, H. Berlioz "Fantastik Senfoni" Op. 14, Şef: Gianandrea NOSEDA, Solistler : Anna TCHANIA, Lizi RAMISHVILI, Gürcistan.
- 2019, Orkestra Konseri, “Tsinandali Festivali”, PCYO viyolonsel grubu üyeliği, G. Enescu Romanian Rapsodi No. 1 Op. 11, A. Dvořák Viyolonsel Konçertosu Op. 104, J. Sibelius Senfoni No. 2 in D major, Op. 43 Solist: Mischa MAISKY, Şef: Jukka-Pekka SARASTE. Gürcistan.
- 2019, Orkestra Konseri, “Tsinandali Festivali”, PCYO viyolonsel grubu üyeliği, S. Rachmaninov Piyano Konçertosu No. 3 Op. 30, S. Prokofyev Piyano Konçertosu No. 1 Op. 10, D. Şostakoviç Senfoni No. 9 Op. 70, Şef: Claudio VANDELLI, Solistler: Lahav SHANI, Denis KOZHUKHIN, Gürcistan.
- 2019, Orkestra Konseri, “Tsinandali Festivali”, PCYO viyolonsel grubu üyeliği, D. Şostakoviç Piyano Konçertosu No.2 Op.102, J. Brahms Senfoni No. 2 Op. 73, Şef: Lahav SHANI, Solist: Yuja WANG, Gürcistan.
- 2019, Solo Konser, “J. S. Bach Viyolonsel Suitleri No: 1 - 4”, Cumhuriyet Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Ekrem Zeki Ün Dinleti Salonu, Sivas.
- 2018, Solo Konser “J. S. Bach Viyolonsel Suitleri No: 3 - 4”, Cumhuriyet Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Ekrem Zeki Ün Dinleti Salonu, Sivas.
- 2018, Orkestra Konseri, Cumhuriyet Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Akademik Oda Orkestrası, Cumhuriyet Üniversitesi Kültür Merkezi, Sivas.
- 2018, Orkestra Konseri, Cumhuriyet Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Akademik Oda Orkestrası, Sivas Bilim ve Sanat Merkezi (BİLSEM).
- 2017, Oda Müziği Konseri, ”Otto.Mani”, Keman: S. Canan DALGAÇ, Viyola: B. Kaan ÖZTÜRK, Piyano: Eren YAHŞI, Viyolonsel: Derya KIRIÇ, Eskişehir Büyükşehir Belediyesi Ergin Orbey Sahnesi, Eskişehir.
- 2017, Orkestra Konseri, “3. Uluslararası Müzik Konferansı İpek Yolu Orkestrası Konseri”, Şef: Turan MANAFZADE, Rauf Raif Denктаş Kültür ve Kongre Sarayı, Kıbrıs.
- 2017, Viyolonsel- Piyano Dinletisi, Piyano: Hale Vural Eskişehir Atatürk Güzel Sanatlar Lisesi Dinleti Salonu, Eskişehir.
- 2017, Çalıştay, “I. Uluslararası İstanbul Kodály Eğitim Günleri”, Marmara Üniversitesi Göztepe Kampüsü, İstanbul.