



EJ&MD

Eurasian Journal of Music and Dance

SAYI/ISSUE 17
ARALIK/DECEMBER
2020

ISSN: 2651-4818



Eurasian Journal of Music and Dance

Sayı/Issue: 17

Yıl/Year: 2020

Eurasian Journal of Music and Dance

Sayı/Issue: 17 – Aralık/December 2020

ISSN: 2651-4818- DOI: 10.31722/konservatuvardergisi

Eurasian Journal of Music and Dance, Ege Üniversitesi

Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı'nın ulusal ve hakemli dergisidir.

Yayımlanan makalelerin sorumluluğu yazarına/yazarlarına aittir.

Eurasian Journal of Music and Dance is the official peer-reviewed, international journal of Ege University Turkish Music State Conservatory. Authors bear responsibility for the content of their published articles.

Dergi Hakkında/About the Journal

Eski Adı/Former Name

Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Dergisi (2012-2018)

Ege University Journal of Turkish Music State Conservatory (2012-2018)

ISSN: 2146-7765

Son Sayı Haziran 2018 - Sayı 12/Latest Issue June 2018 – Issue 12

Yeni Adı/New Name

Eurasian Journal of Music and Dance (Aralık 2018/December 2018 -)

İlk Sayı Aralık 2018 – Sayı 13/First Issue December - Issue 13

ISSN: 2651-4818

İmtiyaz Sahibi/Owner

Prof. Dr. M. Hakan CEVHER

Yayın Kurulu/Editorial Management

Doç. Dr. İlhan ERSOY (Editör / Editor)

Ege Üniversitesi, İzmir

Arş. Gör. Dr. Hande DEVRİM KÜÇÜKEBE

(Editör Yrd., İngilizce Dil Editörü / Vice Editor, English Language Editor)

Ege Üniversitesi, İzmir

Arş. Gör. Onurcan KAYA (Editör Yrd. / Vice Editor)

Ege Üniversitesi, İzmir

Sekreteryä / Secretary

Osman ÇALIŞKAN

Editöryal Danışma Kurulu/Editorial Advisory Board

Prof. Berrak TARANÇ, Ege Üniversitesi, İzmir

Prof. Dr. F. Reyhan ALTINAY, Ege Üniversitesi, İzmir

Prof. Dr. M. Hakan CEVHER, Ege Üniversitesi, İzmir

Prof. Dr. N. Oya LEVENDOĞLU ÖNER, Erciyes Üniversitesi, Kayseri

Prof. Dr. Öcal ÖZBİLGİN, Ege Üniversitesi, İzmir

Prof. Dr. Fatma Belma OĞUL, İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul

Prof. Dr. Cenk GÜRAY, Hacettepe Üniversitesi, Ankara

Doç. Dr. Mümtaz Hakan SAKAR, Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir

Dr. Öğr. Üyesi Murat KÜÇÜKEBE, Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir

Prof. Dr. Aida ISLAM, Üsküp Kiril ve Metodi Üniversitesi, Makedonya

Prof. Dr. Ann R. DAVID, Roehampton Üniversitesi, İngiltere

Prof. Dr. Stefanija LESKOVA-ZELENKOVSKA, Goce Delcev Üniversitesi, Makedonya

Doç. Dr. Habiba MAMEDOVA, Bakü Müzik Akademisi, Azerbaycan

Doç. Dr. Münir Nurettin BEKEN, California Üniversitesi, ABD

Dr. Catherine E. Foley, Limerick Üniversitesi, İrlanda

Tasarım ve Uygulama/Graphic Design
Buse Yılmaz Altun

Baskı Öncesi Hazırlık/Prepress
E.Ü.Yayınevi

Yayın Türü/Type of Publication
Yerel Süreli Yayın/International Periodical

Yayın Dili/Language
Türkçe ve İngilizce /Turkish and English

Yayın Periyodu/Publishing Period
Altı ayda bir Haziran ve Aralık aylarında yayımlanır/Biannual (June & December)

Tarandığı İndeksler/Indexed by
TR DİZİN (ULAKBİM - Ulusal Akademik Ağ ve Bilgi Merkezi) Sosyal ve Beşeri Bilimler Veri Tabanı
SOBIAD (Sosyal Bilimler Araştırmaları Derneği)

Yayın Tarihi/Publication Date
Aralık 2020/December 2020



İletişim/Correspondence

Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı

Telefon: +90 (232) 311-2944 / 101

Web: https://konservatuvar.ege.edu.tr/tr-5316/konservatuvar_dergisi.html

Elektronik posta: ejmdege@gmail.com

İÇİNDEKİLER/TABLE OF CONTENTS

Yıl/Year: 2020 - Sayı/Issue: 17

ARAŞTIRMA MAKALELERİ/RESEARCH ARTICLES

Bir Mim Oyunundan Hareketle Çağdaş Dans Solo Eser Koreografisi Etüt: Sözsüz Oyun I. <i>Seçil DEMİRCAN</i>	1-10
İgor Stravinski'nin Üç Bale Yapıtında Müziksel Tasvir: Ateşkuşu, Petruşka ve Bahar Ayini <i>Uğur Cihat SAKARYA</i>	11-32
Kajja Saariaho'nun Laconisme De L'ale Eserinin Estetik, Teknik ve Müzikal Analizi <i>Zehra Ezgi KARA</i>	33-47
Keman ve Klasik Gitar İcra Tekniğinin Kesişimi: Paganini ve Sonata Concertata Eserinin Teknik Analizi <i>Burak EKER, Cihan TABAK</i>	48-62
19. Yüzyıl Romantik Viyola Sonatları Ekseninde Yoruma Yönelik Müzikal ve Teknik Yaklaşımlar <i>Naz ALTINEL</i>	63-76
Aydın Kadioğlu Zeybeğinin Kemana Uyarlanması <i>Ozan GÜLÜM</i>	77-110
Algoritmaların Yönlendirdiği Dinleme Pratikleri:Sahte Bireyselleşme Bağlamında Kişiyeye Özel Çalma Listeleri <i>Burç ULUBİLGIN ÇUHADAR, Aykut Barış ÇEREZCİOĞLU</i>	111-128
Adana İlinde Yaşayan Z Kuşağının Müzikal Beğenileri <i>Timur VURAL, Özge AÇIKGÖZ</i>	129-158
İsmail Dede Efendi Ekolünde Usta-Çırak (Hoca-Öğrenci) İlişkileri <i>Cem ÇIRAK, Sıtkı Bahadır TUTU</i>	159-174
Viyolonsel Eğitimine Dördüncü Pozisyondan Başlamak Üzerine Görüş ve Öneriler <i>Gözde ELBEYİ, Mümtaz Hakan SAKAR</i>	175-190
Mesleki Müzik Eğitimi Veren Kurumlarda Eser Temelli Bozuk Düzeni Bağlama Öğretimi İçin Bir Repertuar Modeli Önerisi <i>Hakan AYKURT, Alper BÖREKÇİ</i>	191-213
Devlet Okulları ve Özel Okullardaki Müzik Eğitimi Uygulamalarına İlişkin Bir Değerlendirme <i>Gülnehal GÜL, Merve Nur KALE</i>	214-228
Keman Vernikleme Geleneğinde Solmaz Bir Renk Elde Etme Yöntemi: Çökeltme ve <i>Rubia Tinctorum</i> <i>Murat KÜÇÜKEBE</i>	229-242
Fagot Kamışı Yapımında Kargı Kamışının İncelenmesi ve Fagot Kamışının Kalitesini Etkileyen Faktörler <i>Emre HOPA</i>	243-255
Osmanlı Belgeleri Işığında Zurna ve Zurnazenler <i>Aytunç AYDIN</i>	256-276
Kabak Kemanede Yozgat (Sürmeli) Tavrı <i>Özgür ÇELİK</i>	277-285
Zeybek Müziğinin Zamansal, Tempo ve Bireşim Değerlendirmesi <i>Tarkan ERKAN</i>	286-303
Sözlü Türk Halk Müziği Eserlerinde Ölçü Tespitine Yönelik Bir Analiz Modeli <i>Emre DÜZENLİ, İsmet DOĞAN</i>	304-354

Beste Formunda Çember Usûlünde Bestelenmiş Eserlerin Usûl-Aruz-Ezgi İlişkisi Üzerine Bir İnceleme <i>Sibel KARAMAN, Nurten YILMAZ</i>	355-379
--	---------

DERLEME MAKALELER/REVIEW ARTICLES

Liszt, Bartók, Kodály, Ligeti Özelinde Macar Bestecilerin Yirminci Yüzyıl Müziğine Katkıları <i>Zeynep Simge ACUNAZ EYTEMİZ, Ebru GÜNER CANBEY</i>	380-390
---	---------

BİBLİYOGRAFİLER/BIBLIOGRAPHIES

Bağlama/Saz Çalgısı İle İlgili Yapılan Çalışmalar Üzerine Bir Bibliyografya Denemesi <i>Sami Emrah GEREKTEN</i>	391-411
--	---------

KİTAP İNCELEMELERİ/BOOK REVIEWS

Karşılaştırmalı Müzikoloji Penceresinden Anadolu'da Fonograf ile İlk Araştırmalar <i>Songül KARAHASANOĞLU</i>	412-413
Ziya Aydıntan'ın Gitar Metodu-I İsimli Çalışmasının Analizi <i>Zülüf ÖZTUTGAN, Belir TECİMER</i>	414-423
Cem Behar'ın Aşk Olmayınca Meşk Olmaz Eseri Üzerine Genel Bir Değerlendirme <i>Banu DEMİRBAŞ</i>	424-432

Editörden,

Dergimiz 17. sayısı ile siz değerli okurlarımıza sunulmuştur. Bu sayımızda da müzik ve dansın farklı türlerinin ve bileşenlerinin tarihsel ve kuramsal analizlerini içeren, alana katkı sağlayacağını umduğumuz makaleler yer almaktadır. Dergimizin yayımlanmasına destek veren Ege Üniversitesi Rektörlüğü'ne, Ege Üniversitesi Basımevi Şube Müdürlüğü ve çalışanlarına, Ege Üniversitesi Yayınevine, Ege Üniversitesi Yayın Komisyonuna ve Ege Üniversitesi Devlet Türk Müziği Konservatuvarı Müdürlüğü ile sayımızda yayımlanan makalelerin son halini almasında emeği geçen tüm hakemlerimize teşekkür ederiz.

Editor's Note,

We present you the 17th issue of Eurasian Journal of Music and Dance to our respectable readers. In the 17th issue there are articles containing historical and theoretical analyses on the different genres and components of music and dance all of which we hope to be contributive for the field. We thank Ege University Rectorate, Ege University Printing House staff, Ege University Press, Ege University Academic Publications Commission, Ege University Turkish Music State Conservatory and all the reviewers who supported us in the publication process of our latest issue.

BİR MİM OYUNUNDAN HAREKETLE ÇAĞDAŞ DANS SOLO ESER KOREOGRAFİSİ ETÜT: *SÖZSÜZ OYUN I**

Contemporary Dance Solo Choreography Inspired From a Mime Play Etude: *Act Without Word I*

Seçil DEMİRCAN**

ÖZ

Bu çalışma, Samuel Beckett'in özellikle bir dansçı ile çalıştığı *Sözsüz Oyun I* (Becket, 1993) adlı mim eserinin oyun yapısı ile çağdaşdans solo ilişkisine bakmakta ve eser üretim sürecine dair bilgiler vermektedir. Araştırmanın temeli, Beckett'in oyun, beden ve sahne tavrı ile dansçı bedenine ait hareket deneyiminin ürünü olan bedensel enerji, hareket tekniği, algı ve hafızanın metinle ilişkisi nasıl kurulabilir sorularından hareketle oluşturulmaktadır. Araştırma sürecinde oyun metnine ait mekân, hareket veuzam unsurlarının dansçı bedenle olan ilişkisi ve beklentileri arasındaki bağlantısı doğaçlama hareket araştırmalarıyla kurulmakta ve yeni çalışma önerilerinde bulunmaktadır.Hareket araştırmalarında dansı biricik ve metnin ihtiyaçları doğrultusunda değerlendirirken, koreografıyı metnin verili kaynakları içinde dönüştürerek uygulamaktadır. Çalışma son olarak müzisyenin tasarladığı ses tasarım kompozisyonu ve hareket kompozisyonel öğelerinin biçimlendirilmesi ile birlikte tamamlanmış, 15 dakika uzunluğunda çağdaş dans solo eseri 'Etüt: Sözsüz Oyun I (Demircan, 2018)' üretilmiş ve sahnelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Sözsüz Oyun I, Çağdaş Dans, Performans, Samuel Beckett, Etüt.

ABSTRACT

This article looks at the connection between the structure of the play Samuel Beckett's *Act Without Words* (Becket, 1993) written for and rehearsed with a dancer and contemporary dance and gives information about the creation process as well. Compositional base and relationship dance-play starts with the following question; "How does Beckett relate text, body, stage and the dancer's body energy of experience, movement quality, sense and movement memory?". In the research process, the relationship between the text, movement, space and their connection with the dancer and expectations are established through movement research and makes new study proposals. Movement studies were unique dance quality and harmonious with transforming text's elements with choreography. Finally, the work was completed by re-forming the sound design composition and choreographic structure designed by the musician and fifteen minutes solo contemporary dance work called 'Etude: Act Without Words I (Demircan, 2018)' was produced and staged.

Keywords: Act Without Words 1, Contemporary Dance, Performance, Samuel Beckett, Etude.

Araştırma Makalesi/Research Article - Geliş Tarihi/Received Date: 01.09.2020 **Kabul Tarihi/Accepted Date:** 13.12.2020

* Bu çalışmada kullanılan verilerin bir kısmı, 2018 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sahne Sanatları Anasanat Dalı Modern Dans Programında tamamlanmış olan 'Samuel Beckett Sözsüz Oyun I' in Bir Dans Performansı Üzerinden Yorumlanması' başlıklı yüksek lisans tezinden alınmıştır.

** **Sorumlu Yazar/Corresponding Author:** Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sahne Sanatları Anasanat Dalı Modern Dans Programı Yüksek Lisans Mezunu, dsecild@gmail.com ORCID ID: 0000-0002-0729-7607

Atıf/Citation: Demircan, S. (2020) Bir Mim Oyunundan Hareketle Çağdaş Dans Solo Eser Koreografisi Etüt: Sözsüz Oyun I. *Eurasian Journal of Music and Dance*, (17), 1-10.

Extended Abstract

Samuel Beckett, one of the most eminent representatives of Absurd Theatre, proposes a different point of view regarding his period. Mime plays that he wrote without words have become plays containing physical action in which the actors present their existence more actively. *Act Without Words I* (Beckett, 1993), written for and rehearsed with a dancer, enabled Beckett to understand a dancer's body regarding the performance action. Beckett makes use of the dancer's body energy, which is accumulated in the dancer's perception and memory. In this play, the requirements of the text from the body allow several action phrases between the dancer and the text.

This study, which aims at recreating Samuel Beckett's, *Act Without Words I* as a contemporary solo dance performance, is looking at the relationship between the play and contemporary dance elements, movement research and harmonious with transforming text's elements with choreography. Compositional base and relationship dance-play starts with the following question; 'How does Beckett relate to text, body, stage and the dancer's body's energy of experience, movement quality, sense and movement memory?'. The research method is on-axis of question and movement research "to reach the movement and find the reason for the movement. The relationship between the text, movement, space and their connection with the dancer and expectations are established through movement research and the movement research process are formed the movement lines of the choreography. This process is a search for a form in which ways of reaching the narrative movement are explored without using the existing decor of the play. At the end of this research, two etude proposals were presented, namely, 'layer of action' and word. Both studies helped achieve a unique language of movement, relate the text to movement and give an alternative perspective. Movement studies were unique dance quality and harmonious with transforming text's elements with choreography. In the process of movement research, music was placed as an important element in the choreography that transfers the infinity / no boundary. Music has become an element of the time/space, as auditory decor and spatiality.

Space, time, and place of stage have become a common element of contemporary dance and text. These elements created the main choreographic structure. In the text, being of limited sense gave by place, direction, and decor of play. In the choreography, a feeling of limitedness has created by determining the square area. Time was used as in the play, using general lighting and diversifying with pauses, tempo changes, regular/irregular rhythms, which are measures of time in the movement. Space was used with music and fixed as an important point emphasizing the spatiality of time.

The relationship between the text and the body and their connection with the expectations are established through movement research and this is followed by practice suggestions, which resulted in the limitation of the body by the words. This limitation started a new physical action and new movement phrases. When a dancer's body meets a work designed for theatre she creates movement designs and unique methods of working which enables her to shape choreographic structure by re-forming dance composition elements. Since this study is the outcome of ongoing research it is named as "Etude: Act Without Words 1 (Demircan, 2018)".

Samuel Beckett'in oyunları performatif özellikler, temsil değerleri, olay örgüsü, mekân, zaman, uzam ve sorunsallıklar gibi özellikler göstermektedir. Oyunlarının koşullu sınırlar içindeki eylem alanında mekânın ve zamanın belirsizliği, durumun ve eylemin değişkenliği ile birlikte evrensel durum içeren olay örgülerini yaratmaktadır. Beckett, ilk oyunu Godot'yu Beklerken'den itibaren konvansiyonel anlatıların klasik olay örgüsü koşulunu iptal eder; ancak diyalogtan vazgeçmesi biraz zaman alacaktır (Akım, 2019, s.160). Diyalogtan uzak, sözsüz yazdığı mim oyunlarıysa oyuncuların daha aktif bir şekilde varlıklarını sergiledikleri fiziksel eylem içeren oyunlar haline gelir. Beckett'in mim oyunları, fiziksel aksiyon içeren sözsüz metnin bedensel bir performansına dönüşen oyunlar olur.

Sözsüz Oyun I[Act Without Words I](Becket, 1993), 3 Nisan 1957 'de Londra Royal Court Theatre'da sahnelenir. İngiliz dansçı, koreograf, aktör ve yönetmen olan Deryk Mendel için yazılmış olan bu mim oyununa müziği ile Samuel Beckett'in kuzeni İrlandalı müzisyen ve besteci John S. Beckett eşlik eder.

Sözsüz oyunla anlatım, yönetmenin/yazarın sözlerini sahne üzerinde devinime sokmasıdır. (Nutku, 1989, s. 241). Oyuncu, *Sözsüz Oyun I* mim oyununda yönergeleri takip ederek devinimlerini sahneye taşır. Beckett oyunda yönergeleri baştan sona net bir şekilde belirtir. Beckett'in oyun kişisi içine düştüğü oyun durumundan denemek, çabalamak, vazgeçmek ve sonunda eylemsizlikle çıkar.

Oyun Sonu ile birlikte sunulan bu kısacık yapıtta, insanın tanrılara ulaşamazlığı vurgulanmakta, tanrılar katındaki güçlerle baş etme yolunda harcadığı tüm çabaya karşın toprağa bağımlı bir ölümlü olduğu için yenilen Oedipud (şiş-bacak) söyleninde yansıyan serüven Beckett'çe bir anlatımla dile gelmektedir (Yüksel, 2017, s. 85-86). Oyun, bilmediğimiz bir nedenden dolayı sahneye fırlatılan oyuncu ile başlar. Oyuncu, somut ve fiziksel varlığını göremediğimiz biri veya bir şey tarafından (sahne dışından) gelen düdük sesinin yönergeleriyle sahneye fırlatılır, sahneden çıkar. Düdük sesiyle sahneye yukarıdan nesnelere iner. Oyuncu görmenin, görememenin ve duymanın vermiş olduğu güvence ve huzursuzlukla var olmaya çalışır. Beckett, tekrarlanan eylemler içinde bedeni sınırlamadan, zihnin, mekânın ve duygunun işleyişini değiştirerek oyuncuyu umutsuzluğa sürükler. Oyuncu, umutsuzlukla gelen çabalama aksiyonlarını, mekândaki nesnelere işlevselliklerini değiştirereklerini vazgeçişe bırakır. Oyuncu, bedeninin sarsıntıya uğraması ve değişen hareket aksiyonlarıyla, mekânla birlikte dönüşür. Mekân artık görmenin değil, düşüncenin nesnesidir (Merleau-Ponty 2006, s. 44). Oyuncunun uğraşları beraberinde acıyı da getirir. Ve acılardan sıkıntılardan kurtulmak, yeniden doğmak, yeni biri olmak için, ruhun itaatkâr bir aracı haline gelmiş bedenin yöntemli bir biçimde acı çekme yoluyla maddeden bağımsız hale getirmek gerekir (Brethon, 2015, s.173). Oyun kişinin süreç içinde geldiği nokta, planlı olsun/olmasın, vazgeçiş ile birlikte gelen bir 'eylemsizlik' olur. Oyuncu, insanın kendini aldatmamasının tek yolunun hiçbir 'eylem' yapmamak olduğu kanısına varmıştır (Yüksel, 2017, s.86).

Oyunda oyuncu için her yönerge bir sonraki yönergenin zeminidir. Fiziksel aksiyon olarak baktığımızda her hareket bir önceki veya sonrakifiziksel aksiyonunun nedenidir. Oyun, bir mim serisindenfiziksel aksiyon içeren sözsüz metnin bedensel bir performansına dönüşür. Bu anlamda *Sözsüz Oyun I*'in çağdaş dans solo yorumu, oyun metninin temel verilerinden yola çıkmaktadır. Metnin verili kaynaklarının dans sahnesine taşınması, ihtiyacı olan hareket düzenine ulaşmak, hareket nedenini bulmak için, 'soru ve hareket araştırması' ekseninde şekillenmektedir. Oyun metninin ve çağdaş dans unsurlarınınortaklaştığı noktalar, oluşturulan her bir başlıkla gelen soru ve hareket araştırması, koreografinin hareket dizelerini oluşturmaktadır. Araştırma süreci, oyunun var olan dekorlarını kullanmadan, anlatıma hareketle ulaşma yollarının arandığı bir biçim arayışıdır.

Hareket araştırması için oyun metninde geçen yönergeler belirlendi. Tekrarlanan yönergeler içinde oyunda sıkça kullanılan yönergelerin hareket araştırmasındaki karşılığı, koreografiyi oluşturan çerçevede önemli bir yere sahip oldu. Metninde sıkça karşımıza çıkan bu yönergeler; 'fırlatılır', 'düşer', 'üstünü silker', 'vazgeçer' 'düşünür/düşünmeyi sürdürür' ve 'yerinden kımıldamaz' gibi ifadelerdir.

Fırlatılmak. Seyircinin bilmediği bir neden ve bir şey tarafından sahneye fırlatılan oyuncunun sahneye fırlatılma biçimi nasıl olmalıdır? Bedenin sahne dışında karşılaştığı aksiyonun nedeni bilinmediği için bedene yansıyan etkisi de bilinmemektedir. Oyuncu kendi seviyesinden, daha yüksekte veya alçak bir yerden de sahne-

ye fırlatılabilir ve kuvveti de değişkenlik gösterebilir. Bu bilinmezliklerle hareketin etkisi de değişeceği için fırlatılma aksiyonu belirsizdir. Fırlatılma seviyesi ve şiddetinin belki de önemsiz olduğu bu noktada, önemli olan oyuncunun hareket enerjisinin anlamıdır. Bu nedenle hareket serisi, sahneden çıkma isteğinin gerçekleşmemesi ve bir şekilde sahneye geri fırlatılması üzerine kurulmaktadır. Hareketlerde fırlatılma aksiyonlarının nedeni olmaksızın etkisi eylem çeşitliliği içermektedir.

Düşmek.Sahneye geri fırlatılarak veya üzerine çıktığı kutuların devrilmesiyle sahneye düşen oyuncu, bedensel kontrolünün kaybolduğu bir an yaratır. Denge kaybı, öncül nedenle ilintili olarak bedensel devriminin ve enerjisinin değişmesi şeklinde devam eder. Bu bir sahneye geri fırlatılmıyorsa, hareketin şiddetli ve hızlı oluşundan dolayı düşme eylemi takla, sendeleme, kapaklanma gibi farklı çeşitlerle sonlandırılır. Aksiyon olarak düşme, öncül enerjinin sonlanması ve yeni bir enerjinin başlangıcıdır. Oyunun çoğunluğunda sahneye/sahne bir şekilde düşen oyuncu, düşme aksiyonunu tamamladıktan sonra ardından gelen yönerge ayağa anında kalkması yönündedir. Oyuncu, düşme ile bedenin temas ettiği yer zeminiyle ilişkisini anında koparır, aksiyonunun enerjisini yerde bırakmak yerine yukarıya taşır. Hareket araştırma süresince düşme eyleminin değişen enerjinin yer zemininde kalmadığı ve yukarı seviyeye taşındığı çalışmalar olmuştur. Belirlenen düşme hareketleri değişen enerji aksiyon çeşitlemeleri içermektedir.

Üstünü Silkelemek. Sahneye her geri fırlatılışının veya sahnede düşüşünün ardından üzerini silkeleyen oyuncunun tekrarlanan bu tavrı hareket çeşitliliği gösterebilmektedir. Oyuncu, üzerini temizlemek için, kendine gelmek için veya durumdan sıkıldığı için üstünü silkeliyor olabilir. Belki de nedeninin önemsiz olduğu yönergede hareket düzeni, belirli bir sırada kendini tekrarlayan, çeşitlilik içeren hareket serisi olmuştur.

Düşünme Eylemi. *Sözsüz Oyun I*'de oyuncu, düşünme yönergesi ile oyunu başından itibaren algılamak ve anlamak üzerine kurar. Buradan yola çıkarak, solo çalışmamda iki soru üzerine hareket doğaçlama çalışmaları yapıldı. İlki, oyuncunun her fiziksel aksiyon öncesi veya sonrası düşünme eylemini gerçekleştirmesinin fiziksel karşılığı nasıl olabilir? İkincisi, düşünme eylemi içerisinde hareket etmek ve hareket etmemek de mümkünken, seyirci tarafından fiziksel olarak gözlenebilecek bir 'düşünme eyleminin verileri' nasılsağlanabilir? Bu anlamda oyunda karşımıza çıkan ve düşünme aksiyonunu diğer fiziksel eylemlerden ayıran durma/duraksama hali olsa da, durağan aksiyon içinde devam eden düşünme eylemi kendini yoğunluğu değiştirilmiş enerji olarak göstermektedir. Hareket araştırması sonrasında, düşünme eylemini enerji yoğunluğu değişen sabit bir hareket olarak düzenledim.

Vazgeçmek. Oyun süresince bir şeyler inşa etmeye çalışan oyuncunun ilk vazgeçtiği an, oyunun gidişatı açısından önemli bir an olur. Direnen beden, olup bitenler karşısında çaresiz kalır, çabalarından sonuç alamaz ve çözümü kendine zarar vermede bulur. Kişinin kendinden vazgeçmesi, zarar gören benliği ve kimliğini geri alma çabasıdır. Yani vazgeçmek bırakmak değil, benliği yeniden toparlamaktır. Oyuncunun kendi bedenine dair baktığı/fark ettiği ilk yerin ellerinin olması üzerine, hareket araştırmam da eller üzerine kurulmuştur. Hareket serisi, kendine zarar vermek ve kendine gelmek arasında kalma halini içeren bir hareket çeşitliliği içermektedir.

Eylemsizlik. Şeyler arasındaki eşitlik simetri. Yani, herhangi bir nesnenin herhangi bir tek biçimli hareket durumu, dışarıdan bu hareket durumunu değiştirecek bir şey olmadığı -diğer bir deyişle, dışarıdan bir kuvvet uygulanmadığı- müddetçe aynı kalacaktır (Lerderman ve Hill, 2005, s.162). Bu anlamda eylemsizlik bir simetridir. Oyuncu eylemsizliğiyle şeyler, nesnelere ve mekânla arasındaki kuvvet dengesini kurmaktadır. Eylemsizlik durumu, dansın genelinde düşen enerji değişimi ve oyun sonunda aydınlanan sahne içi ve seyirci ışığına tepkisiz kalarak verilmektedir.

Ortaklaşan Unsurlar: Mekân, Zaman ve Uzam

‘Tek beden’ tarafından icra edilen dans olarak tanımlanan solo (Solomon, 2009, s.45), momentum, somatik teoriler, hareketin ve bedenin otantikliği, özerkliği, gibi unsurlar içerir. Çağdaş dans solo bu unsurlarla mekân içinde tek beden tarafından oluşturulmasıdır. *Sözsüz Oyun I*’de, bedenin metne işlenmesi, dış sesle ilişki, tekrarlamaların fiziksel ifadeye dönüşmesi, sadece bir mim serisi değil, bedensel bir performanstır ve oyuncuya göre hareket çeşitliliği göstermektedir. Beckett’in *Sözsüz Oyun I*’de tasarladığı oyunun sahne üzerinde hareket bulmuş hali olan fiziksel aksiyonların ve çağdaş dans solonun hareketin mekânla, mekânın hareketle ilişkisi bakımından ortaklaştığı noktalar olan mekân, zaman ve uzam unsurlarıyla değerlendirilmiştir.

Mekân. Beckett Sözsüz Oyun I’de sınırsız bir mekân algısı yaratıp, oyuncuya da sınırlandırıldığı bir dünya vermektedir. Oyuncu sonsuz alan içerisinde hapsolür/kaybolur/var olur. Bu alan her yer de olabilir, hiçbir yerde. Oyunun başından sonuna kadar tek mekân içinde geçmesi bu her yerde/hicbir yerde olma durumunu korumak içindir. Mekân (sadece gözlerle ve zihinle değil, bütün duyularla ve bedenin tümüyle) ne kadar çok incelenir ve ne kadar iyi ele alınır, mekânda işleyen, mekânın parçalanmasına ve başka bir mekânın üretimine yönelik çatışmalar o kadar çok ve o kadar iyi kavranır (Lefebvre, 2019, s.390). Bu yönüyle bakıldığında Beckett’in yarattığı mekân, dansçı tarafından dansın mekânsal araçları (odak, yön, seviye, vb.) kullanarak değiştirilebilir, bölünebilir veya dönüştürülebilir. Metnin verileri ve çağdaş dansın mekânsal araçlarıyla mekân, ortaklaşan bir alan olmaktadır.

Mekân kullanımı, yönergelerin bedenimi götürdüğü yere yönelmesine izin vererek tasarlanmaya başlandı. Hareketin mekân içinde gezindiği alanlar, çalışma sürecinde kâğıt üzerinde çizilerek kaydedildi. Çıkan veri-lerden mekânın kullanılan veya kullanılmayan alanları belirledim. Mekânda bulunduğum yerlere göre sahnedeki anlamlarını değerlendirdim ve koreografimi buna göre şekillendirdim. Oyuncunun süreç içinde seyirciye verdiği denemek, yanılmak, vazgeçmek ve eylemsizlik durumlarını anlatmak için hareketlerim kadar sahne alanını da etkilikullanmam gerektiğini düşündüm. Oyunda sahnenin tamamı kullanılırken, koreografimde sahne içinde kare alan belirleyerek sınırlı olma duygusunu yaratmak istedim. Sahne içindeki kare alanın dışında kalan karanlık alandan giriş-çıkışları yaparak, seyirciye gözle görülen bir sınırlı alan yarattım. Ve koreografimi bu sınırlı kare alan içinde düzenleyerek dans mekânını oluşturdum.

Zaman. Oyunda ışık seviyesinin gözleri alacak kadar yüksek derecede sahneyi aydınlatan başlangıcı ve oyun örgüsü içinde de ışık için yönerge verilmemesiyle ışık sabitlenmektedir. Oyun metninde günün hangi zaman aralığında ya da ne kadar zaman geçtiğine dair başka bir bilgi de verilmemektedir. Bu anlamda oyunda farklı bir zamansallık yaratılır ve zaman algısı görecelidir. Hareket doğaçlamalarımda zamanın göreceliliği üzerinde durarak çeşitlendirmeler yaptım. Zamanı, oyundaki gibi tek ışıkla sabitleyerek ve harekette tekrar-kırılma-dönüşüm ekseninde zamanın ölçüleri olan duraklama, tempo değişimleri, düzenli/düzensiz ritimlerle çeşitlendirerek kullandım.

Uzam. Oyun, mekân ve zamanın belirsizliği ile birlikte oluşturduğu anlatımla, sahnede yaratılan tasvirde başka bir alan/boyut, evrensel durum içeren olgular yaratmaktadır. Oyun alanının ışık ve nesnelere gibi somut mekânsal özellikleri, bir yandan soyut anlam üretmeye de açıktır. Oyun, sahne dışından gelen etkenler, mekânsal özellikler ve oyuncunun varlığıyla birlikte soyut anlama dönüşmektedir. Sahne içinden dışına etkisi olan bu algı, dansın zaman ve mekânla oluşturduğu hareket çeşitliliği anlatımıyla ortaklaştığında, metnin mekân ve zaman dışındaki verilerini de içine almaktadır. Koreografi çalışmamda müziği uzam unsuruna yakın tutarak, zamanın mekânsallığını vurgulayan önemli bir noktada sabitledim.

Kompozisyonu Biçimlendirme: Metin, Hareket Araştırması ve Analizi

İnci Eviner’in 13. İstanbul Bienali için ürettiği ‘Ortak Eylem Aygıtı: Bir Etüt’ isimli performatif araştırma sürecinde, Beckett’in Quad, Hayalet Üçlüsü ve ...sadece bulutlar..., eserlerinden yola çıkarak, Bienal’in gerçekleştirildiği performans mekânını da içine alan ses ve hareket yaklaşımlı performatif bir araştırma süreci geçirdim. 40 günlük performatif araştırma sürecinde mekân, ses ve beden üzerine sorular, ayırışan, dönüşen ve ortaklaşan

noktalar, nihayetinde performans mekânı içinde yerleştirdiğim performatif sunum serileri ile sonlandı. Aynı yıllarda Maltepe Üniversitesi Sahne Sanatları Bölümü'nde ders vermeye başlamıştım ve Bienal'deki performatif araştırmalarımı derste etütler şeklinde deneyimlerken, lisans birinci sınıf öğrencileriyle *Sözsüz Oyun I* metnini çalışmaya başladık. O zamanlar üç öğrenci ile oluşturduğumuz performans çalışmasını, şimdiye dek edindiğim tecrübe ve deneyimle yeniden düşünmek, bu kez solo bir performans olarak yeniden tasarımılamak istedim.

Oyunla ilgili hareket araştırma süreci, bir kısmı hareket doğaçlama çalışmaları, bir kısmı da benim hazırladığım/ürettiğim etütlerle ilerliyordu. Süreç içinde metne hizmet edecek çalışmalar nasıl olmalı sorusu ile araştırmamın yönü değişmeye başladı. O zamandan bu zamana edindiğim birikimle çalışmamı yönettim ve üzerine yeni çalışmalarla eklemeler yaptım. Süreç içerisinde bir takım çalışma biçimleri oluşturmaya başladım vedeneme/yanılma sürecinden sonra işlevsel olduğunu düşündüğüm etütleri bir araya getirdim.

Bu etütlerden biri 'kelime odaları' adını verdiğim bir çalışma oldu. Etüt şu şekilde uygulanmakta: Başlangıcı ve bitişi olan belirli bir seri oluşturacak şekilde yere boş kâğıtlar yerleştirilir. Belirlenen kelimeler bu kâğıtlara yazılır. Yerde oluşan bu seri üç turda tamamlanır. Her turda yapılan doğaçlamalar şu şekildedir: birinci turda kelimenin çağrışımı kullanılarak harekete geçilir. Akla ilk gelenden uzak, ikincil veya üçüncül çağrışımlar ve buna dayalı hareket doğaçlamaları yapılır. İkinci turda kelimenin seslerinden yola çıkarak bu seslerin bedeni harekete geçirmesi ve sesle birlikte hareketin ilerlemesi hedeflenir. Ses burada kelimenin okunuşlarının değiştirilerek şiddet ve zamanlarıyla oynayarak aktarılmasıdır. Bu sağlanırken hareket de eş zamanlı/uyumlu olabilir ya da sesin dışından hareket edebilir. Örnek olarak şiddetli vurguyla başlayan kelime okunuşu sessiz ve yavaş sürdürülüp bitirilirken, hareket serisi de şiddetli bir vurguyla başlayarak sakin ve yavaş ilerleyerek bitirilebilir veya zıtlıklar kullanılarak, yani ses şiddetli vurguyla başlarken eş zamanlı hareket sakin, kelime okunuşu sessiz ve yavaş sürdürülürken, hareket şiddetli ve hızlı olabilir. Üçüncü turda yine kelimedenden yola çıkılırken temas(odada var olan bir başka beden veya nesne ile olan iletişim) ve odak(focus) noktalarının değişmesi ile hareket edilir. Bu üç turun ardından kelimeye dair kalan hareketleri esas alarak çalışmaya devam edilir. Bu şekilde hareket performansına yönelik sade, dolaysız ve soyut hareketlere ulaşılmış olunur. Bu çalışma ile fazla ve kirli hareketten uzak, bedene özgü ve tek bir beden hareketine ulaşılmış oldum.

Diğer bir etüt çalışmam ise 'eylemlerin katmanları' adını verdiğim çalışma oldu. Bu çalışmada amaç metnin başlangıcından sonuna kadar yapılan eylemlerin neden olduğuna ve neleri verdiğine dair bir kelime sıralaması yaparak bir eylem çizelgesi oluşturmaktır. Sonrasında, oluşan bu çizelge ile anlatılan eylemlerin hareket karışığını araştırdım. Ve araştırmayı yaparken de 'kelime odaları' etütlerinden yararlandım. Beckett'in oyununda verdiği yönergelerin dışında, metnin neyi verdiğine dair anlamımı kolaylaştıran bir çalışma oldu. Çünkü metinde yer alan dekorları kullanmıyordum. Dolayısıyla metnin vermek istediği durumları hareketle vermeliydim. Ve hareket süreci oyunun başından sonuna kadar inşa halinde olmalı, metinde dekor ve oyuncu ilişkisi üzerinden verilen denemek, yanılmak, vazgeçmek, eylemsizlik durumlarını hareketle bu süreç içerisinde vermeliydim. Eylemin katmanları adlı etüt çalışmamda metnin verdiği kelime çizelgesi ise şu şekildedir:

-Oyun alanına fırlatılmanın getirdiği yere düşme. / Yere düşmenin ardından üzerini silkeleme. / Şaşkınlık/merak/mekânı tanıma/ne olduğunu anlamaya çalışma. / Tekrarlanan eylemler. / Mekândan çıkışın olmayışı. / Gölge serin/rahat/nefes ve değişen beden. / Ellerine bakmayla kendini fark eden beden, kendi tarafından fark edilen beden. / Deneme, yanılma, çaba, görmek, düşmek. / Yeniden denemek ve eylemin değişmesi, düşüncenin değişmesi, değişen beden. / Mekânı görmek, mekânı düşünmek. / Nesnelere ve engellenme. / Mekândan çıkamadığı gibi verili nesnelere amaçları dışında kullanılamaz. / Etrafı toparlar, kendini toparlar. / Aldırış etmez. İlk eylemsizliği. / Hiçbir şeysiz kalır. / Kımıldamaz, uğraşları sonuç vermemiştir. / Ellerine bakar, kendine bakar, kendine döner.-

Bu iki etüt çalışmamdan yola çıkarak oluşturduğum 'Etüt: Söz Oyun I' dans performansı, metnin verili bilgilerinden yola çıkarak yapılan hareket doğaçlamaları üzerinden şekillendi. Belirlenmiş kelimelerle hareket kompozisyonu oluşturmak zaman zaman zorlayıcı olsa da, süreç içinde istenen yapıyı hareketle aktarmak için denemeler yapmam gerekti. Dekor kullanmamayı tercih etmemin nedeni hareketle oyunun yapısına nasıl

ulaşabileceğimi merak etmemdi. Benim için önemli olan verili kaynaklar (kelimeler) ile neler yapabileceğimdi ve metinle, hareket kompozisyonu ile olan süreç içindeki yolculuğumdu. İlk başlarda nesne kullanmamamdan kaynaklı kısıtlanıyormuş hissi, süreç içinde beni performansın bütününe ele almaya ve sonunda bırakacağı etkileri düşünmeye yöneltti. 'Eylemin katmanları' adlı etüt çalışması bu anlamda koreografi oluşumunda büyük bir etki yarattı. Buradan yola çıkarak, koreografide mekân yerleşimi ve tasarımı için imkânlar içinde imkânsızlığın yaşandığı oyun durumunu, mekânı sınırlayarak vermeye karar verdim. Seyirci gözünde sınırlı alan olan sahne üzerine kulisten fırlatılma eylemi yerine gözle görülür sahne mekânı içinde bir mekân çerçeveleyerek sınırlı bir hareket alanı yarattım. Işık tasarımını da metnin verili yönergesine sadık kalarak, üst açıdan tek yönden gelen ışık kaynağı kullanarak sahnede oluşturduğum sınırlı alanı aydınlatarak şekilde tasarladım. Sahnenin sonunda eylemsiz olma durumunu, içinde olduğum çerçeve alanın dışında önce sahnenin kalanını, sonra seyirci oturma yerini de aydınlatarak gözle görülür tüm alanı aydınlatarak gerçekleştirdim.

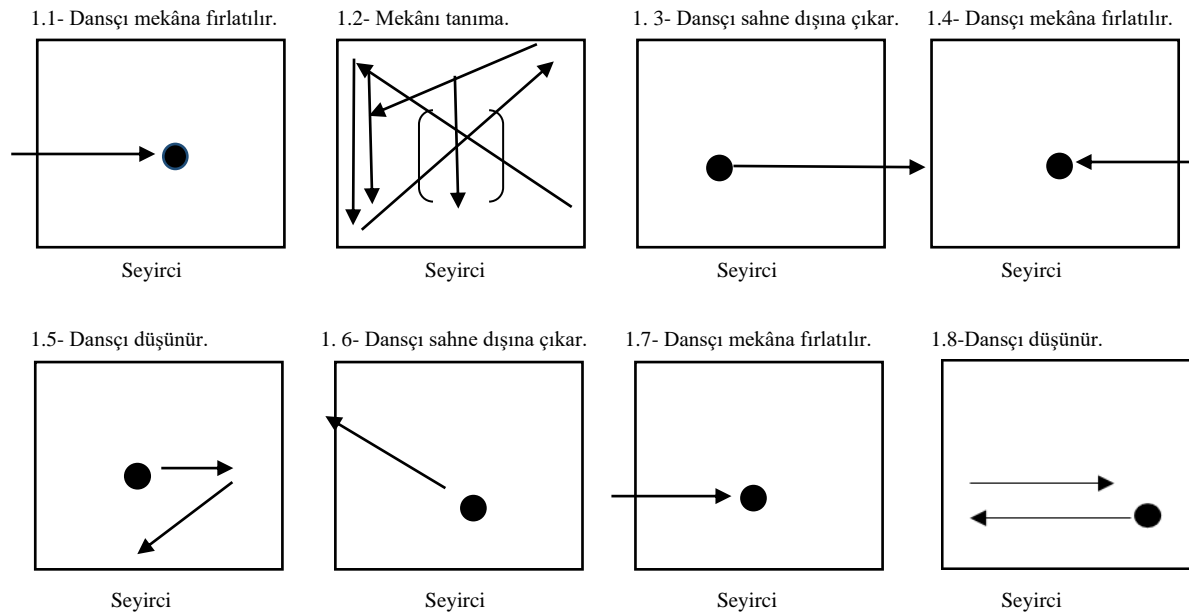
Etüt çalışmalarımın ardından, koreografimdemüziği sonsuzluk/sınırsızlık durumunu doğrudan aktaran önemli bir unsur olarak yerleştirmeye karar verdim. Müzik, işitsel dekor ve mekânsallık olarak metnin zaman/mekân araçlarına hizmet eden önemli bir unsur oldu. Eserin müziği ve ses tasarımı, bestecilik alanında disiplinler arası işler üreten, 2017 yılında knotted performansında da birlikte çalıştığımız Engin Dağlık¹ tarafından hazırlandı. Mekâna yerleştirilmiş dört hoparlör için yazılan müziğin metin ve dansla olan ilişkisi işlevsel olarak temelde iki amaca hizmet etmektedir: 1-) Metin ve beden hareketi arasındaki ilişki ağına mekânsallık ve yön algısı oluşturmak, 2-) ses aracılığı ile metni yorumlayan işitsel bir dekor oluşturmak. Müziğin üst katmanını oluşturan bu unsurlar dışında, beden hareketlerinde gözlemlenen statik ve dinamik biçimlerin ses dünyasındaki yansımaları ise alt katmanların ses kataloğunu oluşturdu. Müzik tasarımındaki bu besteleme sürecinin ardından, mixing ve mastering işlemleri sonucunda son ürün ortaya çıkmış oldu.

Eser, 'Etüt: Sözsüz Oyun I' adıyla, 12 Aralık 2018 tarihinde 29'59'' etkinliğinde Bomonti Alt'da sergilendi.

Sahne Analizleri

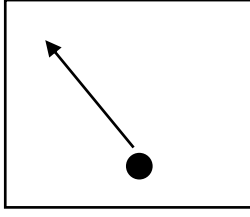
Bu kısımda, mekândaki hareket tasarımlarını dans hareket çizelgesi ve fotoğraflarla destekleyerek sahne analizlerini açıklayacağım. Şekilde siyah nokta (●) dansçıyı, oklar (→) gittiği yönleri temsil etmektedir.

Şekil 1. Dans hareket şekilleri



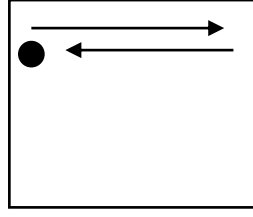
¹ Engin Dağlık, besteci. <https://www.engindaglik.com/>

1.9- Dansçı tereddüt eder.



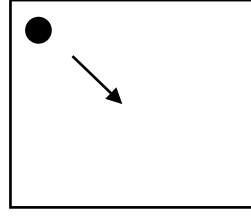
Seyirci

1.10- Dansçı kendi fark eder.



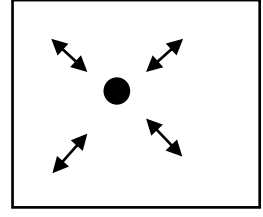
Seyirci

1.11- Dansçı, çıkış yolu arar.



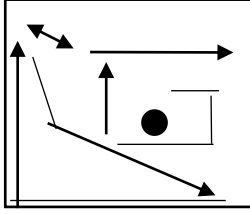
Seyirci

1.12- Dansçı çabalar.



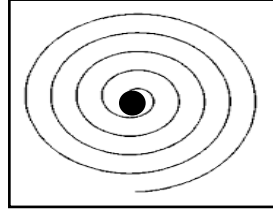
Seyirci

1.13- Arayış, deneme, yanılma.



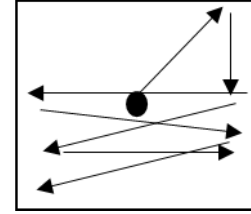
Seyirci

1.14- Koşma.



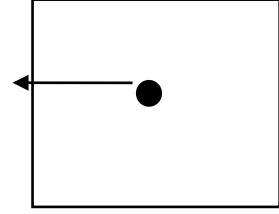
Seyirci

1.15- Mekân algı değişimi.



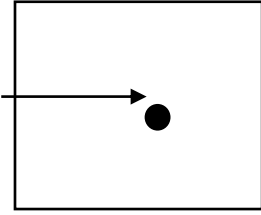
Seyirci

1.16- Dansçı sahne dışına çıkar.



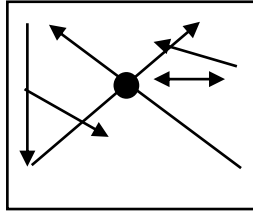
Seyirci

1.17- Dansçı mekâna fırlatır.



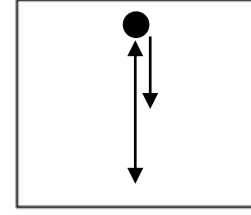
Seyirci

1.18- İlk eylemsizlik.



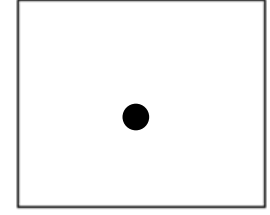
Seyirci

1.19- Dansçı vazgeçmek ister.



Seyirci

1.20- Dansçı eylemsizdir.



Seyirci

Fotoğraf 1. Dans kompozisyonundan sahneler



Fotoğraf 1.1. Sahnenin dansçı olmadığı zamanki görüntüsü



Fotoğraf 1.2.

Fotoğraf 1.1 ve 1.2, şekil 1.1 ve 1.2 dans paternine göre sahneye düşme ve mekânı tanıma.



Fotoğraf 1.3.



Fotoğraf 1.4.



Fotoğraf 1.5

Fotoğraf 1.3, 1.4 ve 1.5 şekil 1.8, 1.9 ve 1.10 dans hareket çizelgesine göre dansçının ellerine ilk kez bakmasıyla, kendini fark etmesi.



Fotoğraf 1.6

Fotoğraf 1.7.

Fotoğraf 1.8.

Fotoğraf 1,6, 1,7 ve 1,8, şekil 1.12 dans hareket çizelgesine göre dansçının çabaladığı, her şeyin mümkün olduğu ortam içinde imkânsızlığı yaşamasıdır.



Fotoğraf 1.9.

Fotoğraf 1.10.

Fotoğraf 1.11.

Fotoğraf 1.9, 1.10 ve 1.11, şekil 1.19 ve 1.20 dans hareket çizelgesine göre dansçının kendinden vazgeçtiği, ellerine bakarak, kendine dönerek eylemsiz bir şekilde sahnede kalması.

Sonuç

Bir mim oyunundan hareketle çağdaş dans solo eser koreografisi üretim sürecim metnin ve dansın ortaklıklarını kurmak adına soru-cevap ilişkisi üzerinden ilerledi. Samuel Beckett'in sahneleme anlayışına dair edindiğim bilgiler ve oyun üzerine yaptığım okumalarla araştırma sürecim zenginleşti. Böylece metin-hareket bağlamları kuvvetlendi, koreografi çalışmalarımın yönü ve enerjisi değişti. Koreografi ve oyun arasındaki bağlantıların ortak noktaları, sorunsalları ve uygulama biçimleri, performansı düzenlemek ve üretmek yönünde gelişti.

Oyunda verili nesnelere kullanmak yerine, hareketle metni ifade etme tercihiyle başladığım çalışmada zaman zamanı zamanı yaşadım. Fakat süreç içinde farklı uygulama yöntemleri ve yaklaşımlarla araştırmalarıma devam ettim. Yönergeler ve nesnelere oyuncuyla ilişkisi olmaksızın hareketle oluşturduğum düzen, mekânın işleyişini ve müziği daha aktif bir unsur olarak dönüştürmeme yol açtı. Metin-hareket araştırmamda en önemli sonuç, bir çalışma biçimi olarak kendi etüt çalışmalarımı oluşturmak oldu. Kelime odaları ve eylemin katmanları adlı çalışmalarım, dansın unsurlarını metnin verili yapısı ile ilişkilendiğinde alternatif bir bakış açısı yarattı diyebilirim. Mim oyunu ve çağdaş dansın unsur ortaklıklarından yola çıkarak yaptığım hareket araştırmalarımla nihai sonucu olarak koreografi metnin verili yönergelerini karşılayan bir yapı oldu.

Tiyatro için yazılmış *Sözsüz Oyun I* mim oyununun çağdaş dansın koreografi unsurlarıyla ilişkilendirilerek, dans performansı olarak yorumlanmasının mümkün olduğunu düşünüyorum. Sözsüz eylem söyleminin ve dansın unsur ortaklıklarının bir önerisi olarak sunulan "Etüt: Sözsüz Oyun I" çağdaş dans solosu, sözsüz oyunun çağdaş dans ile birleştiği ve yorumlandığı bir eser çalışmasıdır.

Kaynakça / References

- Akim, M. S. (2019). *Tarihsel Avangard Sonrası Dram Sanatında Karşı-Anlatı Tarihsel Avangard Sonrası Dram Sanatında Karşı-Anlatı* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). İstanbul Üniversitesi, İstanbul.
- Beckett, Samuel (1993). *Samuel Beckett Toplu Kısa Oyunlar*. Çev. Hamdi Koç. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Breton, D. L. (2015). *Acının Antropolojisi*. Çev: İsmail Yerguz. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Demircan, S. (Koreograf ve Performansçı); Dağlık, E. (Besteci). (2019). *Etüt: Sözsüz Oyun I*. İstanbul. vimeo.com/308196322/.
- Lederman, L. M.& Hill, C. T. (2005). *Simetri ve Evrenin Görkemli Güzelliğini Anlamak*. Çev. Barış Akalın. İstanbul: Güncel Yayıncılık.
- Lefebvre, H. (2019). *Mekânın Üretimi*. Çev. Işık Ergüden. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Merleau-Ponty, M. (2006). *Algının Önceliği*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Nutku, Ö. (1989). *Sahne Bilgisi*. İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Solomon, N.(2009), *Solonun Sınırlarına Doğru: Yinelemeler ve Tekilliğin Koreografisi, Çağdaş Dansta Solo?*,Ed. Gurur Ertem, Çev. Müge Serin. İstanbul: Bimeras Yayınları.
- Yüksel, A. (2017). *Samuel Beckett Tiyatrosu*. İstanbul: Habitus Yayıncılık.

**İGOR STRAVİNSKİ'NİN ÜÇ BALE YAPITINDA MÜZİKSEL TASVİR:
ATEŞKUŞU, PETRUŞKA VE BAHAR AYİNİ**

**The Musical Depiction in Igor Stravinsky's Three Ballet Work:
*The Firebird, The Petrushka and The Rite of Spring***

Uğur Cihat SAKARYA*

ÖZ

İgor Stravinski'nin, Sergei Diaghilev'in Bale Rus topluluğu için bestelediği ilk üç bale eserinde Rus kültürü temel ilham kaynağıdır. *Ateşkuşu* (1910), *Petruşka* (1911) ve *Bahar Ayini* (1913) şeklinde sıralanan bu eserlerde besteci aynı zamanda ritmik, armonik ve tınsal buluşlarıyla yenilikçi tekniklerin örneklerini sunmuştur. Bu eserlerin konusu ses dizilerinin ve melodik materyalin seçiminden ritmik ve tınsal işleyişe kadar müziği şekillendirmiştir. Kahramanların insan veya mitolojik bir varlık oluşu, olayların doğaüstü veya gündelik oluşu, sahnelerin tasvir ettiği olayların gizemi; iyi-kötü, güvensiz-güvenli gibi birçok değişken söz konusu yapıların işleneceği müziksel referansları belirlemektedir. Bu yaklaşım eserlerin yaratım sürecini belirleyen esas etkidir. Bu araştırmanın amacı Stravinski'nin *Ateşkuşu*, *Petruşka* ve *Bahar Ayini*'nde kullandığı müziksel tasvirin özelliklerini tespit etmektir. Nitel bir yöntem izlenerek literatür taranmış; bestecinin uygulamaları hakkında ipucu verebilecek mektupları ve anıları incelenmiştir. Müziksel referansları tespit etmek için eski Rus halk şarkısı antolojileri taranmış ve bunların karşılıkları üç bale eserinin partiyonlarında aranmıştır. Çalışma sonucunda halk müziği materyalinin, halk kahramanlarını veya fanileri tasvir etmede kullanıldığı görülmüştür. Bestecinin bunun için halk şarkılarından alıntılar yaptığı veya kendi üretimi olan modal ezgileri kullandığı görülmüştür. Sihirli, ölümsüz ve korkunç kahraman ve olayların tasvirinde ise simetrik dizilerin (oktatonik ve tam-ton) ve tritonal olanakların kullanıldığı görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Müziksel tasvir, Stravinski, Ateşkuşu, Petruşka, Bahar Ayini

ABSTRACT

The main inspiration source of Igor Stravinsky's first three ballet for Sergei Diaghilev's Ballets Russes company is Russian culture. In these works, which are listed as *The Firebird* (1910), *The Petrushka* (1912) and *The Rite of Spring* (1913), the composer also presented the examples of innovative techniques with rhythmic, harmonic and timbral innovations. The subject of these works shapes the music from the selection of the scales and melodic material to the rhythmic and timbral processing. The heroes as human or mythological being, the events as supernatural or everyday, the mystery of the events depicted by the scenes; many variables such as good-bad, insecure-safe determine the musical references for these structures will be processed. This approach is the main factor that determines the creation process of the works. The research aims to reveal the characteristics of the musical depiction that Stravinsky used in *The Firebird*, *The Petrushka* and *The Rite of Spring*. The literature was reviewed using by qualitative method, and the letters and memories of the composer that could give clues about his practices were examined. Ancient Russian folk song anthologies were examined to identify musical references and their similars were sought in the orchestral scores of three ballet works. As a result of the research, it was seen that the folk music material was used to depict folk heroes or mortals. For this purpose, folk songs were quoted or the composer wrote his own modal themes. It was observed that tritonal possibilities of symmetrical scales (octatonic and whole-tone) were used in the depiction of magical, immortal and terrible heroes and events.

Keywords: Musical depiction, Stravinsky, Firebird, Petrushka, The Rite of Spring

Araştırma Makalesi/Research Article - Geliş Tarihi/Received Date: 23.10.2020 Kabul Tarihi/Accepted Date: 15.12.2020

* **Sorumlu Yazar/Corresponding Author:** Öğr. Gör., Trabzon Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, cihatsakarya@trabzon.edu.tr, ORCID ID: 0000-0002-6450-692X

Atıf/Citation: Sakarya, U., C. (2020) İgor Stravinski'nin Üç Bale Yapıtında Müziksel Tasvir: *Ateşkuşu, Petruşka ve Bahar Ayini*. *Eurasian Journal of Music and Dance*, (17), 11-32.

Extended Abstract

This research focuses on the musical depiction in Igor Stravinsky's three ballets for Sergei Diaghilev's Ballets Russes: *The Firebird* (1910), *The Petrushka* (1912) and *The Rite of Spring* (1913). All these works highly based on Russian folk culture and mythology. Also the composer highly used the folk music materials in these works. Actually, Stravinsky continued the musical depiction approach of nineteenth century Russian composers. This approach specifically applied in operas or symphonic poems of Mihail Glinka and The Russian Five. In this approach, the folk songs used for depicting musically to folk heroes, mortal ones or everyday events or non-magical moments. But on the contrary, the symmetrical scales such as whole-tone and octatonic, used for depicting immortals; evil, terrible, magical characters or events and moments. The triton interval in symmetrical scales was main depicting focus for this characters or moments. And this approach was the main factor to determine creation process in Stravinsky's early works also. When the composer meet the great impresario of Ballets Russes, Sergei Diaghilev, he started to combine of materials in order to musical depicting.

This research aims to reveal the features of the musical depiction in Stravinsky's three ballets for Diaghilev. The literature was reviewed using by qualitative method, and the letters and memories of the composer that could give clues about his practices were examined. Ancient Russian folk song anthologies were examined to identify musical references and their similars were sought in the orchestral scores of three ballet works. For this research a total of 2202 folk songs in 9 anthologies were examined. It was seen that the composer mainly benefited from Nikolai Rimski-Korsakov's anthology, *100 Russian Folk Songs* (1877), in *The Firebird* and *Petrushka*.

In the examination of *The Firebird*, it was seen that the composer borrowed two folk songs for depicting folk heroes and mortals. Also the composer created his own folk themes and used them for the same purpose. But in *The Firebird* the composer used tritonal possibilities of succesive third sequences for depicting the "Kaschey the Immortal" and his monsters and magical palace.

In *Petrushka*, it was seen that the composer borrowed a lot of songs for depicting the Shrovetide Maslenitsa Feast. The familiar characters or events in this crowded feast are depicted by borrowed folk songs. But the two main characters in scenario, Petrushka and moor, are human as well as magical puppets. When the magician transforms the magical puppets to human, in the music, the famous Russian Dance starts which is a combine of folk songs. But the scenes of Petrushka, composer uses a combine of two chords. The complex chord combination is rooted on tritonal possibilities of an octatonic scale. The composer uses this source for depicting the duality in character of Petrushka and his curses and sad moments. Thus, this tritonal possibilities of symmetrical scales used for magical characters again but with new discoverings.

In *The Rite of Spring*, the composer thoroughly asimilated folk songs and tritonal and symmetrical materials. It was seen that the folk songs in this work really difficult for identify. The composer borrowed a few folk songs from Anton Juszekiewicz's anthology *Litauische Volk-Weisen* (1900). For the present research, the copy of manuscript sketches of the work is examined. It was seen that in this examination process, composer prepared appropriate folk songs orderly for depicting Pagan Russian dance and ritual scenes. But the scenario of this work points to very far and mythic past. For this, the composer changed and fragmented the folk songs also hidden them in orchestral texture. In the first part of the work, composer used largely folk songs for depicting the spring rituals of the Pagan Slavs. But in the second part, it was seen that the composer removed the folk music material gradually for depicting mystic, terrible and unfamiliar sacrificial dance scene. In the general of second part, the composer used the possibilities of a bimodal chromatic sythesis of two octatonic scale in accordance with the mystic mood of scenes. In the result of the research, it was seen that folk music material generally was used to depict folk heroes or mortals as a rule. It was observed that the tritonal possibilities of symmetrical scales were used in the depiction of magical, immortal and terrible heroes and events as another rule. It is thought that this research will contribute to the history of twentieth century music and also contribute to the music analysis literature by examining the musical materials in this works in the context of musical depiction.

Yirminci yüzyılın en önemli bestecilerinden birisi olan İgor Stravinski (1882-1971) hayatı boyunca çok çeşitli tarzlarda eserler bestelemiştir. Özellikle Sergei Diaghilev'in Bale Rus topluluğu için yazdığı ilk üç bale müziğiyle adını duyurmuştur. Besteci, *Ateşkuşu* (1910), *Petruşka* (1911) ve *Bahar Ayini* (1913) şeklinde sıralanan bu üçlemede, Rus kültürü ve halk müziğinden büyük ölçüde ilham almıştır. Ayrıca bu eserler ritmik, armonik ve tınısal buluşlarla müzikteki yenilikçi tekniklerin önemli örneklerini oluşturmuştur. Eserlerdeki modal halk müziği materyalinin ezgisel ve dizisel olanakları uyuşumsuz dikey ve yatay yazılarla birlikte kullanılmış, bu durum müzikal karşıtlıkları ortaya çıkartmıştır. Ayrıca ritmik yapılar ve tınısal uygulamalarda da açık bir karşıtlık söz konusudur. Kimi bölümlerde modal bir halk ezgisi, halk çalgılarını anımsatan tınılarla sunulurken kimi bölümlerde sert, uyuşumsuz ve ritmik açıdan alışılmadık pasajlar duyulmaktadır. Üç bale yapıtının sonuncusu olan *Bahar Ayini*'nde ise ezgisel, ritmik ve tınısal karşıtlıklar yoğun bir şekilde sentezlenmiş ve orkestral dokuya yerleştirilmiştir. Bu eserde söz konusu müziksel karşıtlıkların belirlenebilmesi iyice zorlaşmıştır. Bu araştırmada bestecinin sunduğu müziksel karşıtlıkların temel amacının eserlerin programlarını yansıtmak olduğu varsayılmıştır. Araştırma, bestecinin eserlerin programlarını tasvir ederken kullandığı yaklaşımın özelliklerini ortaya çıkarmayı amaçlamaktadır.

Yöntem

Araştırmada nitel bir yöntem izlenerek literatür taranmış, bestecinin uygulamaları hakkında ipucu verebilecek mektupları ve anıları incelenmiştir. Müziksel referansları tespit etmek için eski Rus halk şarkısı antolojileri taranmış ve bunların karşılıkları üç bale eserinin partiyonlarında aranmıştır. Bunun için öncelikle Rus Beşleri ve Pyotr İlyiç Çaykovski (1840-1893) ve Mihail Glinka (1804-1857) gibi on dokuzuncu yüzyıl Rus Ulusal bestecilerinin müziklerinde tarihsel referanslar aranmıştır. Ardından bestecinin kaynaklarını doğrudan Rus kültüründen alan üç bale müziği sırayla incelenmiştir. Bu eserlerdeki müziksel karşıtlıkların senaryoya olan bağlantıları tespit edilmiştir.

Bulgular

On dokuzuncu yüzyıl Rus Romantik müziğine egemen olan ana akım Ulusalçılık olmuştur. Rusya'da halk kaynaklarına yönelimin ilk temsilcisi Mihail Glinka'dır (1804-1857). Glinka, 1836 yılında tamamladığı *Çar İçin Can Feda* adlı operasında hem konu bakımından Rus kültürüne yönelmiş hem de Rus halk ezgilerinden faydalanmıştır. Glinka'dan sonraki kuşakta ise birbirleriyle yakın ilişkisi olan beş besteci Rus Ulusal Okulu'nun dünya çapında tanınmasını sağlamışlardır. Bu besteciler: Aleksandr Borodin (1833-87), Modest Mussorgski (1839-1881), Mili Balakirev (1837-1910), Tsezar Cui (1835-1918) ve Nikolai Rimski-Korsakov (1844-1908)'dur. Rus Beşleri adıyla bilinen bu besteciler Rus halk müziğinin özellikle programlı eserlerde sistematik kullanımına yoğunlaşmıştır. Bu yaklaşımda karakterler arasındaki zıtlıklar müziksel materyallerde yaratılan zıtlıklarla tasvir edilmektedir. İlk olarak Glinka'yla başlayan bu teknik Korsakov'la birlikte iyice sistemli hale gelmiştir. Bu yaklaşımda fani karakterler ve tanıdık olayların tasviri için doğrudan halk şarkısı alıntıları veya bestecilerin kendi üretimi olan modal ezgiler kullanılırken; sihirli, korkunç ve gizemli olanlar için diatonik materyale yabancı olan simetrik diziler kullanılmıştır (Walsh, 2000, s. 10). Örneğin Mihail Glinka'nın 1842 tarihli *Ruslan ve Lyudmilla* başlıklı operasının beşinci perdesinde kötü mitolojik karakter Çernomor büyüsünü yaparken eşlik partisinde inici tam-ton dizisi duyulur. Glinka bu ürkütücü karakterin "sihirli" etkinliklerini aktarırken müziksel açıdan diatonik yapıya yabancı bir unsur kullanarak karakterler ve sahneler arasında bir ayırım yaratmıştır. (Glinka, 1966, s. 62). Korsakov ise Glinka'nın kullandığı tam-ton dizisine ek olarak tam ve yarım aralık başlangıç seçimli sekiz sesli diziyi (oktatonik) kullanmıştır. Korsakov, senfonik şiiri *Sadko*'da (1867), Deniz Kralı'nın sihirli dünyasına kahraman Sadko'nun gidişini betimleyen pasajda, la sesi üzerine kurulu inici oktatonik diziyi kullanmıştır (Korsakov, 1951, s. 53).

Oktatonik ve tam-ton dizileri artmış 4'lü (eksik 5'li, triton) aralığın yarattığı gerilimi öne çıkarttığından korkunç veya gizemli sahneler için tutarlı birer müzikal referans olmuştur. Korsakov'un müziksel tasvir tekniğinde halk müziğine yaklaşımı ise hem doğrudan halk şarkılarını alıntılama hem de halk müziği yapısal özelliklerini yansıtan melodiler yazma şeklinde iki farklı yöntemi örneklendirir. Korsakov'un halk müziğini ve simetrik dizileri senaryodaki kahraman ve olayların karşıtlıklarını tasvir edecek şekilde kullanımlarının açık

örnekleri *Ölümsüz Kaschey* (1902), *Pan Voyevoda* (1903) *Mlada* (1890), *Sadko* (1891) ve *Altın Horoz* (1907) gibi operalarında da gözlemlenebilir. Korsakov, on dokuzuncu yüzyıldan kalan müzikal tasvir tekniğini yirminci yüzyıla taşıyan besteci olmuştur. Tam-ton ve oktatonik dizilerin müziksel tasvir amacıyla kullanımı yirminci yüzyıl bestecilerinden İgor Stravinski'ye miras kalmıştır.

İgor Stravinski'nin Üç Bale Yapıtında Müziksel Tasvir

1900'lerin ilk yıllarında Stravinski öğretmeni Korsakov'la kompozisyon ve orkestrasyon derslerine devam ederken öğretmeninin gözetiminde büyük ölçekli yapıtlar bestelemeye başlamıştır. *Fa Diyez Minör Piyano Sonatı*'nda (1904) besteci sonraki eserlerinde sıklıkla işleyeceği oktatonik diziyi ilk kez kullanmıştır (Stravinsky, 1973, s. 8). Fakat bu eserde oktatonik dizinin kullanımı eserin türü gereği bir tasvir işlevi taşımamaktadır. Bestecinin Korsakov gözetimindeki ilk büyük ölçekli eseri *Mi Bemol Majör Senfonisidir*. Stravinski bu eserde on dokuzuncu yüzyıl Rus bestecilerinden ve öğretmeni Korsakov'dan kendisine miras kalan tam-ton dizisini ve ezgi alıntılama tekniğini ilk kez kullanmıştır. Eserin partiyonundaki Prova Numarası:11'de (P.N) 1. kemanda başlayan ezgi, Tchaikovski'nin -1869'da Moskova'da yayınlanmış olan- *50 naradnikh russkikh pesen, obrabolka dlya fortep'yano v 4 ruki (4 El Piyano için 50 Rus Halk Şarkısı)* başlıklı antolojisindeki on dokuz numaralı ezgidir. Besteci bu ezgiyi daha sonra *Petruşka*'daki *Süt Annelerin Dansı* bölümünde kullanmıştır (Stravinsky, 1988, s. 104; Stravinsky, 1914, s. 23; Tchaikovski, 1949, s. 25).

Besteci Korsakov'la çalışmalarına devam ederken büyük orkestra için *Scherzo Fantastique* (Op.3) adlı eserine başlamıştır. Scherzo'nun giriş bölümü olan "con moto" tamamen kromatik alt yapıya dayalı olup aralarda tam-ton ve oktatonik dizi motifleri duyulmaktadır. Eser, arı kovanının sihirli atmosferini canlandıran programlı bir müzik olduğu için besteci tam-ton ve oktatonik dizileri birer müziksel referans olarak kullanmıştır. Ancak bu eserin programında bilindik karakterler ve olaylar yer almadığından bunları tasvir edecek halk müziği materyaline ihtiyaç duyulmamıştır (Stravinsky, 1909, s. 3). *Scherzo Fantastique*'le yoğunlaşan simetrik dizi kullanımları *Fireworks*'te (*Havai Fişekler*, Op.4) yoğunlaşmıştır. Bu eserin orkestrasyonundaki dinamik hava ve patlamaları andıran yükselişler havai fişeklerin patlayışlarını anımsatmaktadır. Bu kısa orkestral eser özellikle ritmik açıdan *Fantastik Scherzo*'ya göre daha hareketli ve zengindir. Eserde oktatonik diziden çekilen motifler de yoğun şekilde kullanılmıştır (Sakarya, 2017, s. 177). Stravinski'nin hayatında 6 Şubat 1909'da *Fantastik Scherzo* ve *Fireworks*'in performanslarını içeren, St. Petersburg'da Şef Alexandre Siloti'nin düzenlediği bir konser dönüm noktasıdır. Bu konsere katılan dinleyicilerden Sergei Diaghilev her iki eseri de çok beğenmiş ve Stravinski'yle çalışma kararı almıştır.

Ateşkuşu (1910).

Bale Rus topluluğu için Rus mitolojisine dayalı bir bale yaratma fikri yazar ve sanat tarihçisi Alexandre Benois'dan gelmiştir. Eser için Slav mitolojisinde iyiliğin ve kötülüğün temsilcilerinden iki figür seçilmiştir. Bunlar masalarda Ateşkuşu veya Işık Kuşu olarak geçen sihirli bir kuş ve kötülüğün simgesi ölümsüz Kaschey'dir. Olaylar dizisi ise bu figürlerin yer aldığı birçok masaldan etkiler taşıyan karma bir yapıdadır.

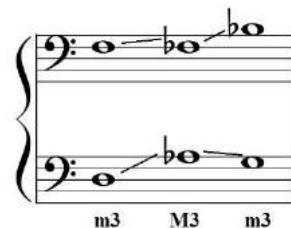
Eserin senaryosu şöyledir: Genç bir prens olan İvan Tsarevich ormanda dolaşırken Kaschey'in büyüleri bahçesine girer. Burada altından elmaları olan bir ağacın etrafında kanat çırpan Ateşkuşu'nu görünce çok şaşırır. Onu yakalar. Ancak Ateşkuşu kendisini bırakması için ona yalvarır. Bunun üzerine İvan Tsarevich onun sihirli tüylerinden birini alıp serbest bırakır. Ardından on üç genç ve güzel kızdan oluşan bir grupla karşılaşır. Onların arasındaki güzeller güzeli Tsarevna'ya âşık olur. Fakat Tsarevna da bütün kızlar gibi Kaschey'in büyüleri altındadır. Şafak vaktinde kızlar ölümsüz Kaschey'in sarayına geri dönerler. Tsarevich ise sevdiği kıza kavuşmak için onları takip eder ve kapıları zorla açarak Kaschey'in korkunç canavarlarının koruduğu saraya girer. Fakat canavarlar onu yakalar. Ardından genç adamı Kaschey'in korkunç cezası olan taş dönmeyi çektirmek üzere onun huzuruna götürürler. Bu sırada İvan'ın aklına sihirli tüy gelir. Bunu sallayıp Ateşkuşu'nu çağırır. Ateşkuşu ortaya çıkar. Ardından Kaschey ve korkunç canavarların dansı başlar. Ateşkuşu, İvan'a Kaschey'in ölümsüzlüğünün sırrı olan yumurtanın bulunduğu kutunun yerini söyler, İvan kutuyu alıp yumurtayı kırınca Kaschey ölür ve bütün büyüleri bozulur. Kaschey'in büyüleri canavarları ve sarayı da yok olur. İvan ve Tsarevna birbirlerine kavuşurlar (White, 1996, s. 185).

Senaryodaki kahramanlardan Ateşkuşu ve Kaschey, Pagan dönem dini inanışlarının doğa olaylarına yüklediği anlamları temsil ederler. Ünlü Rus masal derlemecisi Alexander Afanasyev, *Poëticheskiye vozzreniya Slavyan na prirodu* (*Slavların Doğaya Şiirsel Bakışı*, 1865-1869) isimli eserinde Ateşkuşu'nun Pagan Slavların güneş tanrısının Rus folklorüne geçen sayısız “avatarlarından” birisi olduğunu belirtmiştir (Taruskin, 1996, s. 588). Dolayısıyla ateş ve sıcaklık gibi Pagan Slavların kutsal saydığı işaretleri temsil eden Ateşkuşu mitolojide her zaman iyilik, güven ve sevgi duygularıyla ilişkilendirilmiştir. Ancak Rus masallarında bütün bunların karşıtı olan çok sayıda kötü karakter de vardır. Benois ve koreograf Fokine'in *Ateşkuşu* balesi için hazırladıkları senaryodaki kötü karakter ise ölümsüz Kaschey'dir. Birçok masalda adı geçen Kaschey mitolojide Baba Yaga ve Vedma'yla birlikte soğğun, ölümün ve kötülüğün temsilcisidir. Kaschey özellikle kışın mitik bir yansıması olarak düşünülür. Kaschey'in ölümü diğer yandan kışın ve soğğun kaybolması ve baharın gelmesini simgelemektedir (Ralston, 1872, s. 162-168).

Emprezaryo Sergei Diaghilev, eserin müziğini bestelemesi için teklifini Stravinski'ye götürmüştür. Bestecinin yazdığı bale partiyonu bir giriş bölümünden (Introduction) sonra iki ana tabloya ayrılmıştır. Her tabloda 22 tane epizot bulunmaktadır. Epizotlar olay örgüsünü sırayla yansıtmak üzere aralarında boşluk bulunmamaktadır. Epizotlar şöyle sıralanmaktadır: Giriş (Introduction); Tablo-I: Kaschey'in Büyülü Bahçesi, Ateşkuşu'nun Görünmesi, Prens İvan'ın, Onun Peşine Düşmesi, Ateşkuşu'nun Dansı, Prens İvan'ın Ateşkuşu'nu Yakalaması, Ateşkuşu'nun Yalvarmaları, On Üç Büyülü Prensesin Ortaya Çıkışı, Prenseslerin Altın Elmalarla Oyunu, Prens İvan'ın Aniden Görünmesi, Prenseslerin Khorovodu (çember dans), Şafak Vakti, Prens İvan'ın Kaschey Sarayına Girişi, Sihirli Çan Melodisi, Kaschey'in Canavar Muhafızlarının Görünmesi ve İvan'ı Yakalamaları, Ölümsüz Kaschey'in Gelişi, Kaschey ve Prens İvan'ın Diyaloğu, Prenseslerin Yalvarışları, Ateşkuşu'nun Görünmesi, Ateşkuşu'nun Büyülediği Kaschey ve Beraberindekilerin Dansı, Kaschey'in Bütün Kölelerinin Şeytani Dansı, Ninni, Kaschey'in Uyanışı, Kaschey'in Ölümü ve Derin Karanlık. Tablo-II: Kaschey'in Sarayının ve Sihirli Varlıklarının Yok Oluşu, Taştan Şövalyelerin Hayata Dönüşü, Genel Bir Sevinç (Stravinsky, 1987, s. 1-172).

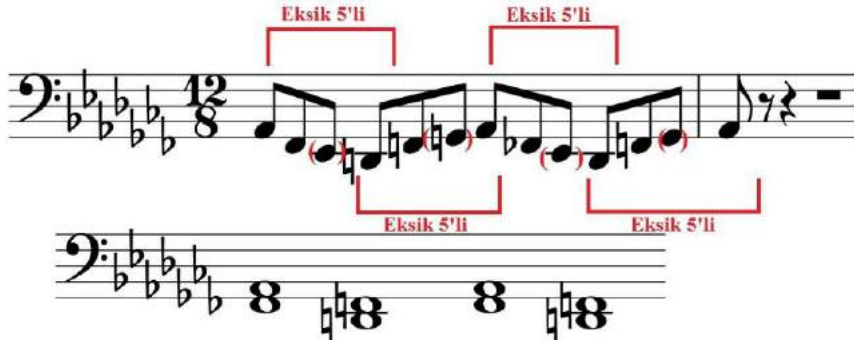
Besteci *Ateşkuşu*'nun müziğini bu mitolojik olaylar dizisini yansıtmak üzere bestelerken daha sonradan “leit-musique” olarak isimlendirdiği armonik bir altyapı kurmuştur. Bunun temelinde Glinka ve Korsakov'dan kendisine miras kalan müziksel tasvir anlayışı yatmaktadır. Besteci 1927'de *Ateşkuşu*'nun bir piyanola rulosu için yazdığı önsözde, eseri bestelediği zaman kendisinden önceki kuşaklardan ona miras kalan müziksel tasvir tekniğine oldukça ilgili olduğunu söylemiştir. Bunun “leit-musique” adlı bir uygulamanın bazı özelliklerini somutlaştırdığını ifade etmiştir (Taruskin, 1996, s. 587-588). *Ateşkuşu*'nun senaryosu fantastik dünyaya ait olan iki kahraman ve gerçek dünyaya ait olan İvan'ın etrafında döndüğü için besteci olayları ve kahramanları müziksel olarak da karşıt düzlemlerde karakterize etmeyi planlamıştır. Bunun için insanları ve bilindik olayları halk müziği modal materyalini kullanarak veya doğrudan alıntılar yaparak tasvir etmiş; sihirli ve yabancı olanları ise kromatik ve oktatonik dizilerle ve peş peşe dizili 3'lü aralıkların yarattığı tritonal ilişkilerle işlemiştir.

Bale, Kaschey'in büyüleri bahçesinde başlayıp Ateşkuşu'nun ortaya çıkışıyla devam ettiğinden Stravinski ilk olarak Kaschey'le ilgili müziksel tasvirle başlamıştır. Besteci Kaschey ve onun kötülüğüyle ilgili olan bütün unsurları tasvir ederken kullandığı armonik yapıyı şöyle ifade etmiştir: “Eğer *Ateşkuşu*'nda ilginç bir yapı aranırsa bu, Ninni, Giriş ve Kaschey'in müziğinde, majör ve minör 3'lülerdeki aralık işleyişinde bulunacaktır” (Stravinsky vd., 2001 s. 79). Ancak besteci bunun detaylarını bu açıklamasında vermemiştir. Bunu asıl olarak 1927'de teknik açıdan aydınlatmıştır: “Bu [tasvir uygulaması] birbiri ardına gelen majör ve minör 3'lülerden oluşur (Taruskin, 1996, s. 589).” Bu uygulama Nota 1'de gösterilmiştir:



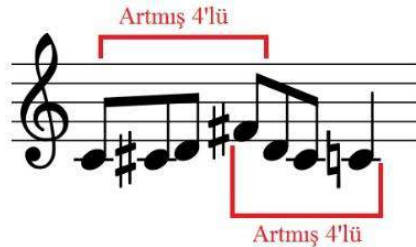
Nota 1. *Ateşkuşu*'nda Kaschey için kullanılan 3'lü Aralık Sekansları (Taruskin, 1996, s. 589).

Stravinski'ye göre bu tasvir uygulamasında bir minör 3'lü daima bir majör 3'lüyle izlenir ya da tam tersi yapılır. Ancak aralıklar sürekli birbirlerini izlemelidir. Bu uygulama, karakterlerin tasvirinde tek bir motif (leit-motif) kullanmak yerine tümel bir armonik materyal sağlamaktadır. Bu da aralıklara indirgenmiş olduğundan geleneksel armonideki kordal bağlantıların kurallarını yıkar ve kromatik-oktatonik çekirdeklerle artık ve eksik aralıkların yoğun kullanımına olanak sağlar. Bu sayede sihirli sahnelerin yer aldığı epizotlarda geleneksel bağlamdaki tonalite bulanıklaşır. Aynı zamanda müziğin tümel olarak diatonik materyale zıtlık oluşturmasını sağlar. Böylece bestecinin leit-harmonie olarak isimlendirdiği sistem, belli bir kişiye, yere veya duyguya kılavuzluk eden sabit fikir (idee-fixe) ve leit-motif gibi on dokuzuncu yüzyıldaki tematik fikirlerden uzaklaşmıştır. Majör ve minör 3'lülerin sıralanmasına yönelik bu yaklaşım eserin giriş kısmında yaylı çalgılardaki pianissimo nüansı ile ortaya çıkar. Besteci üçer notadan oluşan bu motiflerin üçüncü notalarını geçici birer nota olarak kabul etmiş ve böylece motiflerin 3'lülerin serbest kullanımına dayandığını belirtmiştir (Taruskin, 1966, s. 596). Stravinski'nin kendi analizinden yola çıktığımızda motiflerin ilk iki sesinin bestecinin verdiği ilk örnekten türetildiğini görürüz (Bkz. Nota 1). Görülüyor ki Kaschey'in büyüğü bahçesini simgeleyen giriş bölümü bestecinin leit-harmonie olarak isimlendirdiği sistemle başlamaktadır. Ayrıca birinci ölçüdeki motiflerin bulunduğu ezgisel alan eksik 5'li (Re♯ -Lab) aralığını örneklemektedir. Bu aralık Kaschey'in ve onunla ilgili her şeyin tasviri için eser boyunca vurgulanmaktadır. Dolayısıyla besteci 3'lülerin belli bir sıra dahilindeki sistematik dizilişi sayesinde ortaya çıkan "eksik aralık" olanağını da değerlendirmiş, bu aralığın gerilim etkisini kötü karakteri yansıtmak için kullanmıştır. Nota 2'de eserin ilk ölçüsünde yaylı çalgılarda bulunan ezgi sunulmuştur. Motiflerin oluşturduğu eksik 5'li aralıkları belirtilmiş ve alt satıra da ortaya çıkan 3'lü sekansları yazılmıştır.



Nota 2. Ateşkuşu 3'lü Sekanslarına Dayalı Tritonal Yapı.

Stravinski'nin Ateşkuşu'nu tasvir etmek için kullandığı leit-armoni de aslında girişteki motiften türetilmiştir. Besteciye göre kuşun sihirli görünüşü çıkıcı bir artmış 4'lü ve inici minör 2'lilerle verilir. Arada ise iki aralık parçacığını birleştiren geçici bir nota vardır. Bu da motife bir majör 3'lü kazandırır. Besteci bunu aşağıdaki motiflerle göstermiştir:



Nota 3. Ateşkuşu'nun Leit-Armonisi (Taruskin, 1996, s. 595).

Ateşkuşu'nun tasvirinde dikkat çeken asıl nokta kullanılan motiflerde Kaschey'inki gibi triton vurgusu olmasıdır. Bunun amacı her iki kahramanın da sihirli dünyaya ait olduğunu vurgulamaktır. İki kahraman arasındaki esas zıtlık ise tınısal işleyiştir. Besteci eserin başında Kaschey'in büyüğü dünyasını yaylı çalgılara çaldırdığı çok kalın notalardan oluşan motiflerle tasvir etmiştir. Ateşkuşu'nu ise daha parlak tınıslarla tasvir etmiştir. Bu da iki karakter arasındaki iyi-kötü zıtlığını tınısal olarak bütünleyen bir yaklaşımdır.

Eserin ana kahramanı İvan ilk kez görüldüğü zaman besteci diatonik materyale başvurmuştur. Besteci bu sahne için öncelikle modal bir ezgiden parçacıklar sunmuştur. Araya giren Ateşkuşu'nun motiflerinden sonra ezgi tam olarak P.N:12'de obualarda verilmiştir. Stravinski bu eserinde öğretmeni Korsakov'un *100 Rus Halk Şarkısı* (1877) adlı antolojisinden iki tema alıntılamıştır. Dolayısıyla buradaki ezginin de bir halk şarkısı olup olmadığı tartışma gerektiren bir konudur. Araştırmada Stravinski'nin üç bale yapıtını bestelediği dönemde faydalandığı şu antolojiler taranmıştır:

- Anton Juszkiewicz *Litauische Volks-Weisen* (1900).
- Rimski-Korsakov, *100 Rus Halk Şarkısı* (1877).
- Eugenie Lineva *The Peasant Songs of Great Russian* (First Series, 1905),
- Pyotr IlyiçTchaikovsky *50 Rus Halk Şarkısı* (1869).
- Filippov Tery, *40 Rus Halk Şarkısı* (uyarlama: Rimski Korsakov, 1882).
- Daniil Kashin *115 Rus Halk Şarkısı* (1868).
- Mili Balakirev, *Popüler Rus Halk Şarkıları Koleksiyonu* (40 şarkı, 1898).
- Vasili Prokunin *65 Rus Halk Şarkısı* (edisyon ve revizyon: Tchaikovsky, 1872-1873).
- Bernard Matvey, *Rus Halk Şarkıları* (1886).

Bestecinin İvan'ı tasvir etmek üzere kullandığı ezginin karşılığı 9 antolojideki toplam 2202 halk şarkısında aranmıştır. Ancak bu ezgiyle eşleşen bir örneğe rastlanılmamıştır. Dolayısıyla bu ezginin bestecinin kendi üretimi olan bir modal materyal olduğu söylenebilir. Nota 4'te ezginin tam halinin P.N:12'de obua solodaki durumu verilmiş, altında ise P.N:6+1'de kornodaki parça parça işleniş biçimi gösterilmiştir. Hangi parçanın nereden alındığı da işaretlenmiştir.

Nota 4. *Ateşkuşu*, İvan'ın Modal Ezgisi.

Ateşkuşu'nda sihirli ile doğal karakterler arasında kalan, büyü etkisi altındaki insanlar için farklı bir dizisel materyal kullanılmıştır. Bunlar oktatonik arpejlerdir. Besteci bunu Kaschey'in büyüğü altındaki on üç genç kızı temsil etmek üzere kullanmıştır (Taruskin, 1996, s. 602). Bestecinin bu diziyi kullanması öğretmeni Korsakov'un yaklaşımını devam ettirdiğini gösterir.

Prenselerin Khorovodu (çember dans) başlıklı bölümdeki khorovod ise kökleri Pagan dönemlere uzanan bir ritüel dansıdır. Besteci bunu P.N:76'da solo obuaya yazdığı bir ezgiyle tasvir etmiştir. Ezgi, Korsakov'un *100 Rus Halk Şarkısı* adlı antolojisindeki *Bahçede* isimli ezgidir. Böylece Pagan dönemden kalan bilindik bir dans sahnesi için folklorik bir referans kullanılmıştır. Ancak Stravinski'nin burada ezgiyi tamamen kopyalamadığı görülmektedir. Besteci ezgiyi bir ses yukarıya transpoze etmiş ve aralık yapısını değiştirmiştir (Bkz. Nota 5).

Ateşkuşu
ХОРОВОД ЦАРЕВЕН
Khorovod (Round Dance) of the Princesses



Rimski-Korsakov *100 Rus Halk Şarkısı*
(1877) No: 79 "Bahçede"

№79. КАК ПО САДИКУ, САДИКУ



Nota 5. *Ateşkuşu*, Alıntı Halk Şarkısı: *Bahçede* (Stravinsky, 1987, s. 72; Korsakov, 1877, s. 142).

Bestecinin alıntı ezgiyi değişikliğe uğratarak özgürce kullandığı görülmektedir. Bu uygulaması *Petruşka* ve *Bahar Ayini*'nde de bulunmaktadır. Stravinski'nin öğretmeni Korsakov'un aynı antolojisinden alıntılacağı bir diğer ezgi ise Kaschey'in ölümüyle birlikte sarayının yıkıldığı ve tüm büyülü canavarların yok olduğu Final'de bulunmaktadır. P.N:197'de kornlarda giriş yapan ezgi Korsakov'un antolojisindeki 21 numaralı *Kapının Yanında*'dır (White, 1996, s. 186). Stravinski bu ezgiyi tam 4'lü aşağıya transpoze etmiş, aralıklarını ise tamamen kopyalamıştır. Kaschey'in büyülerinin bozulması nedeniyle sahnedeki tüm gizemli olaylar, tüm büyülü varlıklar ve insanlar eski haline döndüğü için bu sahne modal bir ezgiyle işlenmiştir.

Ateşkuşu
P.N: 197 Lento Maestoso (Korno)



Korsakov *100 Rus Halk Şarkısı*
No: 21 "Kapının Yanında"

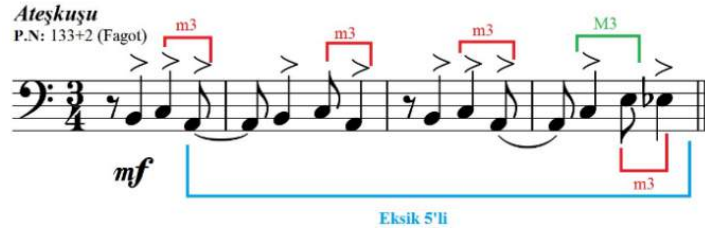
№21 У ВОРОТ СОСНА РАСКАЧАЛАСЯ



Nota 6. *Ateşkuşu*, Alıntı Halk Şarkısı: *Kapının Yanında* (Korsakov, 1877, s. 40).

Stravinski *Ateşkuşu*'nda öğretmenin yaklaşımlarını izlemekle birlikte 3'lü sekanslarıyla bunu bir adım daha ileri götürmüştür. Eserin finalinde besteci ritmik düzensizlikleri, senkop kullanımını ve vuruş etkisi yaratan blok akorları kullanmıştır. *Kaschey'in Canavarlarının Şeytani Dansı* bölümünde senkop kullanımının iyice yoğunlaştığı görülmektedir. Bu dans, tüm orkestraya paylaştırılmış olan blok akorlarla başlar. Bu blok akorlar vuruş etkisi yaratmaktadır. Besteci bu tip tınıları özellikle *Bahar Ayini*'nde yoğun bir şekilde kullanmıştır.

Kaschey ve canavarların büyümlü dansını simgelemek üzere yaratılan tema 3'lü aralık sekanslarının yatay işlenişini örneklemiş ve yine eksik 5'li (triton) aralığını vurgulamıştır. Nota 7'de Kaschey ve onun canavarlarını simgeleyen triton etkili tema verilmiştir. Tema üzerinde 3'lüler de işaretlenmiştir.



Nota 7. *Ateşkuşu*, Kaschey'in Tritonal Teması.

Petruşka (1911).

Stravinski *Petruşka*'nın senaryosunda Alexander Benois ile birlikte çalışmıştır. Senaryo şöyle özetlenebilir: Olaylar 1830'larda, St. Petersburg Amirallik Meydanı'nda, ünlü Shrovetide-Maslenitsa Karnavalı esnasında geçmektedir. Güneşli bir kış günüdür. Baharın gelmesine çok az bir zaman kalmıştır. Panayır alanının ortasında bir sihirbazın minyatür tiyatrosu yer almaktadır. İnsanlar tiyatronun civarında gezinir. Bir adam elinde laternayla görünür. Bir dansçı kız ona eşlik eder. Kız hemen dansa başlar. Sahnenin diğer tarafında bir adam müzik kutusuyla ve bir başka dansçıyla birlikte ortaya çıkar. Kısa bir süre kendiliğinden dans ettikten sonra rakipleriyle karşılıklı dans eder. Bu eğlencenin ortasında yaşlı bir sihirbaz üç kuklayı halka tanıtır: Petruşka, balerin ve zenci... Sihirbaz flütüyle kuklaları canlandırır ve onlar hemen dansa başlarlar. Kalabalığın şaşkın bakışları arasında insana dönüşen kuklalar sahneden aşağı inerler ve izleyenlerin arasında dans ederler. Ardından eserin ikinci tablosu başlar ve Petruşka'nın odası görülür. Sihirbaz üç kuklaya da insani hisler ve duygular vermiş olmasına rağmen en çok acı çeken Petruşka'dır. O, çirkinliğinin ve tuhaf görünüşünün farkındadır. Kendisini balerine olan aşkıyla avutmaya çalışır. Ardından üçüncü tablo başlar. Zenci bir divana uzanıp, elindeki Hindistan ceviziyle oynamaktadır. O, aptal ve acımasız olsa da balerini etkilemeyi başarmıştır. Petruşka onların aşk sahnesine öfkeli bir kıskançlıkla girer. Fakat zenci onu dışarı atar. Eserin sonunda karnavalın en yoğun saatleri yaşanmaktadır. Bir satıcı kalabalığa avuç dolusu para saçır. Bir köylü ayısını oynatarak sahneden geçer. Aniden Sihirbazın'ın tiyatrosunda bir kargaşa başlar. Petruşka perdenin arkasından dışarı fırlar. Balerinin engellemeye çalıştığı zenci, Petruşka'yı palasıyla devirir. Petruşka ölür. Zenci ve balerin gözden kaybolur. Yaşlı sihirbaz geride kalır, Petruşka'nın kuklasını sahneden alır ve sürüklemeye başlar. Sihirbaz aniden görünen Petruşka'nın hayaletinden çok korkar ve sinirlenerek kuklayı yere fırlatır. Perde kapanır.

Eserin geçtiği Shrovetide-Maslenitsa Karnavalı'nda Pagan dönem Slav geleneklerinin varlığını sürdür-düğü görülür. Pagan dönemde Maslenitsa yeni yılın karşılandığı dönemdir. Baharın ilk müjdelarını vermesiyle birlikte kışın bitmeye başladığı dönem kutsal sayılır. Dolayısıyla doğanın baharla birlikte yenilenmesi yeni bir yılın gelişyle eş tutulmuştur. Mitojik bağları daha güçlü ve belirgin olan *Ateşkuşu* ve *Bahar Ayini*'nin yanında *Petruşka*'nın da Pagan dönem inanışlarından etkiler taşıdığı söylenebilir (Sakarya, 2017, s. 200-207). Bu da bestecinin Bale Rus topluluğu için yazdığı ilk üç bale müziğinin konuları bakımından Pagan dönem inanışlarını yansıtan bir üçleme olduğunu göstermektedir.

Senaryoda I.Tablo'nun 30 numaralı bölümüne kadar herhangi bir sihirli sahneyi anımsatacak bir ipucu bulunmadığından besteci buraya kadar olan kısımda karnavalın kalabalığını, Rus halkını ve renkli panayır atmosferini canlandırmak üzere tamamıyla modal materyallerin kullanımına odaklanmıştır. *Petruşka*'daki başkahramanların üçü de aslında insan değil birer kukladır. Bunlar P.N: 30'da başlayan sahnede sihirbazın sihirli dokunuşuyla canlanırlar. Dolayısıyla *Ateşkuşu*'ndaki doğal-doğüstü zıtlığı *Petruşka*'da çok belirgin değildir. *Ateşkuşu*'nda İvan modal materyalle tasvir edilmişken, *Ateşkuşu* ve Kaschey 3'lü sekanslarına dayalı triton vurgulu motiflerle işlenmiştir. *Petruşka*'da ise asıl karşıtlık en başta ve en sondaki panayır sahnesinin bilindik atmosferiyle genel olarak sihirli sahneler arasındadır.

Birinci tabloda karnavalın bilindik kalabalığını ve renkli atmosferini canlandırmak için Stravinski'nin halk şarkılarından alıntılar yaptığı görülmüştür. Besteci *Ateşkuşu*'na kıyasla *Petruşka*'da çok daha fazla ezgi alıntılanmıştır. Bunlardan bazıları piyano eşlikli halk şarkıları antolojilerinden, bazıları ise daha güncel popüler dans şarkılarından alıntılanmıştır. Besteci bu alıntıları karnavaldaki kalabalığın içinde yer alan karakterleri işlerken kullanmış, böylece insani sahneleri diatonik materyalle işlemiştir. Eserdeki ilk alıntı halk şarkısının ipuçları 14. ölçüde duyulur. Bu ezgi Stravinski'nin *Ateşkuşu*'nda da faydalandığı öğretmeni Rimski-Korsakov'un antolojisindeki 47 numaralı *Volochniki* şarkısıdır. Şarkı bir Belarus Paskalya şarkısıdır (Taruskin, 1996, s. 698). Bu şarkı Paskalya dönemlerinde köylerinden ayrılıp kasaba kasaba dolaşan ve gittikleri yerlerde insanlardan yumurta ve bira alan köylü ozanların söylediği bir şarkıdır (Taruskin, 1996, s. 698).

Volochniki şarkısı Nota 8'de gösterilmiştir. Stravinski'nin bu şarkıyı P.N:3'te çello ve kontrbaslara yazdığı, iki ölçü sonra da (ölçü:25) flüt ve obualara da yazarak müzikte öne çıkarttığı görülmektedir. Burada bestecinin ezgiyi aralık yapılarına ve tonuna bağlı kalarak alıntılanmış görülmektedir. Stravinski'nin temaya yaptığı müdahaleler ise çok önemlidir. Bunlar Korsakov'un versiyonunda kullanılmayan süsleme notalarıdır. Besteci bu ezgiye Rus halk şarkılarının karakteristik bir özelliği olan süsleme notalarını da ekleyerek folklorik imayı güçlendirmiştir.

Korsakov 100 Rus Halk Şarkısı
No: 47 "Volochniki Şarkısı" (Dalalin! Dalalin!)
№ 47. ДАЛАЛЫНЬ, ДАЛАЛЫНЬ! ПО ЯИЧЕНЬКУ
Vivace

Па ла лынъ па ла лынъ! По я и чинъ ю! Ты
Для вторника
- это во - крес, сы - на божь - я! сы - на божь - я! Ты

"Volochniki Şarkısı"

Nota 8. *Petruşka*, Alıntı Halk Şarkısı: *Dalalin Dalalin* (Korsakov, 1877, s. 90; Stravinsky, 1988, s. 10).

Besteci eserin başında Korsakov'dan alıntılanmış bu şarkıyı bölümün geri kalanı için önemli bir tematik materyal olarak kullanmıştır. Besteci bu ezgiyi müziğin giderek hızlanmaya başladığı 30. ölçüden itibaren parça parça işleyerek geliştirmiştir. Bu şekilde ezgiyi parçalarına ayırması ve bu parçaları orijinal ezgiden farklı olacak şekilde birbirlerine ekleyerek tekrarlaması Stravinski'nin *Bahar Ayını*'nde de uyguladığı bir yöntemdir.

Müzik 92. ölçüde (P.N:9+3) aniden bir dans ezgisine bağlanır. Sahnede bir laternacı ve bir dansçı görünür. Stravinski onları tasvir etmek için yine alıntı bir ezgi kullanmış ve *Volochniki* şarkısında yaptığı gibi ilk olarak sadece bir motifle ezgiyi önelemiştir. P.N:17'den itibaren laterna ve dans epizodu biter. Besteci birinci tablonun geri kalanını en başta sunduğu üç materyali işleyerek tamamlar. Giderek büyüyen ve hızlanan müzik sahnede iki davulcunun belirip küçük tiyatronun önüne doğru yönelmesiyle iyice gürleşir. Ardından davulcuların vuruşlarıyla birlikte kalabalık tüm dikkatini sahneye verir. Davul vuruşları kesildiği anda yaşlı sihirbaz tiyatro sahne-sinde görülür. Hokkabazlık başlıklı bu epizot karnavalın renkli atmosferiyle Rus Dansı arasındaki köprü konumundadır. Burada müzik ilk kez sihirli (gizemli) bir sahneyi canlandırmaktadır. Perde açılınca üç sihirli kukla görülür. Kalabalığın dikkati bu gizemli sahne üzerine yoğunlaştığı için müzikte kromatik motifler artar. Sihir-bazın kuklaları canlandıracağı zaman geldiğinde ise bestecinin kendisine Glinka'dan miras kalan tam-ton dizisini kullandığı görülür. Arplardaki glissando tam-ton dizisi üzerine kuruludur. Sırasıyla canlandırılan Zenci, Balerin ve Petruşka için de "Re-Mi-Fa#-Sol#-La#" şeklinde dizilmiş olan tam-ton dizisinden elde edilmiş figürler kullanılır (Sakarya, 2017, s. 212).

Kuklaların canlanmasıyla başlayan ünlü Rus Dansı eserle adeta özdeşleşmiştir. Besteci bu pasajda orijinal Rus temalarına ihtiyaç duymuştur. Bu doğrultuda iki tane alıntı materyal kullanmıştır. Bunlardan ilki yine Korsakov'un antolojisinde yer alan 54 numaralı *Tarlada Bir İhlamur Ağacı*'dir (*Ai, vo polye lipin ka*). Besteci bu ezgiyi Rus Dansı'nın ana teması olarak kullanmıştır (Taruskin, 1996, s. 707). Besteci Nota 9'da gösterilmiş olan ezgiyi Korsakov'un uyarlamasından transpoze ederek alıntılanmıştır. Ancak bu ezginin ilk ölçüsünün ritmik karakterine birebir bağlı kalmadığı, ezgi yönünü ise doğrudan taklit ettiği görülmektedir. Bu ezgide Stravinski için asıl materyal ilk ölçüdür. Besteci ilk ölçüdeki motifi ana tema olarak kullanmıştır.

Korsakov 100 Rus Halk Şarkısı
No: 54 "Ai, vo polye lipin ka"
(Tarlada Bir İhlamur Ağacı)

№ 54. АЙ, ВО ПОЛЕ ЛИПЫНЬКА

Allegretto

Ай, во по - ле, ай, во по - ле,
ай, во по - ле ли - пынь-ка, ай, во по - ле ли - пынь-ка;

Petruška "Rus Dansı" **»РУССКАЯ** RUSSIAN DANCE.
P.N: 33

ПЕТРУШКА, АРАПЪ И БАЛЕРИНА ДРУЖНО ПУСКАЮТСЯ СЪ НАДЪСЪ КЪ ВЕЛИКОМУ УДИВЛЕНІЮ ВСЯХЪ.
Petruška, the Moor, and the Ballerina Suddenly Begin to Dance, to the Great Astonishment of the Crowd.

33 Allegro Rustico. 4/4

Nota 9. *Petruşka*, Alıntı Halk Şarkısı: *Tarlada Bir İhlamur Ağacı* (Korsakov, 1877, s. 101; Stravinsky, 1988, s. 44).

Besteci bir Rus halk şarkısından aldığı küçük bir motifi orkestraya paylaştığı blok akorlarla ve keskin ritimlerle işlemiştir. Besteci bundan on ölçü sonra ise (P.N:34+1) yeni bir halk şarkısından yaptığı alıntıları yine parça parça sunmaya başlamıştır. Bestecinin burada alıntılanacağı şarkı Fyodor Istomin ve Sergey Lyapunov'un *Rus Halk Şarkıları* (*Pesni Russkogo naroda, sobrani v guberniyakh Vologdoskoy*) antolojisindeki (1893) 20 numaralı *Ivanovskaya*'dır.

Fyodor Istomin & Sergey Lyapunov *Pesni russkogo naroda sobrani v guberniyakh Vologodskoy* (1893)
("Vologda Bölgesi'nden Rus Halk Şarkıları")

No: 20 "Ivanovskaya" (Aziz John/Yazdönümü Arifesi Şarkısı)

Petruška
P.N:34 "Ivanovskaya"

Nota 10. *Petruşka*, Alıntı Halk Şarkısı: *Ivanovskaya* (Taruskin, 1996, s. 709; Stravinsky, 1988, s. 45).

Eserin ilk tablosunun sonundaki Rus dansının, tamamıyla halk müziği materyallerinin özgün bir sentezinden oluştuğu görülmektedir. Besteci şarkıları tamamen alıntılanmak ve bütün olarak sunmak yerine onları parçalara bölerek, çalgılara dağıtarak, ritmik ve ezgisel yapısını değiştirerek kullanmıştır. Ayrıca Rus sahneleri için Rus halk müziği, popüler dans sahneleri için de popüler Rus şarkıları kullanması müziksel tasvir bağlamında uygun referanslar kullandığını göstermektedir.

Petruška'nın ikinci tablosu ilkinde göre açık bir şekilde daha kromatik yapı sergiler. Bunun amacı gündelik hayatın dışındaki bir sahneyi canlandırabilmek için müzikal malzemeyi farklılaştırmaktır. *Petruška* kendi karakteri içinde çok sayıda zıtlık barındıran bir kahraman olduğu için tasviri de bununla uyuşmalıdır. *Petruška* hem bir kukladır hem de acı çeken bir insandır. Dolayısıyla karakterin kendisindeki bu karşıtlık onun saf olarak modal ezgiler veya alıntı şarkılarla temsil edilmesini engellemektedir. Stravinski bunun için çözümü *Ateşkuşu*'nda vurguladığı artmış 4'lü (eksik 5'li) aralığına geri dönerek bulmuştur. Fakat bestecinin *Petruška*'da bu aralığı vurgulamak üzere kullandığı yöntem *Ateşkuşu*'ndaki gibi 3'lü sekansı değildir.

Besteci triton aralığının yarattığı gerilim etkisini müziksel tasvirde daha değişik biçimlerde verebilmek için iki zıt materyalin üst üste getirildiği, çift düzlemlili ve karmaşık bir yapı kurmuştur. Bu malzeme biri beyaz (Do majör, kök) diğeri ise siyah (Fa# majör, birinci çevrim) tuşlar üzerine kurulu iki akordan oluşur ve ilk kez ikinci tablonun dokuzuncu ölçüsünde (P.N:49) klarnetlere dağıtılmış bir arpej olarak ortaya çıkar. Bu akor yirminci yüzyıl müziği tarihine *Petruška* Akoru olarak geçmiştir. Birçok kaynakta iki farklı akorun üst üste bindirilmesi nedeniyle iki tonluluk veya çok tonluluk (politonalite) şeklinde yorumlanan bu akor *Petruška*'nın tasvirinde temel armonik çekirdektir (Vlad, 1978, s. 16; Morgan, 1991, s. 95). Burada bestecinin asıl amacı iki farklı tonu ön plana çıkartmak değil sürtüşen iki zıt materyali bir bütün olarak düşünüp bunun olanaklarından faydalanmaktır. Dolayısıyla burada iki farklı melodi çizgisi yoktur. Tek bir yapısal çekirdek vardır. Stravinski bu çekirdeğin sağladığı tritonal ve oktattonik olanakları kullanarak *Petruška*'yı tasvir etmiştir. Aşağıda klarnetlerdeki ilk duyuluşu verilmiş olan akorun seslerini sırasıyla yazdığımızda ortaya altı sesli bir dizi çıkmaktadır. Bu dizi yoğun bir şekilde artmış 4'lü (eksik 5'li) aralığını vurgulayarak *Petruška*'ya yüklenen triton etkisini göstermektedir. Ayrıca aynı diziye Re# ve La# sesleri eklendiği zaman ortaya yarım-tam sıralamasından oluşan oktattonik dizi çıkmaktadır. Bu akor triton aralığını öne çıkarır. Ayrıca bu akor yatay şekilde yazılıp eksik sesler doldurulduğu zaman oktattonik motifler elde edilebilecek bir kaynağa dönüşmektedir (Morgan, 1991, s. 95).

Petruška Tablo :II
"Petruška Akoru"
 P.N:49/ Ölçü: 9

Fa # Majör

Do Majör

Oktattonik dizi

Fa # Majör

Do Majör

Nota 11. *Petruška* Akoru.

Besteci özellikle *Petruşka*'nın sihirbaza ve kendi çirkinliğine lanet okuduğu *Petruşka*'nın *Bedduaları* pasajında (P.N:51+33.ölçü) bu akordan türettiği iki materyali kullanmıştır. Bunlar piyano, flüt, obua ve kornolardaki tremolo akorlar ile klarnet ve fagotlara dağıtılmış olan oktatonik motiflerdir. Burada trompetlerin motifi ise *Petruşka*'nın çılgınlıklarını simgelemektedir. P.N:52'ye kadar sürecek olan bu yapı bütünüyle tritonal ilişkilere dayalı akordan ve bu akorun sağladığı oktatonik motiflerden oluşmaktadır. Böylece besteci sihirli-yabancı sahne ve karakterleri *Ateşkuşu*'ndaki gibi tritonal ve oktatonik materyalle tasvir etmiştir.

Petruşka Tablo II Ölçü:37

Tritonal

Oktatonik : La#-Do-Do#-(Re#)-Mi-Fa#-Sol-(La#/Sib)

Nota 12. *Petruşka*, Tablo-II: Tritonal-Oktatonik Yapı (ölçü 37-40) (Stravinsky, 1988, s. 66).

Petruşka ortaya çıktığında yine onu simgeleyen arpejler duyulur (P.N:76). Zenci ve *Petruşka*'nın kovalamacasını simgeleyen pasaj (P.N: 78) perdenin kapanmasıyla biter. Müzik tekrar *Shrovetide Karnavalı*'nın canlı atmosferine bağlanır. Ancak bu sefer akşam olmuştur. Besteci eserin dördüncü tablosunda tekrar halk ve karnaval tasvirine döndüğü için diyatonic materyale ihtiyaç duymuştur. Stravinski bu tabloda daha fazla alıntı ezgi kullanmıştır. Özellikle buradaki alıntılardan *A meg tayet (Buzlar Çözülüyor)* ve *A mi Maslenan Dozhidagem (Shrovetide'yi Bekliyoruz)* adlı şarkılar başlıkları sayesinde karnavalın folklorik kökenleriyle uyumaktadır. Korsakov'dan alıntılanan *Shrovetide'yi Bekliyoruz* şarkısı ise hem başlığı hem de ritüel etkisi uyandıran havasıyla sahneye Rus köy yaşantısı atmosferi kazandırmıştır. Bu iki materyalin ardından müzik P.N:123'te aniden küçülür ve birinci tablodaki *Volochobniki* şarkısı kornoda duyularak karnavalın başlangıcını hatırlatır. P.N:125'te başlayan pasaj insanların bütün dikkatini kukla tiyatrosundaki hareketliliğe verdiği pasajdır. Zenci *Petruşka*'yı kovalamaktadır. Burada kovalama sahneleri için kromatik motifler, *Petruşka*'yı simgelemek için de kuklanın kendisine özgü arpejler kullanılmıştır. *Petruşka* zencinin pala darbesiyle yıkılır. Kalabalığın şaşkın bakışları içinde yere düşerek son nefesini verir. Ancak kalabalık dağılırken kuklanın hayaleti son bir kez görünür. Burada yine onu simgeleyen triton etkili arpejler duyulur (P.N:132). Eser böylece sona erer.

Görülüyor ki Stravinski *Petruşka*'da bir önceki balesinde izlediği yolu izlemiş ve karakterlerin ve olayların tasvirinde kullandığı müziksel referansları sistematik bir biçimde ele almıştır. *Petruşka*'da bilindik olayları modal halk şarkılarıyla tasvir etmiştir. Sihirli anları ise kromatik, oktatonic ve tritonal yapılarla işlemiştir. Bestecinin *Ateşkuşu*'nda öne çıkarttığı triton aralığını *Petruşka*'da yeni bir yöntemle işlediği görülmüştür. Bu eserde iki majör akorun triton odaklı bütünleşmesiyle yaratılan oktatonic dizi ve uyumsuz aralık ilişkileri kullanılmıştır. *Petruşka*'nın büyük bir beğeniyle karşılanmasının ardından Stravinski *Bahar Ayini*'ne odaklanmıştır.

***Bahar Ayini* (1913).**

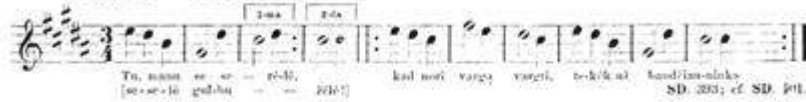
İgor Stravinski eserin senaryosunu ünlü ressam ve arkeolog Nicholas Roerich (1874-1947) ile hazırlamıştır “İki Bölümde Pagan Rusya’dan Sahneler” alt başlığına uygun Pagan dönem detaylarının belirlenmesinde Roerich bestecinin en büyük yardımcısı olmuştur. Stravinski’nin 15 Aralık 1912’de İsviçre’nin Clarens şehrinde gazeteci Nikolai Findeizen’e gönderdiği mektupta bulunan senaryo özeti şöyledir:

Yeni koreodramam *Vesna Sviaschennaya* (*Le Sacre du Printemps*) hakkında ilk fikir 1910 baharında *Ateşkuşu*’nu bitirirken ortaya çıktı. Librettoyu N.K. Roerich’le birlikte çalışmak istedim, çünkü ondan başka bana kim yardım edebilirdi? Ondan başka kim atalarımızın toprağa ilişkin inançlarının sırlarını bilebilirdi? Birkaç gün içinde -kabaca- şöyle olan librettoyu çalıştık: Birinci bölümün adı Yeryüzünün Öpücüğü’dür. Bu, eski Slav oyunlarını ve bahar neşesini içeriyor. Orkestral bir giriş: bir bahar boruları [dudki] kümesi. Ardından perde kalktıktan sonra, fal bakma sahnesi ve bir Khorovod... Khorovod oyunu bitkinlikle biter. Ardından iki köy arasında Khorovod oyunları başlar. Bunların hepsi yeryüzünü öpen yaşlı bilgenin girişiyile kesilir. İlk bölüm insanların bahar sarhoşluğuyla yaptıkları çılgınca bir dansla sona erer. İkinci Bölüm: Kutsal bir tepede genç kızların gizli gece oyunları. Onlardan biri kurban adağı olarak kutsanmıştır. O taş bir labirente girerken diğer kızlar onu vahşi, savaşçı bir dansla yüceltirler. Sonra yaşlı bilgeler gelir ve seçilmiş kişi onlarla yalnız kalır. Kız yaşlı bilgelerin önünde kutsal dansı yapar. İkinci bölüm ismini, Büyük Kurban, bu danstan alır. Yaşlı bilgeler seçilmiş kızın ölümüyle biten bu son dansa tanıklık ederler. Eserimin tamamının insanlar ve yeryüzü arasındaki yakınlığın, insanların yaşamıyla toprak arasındaki yakınlığın hissiyatını vermesini istiyorum ve bunu yapmak için tamamen özlü bir ritmi aradım. Bütün konu başlangıçtan sona kadar dansla verilmiş olmalı. Pantomim için tek bir ölçü bile vermiyorum (Stravinsky, 1969, s. 32-33).

Bahar Ayini’ndeki müziksel tasvirin incelenmesi bağlamında iki bölüme yüklenen gündüz ve gece göndermeleri dikkat çekicidir. “Yeryüzünün Öpücüğü” başlıklı birinci bölüm gündüz; “Kurban” başlıklı ikinci bölüm ise geceyi simgelemektedir. Dolayısıyla ilk bölümde antik Slav oyunları ve gündüzle ilişkilendirilen bahar neşesini vermek üzere modal materyal müzikte daha yoğun kullanılmıştır. İkinci bölümün anlattığı gergin ve gizemli gece atmosferi ise simetrik dizi materyallerinin yoğun kullanımıyla işlenmiştir. Bir başka deyişle ikinci bölüm halk müziği materyali kullanımı açısından kasıtlı olarak daha zayıf bırakılmıştır.

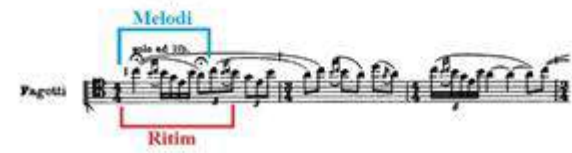
Bahar Ayini’nin taslakları giriş dışındaki tüm bölümlerle ilgili çalışmaları içermektedir. Eserin giriş bölümü için besteci taslaklar hazırlanmış ancak bunlar günümüze ulaşamamıştır. Stravinski *Bahar Ayini*’ndeki tek alıntı ezginin girişteki fagot solosu olduğunu, bunu da Varşova’dayken edindiği bir Litvanya halk şarkıları antolojisinden alıntıladığını söylemiştir (Stravinsky vd., 2001, s. 121). Söz konusu kitap Anton Juszciewicz’e ait olan *Litauische Volk-Weisen* adlı, 1785 halk şarkısı içeren çok zengin bir kaynaktır. Bu kitaptan yapılan en önemli alıntı eserin girişindeki fagot soloda kullanılan 157 numaralı *Tu manu seserele* adlı Litvanya halk şarkısıdır. Lawrence Morton’a göre *Bahar Ayini*’nde bu antolojiden alıntılanmış olan toplam altı tane şarkı vardır. Bunlardan ilki fagot solo için alıntılanan şarkıdır. Kalan beş ezgiden ikisi ise birbirlerine eklenerek *Bahar Khorovodlari*’nin açılışındaki “tranquillo” ezgisini oluşturmuştur (Morton, 1979, s. 9-16). Nota 13’te *Tu manu seserele* adlı halk şarkısı ve *Bahar Ayini*’nin açılışındaki ünlü fagot solosu verilmiştir.

Anton Juszkiewicz *Litauische Volks-Weisen*
No: 157 "Tu manu seserele"
157 (158). Cf. Nr. 1, 2.



Tu, manu se-se-re-le, kad nori vargi vargi, te-kū-ai, šuo-dim-ai-ki-SD. 303; cf. SD. 311.

Bahar Ayini- "Giriş"
("Dudki"-fagot solo)
Lento $\text{♩} = 40$ tempo rubato
solo parte



Melodi

Ritim

Nota 13. Bahar Ayini'nin Başındaki Fagot Solosu İçin Kaynak Ezgi: Tu Manu Seserele (Juszkiewicz, 1900, s. 21; Stravinsky, 1989, s. 1).

Juszkiewicz'in 157 numaralı şarkısı Do# üzerinde boşluklu Doryan modunun (6.sesi yoktur, La#) perde içeriğini örnekler. Modun kök sesinde belirgin bir şekilde karar veren ezginin boşluklu yapısı arkaik etki yaratmaktadır. Doğal minöre dayalı perde yapısı hem Rus hem de Litvanya halk müziğinde ortaktır. Besteci bu ezgiyi Pagan dönem Slavları için bir referans olarak kullanmıştır. Bestecinin *Bahar Ayini*'nin açılışındaki halk şarkısı kullanımının *Ateşkuşu* ve *Petruşka*'dakine kıyasla çok daha soyut olduğu görülmektedir. Besteci Pagan imasını verebilmek için ezginin ritmik yapısını değiştirmiş, süsleme notaları eklemiş ve fagotun en ince ses alanında yazarak soyutlamıştır. Bundaki esas amaç çok eski bir geçmişten çekilen sahnelerin uzaklığını müzikle bütünleyebilmektir.

Girişin ardından başlayan *Genç Kızların Dansları* bölümünün açılışında yoğun bir ritimsel anlatım ve uyuşumsuz ve sert tınılar dikkat çeker. Burada uyuşumsuz blok akorlar yoğun bir şekilde kullanılmıştır. Bunlar dans ve ritüel göndermesiyle birleşmiştir. Aynı zamanda bölümün uyuşumsuz tınıları senaryodaki gerginliği yansıtma amacını da taşımaktadır. Bu sahnede eserin senaryosunda yer alan yaşlı falcı kadın için müziksel referanslar kullanılmıştır. Besteci yaşlı kadının fal bakma sahnesini modal materyale zıt unsurlarla; antik Slav oyunlarını ve danslarını ise modal materyalle tasvir etmiştir.

Nota 14 incelendiğinde bestecinin yaşlı kadının tasviri için üfleli çalgılara yazdığı ezginin tamamıyla kromatik olduğu görülmektedir. Ancak taslakların 3. Sayfasındaki 6 numaralı girdinin (3.6.) dört dizek üzerine yazılmış olan kısımdan sayıldığı zaman ikinci ölçüsünden itibaren bu kromatik ezgi Si \square notasıyla başlamakta ve son ölçüde Fa \square notasıyla bitmektedir. Dolayısıyla bestecinin bu kromatik motifi Si \square -Fa \square (eksik 5'li) yani triton aralığında yazdığı görülmektedir. Besteci gizemli karakterler için sıklıkla kullanmış olduğu kromatik ve tritonal olanaklara yaşlı kadını tasvir etmek için de başvurmuştur. Bu ilk kez P.N:15'te trompette duyulur.



Bahar Ayini, Genç Kızların Dansları
Ölçü: 17-23

15

Nota 14. *Bahar Ayini, Yaşlı Kadın İçin Müziksel Tasvir* (Stravinsky, 1969, s. 3; Stravinsky, 1989, s. 13).

Yaşlı kadının sahneden ayrılmasıyla birlikte sahne tamamen gençlere kalır. Gençler eski Slav oyunlarını oynarlar. Stravinski bu bilindik sahneyi tasvir etmek üzere minör tetrakorda dayalı ve modun 7. derecesinden çıkıcı yönlü karar veren bir tema tasarlamıştır. Bu tema P.N:25'te solo kornoda başlar ve solo flütle paylaştırılarak sürdürülür. Taslakların 5 ve 6. sayfaları incelendiği zaman temanın oluşum süreci gözlenebilir (Bkz. Nota 15). Bestecinin eseri bestelediği dönemde elinde bulunan antolojiler incelendiğinde bu temayla eşleşen herhangi bir şarkı yoktur. Bu da bestecinin *Ateşkuşu* ve *Petruşka*'daki gibi alıntı materyale ek olarak kendi modal temalarını yazdığını ve bunu bilindik sahneler için referans olarak kullandığını göstermektedir.

Taslaklar 6.1.



Taslaklar 5.6.



Taslaklar 6.2



Taslaklar 6.3




Taslaklar 6.4.

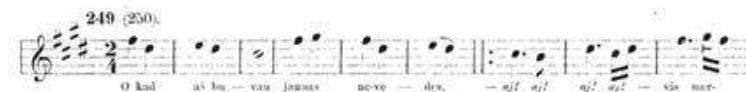


Nota 15. *Bahar Ayini*, *Genç Kızların Dansları Bölümü İçin Taslaklardaki Modal Temalar* (Stravinsky, 1969, s. 5-6).

Taslakların 7. sayfası bestecinin alıntı halk şarkılarını işlerken nasıl bir uygulama yaptığını göstermesi bakımından en önemli örneklerden biridir. Bu sayfa Anton Jusckiewicz'in antolojisinden üç tane alıntı içerir. Besteci bu sayfada *Bahar Khorovodları* bölümüne yoğunlaşmış ve sayfanın en üstüne bu bölümün başında pikolo klarnet ve bas klarnete çaldığı tranquillo temayı not etmiştir (7.1.). *Bahar Khorovodları*'nın girişi için not ettiği ezginin üstüne "khorovod büyüü" (zapevaniye khrovodnoye) başlığını düşen besteci doğrudan Pagan dönemden kalan bir dans için ezgisel referans sağlamıştır. Besteci bu ezgiyi Jusckiewicz'in antolojisindeki 249 ve 271 numaralı ezgileri birleştirerek oluşturmuştur. Nota 16'da taslakların 7. sayfasından bir kesit ve bu ezgiler gösterilmiştir.



249 (250).

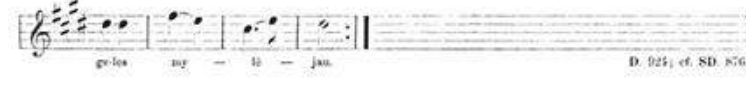


O kad av bu - van janas no-vo - lya, - ajt ajt ajt ajt - va nar.

ge-les ing - lo - jan.

D. 924; cf. SD. 876.

271 (279).



O kad ak ge-risai, pa-si - gerisai; j stakles so-dan, pa-ovi - rejan.

Nota 16. *Bahar Ayini* Taslaklarının 7. Sayfa Girdileri İçin Kaynak Halk Şarkıları (Stravinsky, 1969, s. 7; Jusckiewicz, 1900, s. 85-89).

Stravinski bu ezgileri birleştirirken 249 numaralı ezginin ilk yarısını almış ve 271 numaralı ezginin pentatonik imasıyla birleştirebilmek amacıyla mi notalarını fa \sharp 'e dönüştürmüştür. 271 numaralı ezgiyi ise tamamen alıntılamıştır. Bestecinin yaptığı bir notalık değişim iki ezgiyi birbirine saf bir bağlantıyla kenetlemiş ve tek bir ezgi gibi duyulmasına olanak sağlamıştır. Bu birleşim sonucu ortaya çıkan ezgideki yoğun pentatonik ima arkaik havayı öne çıkartmaktadır. Taslakların 9. sayfasında besteci bu ezgiyi fa notası üzerinde anhemitonik minör pentatonik diziyeye transpoze etmiştir. Ardından zaman belirtecini yazmış ve iki çalgının çalacağını belirterek son biçimini vermiştir (Bkz. Nota 17).

Taslaklar 9.1.



Veshniye Khorovod (Bahar Khorovodları)

ВЕШНИЕ ХОРОВОДЫ

SPRING ROUNDS

48 Tranquillo $\text{♩} = 108$

Fl.

Fl. c-a.
(G)

Cl. picc.
(Ea)

Cl. b.

Nota 17. Bahar Ayini, Bahar Khorovodları, Taslaklar ve Partiyon Karşılaştırması (Stravinsky, 1969, s. 9; Stravinsky, 1987, s. 45).

Eserin “Kurban” başlıklı ikinci bölümü çok ağır bir tempoda (Largo) başlar. Bestecinin bölüme belirgin bir halk şarkısıyla başlamadığı, bunun yerine uyumsuz bir armoniyi takip ettiği görülür. Bölümün açılışındaki ses katmanları arasında bir zıtlık söz konusudur. Bestecinin bu bölümdeki armonik uygulaması simetrik dizilerin sentezine dayanmaktadır. Bu bölümde besteci iki tane oktatonik dizinin birleştirilmesinden oluşan bimodal kromatik bir sentezden yola çıkmıştır. Bu diziler mi notası üzerine kurulmuştur. Dizilerden biri tam-yarım diğeri ise yarım-tam dizilişle oluşturulmuştur. Bu diziler ikinci bölümün girişinin temel kaynağıdır. Bu diziler şöyle sıralanır: “Oktatonik Dizi I: Mi-Fa-Sol-Sol \sharp - La \sharp -Si-Do \sharp -Re-Mi; Oktatonik Dizi II: Mi-Fa \sharp - Sol-La-La \sharp - Do-Do \sharp -Re \sharp -Mi” (Toorn, 1987, s. 191).

ЧАСТЬ ВТОРАЯ
ВЕЛИКАЯ ЖЕРТВА
Вступление

SECOND PART
THE EXALTED SACRIFICE
Introduction

BİMODAL KROMATİK SENTEZ

Flütler ve Klarinetler

Kornolar

Nota 18. Bahar Ayini, İkinci Bölüm, Giriş, Bimodal Kromatik Sentez (Stravinsky, 1989, s. 86; Toorn, 1987, s. 191).

Nota 18'de gösterilen sentez bölüm için temel perde içeriğini oluşturur. Besteci bu diziden çektiği akorların birbirleriyle sürtüşmelerini sağlamış böylece uyumsuz armoniye gece sahnesi için bir tasvir ögesi haline getirmiştir. Bu materyalin yarattığı yoğun uyumsuz tınılar özellikle girişin 7-9. ölçülerinde çok belirgindir.

Genç Kızların Mistik Çemberleri bölümü kızların kendi aralarında yaptığı gizemli bir Khorovod ritüelini tasvir eder. Ardından kurban olacak kız seçilecektir. Bu sahnelerin tasviri için modal öğelere ihtiyaç vardır. Aşağıdaki örnekte alto flütte yer alan ezgi genç kızların yaptığı gizli Khorovod için bir referanstır. Besteci bu bölümde genç kızları modal materyalle tasvir ederken gergin ve gizemli havayı sürdürmek için eşlikte de yanlış çizgileri öne çıkarmıştır.

Genç Kızların Mistik Çemberleri
Ölçü: 9-19

93 Più mosso $\text{♩} = 80$

Fl. c.a. (G)

Cl. (B)

Kromatik

solo
p cantabile

pizz. senza sord. e flautando
arco
pizz. senza sord. e flaut.
arco
pizz. senza sord.
arco
senza sord. flautando

Nota 19. Bahar Ayini, Genç Kızların Mistik Çemberleri Bölümü İçin Halk Şarkısı Referansı (Stravinsky, 1989, s. 97).

Bahar Ayini'ndeki en gizemli sahnelerden biri olan *Ataların Ayini*'nde sahneye kurban ritüeli öncesi yaşlı bilgeler çıkar. Yaşlı bilgelerin gizemli ritüeli alto flütün gergin eşliği üzerinde solo trompette başlayan (P.N:132) temayla tasvir edilir. Bu tema, eşliğin dayalı olduğu si üzerine kurulu oktatonik dizinin perde içeriğinde (Si-Do#-Re-Mi-Fa-Sol-Sol#-La#-Si) karşılığını bulur. Oktatonik materyal kullanımı yaşlı bilgelerin gizemli ritüeli için uygun bir referanstır.

Bahar Ayini- "Ataların Ayini"

P.N: 132 (Solo trompet)



Nota 20. *Bahar Ayini, Ataların Ayini P.N: 132 Oktatonik Tema (Stravinsky, 1989, s. 120).*

Bahar Ayini'nin son bölümü olan Kurban Dansı seçilen kızın yaşlı bilgeler önünde tükenene kadar yapa-cağı dansı canlandırır. Bu sahnede genç kız bir çember içinde tek başınadır ve tükenene kadar dans edecektir. Bu nedenle ikinci bölümün başından itibaren müzikten kademeli olarak uzaklaştırılan modal halk müziği materyali Kurban Dansı'nda tamamen soyutlanmıştır. Müzik, genç kızın bu gizemli ve ürkütücü dans esnasında yaşadığı korku, dehşet ve sonuçtaki tükenmişliği yansıtmaktadır. Bu nedenle besteci ağırlıklı olarak ritimsel anlatıma odaklanmıştır. Düzensiz vurguların ve değişken ölçü belirteçlerinin yarattığı ikilemleri ve sert ve uyumsuz tınıları öne çıkarmıştır.

Sonuç

Araştırma sonucunda Stravinski'nin müziksel tasvir yaklaşımının ilk belirtilerinin öğretmeni Korsakov gözetiminde yazdığı eserlerinde ortaya çıktığı görülmüştür. Besteci *Fa Diyez Minör Piyano Sonatı*'nda ilk kez simetrik dizileri kullanmıştır. Ezgi alıntılama uygulamasına ise *Mi Bemol Majör Senfoni*'de başlamıştır. Besteci *Scherzo Fantastique* ve *Havai Fişekler* adlı eserlerinde ise simetrik dizilerin müziksel tasvir amacıyla kullanımına odaklanmıştır. Bu iki eserle Sergei Diaghilev'in dikkatini çeken besteci Bale Rus topluluğu ile çalışmaya başlamıştır. Stravinski'nin bu topluluk için ilk eseri *Ateşkuşu*'dur.

Ateşkuşu'nun leit-armonisi, bir yandan on dokuzuncu yüzyıl ulusalcılarının müziksel tasvir anlayışını sistem haline getirirken diğer yandan da Wagner ve Alman geleneğinin leit-motiv anlayışının karşısında durmuştur. *Ateşkuşu*'nda ikisi de sihirli karakterler olan *Ateşkuşu* ve *Kaschey*'in tasvirinde triton aralığını içeren 3'lü sekansları kullanılmıştır. Bu iki sihirli karakter arasındaki esas farklılığın tınısal özelliklerde gözlemlenebileceği görülmüştür. *Ateşkuşu* parlak tınılarla tasvir edilirken, *Kaschey* ve ona ait olan her şey çok kalın notalarla yazılmış motifler aracılığıyla tasvir edilmiştir. Bestecinin *Ateşkuşu*'nda fani kahramanları ve bilinen olayları tasvir ederken kullandığı halk şarkıları için esas kaynağın öğretmeni Korsakov'un antolojisi olduğu görülmüştür. Besteci ilk alıntısını Prenseslerin Khorovodu bölümünde kullanmıştır. Besteci ikinci alıntıyı ise *Kaschey*'in yok olduğu ve bütün büyülerin bozulduğu Final sahnesinde kullanmıştır. Besteci halk şarkılarını alıntılarken bunların ritmik ve ezgisel yapılarına müdahale etmiş ve tonlarını değiştirmiştir. Ayrıca bir halk kahramanı olan Ivan'ın tasvirinde halk müziğinin özelliklerine bağlı kalarak yazdığı kendi modal ezgisini kullanmıştır. Bu eserde bestecinin çoğunlukla öğretmeni Korsakov'un izinden gittiği söylenebilir. Ancak bu eser, bestecinin stilinde ilerleyen dönemde önemli bir yer tutacak olan ritimsel anlatımın ilk örneklerini vermiştir.

Stravinski, ikinci balesi *Petruşka*'da, *Ateşkuşu*'nun leit-armoni sistemini takip etmemiş ancak karşıt dizi-sel materyalleri yine kullanmıştır. *Petruşka*'nın daha yakın bir dönemi tasvir ettiği ancak senaryosundaki birçok detayın yine Pagan dönem geleneklerine dayandığı görülmüştür. Bu durum üç eser için de ortaktır. Besteci Bale Rus topluluğu için yazmış olduğu üç eserinin müziğini Pagan dönemden kalan birçok mitolojik sahneyi tasvir edecek şekilde tasarlamıştır.

Petruşka'da ana kahramanın kukladan insana dönüşmesi müziksel tasvirde bir farklılık yaratmaktadır. Besteci Petruşka'nın hem cansız bir kukla hem de acılar çeken bir insan olduğunu vurgulamak üzere uyuşumsuz akorlara odaklanmıştır. Stravinski oktatonik diziden çekilen bu uyuşumsuz akorun dikey halindeki sürtüşmeden, içerdiği tritonal etkiden ve sağladığı oktatonik imkanlardan faydalanmıştır. Böylece bu akor Petruşka'nın tasvirinde esas yapısal çekirdek olmuştur.

Petruşka'da bestecinin karnaval sahnelerini tasvir ederken yine öğretmeni Korsakov'un antolojisinden alıntılar yaptığı görülmüştür. Bu doğrultuda besteci esere alıntı bir halk şarkısıyla başlamıştır. Ünlü Rus Dansı için de iki alıntı halk şarkısı kullanarak folklorik sahneleri halk müziğiyle tasvir etmiştir. Besteci *Ateşkuşu*'nda izlediği yola devam etmiş, alıntıları parça parça sunmuş, ritmik ve ezgisel yapılarında değişiklikler yaratmıştır.

Bahar Ayini'nin ilk iki esere kıyasla müziksel tasvir bakımından daha karmaşık bir görüntü sunduğu görülmüştür. Eserin konusunun çok uzak bir geçmişten alınması, karakterlerinin ve olay örgüsünün net olarak belirtilmemesi müziğin şekillenmesinde belirleyici olmuştur. Besteci eserin başında Pagan Rusya izlenimi vermek üzere bir halk şarkısı alıntılanmıştır. Besteci fagot soloya yazdığı bu ezgiyi -önceki uygulamalarının bir devamı olarak- ezgisel, ritmik ve tınısal açıdan değiştirerek işlemiştir. Böylece besteci eserin tasvir edeceği uzak ve mitolojik sahneler için tutarlı bir referansla esere başlamıştır. Bu eserdeki halk müziği alıntıları incelendiğinde bestecinin esas kaynağının Anton Juszkiewicz'e ait olan *Litauische Volk-Weisen* adlı antoloji olduğu görülmüştür. Fagot soloya ek olarak bu kaynaktan alıntılanan iki halk şarkısı *Bahar Khorovodları* bölümünün açılışında Pagan dönemden kalan bir dansı tasvir etmek için kullanılmıştır. Eserin *Genç Kızların Dansları* bölümünde ise bestecinin halk müziğinin modal yapısına bağlı kalarak kendi ezgilerini yazdığı görülmüştür.

Besteci *Bahar Ayini*'ndeki gizemli karakterler ve olayların tasviri için oktatonik, tritonal ve kromatik materyalleri kullanmıştır. Eserin Kurban başlıklı ikinci bölümünde bestecinin modal materyali müzikten uzaklaştırdığı görülmüştür. Bunun nedeni bu bölümün canlandıracağı gizemli sahnelerdir. İkinci bölümün başından Kurban dansıyla biten eserin sonuna kadar tasvir edilen sahnelerde temel ezgisel kaynak iki oktatonik diziden oluşturulmuş bimodal kromatik sentezdir. Besteci bu kaynağın yarattığı uyuşumsuz armoniyi gizemli sahnelerin tasvirinde vurgulamıştır.

Kaynakça/References

- Balakirev, M. (1898). *Sbornik Russkikh Narodnykh Piesen*, Leipzig: M.P. Belaieff.
- Glinka, M. (1966). *Ruslan and Lyudmilla*, Moskova: Muzyka.
- Juszkiewicz, A. (1900). *Litauische Volks-Weisen*, Krakow: Verlag der Polnischen Akademie der Wissenschaften.
- Kashin, D. (1868). *115 Russian Folk Songs*, Moscow: K. Meykov.
- Korsakov, N.R. (1877). *Sto Russkikh Narodnikh Pesen*, Moskova: Muzyka.
- Korsakov, N.R. (1951). *Sadko*, Moskova: Muzgiz.
- Lineva, E. (1905). *The Peasant Songs of Great Russian* (First Series, 1905), St. Petersburg: I.A.S.
- Matvey, B. (1886). *Pyesni Russkago Naroda*, Moscow: P. Jurgenson.
- Morgan, R. (1991). *Twentieth Century Music*, London: W.W. Norton & Company.
- Morton, L. (1979). Footnotes to Stravinsky Studies: Le Sacre du Printemps, *Tempo*, 128 (3), 9-16.
- Prokunin, V. (1872). *65 Russian Folk Songs*, (arr: P. Tchaikovsky), Moscow: P. Jurgenson.
- Ralston, W.R.S. (1872). *The Songs of the Russian People: An Illustrative of Slavonic Mythology and Russian Social Life*, London: Ellis & Green.
- Sakarya, U.C. (2017). *Yirminci Yüzyıl Müziğinde İlkçilik ve İgor Stravinski'nin Bahar Ayini Adlı Yaptının İncelenmesi*, (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul.
- Stravinsky, I. (1909). *Scherzo Fantastique*, Moscow: P. Jurgenson.

- Stravinsky, I. (1914). *Symphony in E Flat*, Moscow: P. Jurgenson.
- Stravinsky, I. (1969). *The Rite of Spring Sketches: 1911-1913*, France: Boosey & Hawkes.
- Stravinsky, I. (1973). *Fa Sharp Minor Sonata*, London: Faber and Faber.
- Stravinsky, I. (1987). *The Firebird in Full Score*, Mineola-New York: Dover Publications.
- Stravinsky, I. (1988). *Petrushka*, (reprinted edition), Mineola-New York: Dover Publications.
- Stravinsky, I. (1989). *The Rite of Spring*, (reprinted edition), Mineola-New York: Dover Publications.
- Stravinsky, I., & Craft, R. (2001). *Memories and Commentaries*, New York: Faber and Faber.
- Taruskin, R. (1996). *Stravinsky and the Russian Traditions: A Biography of the Works Through Mavra Vol: 1* California: Oxford University Press.
- Tchaikovsky, P.I. (1869). *50 Narodnikh Russkikh Pesen*, Moscow: Muzgiz.
- Terty, F. (1882). *40 Russian Folk Songs* (arr: Rimski-Korsakov), Moscow: P. Jurgenson.
- Toorn, P. (1987). *Stravinsky and The Rite of Spring*, California: University of California Press.
- Vlad, R. (1978). *Stravinsky*, Oxford: Oxford University Press.
- Walsh, S. (2000). *The Music of Stravinsky*, England: Oxford University Press.
- White, E.W. (1996). *Stravinsky: The Composer and His Works*, Los Angeles: University of California Press.

KAIJA SAARIAHO'NUN *LACONISME DE L'AILE* ESERİNİN ESTETİK, TEKNİK VE MÜZİKAL ANALİZİ

Aesthetical, Technical and Musical Analysis of Kaija Saariaho's *Laconisme De L'aile*

Zehra Ezgi KARA*

ÖZ

Yirmibirinci yüzyılın en önemli bestecileri arasında yer alan Kaija Saariaho, özellikle flüt ve elektronikler için yazmış olduğu eserler ile flüt literatüründe önemli bir yere sahiptir. Saariaho'nun eserlerindeki stil özellikleri incelendiğinde flütün doğal sesini trill, tremolo, glissando, çok sesli çalma (multiphonics) ve kurbağa dili (flutter tonguing) gibi teknikler yoluyla zenginleştirerek, bu etkiyi elektroniklerle harmanladığı görülmektedir. Bu çalışmada Saariaho'nun solo flüt ve elektronikler için yazmış olduğu *Laconisme de l'aile* (1982) eseri estetik, müzikal ve teknik açıdan analiz edilmiş, eserin melodik yapısı ve elektronik seslerin kullanımı, flüt partisindeki ileri tekniklerin kullanımı, form özellikleri ile ilgili konular detaylı bir şekilde ele alınmıştır. Yapılan analizler sonucunda, eserin melodik yapısının ana motifin PC set'ini oluşturan 12 ton dizisi ile bu setin çevrimleri, retrograd ve retrograd çevrimlerinden oluştuğu, eserin form yapısında (ABA¹) ve aralık kullanımlarında yansımali simetrik yapıların kullanıldığı görülmüştür. Eserde ayrıca metaforik bir şekilde kuşların yükselişini tasvir eden çıkıcı dizilerin ardışık ve yoğun kullanımı dikkat çekmektedir. Bu çalışmada yapılan analizler yoluyla, Saariaho'nun estetik anlayışı, eserlerindeki tınısal, melodik ve ritmik öğeler ile kullandığı elektronik müzik ve ileri çalma teknikleri gibi müzikal yapıların ortaya konması ve böylece eserin stil özelliklerinin daha iyi anlaşılabilir müzik eğitimi, çalgı eğitimi ve performans alanında çalışmakta olan öğrenci ve akademisyenlere katkı sağlanması amaçlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Kaija Saariaho, Eser Analizi, Flüt, Elektronik Müzik, *Laconisme de l'aile*

ABSTRACT

Kaija Saariaho, one of the most influential composers of the twenty-first century, has an essential place in the flute literature, especially with regard to her works written for flute and electronics. When the stylistic features in Saariaho's flute works are examined, it can be seen that she enriches the natural sound of the flute through the use of techniques such as trill, tremolo, glissando, multiphonics, microtonality, flutter tonguing, key clicks, and blends these effects with electronics. This research analyzes Saariaho's *Laconisme de l'aile* (1982) for solo flute and electronics in terms of its aesthetic and musical aspects, the melodic and formal structure of the work, the use of electronics, and advanced techniques in the flute part. As a result of the analysis, it has been observed that the melodic structure of the work consists of the 12-tone scale that forms the PC set of the main motive and its inversion, retrograde, and retrograde inversions. Reflective symmetrical structures were used in the formal structure (ABA¹) and the sequence of intervals classes (IC). The sequential and intensive use of ascending scales, which metaphorically describe the rise of birds, is another prominent characteristic of the work. Through *Laconisme de l'aile* (1982), whose aesthetic, technical and musical analysis was made in this study, it is aimed to reveal the musical structures that reflect the characteristics of the composer, such as the composer's aesthetic understanding, the timbral, melodic, and rhythmic elements in her works, and the use of electronics and advanced techniques. The aim is thus to better understand the stylistic features of the work and to contribute to the appreciation of students and scholars who work in the field of music education, instrument training and performance.

Keywords: Kaija Saariaho, Musical Analysis, Flute, Electronic Music, *Laconisme de L'aile*

Araştırma Makalesi/ Research Article - Geliş Tarihi/Received Date: 29.04.2020 **Kabul Tarihi/Accepted Date:** 06.10.2020
* **Sorumlu Yazar/Corresponding Author:** Dr. Öğr. Gör. Uludağ Üniversitesi Müzik Eğitimi Anabilim Dalı, zehraezgikara@gmail.com, ORCID ID: 0000-0002-4509-7876
Atıf/Citation: Kara, Z., E. (2020) Kaija Saariaho'nun *Laconisme De L'aile* Eserinin Estetik, Teknik ve Müzikal Analizi. *Eurasian Journal of Music and Dance*, (17), 33-47.

Extended Abstract

Kaija Saariaho, one of the most influential composers of the twenty-first century, has an essential place in the flute literature, especially with regard to her works written for flute and electronics. The aesthetic understanding in Saariaho's work is generally based on exploring and developing the timbre of the instruments and bringing a contemporary interpretation to the music. Constantly expressing her passion for the use of breath and the human voice, and reflecting this in her flute works, the sonic elements in flute music used by the composer are speeches, whispers and breath-sounds produced in various ways. When the stylistic features in Saariaho's flute works are examined, it can be seen that she enriches the natural sound of the flute through the use of techniques such as trill, tremolo, glissando, multiphonics, microtonality, flutter tonguing, key clicks, and blends these effects with electronics.

This research analyzes Saariaho's *Laconisme de l'aile* (1982) for solo flute and electronics in terms of its aesthetic and musical aspects, the melodic and formal structure of the work, the use of electronics, and advanced techniques in the flute part. It is a descriptive study in which a literature review, archival records (CD, DVD), and content analysis techniques are among the qualitative research methods used. In addition the *Set Theory* of Allen Forte (1973) was used for the musical analysis.

Emerging as an evolution of the musical ideas that the composer presented in her earlier works, *Laconisme de l'aile* is Saariaho's first work for solo flute. She regards it as the first work in which she defines "her own musical language" (Moisala, 2009, p. 30). Aesthetically, it is based on the contrast created by the smooth and brilliant colors of the nineteenth century and the noise music of the twentieth century. Melodically, it can be seen that the work is mainly characterized by the use of ascending lines, glissandos and similar timbral changes. The sequential and intensive use of ascending scales heard in almost every part of the work, metaphorically describe the rise of birds fighting gravity. A structural integrity is also achieved by combining the sounds that the performer makes by whispering or speaking, and the natural sound of the flute.

As a result of the PC set analysis, it has been observed that the melodic structure of the work consists of the 12-tone scale that forms the PC set of the main motive, and its inversion, retrograde, and retrograde inversions. It has been observed that reflective symmetrical structures were used in the sequence of the interval classes (IC) of the PC set: +3+1+2+3+1+3+1+3+2+1+3. The use of symmetry observed in the micro structure is also reflected in the overall formal structure of the work which is comprised of three sections: ABA¹.

The first section (A) begins with verses from Saint-John Perse's *Oiseaux* (1962) which strengthens the metaphorical perception of soaring birds. The PC set [2,5,6,8,e,0,3,4,7,9,t,1], which constitutes the main motive of the work, first appears in this section. Due to the symmetry in the intervallic structure of the PC Set, the retrograde inversion of the PC set has the same IC structure. Accordingly, the retrograde inversion of the PC set also occurs as a transposition (T11) of the PC set.

Section B is characterized by the transitions between Tempo II ($\text{♩} \approx 96$), which first appears in this part, and Tempo I ($\text{♩} \approx 60$) used in section A. When examined in terms of rhythm, unlike the proportional notation used in section A, the time signatures in accordance with the classical notation is clearly stated in section B. That is, section A provides more flexibility to the performer in terms of rhythm. Playing *espressivo* with vibrato, which is closer to the traditional timbre of the flute, is also used for the first time in section B.

In section A¹, Perse's verses continue to be read at a slow tempo from where they left off. In this section, variations of the main motive's ascending scale are used consecutively. It is observed that the PC set of the main motive is repeated 16 times with slight changes, each time starting over with the second note of the previous melodic line, and most ascending lines involve the use of techniques such as quarter tones or glissandos.

Through *Laconisme de l'aile* (1982), whose aesthetic, technical and musical analysis was made in this study, it is aimed to reveal the musical structures that reflect the characteristics of the composer, such as the composer's aesthetic understanding, the timbral, melodic, and rhythmic elements in her works, and the use of electronics and advanced techniques. The aim is thus to better understand the stylistic features of the work and to contribute to the appreciation of students and scholars who work in the field of music education, instrument training and performance.

Yirminci yüzyılın başında müzik alanında birbirinden farklı pek çok akım ortaya çıkmıştır. Avusturya'da anlatımcılık ya da dışavurumculuk olarak da bilinen *ekspresyonizm*; Macaristan'da Bela Bartok (1881-1945) ve diğer Doğu Avrupalı bestecilerin geleneksel müziklerdeki modal yapı ve ritmik öğeleri kullanarak geliştirdiği *ulusalcılık*; İtalya'da endüstrinin gürültüsünü yansıtmayı amaçlayan *futurizm* (gelecekçilik) ve Sovyetler Birliği'nde Prokofiev'in de benimsediği *neo-klasisizm* (yeni klasikçilik) gibi birbirinden bağımsız, fakat birbirine paralel ve eşzamanlı gelişim gösteren pek çok akım ortaya çıkmıştır. Öyle ki, bu akımlar zamanla kendi içerisinde de farklılık kazanarak bestecilerin bireysel üslup ve arayışlarına dönüşmüştür (Boran & Şenürkmez, 2010, s. 219).

Müzikal anlamda belirsizliklerle dolu olan bu yüzyılda sanat artık yalnızca güzellik ve uyumu değil, çirkinlik ve uyumsuzluğu da tüm gerçekliği ile yansıtmayı amaçlayan bir olguya dönüşmüştür. Romantizmin duygusal anlatımına karşı alınan tavır net bir şekilde ortaya çıkmış, sanatçılar geçmiş dönemlere ait yöntem ve teknikleri kullanmayı redderek farklı arayışlara yönelmişlerdir. Arthur Rimbaud'un (1854-1891) şiir alanında kendine özgü yapay bir dil üretmesi, Pablo Picasso'nun (1881-1973) kübist eserleri, müzik alanında ise Arnold Schoenberg'in (1874-1951) on iki ton müziği¹ ile John Cage'in (1912-1992) deneysel² ve rastlamsal³ müzikleri bu arayışın en çarpıcı örnekleridir (Say, 2000, s. 468).

Yirminci yüzyılın ikinci yarısında kayıt teknolojisinin gelişmesi, radyo, televizyon ve manyetik ses bandının (magnetic tape) icadı gibi teknolojik gelişmeler müzik alanına bambaşka bir boyut kazandırmıştır. Temelde manyetik ses bandı üzerine kaydedilen seslerin diğer elektronik aygıtlarla manipüle edilerek müzik eseri yaratılması anlamına gelen *musique concrète*⁴, ilk olarak 1948 yılında Paris'te Pierre Schaeffer (1910-1995) adlı bir Fransız radyo mühendisi tarafından üretilmiştir. Fransız Radyo ve Televizyonu'nun (Radiodiffusion-Television Française) 1951 yılında ilk elektronik müzik stüdyosunu kurması, Schaeffer'e Pierre Boulez (1925-2016) ve Karlheinz Stockhausen (1928-2007) gibi önemli bestecilerle işbirliği yapma olanağı da sağlamıştır. 1949 yılında Olivier Messiaen'nin (1908-1992) öğrencisi Pierre Henry (1927-2017) ile de çalışmalar yapan Schaeffer kısa sürede *Symphonie Pour un Homme Seul* (Yalnız Bir Adam için Senfoni, 1950) eseri ve *Orphée* (1953) adlı elektronik müzik operası ile elektronik müziğin saygınlık kazanmasını sağlayan ilk adımları atmıştır.

Günümüzde on iki ton müziği ve elektronik müzik alanında çalışmalar yapan önemli bestecilerden biri de Kaia Saariaho'dur (1952-). Son yılların en önemli kadın bestecilerinden olan Saariaho, özellikle *L'amour de loin* (*Uzaktan Aşk*, 2000) operasının Avrupa ve Amerika'daki başarılı prömiyerlerinden sonra, uluslararası başarı ve ün kazanmıştır. Saariaho, Amerikan'nın en köklü klasik müzik dergisi olan *Musical America* tarafından 2007 yılında yılın bestecisi seçilmiş, 2011 yılında ise En İyi Opera Performansı Grammy Ödülü'nü kazanmıştır (Moisala, 2009, s. vii).

Bu çalışmada Saariaho'nun solo flüt ve elektronikler için yazmış olduğu *Laconisme de l'aile* (1982) eseri estetik, teknik ve müzikal açıdan analiz edilmiştir.

Amaç ve Yöntem

Betimsel araştırma, çalışılan olgu ile ilgili elde edilen verilerin betimlenerek temel özelliklerinin ortaya konduğu, mevcut durumun saptandığı ve tasvir edildiği bir araştırma modelidir (Gay & Diehl, 1992, s. 14; Aziz, 2017, s. 26; Arıkan, 2011, s. 27). Müzikal analiz ise, bir müzik eserindeki ana unsurları oluşturan form, armoni ve melodi gibi yapıların nasıl çalıştıklarını ortaya koymak amacıyla müziğin belirli kurallar çerçevesinde çeşitli bölümlere ayrılması, eserin bağımsız bileşenlerine indirgenerek bu bileşenlerin birbirleri ile olan ilişkilerinin incelenmesidir (Cook, 1987, s. 1).

¹ On iki ton müziği, on iki farklı sesten oluşan bir dizi ve çevrimlerinin melodik ve armonik olarak kullanılmasıdır. Bu tekniğin kuralları 1923 yılında Schoenberg tarafından belirlenmiştir. Buna göre, dizi içinde kullanılan bir ses, ancak diğer on bir ses kullanıldıktan sonra yeniden kullanılmaktadır (Say, 2002, s. 385).

² Deneysel müzik, eski müzik ile yeni müzik arasında bulunan geniş bir yelpaze içerisindeki her türlü tımsal materyalin müzikte kullanılması anlayışıdır. Deneysel müzik alanında teknolojik gelişmelerden de yararlanılmaktadır (Say, 2002, s. 145).

³ Bazı kaynaklarda açık (open) form veya şans (chance) müziği olarak da anılan ve Latince zar atmak anlamına gelen 'alea' kelimesinden türemiş *aleatorik* (rastlamsal/rastlantısal) müzik, belirsizliğin, doğaçlamanın ya da rastlantıların bilicili bir şekilde kullanıldığı çağdaş müzik yaklaşımıdır. John Cage'in 4'33'' eseri bu akımın önemli örneklerindedir (Yöre, 2011, s. 9; Say, 2002, s. 26).

⁴ Elektronik müzik alanında yapılan çalışmalar, Fransa'da *Musique Concrète* (somut müzik), Amerika'da *Tape Music*, Almanya'da ise *Elektronische musik* adıyla da anılmaktadır (Mimaroglu, 1991, s. 20).

Bu araştırma, Saariaho'nun eserlerindeki melodik ve ritmik öğeler ile kullanılan ileri çalgı teknikleri gibi müzikal yapıları analiz eden betimsel bir çalışmadır. Çalışmada Saariaho'nun solo flüt ve elektronikler için bestelediği *Laconisme de l'aile* (1982) eserinin estetik, müzikal ve çalış tekniği analizi yapılmıştır. Araştırmada, nitel araştırma yöntemlerinden literatür tarama, arşiv kayıtları (CD, DVD) ve içerik analizi yöntemleri kullanılmıştır.

Eserin müzikal analizinde Allen Forte'nin (1973) *pitch class set*⁵ teorisinden yararlanılmıştır. Set teorisine göre, bir oktav on iki kromatik sese bölünerek numaralandırılmakta ve Do sesi sıfır olarak tanımlanmaktadır. Bu tanımlama anarmonik sesler için değişiklik göstermemektedir, yani do/si#=0; do#/reb=1; re=2... vb. şeklinde ifade edilir. İki basamaklı sayıların rakamlarla karışmaması adına la#/sib=t (ten), ve si/dob=e (eleven) ünsüzleri ile gösterilir. Bu yöntemin kullanılmasındaki temel amaç, perde aralıklarının matematiksel olarak hesaplanmasıdır. Örneğin, mi-sol# aralığı 4 kromatik ses aralığından (interval class, IC)⁶ oluşmaktadır. Melodik yapılarıdaki aralıkların inici ya da çıkıcı olduğunu belirtmek için artı (+) ya da eksi (-) işareti kullanılmaktadır. Buna ek olarak, set teorisinde oktav ve transpozeye dayalı denklilikler vardır, bu da farklı oktavlardaki aynı notaların veya bunların transpozelerinin aynı olduğu anlamına gelir. Bir setin transpozese T_n formülü ile ifade edilir. (n, transpoze edilecek yarım tonların sayısını temsil eder) Örneğin, [0,1,2] kümesinin T_3 'ü [3,4,5] şeklinde belirtilir.

Eserin form analizinde Hodeir'in *Müzikte türler ve biçimler* (2007), Caplin, Hepokoski ve Webster'in *Musical form, forms and formenlehre* (2010) ve Cangal'ın *Müzik formları* (2011) kitabında gösterilen yöntemler kullanılmıştır.

Bu çalışmada Saariaho'nun solo flüt ve elektronikler için yazmış olduğu *Laconisme de l'aile* (1982) eseri estetik, müzikal ve çalış tekniği açılarından analiz edilmiş, eserin melodik yapısı ve elektronik seslerin kullanımı, flüt partisindeki ileri tekniklerin kullanımı, form özellikleri ve eserin yorumlanması ile ilgili konular detaylı bir şekilde ele alınmıştır. Bu çalışma ile eserin stil özelliklerinin daha iyi anlaşılacak müzik eğitimi, çalgı eğitimi ve performans alanında çalışmakta olan öğrenci ve akademisyenlere katkı sağlanması amaçlanmıştır.

***Laconisme de L'aile* (1982) Eserinin Analizi**

1900'lerin başından beri değişen müzik akımları ve yeni teknikler, icracıların ve bestecilerin tınsal beklentilerini değiştirmiş, çalgının ve icracının kapasitesini zorlayacak farklı arayışlara yönelmelerini sağlamıştır. On dokuzuncu yüzyıla kadar aranan pürüzsüz ve berrak flüt sesi, yirminci yüzyılda yerini doğuşkanlar, glissando, jet fısıltısı (*jet whistle*), kurbağa dili (flutter tonguing), perde sesleri (key clicks), multifonik sesler, çalarken vokal kullanma (throat tuning), dil çarpma (*tongue ram*), trompet tekniği, ısıklık tonu (whistle tones) gibi yeni teknikler yoluyla farklı tınsal arayışlara bırakmıştır. 1970'lerden itibaren ise, performans sırasında şiir dizeleri, çeşitli sözcükler veya cümleler okunması flüt eserlerinde sıkça rastlanan bir özellik haline gelmiştir.

Saariaho'nun nefese ve insan sesine olan tutkusu nedeniyle flüt eserleri tüm bu yenilikçi özellikleri içermekte, bestecinin tüm flüt eserlerinde insan sesi ile ileri flüt tekniklerini harmanladığı görülmektedir. Saariaho için önemli, içten ve samimi bir çalgı olduğu bilinen flüt, fısıltı ve nefes sesleri ile çalgının kendi tonunun kaynaşmasını sağlayan mekanizması sayesinde bestecinin ilgi odağı olmuştur (Riikonen, 2011, s. 63). Saariaho'ya göre, "flüt sesinin büyüleyici etkisi, nefes almanın sese dönüştüğü yerde saklıdır ve bu çalgı nefes almakla yakından ilişkilidir" (Moisala, 2009, s. 80).

Saariaho, eserlerinde flütün doğal sesini ileri tekniklerle zenginleştirirken, insan sesini de kelimeler, cümleler ya da fısıldamalar yoluyla sıklıkla müziğine dahil etmektedir. Saariaho'nun solo flüt ve elektronikler için yazdığı *Laconisme de l'aile* ve *NoaNoa* eserleri ile flüt konçertosu *Aile du Songe* insan ve çalgı sesinin harmanlandığı önemli eserlerdir. Bu eserlerde icracının performans içerisindeki konuşmaları veya fısıltıları ile flüt sesinin

⁵ Pitch Class (PC), seslerin hangi oktavda olduğundan veya anarmonik yazımından bağımsız olarak ele alınması, PC set ise bu PC'lardan oluşan ses kümelerini ifade etmektedir.

⁶ IC (interval class) iki ses arasındaki oktav farkları gözetilmeden en yakın mesafenin hesaplanarak kromatik aralıkların hesaplanmasıdır. Örneğin; $M2=m7=IC2$ (iki ses arasında toplamda 2 kromatik aralık bulunmaktadır).

birbirine karışması zaman zaman elektroniklerden de yararlanılarak gerçekleştirilmektedir. Saariaho'nun müzik yazısında bu tür efektlerin kullanımına sıklıkla rastlanmaktadır. Saariaho'nun flüt eserlerindeki özgünlüğü genel olarak gürültü (noise) ve parlak (bright) tonlar arasındaki değişimlerde saklıdır.

Tablo 1'de Saariaho'nun flüt için yazmış olduğu solo eser, düet, konçerto ve oda müziği eserleri listelenmiştir.

Tablo 1. Saariaho'nun Flüt Eserleri⁷

	Yıl	Eser Adı	Çalgılar
Konçertolar	1990	<i>...a la Fumée</i>	Solist: Alto Flüt ve Çello
	2001	<i>Aile du Songe</i>	Solist: Flüt
Solo flüt	1982	<i>Laconisme de l'aile</i>	Flüt ve Elektronikler
	1992	<i>NoaNoa</i>	Flüt ve Elektronikler
	1998	<i>Couleurs du vent</i>	Alto Flüt (Solo)
	2004	<i>Dolce Tormento</i>	Piccolo (solo)
Düetler	1990	<i>Oi Kuu</i>	Bas Flüt (Bas Klarinet) ve Çello
	1997	<i>Mirrors</i>	Flüt ve Çello
	2002/2005	<i>Changing Light</i>	Soprano ve Flüt
Oda Müziği Eserleri	1981	<i>...Sah den Vögel</i>	Soprano, Flüt, Obua, Çello ve Hazırlanmış (prepared) Piyano
	1986	<i>Lichtbogen</i>	Flüt, Perküsyon, Piyano, Arp, Yaylılar ve Canlı Elektronikler
	1995	<i>Caliban's Dream</i>	Bas, Alto Flüt ve Çello
	1996	<i>Die Aussicht</i>	Soprano, Flüt, Gitar, Viyola ve Çello
	1996	<i>New Gates</i>	Flüt, Viyola ve Arp
	1998	<i>Cendres</i>	Flüt, Çello ve Piyano
	1999	<i>Quatre Messages</i>	2 Soprano, Flüt ve Arp
	1997/2000	<i>Miranda's Lament</i>	Soprano, Flüt, Arp, Keman ve Çello
	2000	<i>Ariel's Hail</i>	Soprano, Flüt ve Arp
	2002	<i>Terrestre</i>	Flüt, Perküsyon, Arp, Keman ve Çello
	2014	<i>Bosun's Cheer</i>	Sprechstimme ⁸ , Flüt, Çello ve Kontrabas
	2012	<i>Sombre</i>	Bas Flüt, Ses, Perküsyon, Arp ve Kontrabas

⁷ Saariaho'nun flüt eserlerinin güncel listesine sanatçının kişisel web sitesi üzerinden ulaşılmıştır: <https://saariaho.org/works/> Erişim tarihi: 04 Mayıs, 2020.

⁸ Sprechstimme: İlk olarak Arnold Schoenberg'in *Pierrot Lunaire* (1912) eserinde ortaya çıkan ve yirminci yüzyıl müziğinde sıklıkla kullanılan bir vokal tekniği olan sprechstimme, Almanca'da konuşma sesi anlamına gelmektedir. Genel anlamıyla, melodik yapının şarkı söyleyerek seslendirilmesi yerine konuşma sesinin ön plana çıkarıldığı bir vokal tekniğidir.

Bu çalışmada analiz edilen *Laconisme de l'aile*, ilk olarak solo flüt için bestelemiştir. Ancak bu eser flütist Camilla Hoytenga tarafından Paris'te elektronik müziklerden oluşan bir resital programına dahil edildiğinde, Saariaho konser programındaki tek akustik eser olan *Laconisme de l'aile*'ye elektronik efektleri de dahil etmeye karar vermiştir. Eser daha sonra elektronikleri de içeren bir versiyonu ile yayınlanmış, ancak bu yönünün isteğe bağlı olduğu belirtilmiştir (Hoytenga, 2011). Notasyonda belirtilen elektronik efektler, reverb (yansıma) ve harmoniser (armonik zenginleştirici) içermektedir ve bu efektler notasyonda R ve H harfleri ile gösterilmiştir. Her iki efektteki seviye değişiklikleri yüzdelerle sayılarla ifade edilmiştir. Eserdeki elektronik efektlerin kullanımı için gerekli olan teknik ekipman en az bir mikrofon, iki amfi, bir reverb ünitesi, bir harmoniser ve mikserden oluşmaktadır.

Laconisme de l'aile (1982), özünde bestecinin *..sah den Vögel*n (Saw the Bird, 1981) gibi daha önceki eserlerinde sunduğu müzikal fikirlerin bir gelişimi olarak ortaya çıkmıştır ve bestecinin solo flüt için yazmış olduğu ilk eseridir. *Laconisme de l'aile* (1982) de tıpkı *..sah den Vögel*n (1981) gibi on dokuzuncu yüzyıl estetiğinin pürüzsüz ve parlak tınıları ile yirminci yüzyıl gürlütüsünün tezatlığı üzerine kurulmuştur. Saariaho, solo flüt ve isteğe bağlı elektronikler için yazmış olduğu *Laconisme de l'aile* (1982) eserini 'kendi müzik dili' olarak tanımladığı ilk eser olarak görmektedir. Kendi ifadesiyle, bu eserin "müzikal anlatımında anlam ve içerik bakımından tatmin edici bir dengeye" ulaşmıştır (Moisala, 2009, s. 9-83-84).

Saariaho'ya göre, *Laconisme de l'aile* (1982) kuşların uçuş rotasını soyut bir şekilde resmetmektedir ve flütün ses rengi bunun için oldukça uygundur. Saariaho'nun flüt eserleri üzerinde birlikte çalıştığı ve birçok eserini ithaf ettiği Amerikalı flüt sanatçısı Camilla Hoytenga (d. 1954), bu eserin "kuşların gökyüzünün daha yüksek bir katmanına yükselme arzusunu tasvir ettiğini" ifade etmiştir. Eserin adanmış olduğu Anne Raitio ise, eserin genel atmosferini, "yoğun, mistik, hipnotik, hassas ve kırılğan" sözleriyle tanımlamaktadır (Moisala, 2009, s. 9-83-84).

Form yapısı bakımından incelendiğinde *Laconisme de l'aile* (1982)'nin 3 bölmeden (A-B-A¹) oluştuğu görülmektedir. Birinci bölme (A) Perse'nin dizelerinden oluşan bir giriş bölümü ile başlamakta ve iki cümleden oluşmaktadır. İkinci bölmede (B) ana motifi oluşturan PC set'in çevrim ve retrogradlarından oluşan 10 cümle yapısı bulunmaktadır. Üçüncü bölme ise (A¹) birinci bölmenin (A) bir yansıması olarak başlayıp, ana motifin modülasyonları ile ilerleyen bir cümle ve koda işlevi gören bir bitiş cümlesinden oluşmaktadır (Tablo 2).

Tablo 2. *Laconisme de L'aile* (1982) Eserinin Form Yapısı

		Dizek No.	Açıklama
Birinci Bölme (A) 1-10. dizekler	Giriş	1-5	Perse'nin şiiri; Ana motifin duyurulması, PC set: [2,5,6,8,e,0,3,4,7,9,t,1]
	1. cümle	5-6	Ana motifi oluşturan PC set'in ilk 6 sesinden oluşan melodik yapı [2,5,6,8,e,0] : Motif 1
	2. cümle	7-10	2.,3.,4., ve 5. motifler, 1. hücre
	1. cümle	10-11	Tempo II'de PC set'in çevrimi ile başlayan melodik yapı [2,e,t,8,5,4]
	2. cümle	11-12	PC set'in retrogradının 3. sesi ile başlayan melodik yapı [9,7,4,3,0]
İkinci Bölme (B) 10-25. dizekler	3. cümle	12-13	PC set'in çevriminin ikinci sesi ile başlayan melodik yapı [e,t,8,5,4,1,0]
	4.cümle	13-15	Tempo I'de PC set ile başlayan melodik yapı [2,(1),5,6,8,e,0,3,4]
	5. cümle	15-17	6. motif [1,0,4,9,57,6]
	6. cümle	17-19	2. hücre [t,8] ile karakterize melodik yapı
	7. cümle	19-20	3. hücre [2,8] ile karakterize melodik yapı
Üçüncü Bölme (A ¹) 25-38. dizekler	8. cümle	20-21	Tempo II'de [+1+2] aralık kümelerinden (IC) oluşmuş, PC set [7,8,t,e,1,2,4,5] dizisi (Sol diminished/tam ton-yarım ton) üzerine kurulu Motif 7 ile başlayan pasaj
	9. cümle	22-23	Simetrik şekilde [-1-1+1+1] ve [+2-2][-2+2] aralık kümelerinden (IC) oluşan, perde sesi (key clicks), nefes sesi (aeolian sounds) ve çalarken vokal kullanma (throat tuning) gibi ileri teknikler ile karakterize melodik yapı
	10. cümle	23-25	PC set'in Retrogradına dayalı melodik yapı ve PC set'e dönüş ile A ¹ 'e geçiş
Üçüncü Bölme (A ¹) 25-38. dizekler	1. cümle	25-36	Perse'nin şiiri; Ana motifin genişletilerek yeniden duyurulması; PC set [2,5,6,8,e,0,3,4,7,9,t,1] Ana motifte modülasyonlar ve kademeli yükseliş
	Bitiş cümlesi (koda)	36-38	Islık tonları (whistle tones) ile başlayan koda işlevindeki bitiş cümlesi

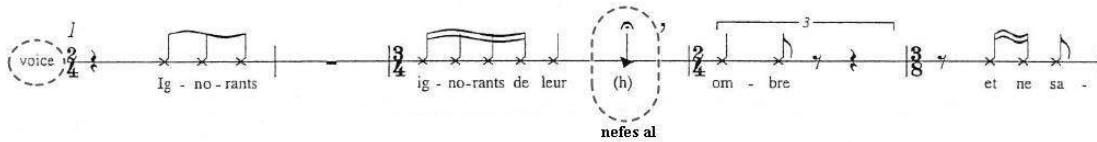
Birinci Bölme (A)

Eserin birinci bölümü, Nobel Ödüllü şair Saint-John Perse'nin (1887–1975) *Oiseaux* (Kuşlar, 1962) eserinden Fransızca bir şiirinin mısraları ile başlamaktadır. Saariaho'nun yorumuna göre Perse bu dizelerle yaşamın gizemini tanımlamak için kuşların uçuşunu metaforik olarak kaleme almaktadır. Perse'nin şiiri, Saariaho'nun müziğiyle benzer sanatsal çağrışımları barındıran Georges Braque (1882-1963)'ın tablolarının da bir yansımasıdır (Moisala, 2009, s. 30):

Ignorants de leur ombre,
et ne sachant de mort que ce qui s'en consume
d'immortel au bruit lointain des grandes eaux, ils passent,
nous laissant, et nous ne sommes plus les mêmes. Ils sont
l'espace traversé d'une seule pensée.

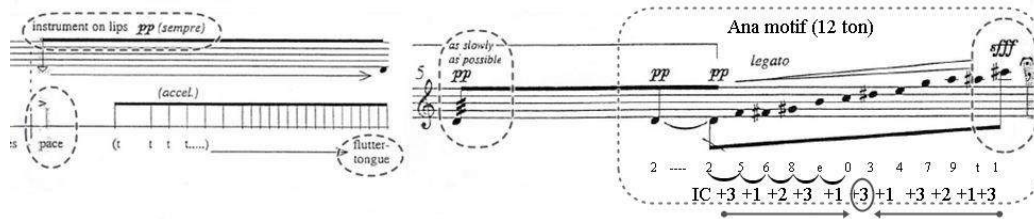
Onlar gölgelerinden habersiz,
ve büyük suların uzak büyüleyici seslerinde
ölümsüzlüğü tüketen ölümü bilmeden, geçip giderler
önümüzden bizi terkederek, artık biz de aynı biz
değilizdir elbet. Onlarsa diğer tarafa geçmiş
düşüncelerdir sadece.⁹

Perse'nin şiirinin okunması ile başlayan eserde, genel olarak ileri çalma teknikleri ile çeşitlenen ve bir teknikten diğerine geçişlerle gelişen tınısal öğeler ve saf flüt sesinin karşılıklı dönüşümleri ele alınmıştır. Saariaho, eserin başında icracıya yazmış olduğu bilgilendirme metninde şiirin yavaş ve sakin bir şekilde, iyi duyulabilir bir sesle, mümkünse ezbere ve izleyiciye doğru bakan gözlerle okunması gerektiğini ifade etmiştir (Saariaho, 1982). Şiirin hangi ritmik kalıpla okunması gerektiği ve nefes yerleri eserin ilk dört dizeğinde ayrıntılı bir şekilde belirtilmektedir (Şekil 1).



Şekil 1. Laconisme de L'aile, 1. Dizek, Perse'nin Şiiri.

4. dizeğin 3. ölçüsünde başlayan "Ils sont l'espace" dizesinin sonunda, konuşurken flütün yavaşça dudaklara doğru kaldırılarak ses tonunun fısıltıya dönüşmesi ve parmak pozisyonunun ilk çalınacak nota olan Re1'de olması istenmektedir. Aynı notanın *pp* nüansı ile tekrar edilmesiyle ağır bir şekilde başlayan, tek dil çalma tekniğinden kurbağa dili (flutter tongue) tekniğine geçen *accelerando* pasajının sonundaki melodik yapı, Re1'den başlayarak ikili, üçlü ve kromatik aralıklarla çıkıcı bir şekilde ilerlemekte ve son olarak *fff* nüansı ile Do#3 notasında tepe noktasına ulaşmaktadır. Bu melodik çizgi, ağırlıklı olarak çıkıcı dizilerle ilerleyen eserin temel motif yapısını oluşturduğundan ana motif olarak adlandırılmıştır. Eserin ana motifi 12 ton müziğine bir gönderme niteliğindedir. Motifi oluşturan PC set [2,5,6,8,e,0,3,4,7,9,t,1] ve IC'lar incelendiğinde, +3+1+2+3+1+3 IC diziliminin simetrik bir yapıda olduğu görülmektedir (Şekil 2).



Şekil 2. Laconisme de L'aile 4. ve 5. Dizekler, Giriş Bölümünün Sonu: Ana Motif

Yapılan analizlerde *Laconisme de l'aile* (1982) eserinin ağırlıklı olarak ana motifi oluşturan 12 ton dizisi, bu dizinin çevrimleri ve retrogradlarından türeyen motif ve hücre yapılarından oluştuğu görülmektedir. PC Set'in yapısındaki simetriden dolayı, PC Set'in retrograd çevrimi de aynı IC yapısına sahiptir. Bu nedenle PC Set'in retrograd çevriminin aynı zamanda PC setin T11'i de olması dikkat çekicidir. PC set ve ilgili diziler Şekil 3'te gösterilmiştir.

⁹ Çeviri: Öğr. Gör. Serap Ömeroğulları ve Öğr. Gör. Aynur Semerci Aksel, Uludağ Üniversitesi Yabancı Diller Yüksekokulu

1. PC set (ana dizi)

2. PC set'in Retrogradı

3. PC set'in Çevrimi

4. PC set'in Retrogradının Çevrimi (PC set'in T11'i)

Şekil 3. Ana Motifin PC Set'i, Retrogradı Ve Çevrimlerinden Oluşan Diziler

Eserin ilk beş dizeğinde kullanılan teknikler arasında konuşma ve nefes sesleri ile kurbağa dili (flutter tonguing) tekniği yer almaktadır. 5. dizekte başlayan ana motifin sonunda bulunan *sfff* nüansında istenilen etkiyi yaratmak ve güçlü bir ton elde edebilmek için icracının “-l'es-pace” hecelerinin öncesinde ve sonrasında çok iyi nefes alması, nefesini tasarruflu ve kontrollü bir şekilde kullanarak crescendo yapması ve gücünü pasajın sonuna saklaması gerekmektedir.

5. dizegin son ölçüsünde başlayan ve ikinci bölmeye (B) uzanan pasaj, 2 cümleden oluşmaktadır. İlk cümle IC +3+1-1-3 ile başlayan ve bu çerçevede gelişen bir melodik yapıdadır. A Bölmesinin açılışında yer alan bu motif, motif 1 olarak adlandırılmıştır (Şekil 4).

5 *mp*
senza
vibr.
(sempre)

sempre *legatissimo*






1. motif

forte possibile

Şekil 4. 1. Cümlelerin Açılışı, Motif 1

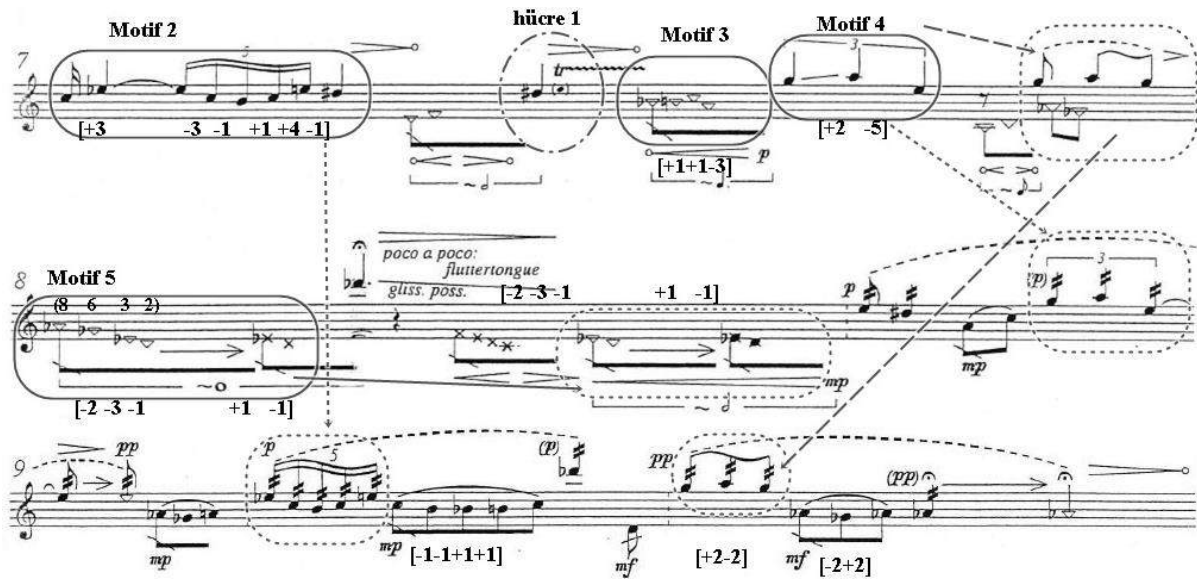
Motif 1 ile başlayıp ikinci bölmeye (B) kadar uzanan pasaj, eser boyunca ölçü çizgisi ve ölçü sayısı belirtilmeden yazılmış olan Tempo I'in ($\text{♩} \approx 60$) ilk kez kullanıldığı kısımdır. Bunun yanı sıra, eserin karakteristik özelliklerinden olan glissandoların kullanımı, perde sesleri (key clicks) ve nefes seslerinin kullanımı (aeolian sounds) da ilk kez burada görülmektedir. Birinci bölmede (A) kullanılan teknikler, melodik kontür ve ritmik yapı ile kullanılan nüanslar Tablo 3'de gösterilmiştir.

Tablo 3. Birinci Bölme'nin (A) Teknik ve Müzikal Yapısı

Dizek No.	Kullanılan Teknikler	Melodik Kontur ve Ritmik Yapı	Nüanslar
Giriş 1-5	Perse'nin şiiri: konuşma ve nefes sesleri Kurbağa dili (Flutter tongue) Konuşarak, "t" ünsüzünün tekrar edilmesi 	Lento (♩=48-60) 2/4, 3/4, 3/8 ölçü sayıları Accelerando çıkıcı dizi (2,5,6,8,e,0,3,4,7,9,t,1)	<i>pp</i> <i>ffff</i> crescendo
1. cümle 5-6	Perde sesleri (key clicks) İnici glissando (Fa1-Mi1) Çıkıcı Glissando (Si1-Do1) Trill (Solb1- Lab1)  Nefes sesi (aeolian sounds)	Tempo I (♩≈60) Senza vibrato Sempre legatissimo	flüt partisi: <i>mp</i> perde sesleri: <i>forte</i> <i>possibile</i> diminuendo al niente 
2. cümle 7-10	Perde sesleri (key clicks) Trill (Re#2-Mi2) Çıkıcı Glissando (Sol2-La2) İnici glissando (Reb2) Kurbağa dili (Flutter tongue)  Nefes sesi (aeolian sounds)	Tempo I (♩≈60)  POCO RUBATO	Diminuendo al niente Crescendo al niente

5. dizekte kullanılan perde sesleri (key clicks), bir çeşit parmak vibratosu oluşturmasının yanı sıra vurmali bir çalgı ile melodik çizgiye eşlik eden bir kontrpuan hissi de vermektedir. Burada gerek klasik melodik çizgi, gerekse nefes ve perde seslerinden oluşan modern yapıların farklı karakterleri ile bir polifoni oluşturulduğu görülmektedir. Saariaho'nun Saint-Perse'nin dizelerindeki deniz ve kuşların metaforik ifadelerinden ilham aldığı düşünüldüğünde bu pasajda hızlı ve tekrarlayan şekilde perde sesi kullanımının kuşların kanat çırpma seslerini, nefes sesinin ise deniz ve rüzgarın sesini tasvir ettiği hissedilmektedir.

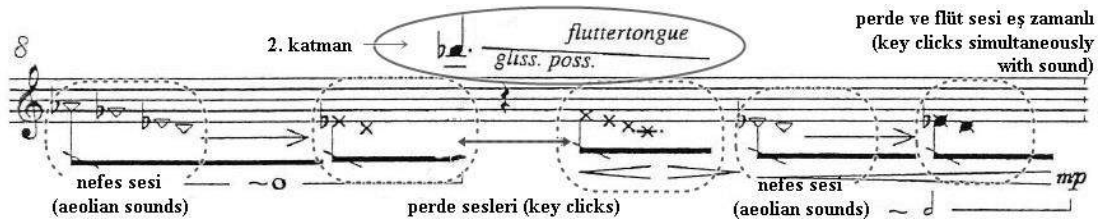
7. dizekte yeni hücre ve motiflerle başlayan 2. cümle, melodik yapı itibarıyla motif 2 [+3-3-1+1+4-1], motif 3 [+1+1-3], motif 4 [+2-5] ve motif 5 [-2-3-1+1-1]'in tekrar ve çeşitlemelerinden oluşmaktadır. Motif 5'in melodik yapısı ana motifin retrogradının içinde yer alan (9,7,4,3) setinin T11'i olan (8,6,3,2) dizisinden oluşmaktadır. Bu pasajdan itibaren eserin genel yapısında sıkça kullanılan trill yapısı hücre 1 olarak adlandırılmıştır. 9. dizekte bazı motiflerin simetrik bir şekilde [-1-1+1+1] ve [+2-2][-2+2] aralık kümelerinden (IC) oluştuğu görülmektedir (Şekil 5).



Şekil 5. Birinci Bölme (A) Hücre ve Motif Yapıları (7-9. Dizeler)

Bu eserde Saariaho'nun farklı estetik kaygılarla kullandığı ileri çalma tekniklerinin flüt sanatçıları vücutlarını ve çalgılarını kullanmada yeni yollar aramaya teşvik etmektedir. Aldıkları klasik flüt eğitiminin temelinde nefes sesini belli etmemek, vücut dilini kontrol ederek ses üretiminde harcanan çabayı gizlemek olan flüt sanatçıları, bu eserdeki konuşma, nefes alma ve fısıldama gibi öğeleri içeren müzik yazısı karşısında farklı bir tutum geliştirmek durumundadır.

Teknik açıdan incelendiğinde 8. dizekte perde sesleri (key clicks) ve nefes sesi (aeolian sounds) tekniklerinin üzerine Reb3 notasında inici glissando yapan kurbağa dili (flutter tongue) tekniği de eklenerek ikinci bir katman oluşturulduğu görülmektedir (Şekil 6). Bu tür hızlı pasajlarda pek çok ileri tekniğin bir arada kullanılması yeni bir farkındalık, iyi nefes kontrolü ve ileri seviyede parmak ve embouchure tekniği gerektirmektedir. İcracının performans bakımından her bir tekniğe hakim olması ve gerekli yerlerde bunları eşzamanlı olarak kullanabilecek alt yapıya sahip olması eserin doğru yorumlanabilmesi bakımından önemlidir.



Şekil 6. 8. Dizekte Ardıışık Kullanılan İleri Teknikler

İkinci Bölme (B)

10. dizekte sol notasında tekrar eden accelerando pasajı ile İkinci Bölme'ye (B) bir geçiş köprüsü oluşturulmuştur. İkinci Bölmede (B) Birinci Bölmeden (A) farklı olarak ilk defa flütün klasik tınısına daha yakın olan vibratolu bir ton kullanılmış ve klasik notasyona uygun bir şekilde ölçü sayıları net bir şekilde belirtilmiştir. 11. dizekte duyurulan klasik flüt tınısının ilerleyen her dizekte farklı modern teknikler ile harmanlandığı ve yirminci yüzyıla özgü tınısal karaktere geçişler yapıldığı görülmektedir.

Ritmik açıdan incelendiğinde, bu bölmede ilk kez kullanılan Tempo II ($\text{♩} \approx 96$) ve Birinci Bölme'de (A) kullanılan Tempo I ($\text{♩} \approx 60$) arasındaki geçişlerin hakim olduğu görülmektedir. Tempo I'de ölçü çizgileri kullanılmamış ve belirli pasajların üzerindeki çalma süreleri saniyelerle belirtilerek orantıs/oransal (proportional) notasyon kullanılmıştır. Bu yaklaşım Tempo I'de Tempo II'ye göre daha esnek bir ritmik yapı olduğunu göstermektedir. Tempo II'de, farklı karakterde ritmik ve melodik bir doku hakimdir: Tempo I'de kullanılmayan ölçü sayıları, Tempo II'de 2/4, 1/4, 6/8, 1/8 ve 3/8 olmak üzere beş farklı şekilde ve hemen hemen her ölçüde değiştirilerek kullanılmıştır. İkinci Bölmenin (B) bir diğer ayırt edici özelliği ise Birinci Bölmenin (A) aksine vibratolu olması, espressivo ve dolce karakterinde seslendirilmesidir. İcracının Tempo I ve Tempo II arasındaki geçişlerde karakter farkını vurgulaması eserin doğru yorumlanabilmesi bakımından önem taşımaktadır.

İkinci bölmede (B) kullanılan motiflerde bir önceki materyal, perde sesleri (key clicks), çok sesli çalma (multiphonics) ve çalarken vokal kulanma (throat tuning) gibi farklı tekniklerle daha da zenginleştirilmiştir. 10. ve 11. dizekte sunulan ve bu bölümün sonuna kadar çeşitlemeler ve farklı tekniklerle harmanlanarak gelişen melodik yapılar Şekil 7'te gösterilmiştir. İkinci Bölmenin (B) açılışında ilk kez ortaya çıkan melodik yapının ana motifteki PC setin [2,e,t,8,5,4] çevriminin ilk 6 notasından oluştuğu görülmektedir (Şekil 7). Devamında gelen melodik yapılar ise Birinci Bölmede (A) kullanılan motif ve köprülerin tekrarı, transpozitesi, retrograd çevrimi/T11'i veya çeşitlemesi şeklinde ilerlemektedir.

Şekil 7. İkinci Bölme (B) Motif Yapıları (10-11. Dizeler)

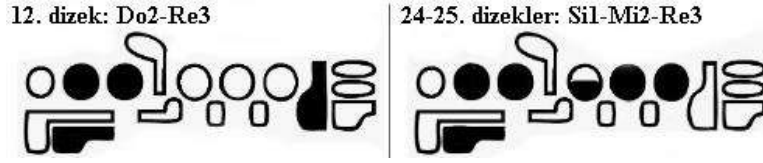
İkinci bölmedeki (B) çoğu pasajda perde sesleri (key clicks) ve nefes sesi (aeolian sounds) tekniklerinin bir arada kullanıldığı görülmektedir. Bu bölmenin 9. cümlesinde ileri teknikler içeren pasajların Birinci bölmedeki (A) benzer yapıların bir varyasyonu olduğu görülmektedir. Eser içerisinde perde sesleri iki farklı şekilde kullanılmıştır. Bunlardan ilki salt perde seslerinden oluşmakta, diğeri ise flüt sesi ile perde seslerinin eş zamanlı seslendirilmesinden oluşmaktadır. 21 ve 22. dizelerde bu iki farklı perde sesi (key clicks) ve nefes sesi (aeolian sounds) tekniğinin birbirine yumuşak geçişler yaparak ardışık şekilde kullanıldığı görülmektedir (Şekil 8).

Şekil 8. 21. ve 22. Dizelerde İleri Tekniklerin Ardışık Kullanımı

14. dizekten ikinci bölmenin sonuna kadar sıklıkla kullanılan bir başka ileri teknik ise çalarken vokal kullanma (throat tuning) tekniğidir. Polifonik bir doku oluşturan bu teknik ile insan sesi ve flüt sesinin iç içe geçmesi sağlanmıştır. 14. ve 15. dizelerde /a/ ünlüsü ile seslendirilen Mi1 sesi, 18. ve 21. dizeler arasında /a/ ünlüsünden /i/ ünlüsüne geçişler ile Si1'den Mi1'e glissando ve 22. ölçüde /ao/ ünlüsü ile Fa1'den Re1'e glissando yapılması çalarken vokal kullanma (throat tuning) tekniğinin bu eserde kullanımının en yaygın biçimidir.

Bunun yanı sıra 19. dizeğin sonunda nefes sesi (aeolian sound) ile *ils passant* (geçerler) kelimesinin flüt çalarken eş zamanlı olarak tekrar edilmesi ve 23. dizeğin sonunda /sss/ ünsüzünün tutularak flüt ve insan sesinin iç içe geçmesinin sağlanması da benzer bir etki yaratmaktadır. Bu nedenle 23. dizedeki /s/ ünsüzünün kullanımı da çalarken vokal kullanma (throat tuning) tekniğinin bir çeşitlemesi olarak değerlendirilebilir.


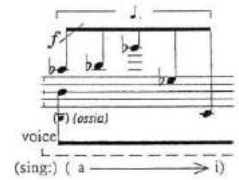
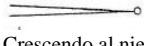
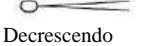

İkinci bölmede (B) seyrek de olsa kullanılan diğer ileri teknikler arasında doğuşkanlar (harmonics) da bulunmaktadır. 19. dizekte Re3 ve Lab2 doğuşkanlarını elde etmek için sırasıyla Re1 ve Do#1 parmak pozisyonları kullanılmalıdır. Doğuşkanların dışında ikinci bölmede (B) icracıyı zorlayacak bir başka teknik ise 12, 24 ve 25. ölçülerde bulunan çok sesli çalma (multiphonics) tekniğidir. 12. dizekte yer alan Do2-Re3 aralığı Re3 parmak pozisyonunda ve kalın bir ses çalar gibi hafif üfleyerek elde edilmektedir. 24. ve 25. ölçülerde ise Si1-Mi2-Re3 seslerinin aynı anda tınlaması için açık delikli bir flüte ihtiyaç vardır ve Re2 parmak pozisyonunda sağ elin 2. parmağı yarım kapatılarak elde edilmektedir. İleri teknikler konusunda Artaud ve Geay (1980)'in *Flûtes au Présent* ve Dick (1989)'in *the Other Flute* kitaplarından yararlanan Saariaho (1982) çok sesli çalma ile ilgili parmak pozisyonlarını aşağıdaki şekilde belirtmiştir (Şekil 9).



Şekil 9. Çok Sesli Çalma (Multiphonics) İçin Parmak Pozisyonları

25. dizeğin sonunda çok sesli çalma (multiphonics) tekniğinin üç sestten iki sese, sonrasında ise tek sese geçişi, tek sesin de nefes sesine (aeolian sound) dönüşümü ile giderek yok olması ile üçüncü bölme (A¹) geçiş yapılmaktadır. İkinci bölmede (B) kullanılan melodik yapı ve teknikler Tablo 5'te detaylı bir şekilde gösterilmiştir.

Tablo 5. İkinci Bölme'nin (B) Teknik ve Müzikal Yapısı (10-25. dizelikler)

Kullanılan Teknikler	Melodik Kontur ve Ritmik Yapı	Nüanslar
Perde sesleri (key clicks) İnci ve çıkıcı glissandolar Kurbağa dili (Flutter tongue) Trill  Nefes sesi (aeolian Sounds)	Tempo II (♩≈96) Ölçü sayıları: 2/4, 1/4, 6/8, 1/8, 3/8, Con. vibrato espressivo Tempo I (♩≈60)	<i>Mf, f, ff, fff,</i> <i>mp, pp, ppp</i> <i>sf, sff, sfff</i> diminuendo al niente
 Çalarken vokal kullanma (Throat tuning)	Molto vibrato Parmak vibratosu ¹¹ Legato, legatissimo Dolce, dolce possibile Accelerando As slowly as possible Calmato	 Crescendo al niente  Decrescendo
Doğuşkanlar (Harmonics) Nefes alma, nefes verme ¹⁰ 		
Çok sesli çalma (Multiphonics)		

Üçüncü Bölme (A¹)

Birinci bölmenin aksine bu defa flüt sesi ile başlayıp insan sesine geçişin yapıldığı pasajda Perse'nin dizeleri kaldığı yerden (...traversé d'une seule pensée) ağır bir tempoda okunmaya devam etmektedir. Birinci bölmede olduğu gibi şiirin okunması gereken ritmik yapılar notasyonda detaylı bir şekilde belirtilmiştir. Birinci bölmenin giriş kısmında çıkıcı bir dizi ile Do#3 notasında kalış yapan motif 1 (Şekil 2), bu defa genişletilerek Sol3'te tepe noktasına ulaşmaktadır (Şekil 10). Bu noktadan itibaren ana motiftaki PC set'in her defasında bir önceki dizinin ikinci notasıyla yeniden başlayarak ufak değişikliklerle 16 kez tekrar edildiği görülmektedir. Aynı motifin tekrarlarından oluşan birinci cümle, 25. dizekten başlayıp, 36. dizeğe kadar uzanmaktadır. Üçüncü bölmedeki (A¹) melodik çizgi Perse'nin dizeleri göz önüne alınarak değerlendirildiğinde, müzikteki tırmanışın kuşların yükselişini metaforik bir biçimde tasvir ettiği hissedilmektedir.

¹⁰ Nefes alma ve nefes verme efektleri 20. dizekten itibaren flütün embouchure deliği dudaklarla tamamen kapatılarak yapılmalıdır (Saariaho, 1982).

¹¹ Notasyonda (*) yıldız işareti ile belirtilen sesler çalınırken, farklı tınılar oluşturacak üç farklı parmak pozisyonunun seçilmesi ve bu pozisyonlar arasında aşamalı olarak geçişler yapılması istenmiştir (Saariaho, 1982). Barok dönemdeki parmak vibratosundan oldukça farklı olmasına rağmen, perde sesleri ile yapılan bu teknik yeni müziğe uyarlanmış bir çeşit parmak vibratosu hissi uyandırmaktadır.

Şekil 10. 26. Dizek: Üçüncü Bölmenin (A¹) Açılışı ve Ana Motifin Tekrarı




Ritmik açıdan incelendiğinde üçüncü bölmede de (A¹) birinci bölme (A) benzer şekilde ölçü sayılarının belirtilmediği, tempo bakımından yalnızca sekizlik notaların mümkün olduğu kadar hızlı çalınmasının vurgulandığı görülmektedir. Bu bölmede uzatılması gereken notaların süreleri saniyelerle ifade edilerek, orantısal/oransal (proportional) notasyon kullanılmıştır. Bu özellikleriyle üçüncü bölmede (A¹) de birinci bölmedekine (A) benzer şekilde icracıya ritmik açıdan özgürlük tanıdığı görülmektedir.

36. dizekten itibaren ıslık tonlarının (whistle tones) duyurulması ile başlayan 2. cümle, 1. cümledeki çıkıcı motiflerin hızlandırılmış bir versiyonu ile devam etmektedir. Bu pasajda 10 kez tekrarlanan motifin başlangıç sesi Re³'den fa[#]3'e kadar her defasında mikrotonal olarak tizleşmekte ve çıkıcı dizilerin her birisi Sol³ sesine ulaşmaktadır. Ardışık olarak kullanılan çıkıcı dizilerin mikrotonlarla güçlendirilmesi ve bunun yarattığı yükselme etkisi, Perse'nin ...ils passent, nous laissant, et nous ne sommes plus les mêmes (geçip giderler önümüzden bizi terkederek, artık biz de aynı biz değilizdir elbet) dizelerini anımsatmaktadır (Şekil 11).

Şekil 11. 37. Dizekte Mikrotonal İterleme

Eser dikkatli ve kontrollü bir nefes tekniği ile gerçekleştirilen fısıltı tonlarının (whistle tones) tek nefeste olabildiğince uzun bir şekilde ve giderek yok olarak (diminuendo al niente) çalınması ile sona ermektedir. Üçüncü bölmedeki teknik ve müzikal yapı Tablo 6'da gösterilmiştir.

Tablo 6. Üçüncü Bölme'nin (A¹) Teknik ve Müzikal Yapısı (25-38. dizekler)

Dizek No.	Kullanılan Teknikler	Melodik Kontur ve Ritmik Yapı	Nüanslar
1. cümle 25-36	Perse'nin şiiri: konuşma sesleri Perde sesleri (key clicks) Legato İnici ve çıkıcı glissandolar Mikrotonalite  Molto Vibrato	Accelerando çıkıcı dizi (2,5,6,8,e,0,3,4,7,9,t,1,4,5,7) Poco a poco ritardando	$p/pp/ppp \rightarrow mf/fff$ $mf/f/fff \rightarrow p/pp/mp$ $mf \rightarrow fff$ $pp \rightarrow mp \rightarrow pp$ crescendo decrescendo diminuendo al niente 
2. cümle 36-38	Whistle tones Çıkıcı glissandolar	Accelerando	Forte possibile $mf \rightarrow p \rightarrow ppp \rightarrow$ diminuendo al niente 

Sonuç

Bu çalışmada *Laconisme de l'aile* (1982) estetik, müzikal ve teknik açıdan analiz edilmiş, eserin melodik yapısı, elektroniklerin ve ileri tekniklerin kullanımı, form özellikleri ve eserin yorumlanması ile ilgili konular detaylı bir şekilde ele alınmıştır. Yapılan analiz sonucunda, eserin ağırlıklı olarak glissando ve benzer akıcılıktaki tınsal değişimler, nefes ve fısıltı sesleri ile flütün kendi doğal sesi arasındaki geçişlerle karakterize olduğu görülmüştür. Eserde icracının fısıldayarak ve konuşarak çıkardığı sesler, ileri çalma teknikleri ile birlikte kullanılarak yapısal bir bütünlük elde edilmiştir. Eserin melodik yapısı incelendiğinde genel olarak ana motifin PC set'ini oluşturan 12 ton dizisi ile bu setin çevrimleri, retrogradı ve retrograd çevrimlerinden oluştuğu görülmüştür. Aralık (IC) kullanımlarındaki yansımali simetrik yapılar da bir başka karakteristik özellik olarak karşımıza çıkmaktadır. Birinci (A) ve üçüncü bölmedeki (A¹) benzerlikler göz önüne alındığında eserin genel form yapısında da simetrisinin gözetildiği görülmektedir (ABA¹).

Saariaho'nun *Laconisme de l'aile* (1982) eserinde Saint-Perse'nin dizelerindeki deniz ve kuşları tasvir ettiği bilinmektedir. Eser içinde kullanılan ileri teknikler ve elektronik efektler de bu görüşü destekler niteliktedir. Örneğin, hızlı ve tekrarlayan perde seslerinin kuşların kanat çırpma seslerini çağıştırması, nefes seslerinin deniz ve rüzgar seslerini anımsatması, müzikal çizgideki yükselişlerin kuşların gökyüzündeki yükselişini tasvir etmesi eserde öne çıkan estetik unsurlardır.

Saariaho'nun farklı estetik kaygılarla kullandığı müzikal parametrelerin sıradışılığı ve yeni çalma teknikleri, klasik müzik eğitimi almış flüt sanatçıların gerek vücutlarını gerekse çalgılarını kullanmada yeni yollar aramaya teşvik etmektedir. Aldıkları klasik flüt eğitiminin temelinde sesi üretmek için harcanan çabaları gizlemek olan icracılar (nefes sesini belli etmemek, vücut dilini kontrol etmek vb.) Saariaho'nun konuşma, nefes alma ve fısıldama gibi öğeleri içeren müzik yazısı karşısında farklı bir tutum geliştirmek durumundadır. Bu nedenle Saariaho'nun müziğindeki ileri teknikleri uygulayabilmek, yeni bir farkındalık, iyi nefes kontrolü ve ileri seviyede parmak ve embouchure tekniği gerektirmektedir. Bu özellikleriyle değerlendirildiğinde zorluk bakımından ileri düzeyde bir eser olan *Laconisme de l'aile*'nin (1982) doğru yorumlanması için icracıların hazırbulunuşluk düzeyi önem taşımaktadır. Gerek flüt sanatçılarının gerekse flüt eğitimi almakta olan öğrencilerin eseri çalışmaya başlamadan önce çalışması gereken çeşitli egzersizler ve öğrenmesi gereken ileri teknikler bulunmaktadır. Isık tonları (whistle tones), kurbağa dili, mikrotonal çalma, çok sesli çalma ve çalarken vokal kullanma (throat tuning) gibi teknikleri geliştirebilmenin zorlu ve uzun bir süreç olduğu ve sabırla üzerine düşülürse istenen sonuca ulaşılacağı bilinmelidir. Bu eserin çalışılmasına geçilmeden önce flüt öğrencilerinin her bir tekniğin notasyonu ve yorumunu ayrı ayrı çalışması, kalıcı ve etkin bir öğrenme süreci oluturulması bakımından önemlidir. İleri teknikler ile ilgili yapılacak çalışmalarda Dick'in (1989) *The Other Flute: A Performance Manual of Contemporary Techniques* metodu ile Offermans'ın (1997) *For the Contemporary Flutist* metodundaki egzersizlerin çalışılması, bunun yanı sıra www.flutexpansions.com/videos gibi öğretici videolarla zenginleştirilmiş çevrimiçi kaynaklardan da yararlanılmasının öğrencilerin ve performans sanatçıların teknik gelişimine katkı sağlayacağı düşünülmektedir. Buna ek olarak, eser çalışması öncesinde orantısal/oransal (proportional) notasyon ile ilgili deşifre ve bona çalışmaları yapılması da eseri seslendirme aşamasına sağlam bir temel oluşturarak, performansa yönelik katkı sağlayacaktır.

Yirminci yüzyıl flüt müziğinin tüm özelliklerini içinde barındırarak farklı bir atmosfer yaratan ve icracının sınırlarını teknik açıdan oldukça zorlayan *Laconisme de l'aile* eserinin, bu çalışmada yapılan analizler yoluyla stil özelliklerinin daha iyi anlaşılacak, bilinçli ve özenli bir şekilde çalışıldığında müzik eğitimi ve çalgı eğitimi alanında çalışmakta olan ileri düzey flüt öğrencilerinin, akademisyenlerin ve sanatçıların teknik ve müzikal gelişimine katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Kaynakça/References

- Arıkan, R. (2011). *Araştırma yöntem ve teknikleri*. Ankara: Nobel Yayınları.
- Artaud, P. & Geay G. (1980). *Flutes au present*. Paris: Editions Jobert.
- Aziz, A. (2017). *Sosyal bilimlerde araştırma yöntemleri ve teknikleri*. Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.
- Boran, İ. & Şenürkmez, K. Y. (2010). *Kültürel tarih ışığında çoksesli batı müziği*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Cangal, N. (2011). *Müzik formları* (4.Basım), Ankara: Arkadaş Yayınları.
- Caplin, W., Hepokoski, J. ve Webster, J. (2010). *Musical form, forms, formenlehre*. Leuven: Leuven Univ. Press.
- Cook, N. (1987). *A Guide to musical analysis*. New York: Oxford University Press.
- Dick, R. (1989). *The other flute: A performance manual of contemporary techniques*. New York: Multiple Breath Music Company.
- Flutexpansions: Contemporary Flute Resources A laboratory for Performers and Composers. (2020, 03. Kasım)
Erişim adresi <https://www.flutexpansions.com/videos>
- Forte, A. (1973). *The structure of atonal music*. London: Yale University Press
- Gay, L. R. & Diehl, P. L. (1992). *Research method for business and management*. Singapore: Maxwell Macmillan International
- Hodeir, A. (2007). *Müzik türler ve biçimler*. (Çev. İ. Usmanbaş). New York: Walker and Company (Orijinal yayın tarihi, 1951).
- Hoitenga, C. (2011). *The flute music of Kaija Saariaho: Answers to frequently asked questions*. Erişim adresi <http://hoitenga.com/site/flute-music-of-kaijasaariaho>
- Mimaroglu, İ. (1991). *Elektronik müzik*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Moisala, P. (2009). *Kaija Saariaho*. Chicago: University of Illinois Press.
- Offermans, W. (1997) *For the contemporary flutist*. Frankfurt: Zimmermann
- Riikonen, T. (2011). Stories from the Mouth: Flautists, Bodily Presence and Intimacy in Saariaho's Flute Music. J. Hargreaves, Howell T. ve Rofe M. (Ed.), *Kaija Saariaho: Visions, narratives, dialogues*. (63–80 ss.). Aldershot: Ashgate.
- Saariaho, K. (Besteci). (1982). *Laconisme de l'Aile for solo flute with optional electronics* [Nota]. Hämeenlinna, Finland: Jasemusiiikki Oy.
- Say, A. (2002). *Müzik sözlüğü* (1. bs.). Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Yöre, Y. (2011). Çağdaş Müzik: Bestecilik Ana Akımları, Teknikleri ve Başlıca Besteciler. *Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 20 (3), 1-19. Erişim adresi <https://dergipark.org.tr/pub/cusosbil/issue/4388/60301>

KEMAN VE KLASİK GİTAR İCRA TEKNİĞİNİN KESİŞİMİ: PAGANİNİ VE SONATA CONCERTATA ESERİNİN TEKNİK ANALİZİ

**The Intersection of the Violin and Classical Guitar Playing:
The Technical Analysis of Paganini and Sonata Concertata**

Burak EKER*, Cihan TABAK**

ÖZ

Romantik dönem, bestecilerin eserlerinde kullandıkları üslubun değişimi ile birlikte, çalgı icrasında ustalık gerektiren ve bu bağlamda çalgı icra tekniğinin ve tınısal farklılaşmanın yoğun olarak görüldüğü bir dönem olarak değerlendirilebilmektedir. Klasik dönem içinde, stilistik açıdan kullanılması uygun görülmeyen birçok tekniğin kullanımının yaygın hale geldiği, solo çalgılarda keşfedilen yeni teknikler sayesinde farklı ekollerin ve muazzam bir konser repertuarının ortaya çıktığı görülmüştür. Değişen müzik pratikleri üzerinden çeşitli akımların ortaya çıkışıyla birlikte akustik algıların tamamen değişmesi, bestecileri eserlerinde solo performans unsurlarının yetkin niteliklerini ön plana çıkarmaları için özgür kılmıştır. “Virtüöz” kavramının ortaya çıktığı bu dönemde hiç şüphesiz birçok solist icracı olmasına rağmen, sahne sanatı üzerinden etkili icra sunumu, üst düzey bestecilik yönü ve birçok besteciye kendisine hayran bıraktıran müzikal dehası ile göze çarpan Niccolò Paganini, dönem gereği çarpıcı bir örnek teşkil etmektedir. Paganini’nin keman için bestelediği eserlerdeki gösterdiği ustalığı klasik gitar eserlerinde de sergilediği görülmektedir. Keman ve klasik gitar ikilisi için bestelediği eserlerde klasik gitarı bir eşlikten ziyade bir solo çalgı olarak düşündüğü eser analizlerinde değerlendiril-mektedir. Bu çalışma, verilerin toplanması ve değerlendirilmesi yönüyle betimsel araştırma teknikleri kullanılarak yapılmıştır. Nitel araştırma yöntemlerinden doküman inceleme yolu ile eserin kaynak olarak kullanılan edisyonu üzerinden değerlendirmeler yapılmıştır. Çalışmanın amacı, eserin icrasına yönelik gerekli teknik ön bilgilerin kazandırılmasını sağlamaktır. Çalışmada; *Sonata Concertata*’nın klasik gitar partisinde yoğun bir Klasik Dönem tarzının yansıtıldığı ve Paganini eserlerinde genel olarak rastlanılan keman sol el tekniklerinin kullanılmadığı, kemanın solist çalgı olarak ön planda olmayıp her iki çalgıya da eşit derecede önem verildiği sonuçlarına ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: İcra Tekniği, Keman, Klasik Gitar, İcra Tekniği, Analiz, Paganini.

ABSTRACT

Romantic period can be considered as a period that requires mastery in instrument performance with the change in the style used by composers in their works, and in this context, instrument playing technique and resonant differentiation are seen intensely. During the classical period, it was seen that the use of many techniques that were not considered suitable for use in stylistic terms became widespread, and thanks to the new techniques discovered in solo instruments, different écoles and an enormous concert repertoire emerged. With the emergence of various movements through changing musical practices, the complete change of acoustic perceptions has freed composers to emphasize the competent qualities of solo performance elements in their works. In this period when the concept of “virtuoso” emerged, Niccolò Paganini, who stands out with his effective performance presentation through the stage art, his high-level composition aspect and his musical genius that fascinated many composers, is a striking example for the period. Paganini’s mastery of the works he composed for violin is also shown in classical guitar works. In the works he composed for the violin and classical guitar duo, he considers the classical guitar as a solo instrument rather than an accompaniment. This study was conducted using descriptive research techniques in terms of data collection and evaluation. Through document analysis, one of the qualitative research methods, evaluations were made on the edition of the work used as a source. The aim of the study is to provide technical preliminary information required for the execution of the work. In the article; it has been concluded that *Sonata Concertata*’s classical guitar party reflects an intense Classical Period style and violin left-hand techniques commonly encountered in Paganini’s works are not used, violin is not in the foreground as a soloist instrument, and both instruments are equally important.

Keywords: Playing Technique Violin, Classical Guitar, Playing Technique, Analysis, Paganini.

Araştırma Makalesi/Research Article - Geliş Tarihi/Received Date: 06.09.2020 **Kabul Tarihi/Accepted Date:** 18.12.2020

* **Sorumlu Yazar/Corresponding Author:** Öğretmen, Çankırı Selahattin İnal Güzel Sanatlar Lisesi, burakeker@mail.com. ORCID ID: 0000-0001-5337-2404,

** Dr. Öğr. Üyesi, Harran Üniversitesi Eğitim Fakültesi, cihantabak@harran.edu.tr. ORCID ID: 0000-0001-1060-9499

Atıf/Citation: Eker, B., Tabak, C. (2020) Keman ve Klasik Gitar İcra Tekniğinin Kesişimi: Paganini ve Sonata Concertata Eserinin Teknik Analizi. *Eurasian Journal of Music and Dance*, (17), 48-62.

Extended Abstract

Romantic period can be considered as a period that requires mastery in instrument performance with the change in the style used by composers in their works, and in this context, instrument playing technique and resonant differentiation are seen intensely. During the classical period, it was seen that the use of many techniques that were not considered suitable for use in stylistic terms became widespread, and thanks to the new techniques discovered in solo instruments, different écoles and an enormous concert repertoire emerged. With the emergence of various movements through changing musical practices, the complete change of acoustic perceptions has freed composers to emphasize the competent qualities of solo performance elements in their works. In this period when the concept of “virtuoso” emerged, Niccolò Paganini, who stands out with his effective performance presentation through the stage art, his high-level composition aspect and his musical genius that fascinated many composers, is a striking example for the period. Paganini’s mastery of the works he composed for violin is also shown in classical guitar works. In the works he composed for the violin and classical guitar duo, he considers the classical guitar as a solo instrument rather than an accompaniment. This study was conducted using descriptive research techniques in terms of data collection and evaluation. Through document analysis, one of the qualitative research methods, evaluations were made on the edition of the work used as a source. The aim of the study is to provide technical preliminary information required for performing of the piece. It has been concluded that *Sonata Concertata* classical guitar part reflects an intense Classical Period style. On the other hand, the many left-hand techniques frequently encountered in Paganini's works are not seen in the violin part. Unlike Paganini's other works, the violin is not at the forefront as a soloist instrument, and both instruments are of equal importance. In order to achieve this, the composer avoided the prominence of the violin as the dominant sound, which is common in violin and guitar pairs in terms of resonance, by using various bow techniques such as staccato and spiccato.

Paganini has composed many solo works for classical guitar. His first compositions for classical guitar were written between 1801 and 1804, and the last in 1835. *Sonata Concertata* is one of the violin and classical guitar duet pieces that Paganini composed between 1801-1804. During this period, the composer worked on the classical guitar and composed several works on that instrument. Although he was a successful violinist, he completely put aside the violin, a way to bring him fame, and for more than three years he devoted himself entirely to classical guitar. He gained an almost sufficient mastery of this instrument and composed several outstanding works for the guitar that are still popular in Italy.

In the *Sonata Concertata*, written in 1804 with the title Dedicata alla Signora Emilia di Negro, parts equivalent to both instruments were envisaged and a balanced duo structure was provided. Paganini also admired the famous violinist Rudolphe Kreutzer in his recital at the Marki Gian di Negro's palace in Genoa in 1796. When he later turned to classical guitar compositions, he dedicated this concertant sonata to the Marki's wife. Part I in 4/4 time and in A major tone begins in an exciting and quick (Allegro spiritoso) way. The part that develops in the middle with violin's trioles ends in Major tone. The second part, which is comparatively short, in 3/4 time and A minor tone. This part of piece continues in a slow and emotional (Adagio, assai espressivo) way. In 6/8 meter and in A Major tone part III is a quick and Scherzo (Allegretto con brio. Scherzando) Rondo. *Sonata Concertata* is identified by the number MS2 according to Moretti Sorrento's Paganini index.

This research is a document review. In this context; *Sonata Concertata* composed by Niccolò Paganini for violin and classical guitar was studied. This piece was chosen because it is a popular piece in the literature of violin and classical guitar. The work gave many meaningful results in the analysis made in terms of both the characteristics of the period and the performance techniques of the two instruments. These results are also examined in terms of solo works written by the composer for these two instruments.

Within the scope of this research; It has been tried to determine which techniques are used separately for both instruments, how the approach is taken at the point of association, to what extent they reflect the characteristics of the period, and how they differ from Niccolò Paganini's works written for solo performance.

Niccolò Paganini ve İcracı Karakteri

Paganini, icracı kimliğiyle Avrupa müzik sahnelerinin en önemli figürlerinden biri olmuştur. Çalgı hakimiyetinin getirmiş olduğu kolaylık sayesinde gerçekleştirmiş olduğu etkileyici performanslarla izleyenleri büyülemiş hatta birçok besteci ondan etkilenecek eser üretmiştir.

24. Kapris'in teması, üstüne en çok çeşitleme yapılmış tema olarak müzik tarihine geçmiştir. Brahms, Rahmaninov, Blacher, Lutoslawski, Şinitke, Ernst ve Rochberg gibi besteciler kendi çağlarına, kendi akımlarına göre Paganini temasını çeşitlemişlerdir. Paganini'nin bestelerinin çoğu teknik beceri göstergisidir. Konçertoları, kaprisleri ve oda müziği çalışmaları vardır. Yapıtlarının çoğu zamanında basılmamıştır. Paganini'nin çalıştığı teknikteki şeytansı tılsım, uzun yıllar çözülememiştir. Armonikleri kullanmaktaki öncülüğü, kemanını değişik tınılar elde etmek için akort edışı, yay tekniğindeki ustalığı, *staccato* ve *pizzicato* yöntemini yaygınlaştırması Paganini'ye özgü, daha önce hiç duyulmamış yeniliklerdir (İlyasoğlu, 2009, s.127).

Paganini, çalgı çalmaya 7 yaşındayken mandolin çalarak başlamış, daha sonrasında 11 yaşındayken amatör bir kemancı olan babası kendisine ilk keman dersini vermiştir. 13 yaşındayken ilk önce Alessandro Rolla ile çalışmış, daha sonrasında ise Ferdinando Paer ve Gasparo Ghiretti'den ders almıştır. 15 yaşındayken farklı şehirlerde konser vermeye başlamıştır¹. Paganini genç bir yetenek olarak İtalya'nın farklı şehirlerinde kendini göstermiş ve solist bir icracı olarak ün kazanmaya başlamıştır. Zaman içinde Avrupa'nın farklı şehirlerinde de konser vermeye başlamış, çalgı icrasındaki hünerleri ve kendisi hakkında türetilen çeşitli hikayeler, vermiş olduğu konserlere büyük ilgi gösterilmesini sağlamıştır.

Diğer keman sanatçılarından farklı olarak Paganini'nin en önemli özelliği, konserlerinde yenilikçi bir üslupla kullandığı çeşitli yay ve sol el tekniklerini, iyi bir gösteri sanatçısı olarak çok kolay bir şekilde icra edışı olmuştur. Bu konuda kendisinin, yaşamının ileriki dönemlerinde geçirmiş olduğu hastalıklar ve de elde edilen araştırmalar neticesinde, genetik bir hastalık olan *Marfan* ve *Ehlers-Danlos*² sendromu olabileceği düşünülmektedir. Bu durum da keman ve klasik gitar çalgılarını kolaylıkla çalmasını açıklar bir sebep olarak göze çarpmaktadır.

Günümüzde, Paganini'nin bir el aralığında üç oktav çift ses çalmasını sağlayan sıra dışı parmak uzunluğunun, genetik bir bozukluk olan *Marfan* sendromundan kaynaklandığına inanılmaktadır. Aynı şekilde, inanılmaz hızlarda çalma yeteneği, esneklik ve koordinasyon eksikliğine neden olan bir bozukluk olan *Ehlers-Danlos* sendromuna bağlanabilmektedir (Roberts, 2009). Paganini'nin keman çalıştığı tekniğinin "sanki el parmaklarının kas ve kemikleri yokmuş" izlenimi verdiği şeklinde tanımlanması, *Marfan* Sendromu'nda görülen araknodaktili ve aşırı eklem hareketliliği ile uyusmaktadır. Nicolo Paganini'de el parmak kemikleri ve eklemlerinde var olan sıra dışı yapısal özelliklerin yanısıra elastik bağ dokusuna ilişkin diğer klinik belirtiler ve vücut boyutlarının orantısızlığı da dikkat çekmiştir. Teknik açıdan sol tel üzerinde 3.5 oktav çalabilecek ölçüde virtüözite sergileyebilmesi, bir ölçüde *Marfan* Sendromu'nda görülen eklemlerin hiper mobilitesi ve ligamentöz gevşeklik ile açıklanabilir (Bozbuğa, 2011, s.186).

1798'de baba evini terk ederek keman virtüözü olarak tanınmaya başladı. Ancak tam ünü arttığı zaman birden bire ortadan kayboldu. 1799 Kasım'dan sonra beş yıl süreyle yalnız gitar çalan Paganini, bu yıllarını Toskanalı gitarist bir hanımın yanında geçirdi ve 1805 yılında başlarında yine keman konserlerine başladı (Aktüze, 2007, s.1645). Paganini, keman haricinde klasik gitarı da aynı ustalıkta çalmaya çalışmış, klasik gitar için eserler bestelemiş ve yaşamının yaklaşık olarak dört senelik bir kısmını gitarda ustalaşmaya adanmıştır. 1801 ve 1804 yılları arasındaki bu dönem içinde gitar için çeşitli yapıtlar ortaya koymuştur. Kendisinin keman ve klasik gitar için bestelemiş olduğu Op. 2 ve 3 numaralı 12 sonatını bu dönemde yazmıştır. Paganini'ye ilk keman derslerini veren Rolla'nın da keman haricinde klasik gitarda da usta bir icracı olması, bestecinin klasik gitara ilgi duymasını sağlayan faktörlerden biri olabileceği düşünülebilmektedir.

¹ Paganini'nin hayatını kapsamlı bir biçimde anlatan biyografi çalışması olması bakımından, bkz. Prodhomme, 1911.

² Bu konuda kapsamlı bir çalışma olarak, bkz. Tekiner, 2013.

Rolla, klasik gitar ve çeşitli çalgılar için kompozisyonlar yayınlamış bir klasik gitarist olarak, sıklıkla Paganini'ye klasik gitarla eşlik etmiş, bu durum ikilinin beraber çalışmadan önce Rolla ile çalışmasının önerilmesini sağlayan faktörlerden biri olmuştur. Oldukça muhtemeldir ki; Paganini, Rolla'dan kemana ek olarak klasik gitar dersi de almış, daha sonraki dönemlerde öğretmen olarak tıpkı onun yapmış olduğu gibi öğrencisi Ernesto Camillo Sivori'ye klasik gitarla eşlik etmiş ve keman ve klasik gitar ikilisi için eserler bestelemiştir (Bone, 1972, s.228). 13 yaşında, Paganini ünlü kemancı ve öğretmen Rolla ile çalışmaya gönderilmiştir. Rolla hızla Paganini'nin yeteneğini görmüş ve ona öğretebileceği başka bir şey olmadığına karar vermiştir. Böylece, onu daha sonra öğretmeni Ghiretti'ye yönlendiren öğretmeni Paer'e geçmiştir (Roberts, 2019).

Paganini'nin kompozisyonel stili, bestelemiş olduğu eserlerin armonik yapısının oluşturulmasında klasik gitardan yararlanmış olabileceğini göstermektedir. Paganini'nin çağdaşı olarak klasik gitar virtüözü Ferdinando Carulli, ünlü klasik gitar metodunda "Gerçek şu ki, Paganini'nin klasik gitarda iyi bir sanatçı olduğu ve melodilerinin çoğunu bu çalgı için bestelediği, daha sonra zevkine göre kemana düzenlediği ve daha görkemli bir hale getirdiği bilinmeyebilir." demiştir (Bone, 1972, s. 229).

1834'te tüberküloza yakalandı ve kısa bir süre sonra iyileşti. Ancak o yıldan sonra, kendini daha da zayıf hissetti ve 54 yaşında konser vermeyi bırakmaya karar verdi ve son yıllarını keman öğretmekle geçirdi (Roberts, 2019). Paganini'nin, sağlık sorunları sebebiyle konser vermeyi bıraktığı bilinmektedir. Birçok kaynakta yaşamının son yıllarında keman dersi verdiği ve kendi keman metodunu oluşturmak için girişimlerde bulunduğu belirtilse de, bu çalışması tamamlanmadan 27 Mayıs 1840'ta ölmüştür.

Keman ve Klasik Gitar için *Sonata Concertata La Majör (MS2)*

Sonata Concertata, Paganini'nin 1801-1804 yıllarında yazmış olduğu keman ve klasik gitar düet eserlerinden biridir. Bu dönem içinde besteci klasik gitarla ilgili çalışmalar yapmış ve çalgıyla ilgili eserler üretmiştir.

Başarılı bir kemancı olmasına rağmen, kendisine şöhret getirmenin bir yolu olan kemanı tamamen bir kenara bırakmış ve üç yıldan uzun bir süre boyunca kendisini tamamen klasik gitar çalışmaya adanmıştır (Bone, 1972, s.228). Bu çalgıda neredeyse kemana denk bir ustalık kazanmış ve gitar için İtalya'da hala popüler olan birkaç seçkin eser bestelemiştir (Fétis, 1976, s.58). Bu dönemin bir sonucu olarak eserin yapısal örgüsü değerlendirildiğinde iki çalgının da ön planda olduğu, zaman zaman birbirlerine eşlik ettiği görülmektedir.

Dedicata alla Signora Emilia di Negro başlığıyla 1804'te yazdığı *Sonata Concertata*'da her iki çalgıya eşdeğer düzeyde partiler öngörülmüş, dengeli bir düo yapısı sağlanmıştır. Paganini 1796'da Cenova'da Marki Gian di Negro'nun sarayındaki resitalinde ünlü kemancı Rudolphe Kreutzer'i de hayran bırakmıştı. Daha sonra klasik gitar bestelerine yöneldiğinde, bu konçertant sonatını Marki'nin eşine ithaf etmişti. 4/4'lük ölçüde ve La majör tondaki I. Bölüm heyecanlı ve çabuk (*Allegro spiritoso*) biçimde başlar. Orta bölmede kemanın tiriyoletleriyle gelişen bölüm, Majör tonda sona erer. 3/4'lük ölçüde ve La minör tondaki kısa II. Bölüm ağır ve duygulu (*Adagio, assai espressivo*) bir şekilde sürer. 6/8'lik ölçüde ve La Majör tondaki III. Bölüm çabuk ve Scherzo (*Allegretto con brio. Scherzando*) tarzında bir Rondo'dur. Eser Moretti Sorrento'nun Paganini indeksine göre MS2 numarası taşır (Aktüze, 2007, s.1652-1653).

Yöntem

Araştırma bir doküman incelemesidir. Doküman incelemesinde temel amaç; araştırılması hedeflenen olgu ya da olgular hakkında bilgi içeren yazılı materyallerin analiz edilmesidir (Yıldırım ve Şimşek, 2011, s.227). Bu bağlamda; Niccolò Paganini'nin keman ve klasik gitar için bestelediği *Sonata Concertata* eseri incelenmiştir. Keman ve klasik gitar ikilileri literatüründe, icra edilen popüler bir eser olması sebebiyle bu eser seçilmiştir. Eser gerek dönem özellikleri, gerek iki çalgının icra teknikleri açısından yapılan analizlerde birçok anlamlı sonuç vermiştir. Bu sonuçlarda ayrıca bestecinin bu iki çalgı için yazmış olduğu solo çalışmalar açısından da incelemeleri yapılmıştır.

Bu araştırma kapsamında; iki çalgı için de ayrı ayrı hangi tekniklerin yer aldığı, birliktelik noktasında nasıl bir yaklaşım sergilendiği, dönem özelliklerini ne düzeyde yansıttığı ve solo için yazılmış Niccolò Paganini eserlerine göre ne şekilde farklılıklar sergilendiği tespit edilmeye çalışılmıştır.

Bulgular ve Yorum

Bu bölümde ilk olarak eserin keman tekniği analizi yapılmıştır. Eserin teknik analizi, sağ el ve sol el tekniği³ olarak ikiye kategoriye ayrılarak incelenmiştir. Bu sınıflandırma, eser içinde kullanılan teknik materyal üzerinden değerlendirilerek yapılmıştır.

Genel olarak kullanılan sağ el teknikleri; başta *détaché* ve *legato* olmak üzere, *staccato*, *spiccato* ve akor olarak belirlenmiştir. Birinci bölümün başlangıcına besteci, *quasi sempre staccato* ifadesi koyarak bu bölümün genelinde seslerin kısa ve kesik bir biçimde kullanılmasını belirtmiştir. Eserin bu bölümündeki yay kullanımı, bu ifadeye bağlı olarak daha kısa bir alanın kullanılmasını gerektirmektedir. İkinci bölümün ağır temposu içinde *spiccato* olarak belirtilen sesler *détaché*'ye yakın biçimde seslendirilmektedir. Üçüncü bölümde ise bu durumun aksine *détaché* olarak belirtilen yerler ritmin hızlı akışından dolayı *spiccato* olarak seslendirilmektedir.

Tablo 1. Eserdeki Sağ El Tekniklerinin Kullanıldığı Ölçü Sayıları

	I. Bölüm	II. Bölüm	III. Bölüm
<i>détaché</i>	63	11	36
<i>legato</i>	78	16	47
<i>staccato</i>	4	-	-
<i>spiccato</i>	24	10	39
<i>akor</i>	3	-	-

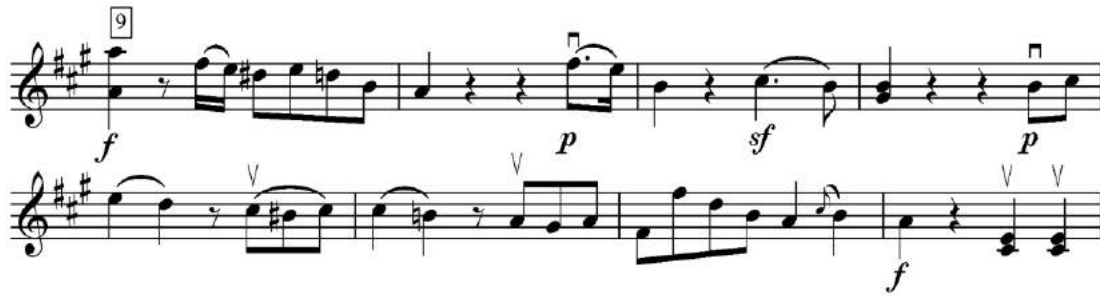
Eserin sol el teknik analizi incelendiğinde ise genel olarak *tril*, *appoggiatura*, *acciaccatura* süslemeleri haricinde *çift ses* tekniği kullanıldığı görülmektedir.

Tablo 2. Eserdeki Sol El Tekniklerinin Kullanıldığı Ölçü Sayıları

	I. Bölüm	II. Bölüm	III. Bölüm
<i>tril</i>	2	2	1
<i>appoggiatura</i>	2	-	1
<i>acciaccatura</i>	4	8	5
<i>çift ses</i>	36	9	46

Keman Solo Bölümleri

Keman'ın ana ezgiyi çaldığı bölümlerde *legato* ve *détaché* örgüsünün sıkça kullanıldığı görülmektedir. Hızlı tempo içinde *sforzando* ve *piano* ifadeleriyle birlikte kontrast iki karakter 9. ölçüdeki solo ezgide gösterilmektedir.



Şekil 1. Sonata Concertata I. Bölüm Allegro Spiritoso Keman Solosu - 1

³ Bu konuda kapsamlı bir çalışma olarak Galamian, 1962.

I. Bölümün genelini kapsayan *staccato* ifadesi sebebiyle, genel anlamda *détaché* olarak kullanılabilen yay tekniği ezgi yürüyüşündeki tel ve pozisyon geçişleriyle birlikte tempo içinde daha kısa karakterli bir icrayı oluşturmaktadır.



Şekil 2. *Sonata Concertata* I. Bölüm *Allegro Spiritoso* Keman Solosu - 2

34. ve 137 ölçülerdeki ezgilerinde bulunan *dolce* ifadesi, hızlı tempoya karşın yaydaki *legato* kullanımıyla birlikte *vibrato*'nun da varlık gösterebileceği bir icrayı oluşturabilmektedir.



Şekil 3. *Sonata Concertata* I. Bölüm *Allegro Spiritoso* Keman Solosu - 3



Şekil 4. *Sonata Concertata* I. Bölüm *Allegro Spiritoso* Keman Solosu - 4

85. ölçüdeki ton değişiminden sonraki gelen Do Majör ezgide *legato* ve *spiccato* tekniklerini gösterilmiştir.



Şekil 5. *Sonata Concertata* I. Bölüm *Allegro Spiritoso* Keman Solosu - 5

92 ve 101. Ölçülerdeki ezgilerin başlangıçlarının yapı benzerliği aynı olduğu görülmekle birlikte 92. Ölçünün devamında *legato-spiccato* teknikleri gösterilmiştir. 101. ölçüdeki *legato* içindeki ikinci notanın kısa değerli olmasından kaynaklanan *decrescendo* etkisi ve sonrasında yayın hızlıca itilmesi suretiyle *spiccato* tekniğinin kullanılması, ezgide tempo belirtici bir karakter yaratmıştır.



Şekil 6. *Sonata Concertata* I. Bölüm *Allegro spiritoso* Keman Solosu - 6



Şekil 7. Sonata Concertata I. Bölüm Allegro Spiritoso Keman Solosu - 7

II. Bölümün 4. ölçüsündeki keman solosundaki eslerin ardından yayın iterek çalmış durumunu ortaya çıkaran ezgi kalıbyla birlikte aksan, acciaccatura ve legato kullanımı aynı şekilde 6. ve 8. ölçülerde de kullanılmıştır.



Şekil 8. Sonata Concertata II. Bölüm Adagio assai Espressivo Keman Solosu - 1

19. ölçüdeki ezginin tonunda modülasyon olduğu görülmekle birlikte aksanlı legato kullanımı ve 32'lik notalarla birlikte ezgi duraksamalı olarak devam etmiş, crescendo ile birlikte arpej ve tril sonrasında tekrar eksen sese dönüş gerçekleşmiştir.



Şekil 9. Sonata Concertata II. Bölüm Adagio assai Espressivo Keman Solosu - 2

19. ölçüdeki ezgi kalıbının bir benzeri 35. ölçüde kullanılmıştır. Dolce ifadesiyle belirtilen ezgide çarpma sesler, aksan ve acciaccatura kullanılmıştır. 16'lık notaların altındaki noktalar bölümün ağır temposundan dolayı belirtilenden daha uzun seslendirilmektedir.



Şekil 10. Sonata Concertata II. Bölüm Adagio assai Espressivo Keman Solosu - 3

24. ezgide çift ses, spiccato, legato çift ses teknikleri kullanılmıştır. Nüans olarak noktalı 8'lik notalarda ve çift seslerde sforzando kullanılmış ve 16'lık notalar ise piano belirtilmiştir.



Şekil 11. Sonata Concertata II. Bölüm Adagio assai espressivo Keman Solosu - 4

III. Bölümdeki keman solosu 8. ölçüde başlamaktadır. Ezgi içinde *acciaccatura*, *legato*, *spiccato* ve *détaché* kullanıldığı görülmektedir. Buradaki keman solosu 93. ölçüde tekrarlanarak eserin bu bölümünü sonlandırmaktadır.



Şekil 12. *Sonata Concertata* III. Bölüm Rondeau Allegretto con brio. Scherzando Keman Solosu - 1

27. ölçüdeki ezgi bir önceki ezgide olduğu gibi eksik ölçü olarak başlamaktadır. Bu ezgide de *legato* ile birlikte uzun nota arkasına gelen iki kısa nota ifadesi kullanılmıştır. *Dolce* olarak belirtilen ezgide *legato*'ların ardından *spiccato* nitelikli yay kullanımı belirtilmiştir.



Şekil 13. *Sonata Concertata* III. Bölüm Rondeau Allegretto con brio. Scherzando Keman Solosu - 2

43. ölçüdeki ezgide *legato* seslerin ardından *spiccato* kullanılmış daha sonrasında ise *legato* kullanımı ikinci ve üçüncü notalarda belirtilerek bir ve ikinci zaman başlangıcındaki vurgu belirtilmiştir. Burada vurguyu belirtmek amaçlı *sforzando-piano* ikilisi ardıl biçimde kullanılmıştır.



Şekil 14. *Sonata Concertata* III. Bölüm Rondeau Allegretto con brio. Scherzando Keman Solosu - 3

51. ölçüde de eksik ölçüyle başlayan bir ezgi görülmektedir. Burada da yay tekniği olarak *legato* ve *spiccato* kullanılmıştır. *Dolce* olarak belirtilen ezgide süsleme olarak *acciaccatura* ve *appoggiatura* kullanılmıştır.

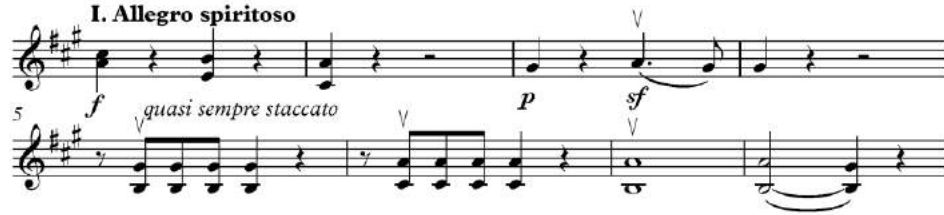


Şekil 15. *Sonata Concertata* III. Bölüm Rondeau Allegretto con brio. Scherzando Keman Solosu - 4

Keman Eşlik Bölümleri

Eserdeki gitar sololarında, keman çeşitli şekillerde eşlik etmektedir. Bunlar; *çift ses*, *legato* tek ses, *legato çift ses*, *arpej*, *çift ses arpej* ve *staccato* kullanıldığı görülmektedir. Bu eşlik tiplerinden en fazla *çift ses* tekniğiyle gitar ezgisine eşlik edilmektedir.

I. Bölümün başlangıcında *çift sesle* eşlikler belirtilmiştir. Bu ölçülerdeki eşlik, bölümün genelini yansıtan bir karakter olarak *staccato* olarak başlamış daha sonrasında *legato çift sesle* sonlandırılmıştır.



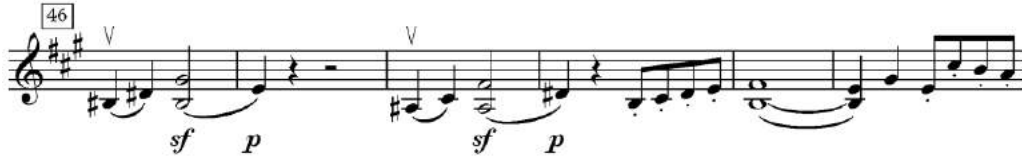
Şekil 16. Sonata Concertata I. Bölüm Allegro Spiritoso Çift Ses Keman Eşlik Örneği

Aynı bölüm içindeki 42. ölçüde *legato* olarak belirtilmiş dördlük dörder notanın seslendirilmesiyle gitar ezgisine eşlik yapılmıştır.



Şekil 17. Sonata Concertata I. Bölüm Allegro Spiritoso Legato Tek Ses Keman Eşlik Örneği

Şekil 18'de belirtilen üzere, I. bölüm içindeki 46. ölçüde olduğu gibi 8, 50, 100, 150. ölçülerde, II. bölümde 23, 25, 27. ölçülerde, III. bölümde 16, 17, 36, 38, 65. ölçülerde gitar ezgisine koşut olarak legato çift ses kullanılmıştır.



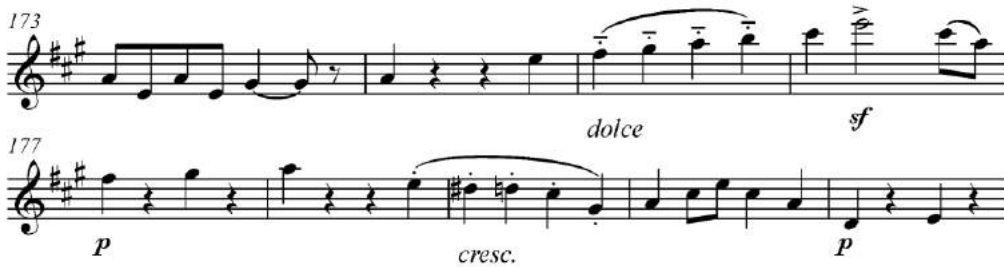
Şekil 18. Sonata Concertata I. Bölüm Allegro Spiritoso Legato Çift Ses Keman Eşlik Örneği

Şekil 19'da görüldüğü üzere, II. bölümün 10. ölçü ve III. bölümdeki 67. ölçüden başlayarak 6 ölçü devam eden çift ses arpej kullanılarak gitar ezgisine eşlik edilmiştir.



Şekil 19. Sonata Concertata II. Bölüm Adagio assai Espressivo Çift Ses Arpej Keman Eşlik Örneği

I. bölümün 175. ölçüsünde yer alan bağlı dört sesin *louré* tekniği ile duyurulmasının ardından gelen 178. ölçüde, bu kez bağlı *staccato* tekniği ile gitar ezgisine eşlik edildiği görülmektedir.



Şekil 20. Sonata Concertata I. Bölüm Allegro Spiritoso Staccato Keman Eşlik Örneği

Klasik Gitar Tekniği Analizi

Bu bölümde eserin klasik gitar tekniği analizi yapılmıştır. Eserin teknik analizi, sağ el ve sol el tekniği (Carcassi, 1946) olarak ikiye kategoriye ayrılarak incelenmiştir. Bu sınıflandırma, eser içinde kullanılan teknik materyal üzerinden değerlendirilerek yapılmıştır.

Genel olarak kullanılan sağ el teknikleri; başta *arpej*, *planting (half&full)*, *free stroke* ve *block chord* olarak belirlenmiştir. Birinci bölüm, besteci tarafından keman partisine sürekli cevaplar veren ve solo bir çalgı özelliğiyle öne çıkmaktadır. Klasik gitar bölümünün belirli noktalarında solo pozisyonuna geçse de genel karakterini eşlik temelli oluşturmaktadır. Eserin bu bölümünde sağ el kullanımı, sıralı seslerin olduğu *non-legato* hatta *legato* bir yaklaşımı gerektirmektedir.

İkinci bölümün ağır temposu içinde ön plana çıkan onaltılık notalar ile birinci bölümdeki karakteristik yapı devam etmektedir. *Adagio assai Espressivo* ifadesi ile dokunaklı bir şekilde sağ elde özellikle *planting* tekniği ile işlenmektedir. Üçüncü bölüm, ritmin hızlı akışı neticesinde *free stroke* ve *block chord sağ el* teknikleri seslendirilmektedir.

Tablo 3. Eserdeki Klasik Gitar Sağ El Tekniklerinin Kullanıldığı Ölçü Sayıları

	I. Bölüm	II. Bölüm	III. Bölüm
<i>arpej</i>	43	3	22
<i>full planting</i>	47	26	48
<i>half planting</i>	117	19	46
<i>free stroke</i>	63	11	21
<i>block chord</i>	55	22	48

Eserin sol el teknik analizi incelendiğinde; genel olarak *tril*, *legato* ve *acciaccatura* tekniği kullanıldığı görülmektedir.

Tablo 4. Eserdeki Klasik Gitar Sol El Tekniklerinin Kullanıldığı Ölçü Sayıları

	I. Bölüm	II. Bölüm	III. Bölüm
<i>tril</i>	4	-	-
<i>legato</i>	19	4	18
<i>acciaccatura</i>	5	9	4

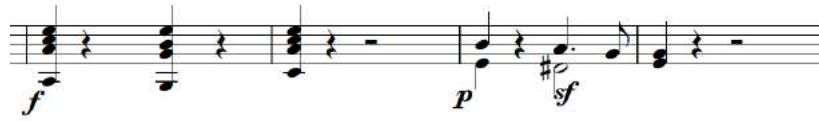
Klasik Gitar Bölümleri

Eserin başlangıcında ana ezgi klasik gitarda eşlik partisidir. Eserin ilk 6 ölçüsüne bakıldığında; kontrast nüansların arka arkaya geldiği görülmektedir. Bu nüans kullanımları ezgiyi kuvvetlendirmektedir. Ana ezginin seslendirilişinde özellikle tiz bölümlerde *legato* kullanımı kemanın yay becerisine bir temsil niteliğindedir. *Legato* tekniği ilk bölümün; 1, 2, 3, 8, 11, 43, 45, 49, 77, 89, 91, 97, 99, 109, 110, 111, 113, 144 ve 180. ölçülerinde görülmektedir.



Şekil 21. Sonata Concertata I. Bölüm Allegro Spiritoso Klasik Gitar Partisi - 1

Solonun kemana geçmesi ile eşlik pozisyonunda kalan klasik gitarda, özellikle bu noktalarda *full-planting*⁴ ve *half-planting*⁵ sağ el tekniklerinin sergilendiği görülmektedir. *Full-planting* tekniği ilk bölümün; 1, 9, 10, 13, 14 15, 20, 21, 22, 34, 35, 36, 37, 38, 59, 74, 75, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 162, 163, 177, 183, 184, 185, 186 ve 187. ölçülerinde görülmektedir. *Half-planting* tekniği ilk bölümün; 3, 4, 5, 6, 7, 8, 11, 16, 17, 18, 19, 24, 29, 30, 31, 32, 33, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 61, 62, 63, 64, 65, 69, 71, 73, 75, 76, 77, 78, 79, 85, 86, 88, 89, 90, 91, 93, 94, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 108, 109, 110, 111, 112, 115, 116, 117, 119, 121, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 156, 157, 158, 159, 160, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 174, 176, 178, 179, 180, 181 ve 182. ölçülerinde görülmektedir. Bu teknik yaklaşımın sağ el için önemli olduğu kadar sol el için de önemi bulunmaktadır. Özellikle sus partileri iki elin de bir sonraki pozisyona geçmek için hazırlık yapmasına yardımcı olmaktadır. Aşağıdaki 9-12. ölçülerin; ilk iki ölçüsü *full-planting* için, diğer iki ölçüsü ise *half-planting* için örnek durumundadır.



Şekil 22. Sonata Concertata I. Bölüm Allegro Spiritoso Klasik Gitar Partisi - 2

Keman partisi ile birlikte ezginin seslendirildiği 24-29. ölçülere bakıldığında; sıralı seslerden oluşan bu bölümün *free stroke*⁶ sağ el teknikleri için uygun olduğu düşünülmektedir. Her iki teknik karma olarak ilgili ölçülerde kullanılabilir. Sıralı seslerden oluşan dizi benzeri bölümlerde bu tekniği kullanmak icracıya hız kazandıracaktır. *Free stroke* teknikleri ilk bölümün; 7, 16, 17, 18, 19, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 71, 72, 112, 113, 114, 115, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 171 ve 172. ölçülerinde görülmektedir. Ses atlamalarının olmaması genel anlamda *planting* tekniği yerine *free-stroke* tekniğini öne çıkarmaktadır.



Şekil 23. Sonata Concertata I. Bölüm Allegro Spiritoso Klasik Gitar Partisi - 3

Eserin ilk bölümünün 31-33. ölçülerine bakıldığında; tiz ve bas seslerin aralıklarla sıralı bir şekilde geldiği görülmektedir. Burada tiz partide yürütülen ezgi eş zamanlı olarak sabit bas sesle desteklenmektedir. Burada sağ elde *half-planting* tekniğinin kullanılması öne çıkmaktadır.



Şekil 24. Sonata Concertata I. Bölüm Allegro Spiritoso Klasik Gitar Partisi - 4

Eserin ilk bölümünün 49-53. ölçülerine bakıldığında; eser içindeki *tril* ve *acciaccatura* tekniklerine örnekler görülmektedir. Küçük yazılmış ve üzeri çizgili olan *acciaccatura* süslemeleri birer *inici legato* tekniği olarak düşünülebilir. Sol el tekniklerinden olan *inici legato* tekniğindeki kazanımları *acciaccatura* süslemeleri için kullanmak teknik bir kolaylık sağlayabilir. *Acciaccatura* tekniği ilk bölümün; 50, 68, 113, 153 ve 171. ölçülerinde görülmektedir. Ayrıca *tril* tekniğinin icrası için de *çıkıcı-inici legato* tekniklerinden yararlanılabilir. *Tril* tekniği ilk bölümün; 53, 70, 155 ve 173. ölçülerinde görülmektedir.

⁴ Full-planting (Tam hazırlama) tekniği, elin bir sonraki pozisyona blok olarak bütüncül bir halde hazırlık yapması ve sonraki pozisyona yönelmesi olarak tanımlanabilir.

⁵ Half-planting (Yarı hazırlama) tekniği, elin bir sonraki pozisyona kademeli olarak hazırlık yapması ve sonraki pozisyona yönelmesi olarak tanımlanabilir.

⁶ Free Stroke tekniği, sağ el parmaklarının tellere dokunması öncesi herhangi bir hazırlama tekniği kullanılmadan havadan tele direk düşmesi olarak tanımlanabilir.

Şekil 25. *Sonata Concertata I. Bölüm Allegro Spiritoso Klasik Gitar Partisi - 5*

Eserin ilk bölümünün 129-133. ölçülerine bakıldığında; *arpej* tekniğinin kullanıldığı görülmektedir. Bu tarz *arpej* tekniğinin kullanıldığı pasajlarda *half-planting* tekniği de destekleyici olarak kullanılabilir. *Arpej* tekniği ilk bölümün; 24,39, 42, 44, 47, 53, 55, 57, 85, 86, 88, 89, 90, 93, 94, 97, 98, 101, 102, 103, 104, 108, 117, 119, 121, 123, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 145, 147, 170, 174 ve 176. ölçülerinde görülmektedir.

Şekil 26. *Sonata Concertata I. Bölüm Allegro Spiritoso Klasik Gitar Partisi - 6*

Eserin ilk bölümünün 105-107. ölçülerine bakıldığında; *block chord*⁷ tekniğinin kullanıldığı görülmektedir. Bu ve benzeri pasajlardaki notaların birlikte seslendirilmesi ve birliktelik içinde sesler arası bir uyum olması gerekmektedir. Uyumun yakalanması için sağ elin teller üzerine eş kuvvet uygulaması ve doğru açılarla yaklaşması gerekmektedir. *Block chord* tekniği ilk bölümün; 1, 9, 10, 13, 14, 15, 20, 21, 22, 23, 34, 35, 36, 37, 38, 40, 59, 60, 74, 75, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 87, 95, 105, 106, 107, 116, 118, 120, 122, 124, 127, 128, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 162, 163, 177, 178, 182, 183, 184, 185, 186 ve 187. ölçülerinde görülmektedir. Bu uyumun ve dengenin icra edilebilmesi için *full-planting* tekniğinden de yararlanılabilir.

Şekil 27. *Sonata Concertata I. Bölüm Allegro Spiritoso Klasik Gitar Partisi - 7*

Eserin ikinci bölümünün 11, 31 ve 34. ölçülerine bakıldığında; *arpej* tekniğinin kullanıldığı görülmektedir. Bir önceki bölüm analizinde olduğu gibi bu *arpej* pasajları için *half-planting* tekniğinden yararlanılabilir. Bu bölümde bu üç ölçü dışında *arpej* tekniği bulunmamaktadır.

Şekil 28. *Sonata Concertata II. Bölüm Adagio assai Espressivo Klasik Gitar Partisi - 8*

Eserin ikinci bölümünün 24-28. ölçülerine bakıldığında; *full-planting* tekniğinin kullanıldığı görülmektedir. Özellikle ses atlama ve seslerin olduğu pasajlarda, akor seslerinin icra edilmesi ve sonraki gelen solo motiflerin seslendirilmesinde *planting* teknikleri çözüm sağlamaktadır. *Full-planting* tekniği ikinci bölümün; 2, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 14, 15, 19, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 32, 33, 35, 36, 38, 39 ve 40. ölçülerinde görülmektedir.

Şekil 29. *Sonata Concertata II. Bölüm Adagio assai Espressivo Klasik Gitar Partisi - 9*

⁷ Block Chord tekniği, nota üzerinde armonik olarak aynı vuruş üzerinde yazılış notaların aynı vurgu, boğumlama ve ortak tınıda seslendirilmesi olarak tanımlanabilir. Full-planting tekniğinin kullanımı ile benzerlik gösterse de burada önemli olan aynı anda sesleri icra edebilmektir.

Eserin ikinci bölümünün 29-32. ölçülerine bakıldığında; *half-planting* tekniğinin kullanıldığı görülmektedir. Bu teknik yaklaşım ile sıralı ve atlamalı ses partilerinin olduğu pasajlarda icra kapasitesi artış göstermektedir. *Half-planting* tekniği ikinci bölümün; 1, 3, 5, 7, 10, 11, 12, 8, 20, 23, 25, 27, 29, 30, 31, 32, 34, 37 ve 41. ölçülerinde görülmektedir.



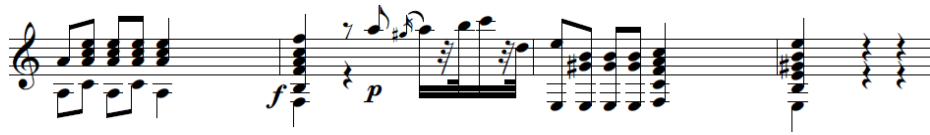
Şekil 30. Sonata Concertata II. Bölüm Adagio assai Espressivo Klasik Gitar Partisi - 10

Eserin ikinci bölümünün 16-17. ölçülerine bakıldığında; *free stroke* tekniğinin kullanıldığı görülmektedir. İcracının tercihinine göre bu tekniğin kullanıldığı pasajlarda *rest stroke* tekniği de kullanılabilir. Sağ el kombinasyonunda teli tnlatan parmağın arka tele yaslanması olarak tanımlanabilecek olan *rest stroke* tercihen böyle bir motifte kullanılabilir. *Free stroke* tekniği ikinci bölümün; 16, 17, 20, 23, 25, 27, 29, 30, 36, 39 ve 40. ölçülerinde görülmektedir.



Şekil 31. Sonata Concertata II. Bölüm Adagio assai Espressivo Klasik Gitar Partisi - 11

Eserin ikinci bölümünün 6-9. ölçülerine bakıldığında; *block chord* tekniğinin kullanıldığı görülmektedir. Bu ve benzeri pasajlardaki notaların birlikte seslendirilmesi ve birliklilik içinde sesler arası bir uyum olması gerekmektedir. *Block chord* tekniği ikinci bölümün; 2, 4, 6, 7, 8, 9, 19, 20, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 33, 35, 36, 38, 39 ve 40. ölçülerinde görülmektedir.



Şekil 32. Sonata Concertata II. Bölüm Adagio assai Espressivo Klasik Gitar Partisi - 12

Eserin ikinci bölümünün 11-12. ölçülerine bakıldığında; *legato* tekniğinin kullanıldığı görülmektedir. İkinci bölümdeki *legato* tekniği inisi seslerde kullanılmıştır. *Legato* tekniği ikinci bölümün; 2, 5, 11 ve 12. ölçülerinde görülmektedir.



Şekil 33. Sonata Concertata II. Bölüm Adagio assai Espressivo Klasik Gitar Partisi - 13

Eserin ikinci bölümünün 1, 3 ve 5. ölçülerine bakıldığında; *acciaccatura* tekniğinin kullanıldığı görülmektedir. Eserin ikinci bölümünde *tril* tekniği kullanılmamıştır. *Acciaccatura* tekniği ikinci bölümün; 1, 5, 7, 16, 18, 32, 34 ve 41. ölçülerinde görülmektedir.



Şekil 34. Sonata Concertata II. Bölüm Adagio assai Espressivo Klasik Gitar Partisi - 14

Eserin üçüncü bölümünün 36-40. ölçülerine bakıldığında; *arpej* tekniğinin kullanıldığı görülmektedir. *Arpej* tekniği üçüncü bölümün; 8, 18, 19, 24, 25, 36, 37, 38, 39, 40, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 58, 93, 103, 104, 109 ve 110. ölçülerinde görülmektedir.



Şekil 35. *Sonata Concertata III. Bölüm Rondeau Allegretto con brio. Scherzando* Klasik Gitar Partisi - 15

Eserin üçüncü bölümünün 9-14. ölçülerine bakıldığında; *full-planting* tekniğinin kullanıldığı görülmektedir. Ölçüler içinde yer alan *sus* işaretleri pasaj içinde kullanılan hazırlama tekniği için olanak sağlamaktadır. *Block chord* tekniği ile birliktelik halinde kullanılmaya uygun olan hazırlama teknikleri icra esasına oluşabilecek iki el eş zaman uyumsuzluklarının da önüne geçmektedir. *Full-planting* tekniği üçüncü bölümün; 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 20, 21, 22, 23, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 79, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 105, 106, 107, 108, 111 ve 112. ölçülerinde görülmektedir.



Şekil 36. *Sonata Concertata III. Bölüm Rondeau Allegretto con brio. Scherzando* Klasik Gitar Partisi - 16

Eserin üçüncü bölümünün 69-75. ölçülerine bakıldığında; *half-planting* tekniğinin kullanıldığı görülmektedir. *Half-planting* tekniği üçüncü bölümün; 1, 2, 3, 5, 8, 18, 19, 24, 25, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 77, 78, 86, 87, 88, 89 ve 91. ölçülerinde görülmektedir.



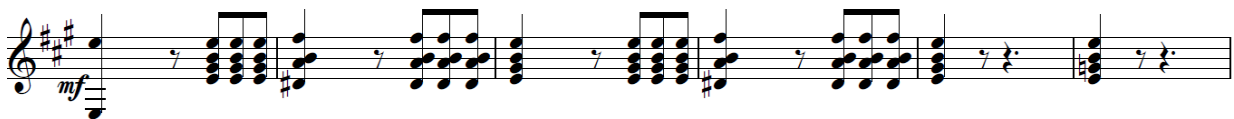
Şekil 37. *Sonata Concertata III. Bölüm Rondeau Allegretto con brio. Scherzando* Klasik Gitar Partisi - 17

Eserin üçüncü bölümünün 80-82. ölçülerine bakıldığında; *free stroke* tekniğinin kullanıldığı görülmektedir. İcra esnasında sağ elde teli çeken parmağın arka tele yaslanması olarak tanımlanabilecek olan *rest stroke* tercihen böyle bir motifte kullanılabilir. *Free stroke* tekniği üçüncü bölümün; 1, 3, 5, 7, 16, 17, 60, 61, 62, 63, 80, 81, 82, 83, 84, 86, 87, 90, 92, 101 ve 102. ölçülerinde görülmektedir.



Şekil 38. *Sonata Concertata III. Bölüm Rondeau Allegretto con brio. Scherzando* Klasik Gitar Partisi - 18

Eserin üçüncü bölümünün 43-48. ölçülerine bakıldığında; *block chord* tekniğinin kullanıldığı görülmektedir. *Block Chord* tekniği üçüncü bölümün; 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 20, 21, 22, 23, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 79, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 105, 106, 107, 108, 111 ve 112. ölçülerinde görülmektedir.



Şekil 39. *Sonata Concertata III. Bölüm Rondeau Allegretto con brio. Scherzando* Klasik Gitar Partisi - 19

Eserin üçüncü bölümünün 59-61. ölçülerine bakıldığında; *legato* tekniğinin kullanıldığı görülmektedir. *Legato* tekniği üçüncü bölümün; 1, 3, 5, 41, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 74, 76, 77, 78, 86, 88 ve 90. ölçülerinde görülmektedir.



Şekil 40. Sonata Concertata III. Bölüm Rondeau Allegretto con brio. Scherzando Klasik Gitar Partisi - 20

Eserin üçüncü bölümünün 4, 66, 69 ve 89. ölçülerine bakıldığında; *legato* tekniğinin kullanıldığı görülmektedir. Bu bölümde bu dört ölçü dışında *acciaccatura* tekniği bulunmamaktadır.



Şekil 41. Sonata Concertata III. Bölüm Rondeau Allegretto con brio. Scherzando Klasik Gitar Partisi - 21

Sonuç

Paganini'nin çalgı eğitimine mandolinle başlamasının, mandolinin tel düzeneğinin kemanla aynı olmasından, klasik gitar için ise duruş tutuş tekniği açısından kolaylık sağladığı düşünülebilir. Bu iki çalgıdaki hakimiyetinin bir diğer sebebi de, vücudunda gerçekleştiği belirtilen ve yapısal bozukluğa neden olan bazı hastalıkların semptomlarını taşıması olarak değerlendirilmektedir.

Paganini klasik gitar için birçok solo eser bestelemiştir. Klasik gitar için ilk besteleri 1801 ve 1804 arasında yazılmıştır ve 1835'te sonuncusunu yazmıştır. Bu eserlerde de *Sonata Concertata*'nın klasik gitar partisinde yoğun bir Klasik Dönem tarzı göze çarpmaktadır. Yaşamış olduğu dönem ve yoğunlukla bestelediği keman eserleri göz önünde bulundurulduğunda, Paganini gitar çalışmalarında Klasik Dönem tarzını yansıtmıştır.

Keman tekniği bakımından değerlendirildiğinde, Paganini eserlerinde genel olarak rastlanılan sol el tekniklerinin kullanılmadığı görülmektedir. Besteci, Rezonans bakımından keman ve gitar ikililerinde sıkça görülen, kemanın dominant ses olarak ön plana çıkma durumunu, *staccato* ve *spiccato* gibi çeşitli yay tekniklerini kullanarak önlemiştir. Eserde kemanın, solist çalgı olarak ön plana çıkarılmadığı ve her iki çalgıya da eşit derecede önem verilmesiyle duo birlikteliği sağlanmıştır.

Kaynakça/References

- Aktüze, İ. (2007). *Müziği okumak*. Cilt-4. Pan Yayıncılık. İstanbul.
- Bone, P. J. (1972). *The guitar and mandolin: Biographies of celebrated players and composers*. Schott. London.
- Bozbuğa, N. U. (2001). *Marfan Sendromu ve Nicolo Paganini*. Türk Göğüs Kalp Damar Cerrahisi Dergisi, 9, 186-187.
- Carcassi, M. (1946). *Classical Guitar Method*. Carl Fischer. New York.
- Fétis, F. J. (1976). *Biographical notice of Nicolo Paganini: With an analysis of his compositions: And a sketch of the history of the violin*. New York.
- Galamian, I. (1962). *Principles of violin playing and teaching by Iuan Galamian*. Prentice-Hall. New Jersey.
- İlyasoğlu, E. (2009). *Zaman içinde müzik: Başlangıcından günümüze örneklerle batı müziğinin evrimi*. Yapı Kredi. İstanbul.
- Paganini, N. (n.d.). *Sonata concertata für Gitarre und Violine*. Frankfurt am Main: W. Zimmermann.
- Prodhomme, J. G. (1911). *A Biography; Nicolo Paganini*. Fischer. New York.
- Roberts, M. S. (2019). *Niccolò Paganini was such a gifted violinist, people thought he sold his soul to the devil*. <https://www.classicfm.com/composers/paganini/niccolo-gifted-violinist-deal-with-devil/> Erişim Tarihi: 20.02.2019
- Tekiner, H. (2013) *Paganini'nin Bağ Dokusu Hastalığı*. Andante, 10(80). 58-59.
- Yıldırım, A. & Şimşek, H. (2011). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. (8. Baskı), Seçkin Yayınevi. Ankara.

19. YÜZYIL ROMANTİK VİYOLA SONATLARI EKSENİNDE YORUMA YÖNELİK MÜZİKAL VE TEKNİK YAKLAŞIMLAR

Musical and Technical Approaches to Interpretation in the axis of 19th Century Romantic Viola Sonatas

Naz ALTINEL*

ÖZ

Bu makalede 19.yy süresince yazılmış olan viyola sonatları teknik ve müzikal açıdan incelenmiştir. Romantik dönem hakkında genel bilgiler verilmiş, klasik dönem-romantik dönem karşılaştırması yapılmış, sonat formu incelenmiş ve temel yaylı çalgı teknikleri kısaca açıklanmıştır. Yehudi Menuhin, William Primrose ve Ivan Galamian gibi önemli keman-viyola pedagoglarının çalışmalarına yer verilmiş, temel yaylı çalgı tekniklerinin belirli pasajlar üzerinde kullanımlarına yönelik yorumculara tavsiyelerde bulunulmuştur. Edinilen bilgilerin ışığında yorumculara faydalı olunması gözetilerek yay teknikleri ile ilgili pratik uygulamalarda bulunulabilecek tablolar hazırlanmıştır. 19.yy boyunca viyola için yazılmış veya diğer enstrümanlardan transkripsiyonları yapılmış olan sonatlardan Felix Bartholdy Mendelssohn “Sonata for Viola and Piano in C minor”, Henri Vieuxtemps “Sonata for Viola Op. 36”, Franz Schubert “Sonata for Arpeggione”, Mikhail Glinka “Sonata for Viola and Piano”, Anton Rubinstein “Sonata for Viola and Piano”, Johannes Brahms “Sonata for Viola and Piano Op.120 No.1” ve “Op.120 No.2” çalışmanın odak noktası olarak saptanmıştır. Belirtilmiş olan sonatlardan alınmış kesitler üzerinde sol el teknikleri için uygulamalara yer verilmiştir. Sağ el teknikleri için ise genel bilgiler verilerek sonatlar içerisinde kullanılabilecekleri pasajlara örnekler gösterilmiştir. Son olarak seçilmiş pasajlar üzerinde eserin icrasını zenginleştirebilmek amaçlı icracılara yorum önerileri sunulmuştur. Çalışmanın amacı bu repertuarı seslendirmek isteyen viyola icracıları için yararlı bir kaynak oluşturmaktır. Bu araştırmanın oluşturulması sırasında yerli ve yabancı yayınlardan faydalanılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Viyola, Romantik Dönem, Sonat, Teknik, Yorum.

ABSTRACT

In this article, the viola sonatas written in the 19th century is examined with a focus on interpretation and technical aspects of playing. General knowledge about the romantic period, comparison between classical and romantic period, analysis of the sonata form is given and fundamental string techniques are briefly explained. Studies by acclaimed violin-viola pedagogues such as Yehudi Menuhin, William Primrose and Ivan Galamian were used as resource to provide information on fundamental string techniques which were matched with specific passages from the sonatas. Considering this knowledge, charts are made to give practical suggestions to the performers. The axis of this research is restricted to 19th century sonatas which were originally written for the viola or transcribed from other instruments are Felix Bartholdy Mendelssohn “Sonata for Viola and Piano in C minor”, Henri Vieuxtemps “Sonata for Viola Op. 36”, Franz Schubert “Sonata for Arpeggione”, Mikhail Glinka “Sonata for Viola and Piano”, Anton Rubinstein “Sonata for Viola and Piano”, Johannes Brahms “Sonata for Viola and Piano Op.120 No.1” and “Op.120 No.2”. Parts chosen from the mentioned sonatas are examined to give practice suggestions on left hand technics. General information on right hand techniques are given and related passages are shown as examples. In conclusion, interpretive suggestions are made on specific passages to contribute to the performance. The aim of this study is to prepare a useful guide for those who wish to perform this repertory. In the preparation of this study, national and international literature have been used as resources.

Keywords: Viola, Romantic Period, Sonata, Technique, Interpretation.

Araştırma Makalesi/Research Article - Geliş Tarihi/Received Date: 24.09.2020 **Kabul Tarihi/Accepted Date:** 17.12.2020

* **Sorumlu Yazar/Corresponding Author:** Dr., Karşıyaka Belediyesi Oda Orkestrası, Viyola Sanatçısı, nazaltinel@gmail.com, ORCID ID: 0000-0002-1506-8994

Atıf/Citation: Atnel, Naz. (2020) 19. Yüzyıl Romantik Viyola Sonatları Ekseninde Yorum Yönelik Müzikal ve Teknik Yaklaşımlar. *Eurasian Journal of Music and Dance*, (17), 63-76.

Extended Abstract

The viola sonatas which have been examined in this article occupies a substantial place in the viola repertory in terms of their benefits to the musical and technical improvements of a performer. The role of the viola in Classical period's music has been mostly defined as an instrument to fill the harmony parts in the quartets or symphonies and rarely given place in the sonatas. The violin on the other hand with its high register is mostly used as a solo instrument playing the melody line. This attitude continues until 19th century with the exception of Alessandro Rolla, Karl Stamitz and Anton Hoffmeister's viola concertos.

In 19th century change occurs with composers such as Mendelssohn, Vieuxtemps and Glinka writing sonatas for viola and considering it as a leading instrument which plays the melodic line. This movement continued throughout the Romantic era with Rubinstein and Brahms sonatas. To mention that Brahms sonatas Op.120 No.1 and Op.120 No.2 were originally written for clarinet and transcribed for viola later by himself. Another exception is Schubert's Arpeggione Sonata which is originally written for *Arpeggione*¹ and today it is mostly played from transcriptions by violists and cello players.

In comparison to Baroque and Classical periods, musical style of the Romantic period is highly effected by the written literature and therefore it applies elements such as imaginarieness, drama and individuality. Expression comes as a main feature in romantic music, demanding sudden change of feelings, performer has to use the dynamics effectively and fundamental string techniques had to be varied to get the different colours in order to answer the musical needs. Moreover, perfecting all these tools is not enough, but also individuality is emerging as a main feature in musical interpretation when interpreting romantic music.

To interpret the sonatas mentioned in this research with a good level of musicality, performers have to acquire a flawless technique as well as an overall musical knowledge about the romantic period. Having a flawless technique means to have a good coordination between brain and muscles. Besides that to be able to use both hands separately and effectively is an essential tool in instrument playing.

Looking in to the history, various violin schools can be seen, such as in the 18th century, Giuseppe Tartini (Italian), Pierre Rode (French), Rodolphe Kreutzer (German), Pierre Baillot (French) and Nicolo Paganini (Italian) has written studies to improve the violin technique. This movement continued towards 19th century with Charles Dancla (French), Charles de Beriot (Belgian), Henri Wieniawski (Polish), Henri Vieuxtemps (Belgian), Eugène Ysaye (Belgian). Furthermore, violin pedagogues such as Carl Flesch (Hungary), Leopold Auer (Hungary), Joseph Joachim (Hungary) and Ivan Galamian (Iranian) have written books to explain the fundamental violin techniques with the consideration of individual differences. On the other hand, in 20th century Yehudi Menuhin (American) pointed out the process before playing the violin, suggested yoga and mindfulness practices. The viola on the other hand as generally seen as a solo instrument in the 20th century as well as the viola repertory expanded. Therefore, methods and books about viola technique is developed by 20th century virtuosos Lionel Tertis (British), Lilian Fuchs (American) and William Primrose (Scottish).

The passages from the viola sonatas written in the 19th century (originally for viola or transcribed) are examined in this research with the focus on the technical and musical interpretation. The major sonatas are chosen as Felix Bartholdy Mendelssohn "Sonata for Viola and Piano in C minör", Henri Vieuxtemps "Sonata for Viola Op. 36", Franz Schubert "Sonata for Arpeggione", Mikhail Glinka "Sonata for Viola and Piano", Anton Rubinstein "Sonata for Viola and Piano", Johannes Brahms "Sonata for Viola and Piano Op.120 No.1" and "Op.120 No.2". For left hand and right hand techniques, books by Ivan Galamian, Yehudi Menuhin and William Primrose are used as resources. Lastly for musical approach the passages which allow freedom for interpretation are defined and appropriate suggestions are given.

The sonatas in this research can be used as educational materials with the feature of combining fundamental string techniques and musicality. Noting that, the practice and interpretive suggestions are not only limited with these sonatas but also can be applied to the rest of the 19th century viola repertory. The sonatas are a good start to improve skills which can also contribute to the interpretation on early 20th century viola repertory such as York Bowen "Viola Sonatas", York Bowen "Viola Concerto", Rebecca Clarke "Viola Sonata", William Walton "Viola Concerto", Vaughan Williams "Romance for Viola and Piano", Bela Bartok "Concerto for Viola and Orchestra", Paul Hindemith "Der Schwanendreher".

¹ 19.yy'ın başlarında ortaya çıkmış olan Arpeggione altı telli ve gitar gibi perdeleri olan ancak yay ile çalınan bir enstrümandır.

Günümüz viyola repertuarında oldukça önemli bir yeri olan 19.yy'da yazılmış başlıca viyola sonatları hem eğitsel hem yorumculuk açısından son derece değerlidir. Bu araştırmada yer verilen sonatları dönemin müzikal anlayışına uygun olarak icra edebilmek için ise 18.yy. boyunca var olan ve 19.yy'da daha da geliştirilerek çeşitlendirilmiş olan temel yaylı çalgı tekniklerine üst düzeyde hakim olmak gereklidir. Bunlara ilaveten romantik dönemin felsefesine yön veren ve edebiyat akımında rahatlıkla gözlemlenebilen öznelilik, düşsellik ve dramatizm öğelerine uygun olarak müzikte de nüansların ani değişimlerini ve farklı tını renklerini kullanmak müzikal ifadeyi güçlendirmek adına kullanılması gereken araçlardır. Bu çalışmada romantik dönem hakkında genel bilgiler verilmiş, sonat formu incelenmiş, başlıca keman ve viyola ekollerinden söz edilmiş, temel yaylı çalgı teknikleri kısaca açıklanmış ve sonatlar üzerinde belirlenen pasajlarda yoruma yönelik tavsiyelerde bulunulmuştur.

Romantik Döneme Genel Bakış

Romantizm akımını hazırlayan bir dizi önemli tarihsel sürecin başında 1789 Fransız Devrimi gelir. Tarihin akışını değiştiren bu olayın ideolojisi ise hayatın her alanında olduğu gibi sanatı da etkilemiştir. Feodal toplumlardan modern devlet yapısına, toplumdaki sınıf ayrımlarından “vatandaş” statüsüne geçilmesine, cumhuriyet ve demokrasi fikirlerinin yaygınlaşmasına öncülük eden süreç ile birlikte yeni bir çağ'a giriş yapılmıştır. Yeniçağın başlangıcı ile birlikte müzik de saraylarda gerçekleşen bir aktivite olmaktan çıkıp halka ulaşmıştır.

Erken Romantizm, romantik dönemin felsefesi klasik dönemin aksine “ben” kavramını her şeyin üstünde tutar. Nesnellikten çok öznelliğe yer verilen dönemde, “ben ve “duygularım” kavramları üzerinde durulmuştur. Opera sanatında masalsı ve fantastik öğelere yer verilmesi, düşlere yönelim gibi birçok öğe romantik dönemin eserlerinde kendini gösterir. Klasik dönemdeki uyum, sadelik, denge kavramlarına ve 18.yy Aydınlanma akımının akılçılık felsefesine karşılık olarak düşsellik, drama ve öznelilik kavramları ön plana çıkmıştır. Bunun yanı sıra klasik müzikte sıkça görülen evrensel yönelme yerini ulusalcılığa geçişe bırakmıştır.

Romantik dönemin müzik tarihindeki ilk eserlerine örnek teşkil eden eserler arasında E.T.A. Hoffman'ın masalsı operası Undine (1816) ve Weber'in Freischütz'ü (1821) olarak gösterilebilir. Operalarındaki ezgilerde ani duygu geçişlerini (sakinlikten korkuya, mutluluktan sıkıntıya) yazmış olduğu melodilerde başarıyla uygulayan besteci müzikte dram öğesinin örneklerini vermiştir. Romantik dönem müziğinin en önemli müzikal unsurlarından biri olan melodi öğesini *cantabile* (şarkılama) tekniğine olan hakimliği ile başarıyla uygulamıştır (Say, 2003, s.329-330).Romantik dönemin bir başka özelliği ise müzik formlarındaki çeşitliliştir. Bir tarafta senfonik şiir gibi devasa ve bütünsel örgü içerisinde yazılmış eserler baş gösterirken diğer yanda kısa parçalar ön plana çıkmıştır. Avusturyalı besteci Franz Schubert'de (1797-1828) yazmış olduğu marş, dans, vals, impromptu, fantasia tarzındaki piyano parçaları ile bu geleneğe uymuştur (Boran- Şenürkmez,2007,s.185). Yazmış olduğu piyano sonatları ise daha çok viyana klasiklerinin üslubundadır.

Yüksek Romantizm, 1830 Temmuz Devrimi ile başladığı varsayılan yüksek romantizm dönemi daha çok Paris merkezlidir. Victor Hugo, A.Dumas ve Flaubert gibi Fransız edebiyatçıların fikirleri ile yönlenmiş olan dönemde erken romantizm döneminde temeli atılmış olan fikirler daha da ileri götürülmüştür. Romantik dönem ile klasik dönemin sanat anlayışına ve müziğine bakıldığında iki büyük ayrımı çok net şekilde görmek mümkündür. Bunlardan ilki “sanat'ın halk için mi sanat için mi olduğu” tartışması ikincisi ise “müziğin kendi başına salt bir değeri olması ve tek başına yeterli bir sanat dalı olması ya da bir edebi eser veya resim ile birleşerek bütünsel bir sanat mı olması gerektiği” sorunsalıdır.

Bu soruya Schubert ve Mendelssohn gibi erken dönem bestecileri tarafından çeşitli cevaplar aranmış ancak bu ikilemlerin netleştirilmesi Paganini, Chopin ve Liszt'in müzikleri ile gelmiştir. Schubert'in *lied*'lerinde varlığını gösteren amatör icracılar için olan müzik anlayışı, Chopin, Liszt ve Paganini'nin yazmış olduğu kısa ancak amatör icracılar için uygun olmayan eserler ile sınırları zorlamış ve virtüozite kavramının doğmasına yol açmıştır (Say, 2003, s.340). Yüksek Romantik dönemin yaylı çalgılar alanındaki katkıları ise şu şekilde özetlenebilir: *Caprice, etude*, gibi virtüozite sınırlarını zorlayan parçalar yazılmış, Baillot, Kreisler, Sarasate, Vieuxtemps, Wieniawski, Ysaye vb. gibi bestecilerin önderliğinde çeşitli keman ekolleri oluşmuştur.

Geç Romantizm dönemi de aynı erken romantizm ve yüksek romantizm gibi bir devrim sonucu başlamıştır. 1848 devriminin ardından başladığı varsayılan geç romantik dönemin kendi içinde yer alan başlıca akımları ise “Tarihçilik” (*Historismus*), “Doğalcılık” (*Naturalismus*) ve “Ulusalçılık” (*Nationalismus*)’tur. Bu dönemde yüksek romantizm’e karşıt olarak solo çalgı müzikleri ve virtüözite kavramlarından ziyade opera alanında gelişmeler gösterilmiştir.

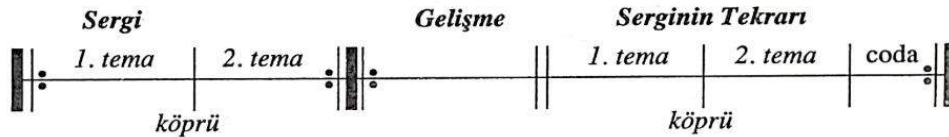
Tablo 1. Klasik Dönem - Romantik Dönem Karşılaştırması

Klasik Dönem	Romantik Dönem
İdealizm	Düş gücü
Evrensellik	Ulusalçılık, kişiselik
Sadelik- uyum	Dramatik değişimler
Akılcılık	Duygusalılık
Felsefe	Edebiyat- Şiir- Müzik ilişkisi
Sonat, Oda Müziği, Konçerto	Liedler, salon müzikleri, virtüöz parçalar (küçük formlara yönelim)
Senfoni, Opera Comique (Günlük olayların konu alınması)	Senfonik Şiir, Grand Opera (mitoloji, ortaçağ, efsaneleri, halk destanları)
Uyumlu (konsonans) seslerin kullanımı	Artan uyumsuz ses (disonans) kullanımları
Armoni, ses, ritim uyumu	Melodinin önem kazanması
Yaylı çalgılar ağırlıklı kullanım	Piyanonun gelişimi, bakır üfleme sazların gelişimi
Saray müzisyenleri, oda orkestraları, oda müziği	Virtüözite kavramı, geniş kapsamlı senfoni orkestraları

Sonat Allegrosu

Sonat Allegrosu klasik ve romantik eserlerde sıklıkla rastlanılan bir form olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu çalışmada incelenmiş olan sonatların da bu forma uygun olarak yazılmış olduğu gözetilirse sonat allegrosu formuna kısaca değinmek eseri yorumlayacak olan icracılar açısından esere bütünsel bakışı sağlayacaktır. Eserin içindeki birinci ve ikinci temaların karakterleri, köprü kesitleri, coda’nın nasıl yorumlanabileceğine dair çalışmaya başlamadan önce fikir sahibi olabilmek için sonat allegrosu formu hakkında bilgi sahibi olmak faydalı olacaktır.

Sonat Allegrosu sonatların birinci bölümüne verilen isimdir ve form olarak sergi, gelişme ve yeniden sergi kesitlerini içerir. Sergi bölmesi birinci ve ikinci temalardan oluşur, bu temalar genellikle tonik ve dominant tonları olarak birbirini izler. Ancak az da olsa bu kuralı bozan sonatlar da bulunmaktadır. Gelişme bölmesi ise sergi bölmesinde kullanılan materyallerden türetilmiş ve ton anlamında daha fazla özgürlüklere ve keşiflere açık olarak bağımsız olarak düşünülmüş bir kesittir. Bu bölme dominant tonunda getirilen bir köprü ile yeniden sergi bölmesine bağlanılır bu şekilde ana tema (birinci tema) tekrar duyurulmuş olur. Yeniden sergi bölmesinde ise birinci tema ve ikinci tema aynı tonda duyurulur, *coda* eklenerek de bölüm sonlandırılır.



Şekil 1. Sonat Allegrosu Şeması; Sergi (Birinci tema- köprü- ikinci tema) Gelişme – Serginin Tekrarı (Birinci tema- köprü- ikinci tema-coda)

Viyola repertuarından sonat allegrosu formuna uygun olarak yazılmış konçerto ve sonatlardan bazıları; Stamitz, Hoffmeister, Rolla, Zelter, Joseph Schubert, Hindemith, Walton, Bartok, York Bowen, Forsyth’in viyola konçertoları. Vieuxtemps Viyola Sonatı, Schubert Arpeggione, Glinka Viyola Sonatı, Mendelssohn, Brahms, York Bowen sonatlar.

Sol El Tekniği

İyi bir icra sağlayabilmek ve besteci tarafından yazılmış olan müziği en doğru şekilde yorumlayabilmek için sol ve sağ el tekniğine belirli bir düzeyde hâkim olmak gerekir. Aşağıda bahsedilen ara başlıklardan sol el tekniği ile ilgili olan başparmak pozisyonları, ön kol ve dirsek üzerine verilen bilgiler icracının uzuvlarının esnekliği ve hareket kabiliyetlerini keşfetmesi açısından önemlidir. Buradan yola çıkarak sol el artikülasyonu, vibrato ve pozisyon geçişleri gibi daha ileri teknikleri rahatlıkla yapabilmeleri için verilmiş başlangıç egzersizleri olarak düşünülebilir.

Başparmak Pozisyonları

Başparmağın pozisyonu üzerine birçok otorite görüş belirtmişlerdir. Yüksek, orta ve alçak olmak üzere üç pozisyonu varsayan ekollerin yanı sıra kimi keman virtüözleri üst pozisyonlarda bile başparmağın uç eklemi görülebilecek şekilde enstrümanın sapını kavrarken kimileri sapın altına indirmişlerdir. Primrose'un çalarken başparmağını orta seviyede tuttuğu gözlemlenir. Kendisine başparmak pozisyonları hakkındaki görüşü sorulduğunda ise bunun kişiden kişiye değişebileceğini ancak her tür eli sıkma, kasılma, çalgının sapına çok fazla sarılma gibi konulardan kaçınılmasını öğütlemiştir. Bunların dışında çalınan pozisyona göre (birinci pozisyondan yedinci pozisyona kadar) başparmak kişinin en rahat ettiği pozisyona yerleştirilmelidir (Dalton, 1990, s.130-131). Örnek: Schubert Arpeggione, 1.bölüm ölçü 10-13

Ön Kol ve Dirsek

Yaylı çalgılar tekniğinde büyük öneme sahip iki uzuv ön kol ve dirsektir. Her iki kolda da bu uzuvların işlevleri hakkında bilgi sahibi olmak icracıyı büyük teknik problemlerden, sinir sıkışmalarından kurtaracak hayati önemde olabilir. Yay tekniğinde ön kol üst kola göre daha çok kullanılır. Detaché, Martelé, Legato, Staccato gibi temel teknikler hep bu uzvun yönlendirmesi ile elde edilir. Genel prensip olarak sağ ve sol elde gerilim veya sıkışma yaşanmadan bir pasajın çalınabilmesi için uzuvların yere paralel şekilde tutulması tavsiye edilir. Örnek olarak; omuzlar yer çekimine kendini bırakmış rahat bir pozisyonda durmalıdır. Sağ kol: üst kol- ön kol – bilek ve el birbirine paralel şekilde durmalıdır. Bu sayede enerji bir uzuvdan diğerine problem yaratmaksızın iletilebilir böylelikle kasların hareket kabiliyeti arttırılmış olur. Yay çekerken kökte (üçgen), ortada (kare), uçta kol düz pozisyonda olmalıdır (Galaman, 1985, s.51-52). Dirsek ve önkol hareketleri, içe-dışa, ileri, geri. Sol el tekniğinde dirseğin yönleri hakkında bilgi sahibi olmak tel ve pozisyon geçişlerini kolaylaştıracak, parmakların hareket kabiliyetini arttıracaktır.

Dirsek hareketi (içe- dışa), Dirseği sağa ve sola yöne serbest biçimde sallayarak tel geçişlerini kolaylaştırır. Bu hareket yapılırken dikkat edilecek nokta eğer pozisyon geçişi yok ise bileği ve eli sabit tutmak gerektiğidir. Do teli için dirsek mümkün olduğunca içeri, la teli için ise abartılı olmayacak biçimde dışa çevrilmelidir. Bu sayede parmaklarda teli doğru noktadan kavramış olur. Şekil 2'de, Brahms Op. 120 No.1 Viyola Sonatından verilmiş olan pasajda dirseğin içe ve dışa pozisyonlarının kullanılabileceği bir örnek verilmiştir. Bu hareket sayesinde sol eldeki onaltılık notalar daha akıcı olarak çalınabilir.



Şekil 2. Brahms Viyola sonatı, Op. 120 No 1, 1.bölüm ölçü 60-67

Dirsek hareketi (ileri-geri); Eli keman çalma pozisyonunda tutarak ön kolu açın, geriye hareket ettirirken bileğiniz ile duvara dokunmuş gibi yapın, ileri harekette ise ön kolu kendinize yaklaştırarak parmak tırnaklarınızın çenenize çarptığını hayal edin. Bu egzersiz pozisyon geçişlerini kolaylaştırmak için uygundur. Şekil 3'te, Brahms Op. 120 No.1 Viyola Sonatından verilmiş olan pasajda dirseğin ileri ve geri pozisyonlarının kullanılabilceği bir kesit verilmiştir. Bu hareket pozisyon geçişlerini kolaylaştırmaya ve entonasyon problemlerini çözmeye yardımcı olur.



Şekil 3. Brahms Viyola Sonatı, Op. 120 No.1, ölçü 5-9

Vibrato.

Vibrato esas olarak çaldığımız eseri zenginleştirmek, farklı renkler, tınlar elde etmek için kullanılan bir araçtır. *Vibrato* yaylı çalgılarda kullanılan ve kişinin tonuna katkıda bulunup çıkarttığı sesi kişiselleştiren tekniklerden biridir. Keskin bir müzik kulağı olan bir icracının veya dinleyicinin bir başka icracıyı *vibratosundan* tanınması olasıdır. *Vibrato* çalışması için virtüözler ve keman pedagogları çeşitli tavsiyelerde bulunmuşlardır. Galamian'ın yazmış olduğu keman metoduna göre el, kol ve parmak *vibratosundan* söz etmek mümkündür. Bu üç farklı vibrato türü hızı, genişliği ve yoğunluğuna göre çeşitlendirilebilir. *Vibrato* yapmak için kullanılan hareket büyüdükçe koldan, küçüldükçe el ve parmaklardan yardım alınır. *Vibrato* müziğin iniş çıkışlarına (dinamikler), anlatılmak istenilen ifadeye (heyecanlı, sakin, agresif vb.) göre adapte edilir. Kullanılan *vibratoyu* en iyi şekilde pasaj içinde yoğurabilen icracı iyi bir performans ortaya çıkartmış olur. Teknik açıdan üç tür *vibratodan* söz edilse bile, performans sırasında bu türler arasında net bir ayırım bulunmaması, icracının yerine göre hepsine hakim olabilmesi ve istediği şekilde bu türleri kullanabilmesi icracının ustalığını gösterir (Galamian, 1985, s.37). Parmak *vibratosu*, parmağın uç eklemi önce tele dik koyarak daha sonra eklemi düzleştirmek ve bu hareketin tekrarı ile yapılan *vibrato* türüdür. *Vibrato* genellikle dinamikler ile paralel olarak kullanılır. Yüksek sesli dinamiklerde genellikle daha geniş hareket ve yoğun *vibrato*, hafif dinamiklerde ise dar hareket ve az vibrato tercih edilir. Şekil 4'te verilen *vibrato* egzersizi, Vieuxtemps Op. 36 viyola sonatından alınmış şekil 5'teki örnek üzerinde uygulandığı takdirde yazılı olan dinamikler elde edilebileceği gibi müzikal ifade de güçlendirilmiş olacaktır.

Non vibrato – poco vibrato – piu vibrato – poco vibrato – non vibrato



Vibratosuz – El - Parmak – Kol – El - Parmak – Vibratosuz

P ⇨ mf ⇨ ff ⇨ mf ⇨ p

Şekil 4. Vibrato egzersizi



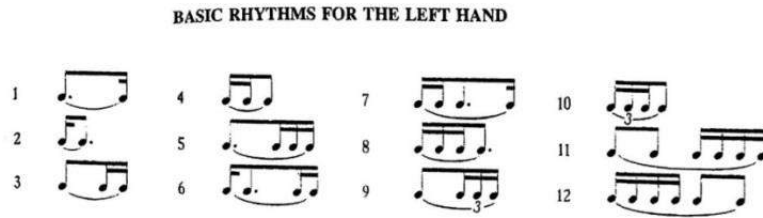
Şekil 5. Vieuxtemps Viyola Sonatı Op.36, 1.bölüm ölçü 1-9

Dönemlere göre kullanılacak vibrato seçimi ise aşağıdaki şekilde önerilir; Barok Dönem (*non vibrato*), Klasik (*poco vibrato*), Romantik Dönem (*piu vibrato*), Çağdaş Dönem (bestecinin tercihinine göre istenilen şekilde). *Vibrato* çalışması için birkaç öneri; Çalgının salyangozunu duvara ya da nota sehпасına dayayarak kolu serbest bırakacak şekilde *vibrato* yapmak. Çalgının sapını sıkacak şekilde kavramaktan kaçınmak; el, bilek ve kolu serbest bırakarak birbirini destekleyecek şekilde hazır bulundurmak. Hareketi parmaklardan başlatmaya çalışmak yerine el ve koldan başlatmak, birinci pozisyon yerine üst pozisyonlarda tercihen üçüncü pozisyonda çalışmaya başlamak. İki veya üçüncü parmaklar ile *vibrato* çalışmasına başlayıp daha sonra birince ve dördüncü parmakların eklenilmesi.

Vibrato yapmak çalışılarak geliştirilebilen bir teknik olmasına rağmen kişilerin *vibrato*larındaki temel farklılıklar şu şekilde özetlenebilir; Bireyin el ve parmak yapısı. Parmaklarının tele temas eden noktasının etli veya düz oluşu. Eklemlerinin elastikiyet seviyesi.

Sol El Artikülasyonu

Sol elin yorumlanacak pasajın ihtiyaçlarına göre kullanılabilmesi için bir takım unsurlara dikkat edilmesi gerekmektedir. İcra edilecek pasajın legato duyulması veya tane tane duyulması için parmakların tele düşüş açısı, telden kaldırılması, kuvveti ve çevikliğine özen göstermek gerekir. Parmakların *tuşeden* kaldırılırken yapılan hareketin istenilenden yavaş olmasına karşın ritmik kalıplara dayanan egzersizleri önerir. Bu egzersizler uygulanırken dikkat edilmesi gereken nokta ise parmaklar tele düşerken çalınacak notayı önceden duyabilecek kadar hafif bir vurma sesi (sol el pizzicatosu) olmasıdır. Bir diğer dikkat edilecek unsur ise bu egzersizler uygulanırken parmakların telden uzaklaştırılmaması mümkün olduğu kadar tele yakın tutulmasıdır. Sol el çalışmaları yapılırken sıkça görülen hatalardan biri ise parmakları tele çok sert şekilde vurarak çalışılmasıdır. Bu şekilde kaslarını geliştirmiş icracının genellikle trilleri tembel duyulur. Bu soruna çözüm için kasların gevşetilerek çalışılması önerilir. Şekil 6'da verilmiş olan egzersiz, çalışılacak eserdeki pasajlar üzerinde uygulandığı takdirde sol el tekniğine ve sol el artikülasyonuna katkı sağlayacaktır.



Şekil 6. Sol El Artikülasyonu Geliştirmek İçin Çeşitli Ritim Kalıpları İle Egzersizler "Barrett"

Viyola çalımında sol el ile ilgili bir diğer dikkat edilecek unsur ise parmakların *tuşeden* nasıl kaldırılacağıdır. Bu konuda Primrose'un önerisi viyoloncelcilerin de kullandığı sol el pizzicatosundan faydalanmaktır. Parmaklar *tuşeden* kaldırılırken düz bir açıyla yukarı doğru hareket etmek yerine hafifçe yana doğru çekilmeli bu sayede çalınan pasaja çeviklik ve enerji katılması sağlanmalıdır (Modiri, 2012, s.82-83).

Pozisyon Geçişleri

Pozisyon geçişleri konusunda dikkat edilmesi gereken temel kuralları Galamian şu şekilde açıklar; *Teknik zamanlama*: sağ ve sol elin gereken pozisyon geçişini sağlamak açısından hareketlerin gereken hızda koordine edilebilmesi. *Müzikal zamanlama*; pozisyon geçişini yaparken yazılmış olan ritimde ve müziğin gerektirdiği hızda yapılan zamanlama. Bu noktada pozisyon geçişi icracının müzikal zevkine göre şekillendirilir. Pozisyon geçişlerinde genel kural sol elin sağ elden önce çalınacak notaya geçmesi ardından sesin yay ile elde edilmesidir (Galamian, 1985, s.22-23).

İfadedeli Pozisyon Geçişi *Portamento* veya *Glissando*

Eğer pozisyon geçişi müziğe ifade vermek anlamında *portamento* veya *glissando* ile yapılacak ise parmağın geçiş hareketi yavaşlatılır, yay baskısı azaltılmaz bu şekilde pozisyon geçişi müzikal zevki tatmin edecek şekilde duyulur hale getirilir. Yukarıda bahsedilen pozisyon geçişi türlerinden 1-1-3 şeklinde uygulanan Fransız ekolü, 1-3-3 şeklinde yapılan pozisyon geçişi ise Rus ekolü tarafından sıklıkla tercih edilir. Üçüncü bir tür ise her iki pozisyon geçişini de içeren karma bir türdür. Pozisyon geçişi 1-1-3-3 şeklinde yapılır (Galamin, 1985, s.27). Şekil 7'de verilmiş olan pasajda aynı tel üzerinde *portato* ve *glissando* ile yapılan ifadedi pozisyon geçişine örnek verilmiştir.



Şekil 7. Glinka Viyola Sonatı, 1. Bölüm 21-23. Ölçüler

Sağ El Tekniği

Sağ el tekniği yaylı çalgılar için son derece önem arz eden bir konudur. Müziğin cümlesindeki ifadeyi, tını ve renk değişikliklerini sağlayan temel unsurdur. Sol el tekniklerinde olduğu gibi sağ el teknikleri de başlangıç ve ileri seviye olarak ikiye ayrılır. Aşağıda bahsedilen sağ el tekniklerinden legato, detaché, martelé, staccato ve spiccato gibi teknikler başlangıç seviyesini oluşturur. Bu tekniklerin çeşitlenmeleri ile elde edilen portato, detaché porte, detaché lancé, kısa martelé, süregelen martelé, uçan staccato, uçan spiccato, sautillé ve ricochet gibi teknikler ise ileri seviye sağ el teknikleridir.

Temel Yay Teknikleri

Legato. İki veya daha fazla notanın aynı yay içerisinde kesintisiz olarak duyurulduğu sıkça kullanılan yay tekniğidir. Bu yay tekniği icra edilirken karşılaşılan iki temel sorun, sol eldeki parmak değişimleri ile sağ eldeki tel geçişleridir. Parmak değişimleri çalışılırken esas alınması gereken konu sağ elin *legato* hareketi kesintisiz olarak devam ettirmesidir. Bunun tek istisnası sol eldeki parmak değişimlerinin aynı anda pozisyon değişimini de içerdiği durumlardır. Bu gibi durumlarda ise pozisyon değişiminden önce yayın hızı ve ağırlığı hafifçe azaltılarak pozisyon değişimi gizlenmiş olur. Örnekler: Vieuxtemps Viola Sonata Op. 36 1.bölüm 85-87. Ölçüleri, Rubinstein Viola Op.49, Sonata 3. bölüm L'istesso tempodan 17 ölçü sonra, Mendelssohn Viola Sonata 1. bölüm 54-61. ölçüler

Legato çalımını etkileyen bir diğer problem ise tel geçişleridir. Aynı yay içerisinde yazılmış ancak farklı tellerde çalınması gereken durumlarda yapılabilecek en etkili yöntem geçilecek olan tele yayın önceden yaklaştırılması ve mevcut mesafenin en aza indirilerek sesin kesintiye uğramasını engellemektir. Örnek: Brahms Viyola Sonatı, Op. 120 No.2, 3. Bölüm ölçü 33-34

İki tel arasındaki geçiş yeterince yumuşak şekilde yapıldığı takdirde, geçilecek teldeki nota tek başına duyurulmadan hemen önce iki ses fark edilemeyecek kadar süre için aynı anda duyulur. Geçişler arasında iki notanın çift ses gibi duyulmasını engellemek ve iki sesin birbirine geçiş noktasının belli olmayacak kadar iyi şekilde yapılması açısından, geçilecek notaya yönelirken yay baskısının artırılması tavsiye edilir. İki telde nota çalımının süre geldiği pasajlarda ise yay (dirseğin konumu) iki telin orta noktasında olacak şekilde olmalıdır. Bu sayede tel geçişlerinin belli olması en aza indirilmiş olur. Bu tarz süregelen tel geçişli pasajların köke yakın uygulanması durumunda aşağı – yukarı parmak hareketi ve ön kol hareketi kombine edilmeli, yayın ucuna doğru olan çeşitlerinde ise elin aşağı-yukarı hareketi uygulanmalıdır. Örnek: Vieuxtemps Viola Sonata Op. 36 1.bölüm 119-122. ölçüler

Portato veya Louré. Notaların aynı yay bağı içerisinde kesik kesik duyurulmasıdır. Her notanın üzerine çizgi konularak gösterilir. Burada dikkat edilecek nokta her bir notanın arkasından sesin hafifçe azalarak duraksaması ancak tam olarak kopmamasıdır. Amaç *legato* ve *detaché* arası bir ses elde edilerek aynı yay içinde tekrarlanan notalara müzikal ifade kazandırılmasıdır. Brahms op. 120 no.2 viyola sonatından verilen örnekte bağ içerisinde gelen notalar *portato* olarak icra edilmeli, yoruma bağlı olarak üçlemelerdeki sekizlik notalarda *rubato* yapılmalıdır. Örnekler: Glinka, Viola Sonata 50. Ölçü, Brahms Viola Sonata Op. 120 No.2, ölçü 77-78

Detaché. Her notanın ayrı duyulduğu, iterek ve çekerek yay hareketlerinin eşit yay baskısı ile kullanıldığı çalma biçimidir. Nota üzerinde *detaché* çalınması için belirtilen özel bir işaret bulunmamaktadır. Bu yay biçiminde notalar ayrı çalınmasına karşın aralarında boşluk duyulmaz, her nota diğerinin başlangıcına (yay değişimine) kadar çalınır. Basit *detaché*, yay'ın herhangi bir noktasında (kök, orta, uç) çalınabilir ve yay kullanımı bütün yaydan ufak bir yay kullanımına kadar çeşitlilik gösterebilir. Basit *detaché*'nin uygulanması tempo, dinamik ve istenilen yayın uzunluğuna göre değişim gösterebilir. Örnek: Rubinstein Viola Sonata 4.bölüm, ölçü 101-112

Yavaş tempolarda *detaché* genellikle koldan çalınıp uzun yay kullanılırken, hızlı tempolarda ise kol kullanımı daha aza indirilir. Tel geçişli pasajlarda ise sağ elin dikey ivme ile kullanımı (aşağı ve yukarı hareketler) veya ön kolun yuvarlaklar çizerek kullanımı tavsiye edilir. Bu tür pasajlarda amaç sağ bileğe maksimum esnekliği kazandırmaktır. Bir diğer püf nokta ise *detaché* çalarken başparmağı, diğer parmakları ve bileği sıkımdan geçer. Yay tutuşu için genel olarak "sıkımdan" ve "tutmak" yerine "serbest bırakmak" ifadesi kullanılmalıdır. Bu serbest bırakış kontrolsüz bir şekilde olmamalı, yayın tahtasına parmakların doğal ağırlığı bırakılarak tüm eklemler istenilen hareketi elde etmeye hazır hale getirilmelidir. Bu sayede yayın tahtasına ivme kazandırabilmek için gerekli özgürlük verilmiş olur.

Detaché Porté. *Portato* veya *Louré*'nin ayrı yaylarda çalınan çeşididir. Eğer notalar altları çizgili ancak ayrı yaylarda yazılmış ise *Detaché Porté* çalınması istenilmiş demektir. *Detaché porté* ile *detaché* arasındaki fark seslerin kesik ancak salınma etkisi ile duyurulmasıdır. Bu hareket yay tel üzerinde kalarak yapılabileceği gibi, her iterek – çekerek hareketinin sonunda yay hafifçe telden kaldırılıp tekrar tele konularak da yapılabilir. Örnek: Mendelssohn Viola Sonata 4.bölüm 264-265. ölçüler

Detaché Lancé. Noktalı çizgili olarak ifade edilen yay biçimidir. Notalar ayrı ayrı çalınır, iterek ve çekerek yayların başlangıcında ne aksan ne de salınma etkisi vardır. *Detaché lancé* daha çok kısa yay kullanımı gerektiren pasajlarda sesin yükselip alçalmadan devam etmesini ifade eder. *Martelé* ile olan en belirgin fark her yay başlangıcında aksan bulunmamasıdır. *Detaché porté* ile dönüşümlü olarak kullanılarak tekrar eden pasajlara alternatif oluşturulabilir. Tekrar eden pasajlarda (genellikle bir forte bir piano dinamikte istenilen) eko efekti vermek için de sıkça tercih edilen bir tekniktir. Örnek: Mendelssohn Viola Sonata 4.bölüm 240-243. ölçüler *detaché porte*.

Çekiçleme (Martelé). Her notanın başına aksan verilerek ve notalar birbirinden net biçimde ayrılarak (vurmalı çalgılar gibi) ifade elde edilen yay biçimidir. Her notanın başından önce net bir biçimde yayın teli kavraması için hazırlık yapmak ve sonra hareketi başlatmak gereklidir. Notayı çalmadan önceki kavrama hissi (yay baskısı, verilen güç) notanın çalındığından sonrakinden fazla olmalı, nota çalındıktan sonra ise azaltılmalıdır. Eğer baskı hiç verilmemişse istenilen aksan elde edilemez, eğer verilen baskı nota çalındıktan sonra da devam ederse gıcırta çıkar. *Martelé* çalışılırken dikkat edilmesi gereken en önemli noktalar zamanlama ve koordinasyondur. Örnek: Mendelssohn Viola Sonata 4.bölüm 266. ölçüden sona kadar

Kısa Martelé. Kısa *martelé* kökten uca kadar yayın herhangi bir noktasında ve herhangi bir yay uzunluğunda çalınabilir. *Martelé* çalarken dikkat edilmesi gereken önemli noktalardan biri yayın başlangıcında verilen baskının nota çalındıktan sonra azaltılmasıdır. Ancak çekerek yaylarda bu daha geç yapılabilir aksi takdirde bir anda bırakılan güç ile yay telden sıçrayabilir. Yay notanın bittiği yerde telin üzerinde kalmalıdır. Yay'ı durdururken çok fazla yay baskısı verilmesi ise gıcırta ses çıkmasına neden olur aynı şekilde bir sonraki yayın ivmesinin de erken verilmesinden kaçınılmalıdır. *Martelé* çalınırken bilek aşağıda olmalı ön kol ise hafifçe dışa bakmalıdır. Bu sayede kök parmak eklemleri biraz aşağı seviyeye indirilmiş olur. Kökte yay elin tam içine

oturmalı ve kavrama hissi olmalıdır. *martelé* hareketini oluşturan esas ivme tüm koldan gelmeli ancak parmak ve eller ise olabildiğince esnek olmalıdır. Çalınan vuruşun değeri kısaldıkça ve dinamik azaldıkça el ve parmakları daha aktif kullanmak gerekecektir. Kısa *martelé* sadece el ve parmaklar kullanılarak icra edilebilir, tam tersi uzun *martelé* yapabilmek için baskı parmaklardan gelse bile hareketin kol tarafından başlatılması gerekmektedir. Örnek: Glinka Viola Sonata 111-113. ölçüler kısa *martelé*.

Hareketi sağlamak için üç temel prensip esas alınır; (1) kolun hareketi, (2) yatay parmak hareketi), (3) parmakların teli yakalayıp ısırması için gerekli olan baskı. Hareketin başlangıcında çekerek yayda parmaklar kıvrık pozisyonda bulunup hareket başladıktan sonra düz pozisyona gelmelidir. İterek yayda ise tam tersi geçerlidir. *Martelé* yay çalışılırken yayın köprüye paralel olması ve tınlayan noktada çalınması çok önemlidir aksi takdirde gereken keskin etki ve sağlıklı bir ses elde edilmesi olanaksızdır.

Süregelen *Martelé*. Süregelen *martelé* daha çok ifadeli bir *detaché*'nin aksanlı şekilde başlamasıdır. Kısa *martelé* için geçerli olan tüm kurallar bu yay biçimi içinde geçerli olmakla beraber en belirgin fark *martelé*'nin aksine yay ile ilk atak verildikten sonra sesin kesin bir şekilde sonunun belli olması yerine tınlamaya bırakılmasıdır. Başlangıç atağı verildikten sonra yay istenilen hıza yavaşlatılabilir. Örnek: Brahms Viola Sonata Op. 120 No. 1 4. Bölüm, ölçü 32-35

***Staccato*:** Birbirinden net olarak ayrılmış, sert sessiz harfler gibi tınlayan, yayın kıllarının teli terk etmemesi prensibine dayanan bir yay tekniğidir. Uçan *staccato* ve net *staccato* olarak ikiye ayrılır. *Staccato* daha çok kısa *martelé* vuruşların iterek veya çekerek yaylar ile arka arkaya gelmesinden oluşur. Ses elde edilmeden önce yay tele yerleştirilir ve aksan verildikten sonra tel tınlamaya bırakılır. Çalışma şeklinde *martelé* temposunda ve karakterinde tane tane uygulanabilirken müzikal anlamda gerekli olan *staccato*, *martelé*'ye göre daha seri ve hızlı olmalıdır. *Staccato* el, kol ve parmaklarda oluşan bir dizi kas hareketleri ve bu hareketlerin oluşturduğu gerginlik sonucu oluşan bir tekniktir. *Spiccato* ve *sautillé*'ye oranla çok daha fazla kontrol gerektirir. Kas hareketleri ve salınımların şiddeti ve seviyesi kişiden kişiye değişebileceği için iterek yayda kolun vücuda yakın tutulması böylece dirseğin teli tam paralel değil saat yönüne doğru birazcık eğik olarak yakalaması hareketin netliği için fayda sağlayacaktır. Ayrıca dirseği hafifçe havaya kaldırmak, ön kolu bükmek ve arşenin tahtasını tuşeye doğru yatırmak da yardımcı olacaktır. Çekerek arşe de *staccato* uygulanırken ise tam tersi elementler devreye sokulmalıdır; kol dışı açılmalı, yay saat yönünün aksine bir açıya getirilmeli, bilek dirseğe oranla daha aşağıda olmalı, yay köprü doğru çevrilmelidir. *Staccato* iki, üç, dört veya daha fazla nota üzerinde ve ritmik çeşitlemeler ile çalışılmalı, kolda oluşabilecek gerginliklerden dolayı aralıksız çalışmamalıdır. Daha sonra ise gamlar ve arpejler üzerinde çeşitli alıştırmalar yapılabilir. İterek *staccato*'nun inisi gamlar üzerinde, çekerek *staccato*'nun ise çıkıcı gamlar üzerinde daha rahat yapıldığı birçok kemancı tarafından keşfedilmiş, buna ek olarak *staccato* çalışmak için dikey el hareketi kullanımı ve yayı ilk başta sadece işaret ve yüzük parmağıyla tutmanın işe yaradığı görülmüştür. Örnek: Mendelssohn Viyola Sonatı 3. Bölüm 47-51. ölçüler

Uçan *Staccato*. Aynı yay içerisinde bağlı ve noktalı olarak uygulanılır. *Staccato* ile aynı prensipler geçerli olmakla beraber bağın içerisindeki ilk iki nota çalındıktan sonra yayın yatay ivme içerisindeki doğal akışa bırakılıp teli terk etmesi ile diğer notalar elde edilir. Genellikle iterek yaylarda sıkça kullanılan bir teknik olup repertuar içerisinde çekerek yay ile olan uygulamalarına da rastlanılmaktadır.

Uçan *staccato*'yu çalışmak için sağlam bir iterek *staccato* ile başlanılıp dirsek ve bilek hafifçe kaldırılarak serbest bırakılmalı ve dikey parmak hareketleri eklenilmelidir. Bu sayede parmaklar her notadan sonra yayın teli terk etmesine yardımcı olarak *staccato*'yu oluşturacaktır. Uçan *staccato* yatay parmak hareketleri ile yapıldığı durumda ise el ve kol parmaklardan gelen hareketi takip eder ve her notadan sonra tekrar yayınma hareketi ile daha lirik bir *staccato* elde edilir. Örnek: Mendelssohn Viola Sonata 3.bölüm 216-217. Ölçüler

***Spiccato*:** Yayın tele havadan düşmesi ve her nota çalındıktan sonra teli terk etmesi ile uygulanan yay tekniğidir. "U" şeklinde kavisli bir hareket oluşur. Yay tele kavisin orta noktasında kavuşur, hem yatay hem de dikey hareketin uygulanması söz konusudur. Eğer yatay hareket ağırlıktaysa kavis daha düz ve geniş elde edilen ton da daha yumuşak ve zengin olur. Dikey hareket ağırlıktaysa kavis daha dar ve derin olur buna bağlı olarak da elde edilen ses keskin, aksanlı ve sert olur. Yayın tele düşme uzaklığı da ses kalitesini etkiler, eğer yay çok yukarıdan tele bırakılıyorsa çıkan ses daha yüksek ve keskin olacaktır.

Spiccato genellikle yayın alt yarısına yakın (orta-kök) 2/3 icra edilir. Eğer yavaş ve geniş bir *spiccato* isteniyorsa yayın alt yarısında daha kısa ve hızlı *spiccato* isteniyorsa orta ve orta-uç arası yay kullanımı tavsiye edilir. Eğer karakteristik anlamda keskin ve kısa bir *spiccato* istenmişse kökte dikey hareket uygulamak yerinde olacaktır. *Spiccato* için her bir notanın tekrardan çalınması (yayın tele konulup kaldırılması) gerekmektedir ancak hızlı tempolardaki *spiccato*lar için başlangıç hareketi verildikten sonra yay telden aldığı dirençle kendi kendine zıplamaya bırakılır. (Kontrollü ve otomatik *spiccato*).

Hareketin başlangıcı için yay havada olmalı bundan ötürü bilek ve kol hafifçe yüksek tutulmalıdır. Buna ek olarak dirsek vücuda oranla hafifçe dışa açılmalıdır. Hareketin başlangıç ivmesi koldan gelmeli parmaklar ve elin yatay ve dikey hareketleri kola destek olmalıdır. *Spiccato* yaparken tınlayan bir ses elde etmek esas hedef olmalı buna bağlı olarak hareket daha yatay düşünülmeli, tınlaması için zaman verilmelidir. Yayın yönü, hareketi ve yay baskısı gibi elementlerde göz önünde bulundurularak çalışılmalıdır. Tel geçişleri söz konusu olduğunda yayı telden fazla uzaklaştırmamak ve kullanılan kıl miktarını eşit tutmak *spiccato*'nun dengesi ve notaların eşitliği için önemli bir unsurdur.

Tel geçişlerinde hareket tüm kol ile beraber yapılmalı ön kol hareketi, el ve parmaklar da harekete destek olmalıdır. *piccato*'ya hakim olmak için yukarıda bahsedilen *spiccato* çeşitleri birbirine geçişli olarak çalışılmalı (yavaş, geniş ve yatay olandan, kısa, keskin ve dikey olanına), farklı nüanslar eklenmeli daha sonra ise bu çalışmalar geçişsiz olarak aniden bir çeşitten diğerine şeklinde yapılmalı ve bu teknikte ustalaşmalıdır. Örnekler: Vieuxtemps Viola Sonata 1.bölüm Allegro 36-43. Ölçüler, Rubinstein Viola Sonata 1. Bölüm, ölçü 120-127

Uçan *spiccato*. Uçan *staccato*'nun telden ayrılarak yapılan biçimidir. Çekerek veya iterek yay ile yapılabilmesine karşın aynı yay içerisinde gelen birkaç tane notada işlevseldir. Efektif bir yay çeşidi olan uçan *spiccato* doğası gereği *staccato*'dan farklı olarak her bir notanın elde edilmesi için yay tele havadan kesik kesik fırlatılır. Bundan dolayı hareketi kontrol edebilme olasılığı daha düşüktür ve icra edilebileceği tempolar sınırlıdır. Genellikle dikey el ve parmak hareketleri ile elde edilir, çok az oranda yatay elementler mevcuttur. Hareket küçükse parmaklar aktif, büyükse el ve kol aktif olarak kullanılır.

Uçan *spiccato* tüm yayın kullanılması yerine yayın aynı noktasında sadece iterek ivme verilerek de uygulanabilir. Bu durumlarda bir yayın içine çok daha fazla nota sığdırılabildiği gibi bazı belirli pasajlar da bu teknik ile rahatça icra edilebilir. Uçan *spiccato* genellikle yayın üst yarısında kullanılır. Örnek: Mendelssohn Viola Sonata 3. bölüm 59-60. ölçüler

***Sautillé*:** Bu yay tekniğinin *spiccato*'dan temel farkı her nota için ayrı bir ivme uygulanması yerine ilk ivme verildikten sonra yayın kendi kendine zıplamaya bırakılmasıdır. Zıplama işlemi yayın tahtasının esnekliğine bırakılmış durumdadır. Bu yay tekniğinin en ideal uygulama bölgesi yayın orta kısmı olup temponun yavaşlaması ve dinamiğin artması ile kök-orta, temponun hızlanıp dinamiğin azalması ile orta-uca doğru kayabilmektedir. Ne var ki *sautillé* çalım şekli uygulanırken her yayın zıplama noktası ve esnekliğinin farklılık gösterebileceği göz önünde bulundurulmalıdır. Örnekler: Schubert Arpeggione 3.bölüm 77-80. ölçüler, Schubert Arpeggione 3. Bölüm 249-254. ölçüler

***Ricochet (Jeté)*:** Bu yay tekniğinde birkaç nota birden tek yay hareketi ile çalınır ve hareketi yay yapar. *Sautillé* gibi hareket tamamen yayın kendi zıplama kabiliyeti ve esnekliğine bırakılır. Sadece hareketi başlatan tek bir ivme verilir. Uçan *spiccato*'ya tezat olarak (her bir nota için ayrı fırlatma hareketi) , *Ricochet* de yay tamamen kendi haline bırakılır ve kontrolsüz olarak zıplar. *Ricochet*'in temposu yayın çeşitli noktaları ve yayın tele fırlatıldığı uzaklık gibi elementler göz önünde bulundurularak ayarlanabilir. Genellikle uç-orta arası bir noktada icra edilir, tempo hızlı ise uca doğru yavaş ise ortaya doğru yaklaşılır. Buna ek olarak tele yakın bir mesafeden zıplatılırsa daha hızlı uzak bir mesafeden zıplatılırsa daha yavaş bir *ricochet* elde edilir. En iyi zıplama sonucunu elde etmek için yay dik bir şekilde tutulmalı tüm kıllar tele dik açıyla temas etmelidir. Örnekler: Tchaikovsky 6. Senfoni, 1. Bölüm 101-102. ölçüler, Vieuxtemps Viyola Sonatı, 3.bölüm 18-19. ölçüler

Yukarıda anlatılmış olan yay teknikleri temel hareketler olmak ile birlikte icracı tekniklerin her birinde ustalaştıktan sonra bir teknikten ötekine geçiş yapabilir, icracı belirlediği pasajların karakterlerine uygun olarak bu teknikleri istediği hıza veya ivmeye göre adapte edebilir. Bahsedilen yay tekniklerini gerek tek başına gerek geçişli olarak çalışabilmek için Kreutzer, Dont, Rode, Campagnoli, Mazas, Fuchs, Hoffmeister vb. etüd kitapları faydalı kaynaklar olarak önerilebilir.

Tablo 2.Yay Tekniklerinde Ustalaşmak İçin Önerilen Benzer Teknikler Arası Geçişler

<i>Legato – Portato</i>
<i>Detaché</i> ve türleri
Kısa <i>martelé</i> - Süregelen <i>martelé</i>
<i>Collé-Spiccato</i>
Kısa ve hızlı <i>detaché- sautillé</i>
<i>Sautillé – spiccato</i>
<i>Staccato</i> - uçan <i>staccato</i>
<i>Spiccato</i> - uçan <i>spiccato</i> geçişi

Tablo 3. Yay Tekniklerinde Ustalaşmak İçin Önerilen Farklı Teknikler Arası Geçişler

<i>Detaché – Spiccato</i>
<i>Martelé- Detaché</i>
<i>Sautillé- Ricochet</i>
<i>Portato- Staccato vb.</i>

Tablo 4. Yay Tekniklerinin İcra Şekilleri

Kol Aktif - yatay hareket, yay telde	Parmaklar Aktif – yay telde, yatay hareket	Parmaklar Aktif - Yayın havadan geldiği, dikey hareket
<i>Detaché</i>	<i>Martelé</i> (sonu net şekilde belli)	<i>Spiccato</i> – hem yatay hem dikey elementler mevcuttur (kontrollü zıplama)
<i>Portato- Louré</i>	Süregelen <i>Martelé</i> (ses tınlamaya bırakılır)	<i>Sautillé</i> (kontROLSÜZ zıplama)
	Basit <i>Martelé</i>	<i>Flying Spiccato</i>
	<i>Collé</i>	<i>Ricochet</i> (kontROLSÜZ zıplama)
	<i>Staccato</i>	
	Uçan <i>Staccato</i>	

Yoruma Yönelik Kullanılan Bazı Tekniklerden Örnekler

Romantik dönem müziğini yorumlarken karşımıza çıkan temel kavramlardan biri de melodiyi en güzel şekilde icra etmektir. Nota üzerinde yazılı olan dinamikler haricinde müzikal ifadeye katkıda bulunabilmek adına yazılı olmayan bir takım icra tekniklerinden de söz etmek mümkündür. Bunun için müzikte zaman kavramını müzikal ifadeye katkıda bulunabilecek şekilde kullanmak önem arz eder. Aşağıda açıklanan teknikler ile ilgili örnekler ve yoruma açık pasajlar üzerinde uygulanabilecek bilgiler sunulmuştur.

Rubato.

Müzikal ifadeyi güçlendirmek için icracı tarafından ritimlerin yoruma dayalı olarak hafifçe esnetilmesidir. Söz konusu değişimler notanın aslına sadık kalmak üzere gerçekleştirilirken bazı vuruşlar, ölçüler veya cümleler genişletilerek *rubato* elde edilir. Şekil 8’de verilmiş olan örnekte küçük notalar yoruma ifade katabilmek amaçlı esas notanın vuruş değeri içerisinde ancak serbest biçimde icra edilebilir.



Şekil 8. Vieuxtemps Viyola Sonatı Op. 36 1.bölüm rubato 329. Ölçü

Grupetto.

Melodiyi zenginleştirmek amaçlı yazılı notaya eklenmiş, başlanılan nota merkez alınarak etrafındaki notalar ile yapılan beşlemeye benzer süslemedir. Romantik eserleri yorumlarken vuruştan erken (genişletilmiş) veya geç (sıkıştırılarak) çalınabilir. Örnekler: Schubert Arpeggione 1. Bölüm 66 ölçü, Mendelssohn Viyola Sonatı 79-80.ölçüler

Ad Libitum, Cadenza ve Recitativo Tarzı Yoruma Açık Pasajlar

Ad Libitum. İcracının pasajı tempodan bağımsız olarak istediği şekilde yorumlayabilmesi için notaya yazılı olan terimdir. Şekil 9 hem *ad libitum* hem de *grupetto*'nun yorumlanmasına elverişli bir örnektir.



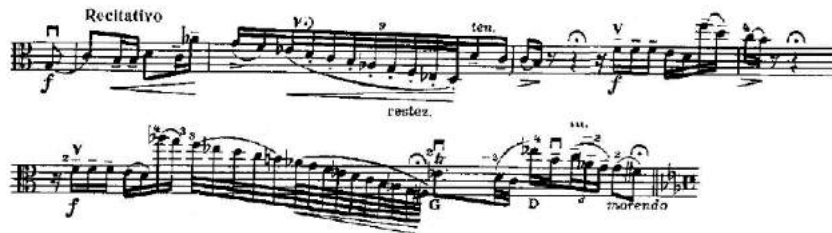
Şekil 9. Mendelssohn Viyola Sonatı Yoruma Açık Olarak Çalınabilecek Pasaj

Cadenza. Genellikle konçertolarda karşımıza çıkan ve icracıya enstrümanındaki ustalığını gösterebilmesi için alan tanıyan, ritmik ve yorum açısından icracının zevkine bırakılmış olan kesit. Sonat formunda ise piyano eşliğinin olmadığı birkaç ölçüden uzun pasajlar geleneksel olarak *cadenza* (kadans) gibi icra edilir. Şekil 10'da görülen pasaj da bunlara bir örnektir. İcracı bu pasajı yorumlarken aynı bağ içerisinde gelen sekizlik ve noktalı pasajı *portato* tekniğini uygulayarak çalabilir. *Ritardando*'dan (yavaşlama) sonra yazılı olan üçlemeli motif ise iki farklı şekilde yorumlanabilir. İlki yavaşlamanın devamı olarak diğeri ise bir sonraki bölüme geçişi sağlamak için *attaca* olarak yeni bölümün temposuna uygun olarak hızlı şekilde icra edebilir.



Şekil 10. Schubert Arpeggione 2. Bölüm Sonu, Yoruma Açık Pasaj

Recitativo. Opera da sözlerin aksanlarını ortaya çıkaracak şekilde ritmi icracının yorumuna bırakılan ve sürekli bas veya *harpisichord* ile eşlik edilen pasajlar. Enstrümental müzikte ise icracının eşlik partisinden bağımsız olarak hareket etmesine olanak tanıyan yoruma açık kısımları ifade eder. Şekil 11'de görülen pasajda icracı armonik olarak önemli olan notaların (çözülen notalar) üzerinde normal değerlerinden daha çok bekleyebilir, aynı bağ içerisinde noktalı olarak yazılmış olan notaları uçan *spiccato* veya uçan *staccato* tekniklerini kullanarak yavaştan hızlıya veya hızlıdan yavaşta doğru yorumlayabilir. Ard arda gelen aynı sesleri her sesi daha da yükselterek (*crescendo* ile) yorumlayabilir. Buna benzer bir başka örnek ise Vieuxtemps viyola sonatı Op. 36 1.bölüm 308. ölçüdür.



Şekil 11. Mendelssohn Viyola Sonatı 3. Bölüm 215-220. Ölçüler Recitativo

Sonuç

Klasik döneme baktığımızda karşımıza çıkan sadelik, uyum ve müzikal armoniye verilen öneme karşı romantik dönemde melodinin ön plana çıktığını görürüz. Bu değişim icracıları melodiyi en iyi şekilde yorumlamak için arayışlara götürmüş ve yaylı çalgı tekniklerini geliştirmeye sevk etmiştir. Bu arayışların sonucu olarak ise barok ve klasik dönemlerde çokça kullanılmayan vibrato ve ifadeli pozisyon geçişi romantik dönemin başlıca sol el teknikleri olarak yerlerini almıştır.

Bir başka değişim ise yay tekniklerinde kendini göstermiştir. Klasik dönemde sıklıkla kullanılan sonat, oda müziği ve konçerto gibi büyük formlar yerine *caprice* ve *étude* gibi daha küçük ancak ustalık gerektiren formlar ortaya çıkmıştır. Bu tür eserlerin yazılması ile birlikte legato, detaché, martelé, staccato ve spiccato gibi var olan temel yay teknikleri çeşitlendirilmek suretiyle geliştirilmiştir. Bu gelişimleri takiben Menuhin, Galamian ve Primrose gibi keman ve viyola pedagogları yeni nesil icracıların eğitilmesi amacıyla çalışmalarında bulunmuşlardır.

Ses aralığı bakımından barok ve klasik dönemlerde armoniye destek olmak ve eşlik partilerini seslendirmek üzere görevi belirlenmiş olan viyola, romantik döneme gelindiğinde keman virtüözlerinin de enstrümana ilgi göstermesi ile solo çalgı olarak kullanılmaya başlanmıştır. Bunun üzerine besteciler de viyola için sonatlar, virtüöz parçalar ve *caprice*'ler bestelemiş bugünkü viyola repertuarına katkıda bulunmuşlardır. Bu çalışmada sözü edilen sonatlar ise viyola tekniğinin gelişmesinin temelini oluşturmuştur.

Çalışma içerisinde verilen genel bilgiler, pasajlar üzerinde gösterilmiş olan pratik uygulamalar ve çalışma önerileri için tablolar doğrultusunda icracıların romantik dönem viyola eserlerini yorumlamalarına faydalı olunması amaçlanmıştır.

Kaynakça/References

- Barrett, H. (1978). *The Viola, Complete Guide for Teachers and Students*. Alabama: The University of Alabama Pres
- Boran, İ., & Şenürkmez, K. Y. (2007). *Kültürel Tarih Işığında Çok Sesli Batı Müziği*, Yapı Kredi Yayınları
- Dalton, D. (1990). *Playing the Viola, Conversations with Primrose*, Oxford: Oxford University Press
- Feridunoğlu, L. (2004). *Müziğe Giden Yol, İnkılap Kitabevi*
- Galamian, I. (1985). *Principles of Violin Playing and Teaching*, USA: Shar Products Company
- Menuhin, Y. (1971). *Violin, Six Lessons with Yehudi Menuhin*, New York: The Viking Press
- Modiri, B.T. (2010). *William Primrose'un Hayatı ve Viyola Tekniğine Getirdiği Yenilikler*, Sanatta Yeterlik Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul
- Say, A. (2003). *Müzik Tarihi*, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları

AYDIN KADIOĞLU ZEYBEĞİNİN KEMANA UYARLANMASI*

Adaptation of *Aydın Kadioğlu Zeybek* to Violin

Ozan GÜLÜM**

ÖZ

Araştırmanın amacı, Aydın Kadioğlu Zeybeğinin geleneksel davul-zurna icralarında bulunan karakteristiği yansıtıcı bir keman uyarlamasını ortaya koymak; bu uyarlamanın nasıl yapılacağına ilişkin gerekli adımları belirlemek; Aydın Kadioğlu Zeybeği geleneksel davul-zurna icra karakteristiği ve uluslararası keman çalma tekniklerini bir arada kullanırken karşılaşılabilecek sorunlara çözüm önerileri geliştirmek; Aydın Kadioğlu Zeybeğinin geleneksel üç davul-zurna icrasının detaylı notasyonunu ve bu notasyonun analizini yaparak kayıt altına almaktır. Nitel bir araştırma olan bu çalışmada betimsel araştırma yöntemlerinden genel tarama modeli benimsenmiştir. Ayrıca keman uyarlamasının geleneksel icralarda görülen karakteristik müzikal unsurları ne düzeyde yansıttığının tespitine yönelik 5'li likert tipine uygun bir görüşme formu hazırlanmıştır. Araştırma sonucunda, Aydın Kadioğlu Zeybeği üç davul-zurna icrasında 9/2'lik bileşik usulün 3+2+2+2 diziliminin kullanıldığı; icraların ana zurna, dem zurna ve davul olmak üzere üç partiden oluştuğu; ezginin neveser makamına geçki bulunan nikriz makamı ile oluştuğu tespit edilirken; karakteristik öğelerin dem ses, çarpma, çift çarpma, vibrato, glissando, ritardando, accelerando ve üçleme olduğu belirlenmiştir. Keman uyarlamasının müzikal analizinde nikriz makam seslerinin kullanıldığı; sağ elde detache, legato, staccato ve ricochet yay teknikleri kullanıldığı; sol elde çift tel çalma, pizzicato, glissando, çarpma, çift çarpma, trill, aksan ve flajöle kullanıldığı ve I-II-III-IV.konumlar kullanıldığı tespit edilmiştir. Alan uzmanlarının görüşleri neticesinde Aydın Kadioğlu Zeybeği keman uyarlamasının, araştırma kapsamında belirlenen karakteristik öğeler doğrultusunda, geleneksel icralardaki karakteristiği yansıttığı tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Keman, Keman Eğitimi, Uyarlama, Zeybek, Aydın Kadioğlu Zeybeği.

ABSTRACT

The aim of the research is to reveal a violin adaptation of *Aydın Kadioğlu Zeybek* that reflects the characteristic musical auditory found in traditional *davul* and *zurna* performances; to determine the necessary steps on how to make this adaptation; to develop solutions to problems that may arise while using traditional sensations and international violin techniques together; to create the detailed musical notation of traditional Aydın Kadioğlu Zeybek's three davul-zurna performances and make the analysis of this notation. In this qualitative study, one of the descriptive research methods, the general survey model was adopted. In addition, an interview form suitable for the 5-Likert type was prepared to determine to what extent the violin adaptation reflects the characteristic musical elements seen in traditional performances. At the end of the research, the following results were found. 3+2+2+2 form of 9/2 odd meter was used in Aydın Kadioğlu Zeybeği three davul-zurna performance. The performances consist of three parties which are the main zurna, drone zurna, and davul. It was determined that the melody was formed with the *makam nikriz*, which transitions to the *makam neveser*. It was determined that the characteristic musical elements are drones, grace notes, double *appoggiaturas*, *vibratos*, *glissandos*, *ritardandos*, *accelerandos*, and triplets. In the musical analysis of the violin adaptation, it was determined that; the notes of nikriz makam are used, *detache*, *legato*, *staccato* and *ricochet* bow techniques are used in the right hand, double string playing, *pizzicato*, glissando, grace notes, double apporriatura, trill, accent, and harmonics were used in the left hand and positions I-II-III-IV. As a result of the opinions of field experts, it was determined that Aydın Kadioğlu Zeybeği violin adaptation reflected the characteristic musical elements in traditional performances.

Keywords: Violin, Violin Education, Adaptation, Zeybek, Aydın Kadioğlu Zeybeği.

Araştırma Makalesi/Research Article - Geliş Tarihi/ Received Date: 09.09.2020 **Kabul Tarihi/Accepted Date:** 07.12.2020

* Bu çalışma, "Keman Eğitimde Zeybek Müziğinin Kullanımı Üzerine Bir Araştırma" başlıklı doktora tezinin bir bölümünden üretilmiştir.

** **Sorumlu Yazar/Corresponding Author:** Arş. Gör. Dr., Atatürk Üniversitesi Kazım Karabekir Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim dalı, ozan.gulum@atauni.edu.tr ORCID ID: 0000-0001-6123-3607

Atf/Citation: Gülüm, O. (2020) Aydın Kadioğlu Zeybeğinin Kemana Uyarlanması. *Eurasian Journal of Music and Dance*, (17), 77-110.

Extended Abstract

Violin teaching involves the applications of numerous techniques and various types of music as of its repertoire. Thus, the course of violin teaching cannot be conducted by focusing only on a specific genre or a technique. The main reason for this is that having advanced throughout the centuries; the violin held an international status and got involved with a variety of musical genres. Consequently, for a student to learn and apply the manner and style of Turkish folk music alone is unthinkable in the course of expected techniques to be performed and national-international repertoire to be played. Correspondingly, violin students are not expected to have an absolute mastery in every genre of music and to prove superior skills in these genres as the result of their learning period. Therefore, it is sensible to say that one of the subjects that feel absent is the violin adaptations of Turkish folk music in which the students would get to know and properly perform the traditional manner within the limited time of violin learning and amidst the necessities like technical abilities that should be obtained. To clarify the requirement of the existence of violin adaptations of traditional style in the violin teaching, the concept of adaptation within the scope of performance tradition of Turkish folk music should be mentioned and the difference between sheet music of Turkish folk music and the performance of this sheet music needs to be explained.

Because the adaptations of Turkish folk music generally occur by themselves in natural process, they became ordinary along with the tradition. To exemplify, it is possible to listen to the *zeybek* on one *bağlama* alone with preserving its touch and manner which is normally played on two *zurnas* and one *davul*. In this case, what we are listening to is the natural adaptation derived from what became a tradition throughout the years of interaction between the local musicians. These adaptations usually come true because of the environmental conditions and feasibilities. While listening to the *zeybek* on the *bağlama*, we are still able to hear the beats of the *davul* and the performance behaviour of the drone *zurna*. In a technical view, a terrific art of adaptation arises in consequence of a careful notation preserving each sound of the performance along with the tradition that comes from years of colloquial accumulation, the manner of *zeybek* that is formed through the aural norms pertain to *bağlama*. However, it is seen that in today's *zeybek* music scores, usually only the main melody has been transcribed. Many reasons might be behind this situation. Knowing that the sheet music they see only represents the main melody, Turkish folk music performers apply the interpretation that roots from master apprentice system experiences and thus they perform. For this reason, from time to time, performing Turkish folk music scores as they are may end up with deficient voicing of the performance characteristics. The examples that are going to be given are from the content of TRT (Turkish Radio and Television Corporation), which has open access written repertoire of Turkish folk music. This aforementioned subject appears in the majority of *zeybek* melodies which fall under especially the wordless traditional dance music in TRT Turkish folk music repertoire. Hence, it should not be found adequate to use solely the TRT scores for a *zeybek* adaptation to be used in violin teaching. The performance characteristics of the pieces to be used for adaptation ought to be studied together with the repertoire scores. To do this, elaborately transcribing several traditional performances provides convenience for analysing the performance characteristics.

The aim of the research is to reveal a violin adaptation of Aydın Kadioğlu *Zeybek* that reflects the characteristic musical auditory found in traditional *davul* and *zurna* performances; to determine the necessary steps on how to make this adaptation; to develop solutions to problems that may arise when using traditional sensations and international violin techniques together; to create the detailed musical notation of traditional Aydın Kadioğlu *Zeybek*'s three *davul-zurna* performances and make the analysis of this notation. In this qualitative study, one of the descriptive research methods, the general survey model was adopted. In addition, an interview form suitable for the 5-Likert type was prepared to determine to what extent the violin adaptation reflects the characteristic musical elements seen in traditional performances.

At the end of the research, the following results were found. 3 + 2 + 2+ 2 form of 9/2 odd meter was used in Aydın Kadioğlu *Zeybeği* three *davul-zurna* performance. The performances consist of three parties which are the main *zurna*, drone *zurna*, and *davul*. It was determined that the melody was formed with the *makam nikriz*, which transitions to the *makam neveser*. It was also determined that the characteristic musical elements are drones, grace notes, double *appoggiaturas*, *vibratos*, *glissandos*, *ritardandos*, *accelerandos* and triplets. In the musical analysis of the violin adaptation, it was determined that; the notes of *nikriz makam* are used, *detache*, *legato*, *staccato*, and *ricochet bow* techniques are used in the right hand, double string playing, *pizzicato*, *glissando*, grace notes, double *apporturatura*, *trill*, *accent* and *harmonics* were used in the left hand and positions I-II-III-IV. As a result of the opinions of field experts, it was determined that Aydın Kadioğlu *Zeybek* violin adaptation reflected the characteristic musical elements in traditional performances.

Uyarlama kelimesi dilimizde İngilizceden geçen adaptasyon kelimesinin eş anlamlısıdır. Say (2010a); bu terimi adaptasyon başlığı altında, “bir mzık eserini değişik tını anlayışıyla yeniden düzenlemek ya da başka türe uyarlamak” olarak tanımlamıştır (s. 17). Aynı kaynakta uyarlama kelimesine bakıldığında ise bu kez “batı dillerindeki karşılığı adaptation olmasına rağmen dilimizde düzenleme anlamında kullanılan sözcük” tanımı görülmektedir (s. 557). Yabancı literatür tarandığında ise Türkçede uyarlama kelimesi ile kast edilmek istenen olgunun ağırlıklı olarak düzenleme anlamına gelen *arrangement* ile kullanıldığını fakat *transcription* ve *adaptation* kelimelerinin de kullanıldığını görmekteyiz.

Müzikte uyarlama terim olarak ‘*transcription*’ ve ‘*adaptation*’ gibi anlamlarda kullanılsa da *The New Grove Dictionary of Music* sözlüğünde ve mzık terminolojisi hakkında yazılan kaynaklarda *transcription* terimi “zellikle bir orkestra eserinin piyanoya aktarılması” olarak ifade edilmektedir. Öte yandan *uyarlama* için *adaptation* teriminin ‘bir eserin bir çalgı için uygunlaştırılması, uyarlanması, ona özgü olması aktarılması’ anlamı taşması bu konu yabancı literatür için daha açıklayıcı bir terim olduğu gerçeğini yansıtmaktadır (Erkan, 2012, s. 100).

Harvard Dictionary of Music kitabında Apel (1974), bu kavramı “bir kompozisyonun orijinal olarak yazıldığı ortamdaki farklı bir ortama uyarlanması, müzikal unsurların esas olarak değişmeden kalması” şeklinde tanımlamıştır. Yine aynı kaynakta *adaptation* başlığına bakıldığında (s. 12) “bkz. arrangement” karşımıza çıkarken *transcription* ifadesine bakıldığında (s. 859) ise tekrar “bkz. arrangement” ifadesi görülmektedir.

Problem Durumu

Keman eğitimi süreci birçok teknik uygulamayı ve repertuarı itibariyle de çeşitli müzik türlerini kapsamaktadır. Bu nedenle yalnızca bir türe veya bir tekniğe odaklanarak keman eğitim süreci gerçekleştirilemez. Bunun en önemli nedeni kemanın yüz yıllar içerisinde gelişerek uluslararası hale gelmesi ve pek çok müzik türüne dâhil olmasıdır. Bu durum, keman eğitimi sürecinde bir öğrencinin uygulaması beklenen teknikler ve alabilmesi gereken ulusal-uluslararası repertuarın arasında, yalnızca Türk halk müziği yöresel tavır ve üslubunu öğrenmesini ve tatbik etmesini olanaksızlaştırmaktadır. Paralel olarak keman eğitimi süreci sonunda öğrencilerin tüm müzik türlerinde tam bir hkimiyet sağlaması ve bu türlerde ustalık sergilemesi de beklenmemektedir. Dolayısıyla eksikliği hissedilen bir konunun, sınırlandırılmış süreli keman eğitiminde ve bu eğitim boyunca kazanılması gereken teknik beceriler gibi zaruretlar arasında, ğrencilerin Türk halk müziği eserlerindeki geleneksel üslubu tanıyacakları ve icra edecekleri yazılı keman uyarlamaları olduğu söylenebilir. Gülüm ve Albuz (2019) “keman eğitiminde Türk halk müziği eserlerinin kullanılma durumuna yönelik ğretim elemanı görüşleri” başlıklı araştırmada; keman eğitimcilerinin, *Türk halk müziği eserleri kemana uyarlanırken yörenin ve bölgenin müzikal üslubu yansıtılmaya alışılmaldır* maddesine yüksek düzeyde (%8,1 kısmen, %29,7 katılıyorum, %62,2 kesinlikle katılıyorum, n=37) olumlu görüş bildirdikleri sonucuna ulaşmışlardır. Geleneksel üslubun keman uyarlamaları ile keman eğitiminde yer alması ihtiyacı netleştirmek adına; Türk halk müziği icra geleneği içerisinde uyarlama kavramına değinilmesi ve Türk halk müziği repertuar notası ve bu notanın icrası arasındaki farkın açıklanması gerekmektedir.

Türk halk müziğinde uyarlamalarla; hem gelenek içerisinde algılar arası, hem de gelenek dışında çok seslendirme uygulamalarında sıklıkla karşılaşırız. Türk halk müziği geleneği mensubu icracılarının *tabii* olarak yaptıkları uyarlamalar, klasik batı müziği uyarlamalarına kıyasla oldukça dikkate değer ve etkileyicidir. Bunun sebebi, gelenekte çoğunlukla işitsel olarak kurgulanan Türk halk müziği uyarlamalarının, yazılı olarak ifade edilmesiyle uyarlama sanatına dair üstün yapısının göz önüne serilmesi. Türk halk müziğindeki uyarlamalar çoğunlukla doğal bir sürec içerisinde kendiliğinden gerçekleştirilmekte olduğundan gelenek içerisinde sıradanlaşmıştır. Örneğin, iki zurna ve davul üçlüsünden dinlediğimiz bir zeybeği, tavır ve dokularıyla tek bir bağlamadan dinleyebiliriz. Dinlediğimiz şey aslında yöre müzisyenlerinin yıllarca etkileşimleri ile gelenekselleşmiş bir tarz çerçevesinde gerçekleştirilen doğal bir uyarlamadır. Bu uyarlamalar genellikle evre koşullarının ve imkânların neticesinde ortaya çıkmıştır. Bağlamada bir zeybek dinlediğimizde davulun ırpılarını

ve dem zurnayı temsil eden icra davranışlarını duyabiliriz. Üç sazın tek bir saz ile seslendirilmesi notaya alındığında ise ortaya çıkan yapı; ustaca, komplike ve heterofoniktir. “Zeybek ezgileri kapalı alana girdiğinde açık alan sazı olan zurna, yerini bağlamaya bırakmaktadır. Müziğin geleneğinde yer alan bir sazdan başka bir saza halkın yaptığı *doğal uyarlama* denilebilecek bu durum bugün bağlamada zeybek tavrının oluşum sebeplerinden biri olarak gösterilebilir” (Erzincan, 2006, s.19).

Yıllar süren birikimler neticesinde halk arasında kalarak gelenekselleşen, işitsel kaidelerle oluşmuş bağlamaya özgü zeybek tavrı, icra sırasında ortaya çıkan tüm seslerle notaya alındığında, teknik açıdan ortaya harikulade bir uyarlama sanatı çıkmaktadır. Fakat günümüz zeybek müziği notalarında çoğunlukla yalnızca ana ezginin notaya alındığı görülmektedir. Bu durumun birçok nedeni bulunabilir. Türk halk müziği icracıları gördükleri eser notasının yalnızca eserin ana ezgisini simgelediğini bilerek usta-çırak yolu ile edindikleri yorum tecrübelerini esere katar ve icralarını gerçekleştirirler. Bu nedenle bir Türk halk müziği eser notasının olduğu gibi seslendirilmesi, icra karakteristiğinin *kimi zaman* eksik ifade edilmesine neden olabilmektedir. Ulaşılabilen en geniş yazılı repertuar TRT (Türkiye Radyo Televizyon Kurumu) Türk halk müziği repertuarı olduğundan, vereceğim örnekler bu kapsamda olacaktır. TRT Türk halk müziği repertuarında yer alan özellikle sözsüz oyun havaları altında bulunan zeybek ezgilerinin çoğunluğunda bahsedilen bu konu göz önündedir. Dolayısıyla keman eğitiminde kullanılmak üzere yapılacak bir zeybek uyarlamasında, TRT repertuar notasının yalın haliyle kullanılması yeterli görülmemelidir. Repertuar notalarıyla birlikte, uyarlama için ele alınan eserlerdeki icra karakteristiğini incelemek gereklidir. Bunun için birkaç geleneksel icrayı detaylı biçimde notaya almak icralardaki karakteristiği analiz etmekte kolaylık sağlayacaktır.

Transkripsiyon (notasyon anlamıyla); dinamikler, ritim, boğumlama, perde ilişkileri ve entonasyon konusunda gözden kaçırılma ihtimali bulunan öğeler hakkında farkındalık yaratır. Çünkü kişiler, müziğin bu yönlerini taklit etmeye çalışırken eseri dikkatle dinlemek durumunda kalır. Transkripsiyon ayrıca, işitsel deneyimlere tekrar tekrar maruz kalınması neticesinde kavram ve sezgi arasında bir denge yaratır. Eserlerin yazıya dökülmesiyle müzikal cümleler daha kolay anlaşılır ve icralarda bu cümlelerin daha doğru ifade edilmesi kolaylaşır (Hinz, 1995). Bu noktadan sonra uygulanabilecek en önemli adım ise geleneksel icralarda ortaya çıkan karakteristik öğelerin uyarlama sırasında ne kadar korunabileceğidir.

En nihayetinde bahsedilen tüm konular çalışmayı bir ihtiyaç ve bir sorun çerçevesine getirmektedir. İhtiyaç, kemanın geniş repertuarı ve sınırlandırılmış eğitim süreci içerisinde zeybek yöresine ait müzik karakteristiğini notasında gösteren bir uyarlamayı ortaya koymaktır. Bu sayede eğitimcinin nota üzerinden öğrencisine eseri öğretmesi ile birlikte, öğrencinin seslendirilen eserin yöre tavrına ilişkin genel bir birikime ve bilgiye sahip olacağı söylenebilir. Sorun ise keman icracılarının seslendirebileceği, zeybek müziği davul-zurna icra geleneğine ait karakteristik öğeleri içerisinde barındıran ve keman eğitim süreciyle uyumlu herkesçe tanınabilir uluslararası icra tekniklerini içeren bir uyarlamanın nasıl yapılacağıdır.

Araştırmanın ele aldığı problemin çerçevesi ve problemin gündeme gelme gerekçeleri bu şekilde özetlenmişken, bu çalışmada zeybek müziğinin ele alınmasının genel sebepleri ise aşağıdaki yer alan maddeler ile belirtilmiştir.

- Zeybek müziklerindeki yiğitlik ve kahramanlık teması ile özdeşleşen güçlü ve keskin melodik yapıların, keman ile seslendirildiğinde yaygın farklı kullanım şekillerine katkı sağlayacağı düşünülmüştür.
- İki zurna ve bir davul ile seslendirilen zeybek müziklerinin, içerisinde bir ritim ve bir dem ses partiyonu ile heterofoni özelliği taşıması.
- Üç çalgılı yapının kemana uyarlanması ile hem sağ elde hem de sol elde kullanılacak teknik yaklaşımların kemanın ifade gücü ile bir araya gelmesi neticesinde keman eğitimine katkı sunacağı düşünülmüştür.
- Sözsüz ezgilerden oluşan zeybek müziği repertuarının, çalgısal uyarlamaya uygun olduğu düşünülmüştür.
- Zeybek müziğinin geleneksel icra yapısı içerisinde dem ses, tremolo, trill, staccato, grupetto, çarpma, çift çarpma, glissando gibi müzikal unsurların yer almasının; Türk halk müziği ezgileri ve evrensel keman çalım tekniklerini bir arada işleme olgusuna destek olacağı düşünülmüştür.

Zeybek müziği ekseninde bu konuları ele almak bakımından Aydın Kadioğlu Zeybeği üzerinde çalışılmıştır.

Bu bilgiler ışığında araştırmanın problem cümlesi ‘‘Aydın Kadioğlu Zeybeğinin keman uyarlanması nasıl olmalıdır?’’ şeklinde ortaya çıkmıştır.

Bu problem kapsamında araştırmanın alt problemleri şu şekilde oluşturulmuştur;

1. Aydın Kadioğlu Zeybeği davul-zurna icralarının seslendirilme biçiminin göre nota gösterimleri nasıldır?
2. Aydın Kadioğlu Zeybeği keman uyarlanması nasıl notalanacaktır?
3. Kemana uyarlanan Aydın Kadioğlu Zeybeği, uzman görüşlerine göre davul-zurna icralarında görülen ve kemana aktarılabilen zeybek karakteristiğini ne düzeyde yansıtmaktadır?

Amaç

Türkiye’de yapılan keman ile ilgili pek çok alan çalışmasında araştırmacılar, keman eğitiminde kemana özgü Türk müziği eserlerinin daha fazla kullanılması gerektiğini ve/veya niceliksel yetersizliğini vurgulamışlardır (Akyürek, 2002; Albuz, 2001; Alpagut, 2001; Akpınar, 2002; Bulut, 2001; it, 2014; Efe, 2007; Feyzi, 2013; Gülüm ve Albuz, 2019; Gürel, 2011; Haner, 2018; Hatipoğlu, 2013; Hatipoğlu, 2016; Koç, 2007; Kurtaslan, 2009a; Kurtaslan, 2009b; Müezzinoğlu, 2012; Parasız, 2009; Taşçı, 2012). Bu araştırma özelinde önemli görülen husus ise eksikliğinden bahsedilen eserlerin ‘‘kemana özgü’’ olma durumudur. Dolayısı ile uyarlanması yapılacak Türk halk müziği eserlerinin kemana özgü düzenlenmesi önemlidir. Aydın Kadioğlu Zeybeği üzerinden geleneksel karakteristiği koruma hedefinde bir keman uyarlamasını ortaya koymak; bu hedef dâhilinde bir uyarlamanın nasıl yapılacağına ilişkin adımları belirlemek; geleneksel karakteristiği kemana aktarma esnasında karşılaşılan sorunlara ilişkin çözüm yöntemleri sunarak bu alanda yapılacak diğer çalışmalara ışık tutmak ve hem geleneksel öğeleri hem de uluslararası keman icra tekniklerini içeren bir uyarlama eseri keman literatürüne kazandırmak bu araştırmanın temel amaçlarıdır. Bu amaç etrafında, Aydın Kadioğlu Zeybeğinin geleneksel davul-zurna icralarından üçünün notasyonu yapılmıştır.

Önem

Türkü derleme faaliyetleri, Türkiye’de Cumhuriyet sonrasında bir plan-program dâhilinde hız kazanmıştır. Bugün TRT Türk halk müziği repertuarı olarak bildiğimiz arşivin ortaya çıkmasında bu derleme faaliyetlerinin katkısı çok büyüktür. Bunun yanında Türk halk müziğinde karşılaştığımız kulaktan kulağa, kuşaktan kuşağa uygulaması türkülerin sözlü kültür ortamında aktarımının temel taşı olarak görülmektedir. Özellikle zeybek yöresinde iki zurna bir davul takımında yer alan dem zurnanın ıracı olması ve ana zurna olan ustası ile birlikte alması, bu kişilerin akraba olması ve öğrenerek ustalaşması bu uygulamaya işaret etmektedir.

Bir kaba zurna ekibinde usta zurna ezgiyi çalarken, ıracı zurnalar karar sesinde dem tutmakta, davullar ise ritim fonksiyonunu üstlenmektedir. Yöresel müzisyenlerce kullanılan repertuar, usta-ıracı ilişkisi içerisinde oluşan bir silsile üzerinden kuşaklar arasında kulaktan kulağa aktarılmaktadır. İracıclar nota vb. bir müzik yazım sistemi kullanma ihtiyaı hissetmemektedirler (Aydın, 2013, s. 251).

Yerel gelenekte müzik öğrenimi, tamamen pratik düzeyde gelişir. Bu eğitim, yazıya dayalı veya teorik bir eğitim değildir. Müzisyenlikteki yetişme süreci tamamen yetenek, yatkınlık, eğilim ve hatta ihtiyaçlar çerçevesinde şekillenmektedir. Yerel müzisyenlerin takım oluşturma eğilimlerine bakıldığında, ‘‘aile’’ ve ‘‘akrabalık’’ ilişkilerinin çoğunlukla belirleyici ve hâkim durumda olduğu görüldü. Sözelimi tipik bir takım, baş zurna çalan baba ile iki oğul veya oğul ve kardeşten oluşur. Eğer takım ‘‘aile’’ içinde kurulamıyorsa, meslek gereği yakın akrabalarından algııcı temini yoluna gidildiği görüldü. Sonuçta yerel müzisyenler, müzik kültürünü doğrudan pratik düzeyde öğrenen-öğreten-aktaran bir sistem kurmuşlardır (Öztürk, 2014, s. 13-14).

Bu gibi özellikler zeybek müziğine doğal bir kuşaklar arası aktarım imkânı sunmaktadır. Geleneğine ve köklerine bağlı toplumlarda bu tür aktarımların geleceği her ne kadar çok karanlık olmasa da, notaya alınmayan ve kaydedilmeyen her materyalin kaybolması tehlikesi her zaman bulunmaktadır. Ayrıca yazılı hale getirilmeyen her icranın ilerde ses kayıtlarının kaybolması durumunda aslının bilinemeyecek olması da bir gerçektir.

Nitekim Doğan Zentur bir anlamda babadan oğula geçen bir sanat olarak gördükleri bu iş kolunda yeni neslin maddi kaygılardan ötürü gelecekte bu mesleği çok da tercih etmek istemeyebileceğine işaret etmektedir (Öztürk, 2006, s. 124).

Aydın Kadioğlu Zeybeğinin notasyonlarının yapılmasının ardından üç çalgılı yapının tek bir saza indirgenmesine ilişkin çerçeve çizen ve geleneksel icraları kapsayıcı bir uyarlama yapılması sıradaki hedef olarak görülmüştür.

İster müzik eğitiminde kullanılacak isterse topluma açık bir konserde sergilenecek olsun otantik olarak ele alınıp uyarlanan-düzenlenen bir müzik, artık orijinal sergi sahasının dışındadır. Bu nedenle düzenleme ya da uyarlama yapacak olan kişilerin sorumluluğu ritimleri, akort düzenini ve tonu, özel ifadeleri çalgının limitleri dâhilinde olabildiğince aslına uygun tutmaktır (Bieber, 1997, s. 74).

“Bir yörenin yerleşik insanları tarafından üretilen, söylenen ve çalınan, o yöre insanının ortak yapıtı haline gelen ve kulaktan kulağa aktarılarak yaşatılıp günümüze kadar ulaşan ve yerel kültürlerin izlerini taşıyan müzikler yöresel müzik olarak adlandırılmaktadır. Tarihsel süreç içerisinde o yörede yaşamış tüm uygarlıkların müziksel yaşam biçimlerinin oluşturduğu bir bütün çerçevesindeki tüm çeşitlilik ve zenginlikler ise söz konusu yörenin müzik kültürünü oluşturmaktadır” (Çınardal, Çınardal, Çelik, 2017, s. 117). Türkiye’de yaşayan farklı yörelerden insanların yıllar içerisinde biriktirdiği bir kültürün, yaşanmışlığın neticesinde ortaya çıkan türküler, sözsüz oyun havaları vb. uyarlamaya konu edilmek istendiğinde “özü koruma” kavramı daha da önem kazanmaktadır.

Hem zeybek müziği özelinde hem de Türk halk müziği genelinde keman için bestelenmiş, uyarlanmış-düzenlenmiş eser repertuarının sayısal yetersizliği pek çok bilimsel çalışmada sözü edilen bir durumdur.

Osmanlı’nın Batılılaşma hareketleri döneminde ülkemize giren Batı Müziği ve Batı Kemanı, Cumhuriyet döneminde açılan bütün müzik eğitimi kurumlarında yer bulmuş ancak metodolojik ve eser dağarı açısından Batıdan alındığı sınırlar içinde kalmış, geleneksel müziğimizden yararlanma konusunda ise yazılmış çok kıymetli fakat az sayıdaki eserle, hem Türk Müziği Keman Okulu’nu yaratamamış hem de evrensel müziğe kendi ezgisel dünyasını duyuramamıştır (Efe, 2007, s. 3). Türkiye’de uygulanmakta olan keman eğitiminin en büyük eksikliği kendi sistemini tam anlamıyla yaratamayıp, kendi özüne ait eserleri eğitim müziğine yeterli derecede dâhil edememiş olmasıdır (Parasız, 2009, s. 20).

Hatipoğlu (2013) mesleki keman eğitiminin sorunlarını metot, albüm ve dağar sıkıntısı; eğitimde birliğin ve sisteminin oluşturulamaması; keman öğretim kitaplarında yer alan eserlerin nasıl icra edileceği dolayısıyla geleneksel üslubun nasıl oluşturulacağına yönelik açıklamaların olmaması, geleneksel üslubun ve uluslararası keman çalma tekniklerinin bir arada yer aldığı eser, alıştırma, etüt vb. materyalin eksikliği olarak sıralamıştır (s. 6).

Haner (2018), keman eğitimi amaçlı Türk müzik kültürünün kendi birikiminden türemiş, egzersiz, etüt, metot, küçük ve büyük dinleti konser parçaları ve nihayetinde uluslararası yetkinliğe ulaştıran bir genel yol, düzey ve ekol üretilmemiş olma durumunu değerlendirirken, bu öğelerin eğitim amaçlı bir bakış açısıyla taranmadığını, elenmediğini, derlenmediğini, sınıflandırılmadığını ve ihtiyaca yönelik uygun formlarda somutlaştırılmadığını, dolayısıyla bu çalgının yerel eğitim literatürünü oluşturma çabasına yeterince girilmediğini vurgulamıştır (s. 37).

Gülüm ve Albuz (2019) öğretim elemanı görüşlerine dayalı olarak yaptıkları güncel araştırmada bir sonuç olarak, keman eğitiminde hâlâ Türk halk müziği kaynaklı etüt, egzersiz ve uyarlama eser eksikliği bulunduğunu belirlemişlerdir (s. 9).

Sistematığı, keman eğitiminin her düzeyinde çalınabilir geniş eser repertuarı, farklı birçok metodolojik yaklaşımı ile uluslararası bir hale gelen kemanın eğitimi sürecinde Türk halk müziği, hak ettiği yere gelmelidir. Bunun için uluslararası keman literatürüne katkı sunacak ve yeni soluklar getirme hedefinde, Türk halk müzik kimliğini, bu kimliğe ait sistematığı, keman eğitiminin her düzeyinde çalınabilir birçok eser repertuarını ve bu eserlerin icrasına dönük metodolojik yaklaşımları hızla çoğaltmak, desteklemek gereklidir. Bu hedeflere ulaşmanın bir basamağı olarak Türk halk müziği eserlerinin kemana uyarlanması, eserlerin daha çok seslendirilmesine olanak sağlayacaktır. Dolayısı ile birçok ortamda çalınması neticesinde eserlerin çok boyutlu olarak varlığını sürdürmesine de katkı sunulacaktır. Ayrıca eseri icra eden kişi seslendirdiği eserin tavrı ve üslubu hakkında fikir sahibi olacak ve bu gibi eserleri seslendirdike Türk halk müziğine ilişkin ilgisi, bilgisi ve birikimi artacaktır.

Bu düşüncelerle;

- Aydın Kadioğlu Zeybeğine ait günümüz geleneksel davul-zurna icralarından nn notasyonlarını literatüre yazılı kayıt olarak sunması,
- Aydın Kadioğlu Zeybeği keman uyarlamasına ilişkin uygulanacak adımları tespit etmesi,
- Kemanın teknik olanakları çerçevesinde bir Türk halk müziği eserinin özündeki tavrı kemanda yansıtması,
- Geleneksel icrada var olan müzikal ögeleri uluslararası icra tekniklerini gözeterek kemana aktarması,
- Kimi geleneksel icra tekniklerini kemanda yansıtırken yaşanabilecek sorunlara çözüm nerileri geliştirmesi,
- En nihayetinde bu perspektifte keman literatürüne bir eser sunması bakımından bu araştırma önemlidir.

Yöntem

Nitel bir araştırma olan bu çalışmada betimsel araştırma yöntemlerinden genel tarama modeli benimsenmiştir. Ayrıca keman uyarlamasının geleneksel icralarda görülen karakteristik ögeleri ne düzeyde yansıtığının tespitine yönelik 5’li likert tipine uygun bir görüşme formu hazırlanmıştır.

“Tarama modelleri, geçmişte ya da halen var olan bir durumu var olduğu şekliyle betimlemeyi amaçlayan araştırma yaklaşımlarıdır” (Karasar, 2009, s. 77). “Genel tarama modelleri, çok sayıda elemandan oluşan bir evrende, evren hakkında genel bir yargıya varmak amacı ile evrenin tümü ya da ondan alınacak bir gurup, örnek ya da örneklem üzerinde yapılan tarama düzenlemeleridir” (Karasar, 2009, s. 79).

Verilerin Toplanması

Bu aşamada konu alanına ilişkin dijital ve basılı literatür incelenmiştir. Aydın Kadioğlu Zeybeğine ilişkin  farklı geleneksel davul-zurna icra kaydına ulaşılmıştır. Bu kayıtlar bilgisayar ortamında aktarılmış, dikkatle dinlenerek notaya alınmıştır. Uyarlama sürecine ilişkin atılacak adımların belirlenmesine yönelik literatür araştırması yapılmıştır. Aydın Kadioğlu Zeybeğinin geleneksel yapısındaki karakteristik unsurların keman uyarlamasında yansıtılma durumunu belirlemek amacıyla 5’li likert tipine uygun bir görüşme formu oluşturulmuştur. Görüşme formu hazırlanırken, kapsam geçerliliğinin sağlanabilmesi için tüm konunun yansıtılıp yansıtılmadığına yönelik uzman görüşleri alınmıştır. Form bu aşamanın ardından araştırma kapsamında zurna icralarının notalarında karşılaşılan ve geleneksel icra karakteristiği olan unsurların 5 madde ile belirlenmesi neticesinde son halini almıştır. Form maddeleri güvenirlik testine tabi tutulmuştur.

Tablo 1. Görüşme Formuna İlişkin Cronbach’s Alpha Güvenirlik Testi Sonuçları

Sorular	N	Cronbach’s Alpha
Keman uyarlamasında, davul-zurna icralarında yer alan çift zurna yapısı fark edilmektedir.		,617
Keman uyarlamasında, Türk müziğine ilişkin makamsal etki ve yapı korunmuştur.		,829
Keman uyarlamasında, davul-zurna icralarında yer alan süsleme notaların kullanımına zen gösterilmiştir.	10	,829
Keman uyarlamasında, davul-zurna icralarında yer alan ritmik yapıya dikkat edilmiştir.		,617
Keman uyarlamasında, zurna icralarında kullanılan vibrato duyumu yansıtılmaktadır.		,629
Toplam	10	,777

Tabloda, anket sorularının teker teker güvenilirlik durumları ve anket toplam soru güvenilirlik durumları görülmektedir. Anketin hem ayrı ayrı soru bazında, hem de toplam soru bazında güvenilirliği sağladığı (Cronbach's Alpha (α) = 0,777 > 0,60) yapılan istatistiksel analiz sonucunda belirlenmiştir.

Form, değerlendirme yapılmasından önce üç farklı zurna icrasını dinleyerek notalarını inceleme ve ardından keman uyarlamasını dinleyerek notasını inceleme basamaklarını içermektedir. Bu adımların uzmanlarca takibini kolaylaştırmak bağlamında video düzenleme programı ile tüm icralar ve notaları sırasıyla bir videoda birleştirilmiştir. Ayrıca videonun başında araştırmacı tarafından formun genel yapısı ve izlenecek adımlar açıklanmıştır. Video sonunda ise uzmanlar internet ortamına aktarılan görüşme formuna yönlendirilmiştir.

Bu aşamadan sonra geçerlik ve güvenilirliği sağlanan görüşme formu, farklı kurumlardaki Türk halk müziği koro şefleri, Türk halk müziği ses sanatçıları, bağlama sanatçıları, zurna sanatçıları, konservatuvarların Türk halk müziği bölümlerinde, güzel sanatlar fakültelerinde, müzik eğitimi anabilim dallarında görev yapan ve alan uzmanlığı Türk halk müziği olan toplam 10 (on) uzmana uygulanmıştır.

Uyarlama süreci. Bir müziğin aslının uyarlaması sırasında detaylandırmalar ve sadeleştirmelere izin verilir. Farklı bir çalgı ya da bir çalgı grubuna da uyarlansa, uyarlanan müziğe ait esas materyaller daima tanınabilir durumda kalmalıdır (Vaughn, 2015, s. 4). “Bir uyarlamanın çalgının yapısına uygun ve müzikal bütünlüğü bozmadan çok dikkatli bir şekilde hazırlanması ve eserin yeni uyarlanan çalgıda iyi duyulması için uyarlama sırasında bazı değişiklikler yapılması da gerekmektedir” (Paftalı Bottazzini, 2012, s. 2).

Uyarlama sırasında eserde yer alan melodik, ritmik, armonik yapılar tanınmaz hale getirilmemeli, eserin yapı taşı olan müzikal materyalleri, uyarlama yapılan alanın ihtiyaçları ve amaçları doğrultusunda dikkatlice uyarlanarak yeni alana uygulanmalıdır. Bu konuda bazı araştırmacıların görüşleri şu şekildedir:

“Sanatın hangi dalında olursa olsun, uyarlama tekniğini uygulayacak kişilerin, alanında yetkin olması ve uyarlanacak eseri iyi özümsemiş olması, eserdeki bütünlüğün korunması ve anlam kargaşası olmaması açısından önemli bir husustur” (Erzincan, 2006, s. 8). “Uyarlama bir değiştirme, bir dönüştürme ve bir adapte etme işidir; bu konuda sıkı kurallar olmasının beklenmesi doğru değildir. Ancak yapılan uyarlamada eserin bütünüdür dengeli duyulması ve asıl eserin karakteristik özelliklerinden ödün verilmemesi, dikkat edilmesi gereken en önemli noktalar” (Paftalı Bottazzini, 2012, s. 2). Uyarlama ya da düzenleme için eser seçerken, eserin uyarlanabilirliği, akort düzeni ve tonu, çalgıya uygunluğu, armonik-melodik-ritmik yapısı, dokusal bütünlüğü ve zorluk düzeyi göz önünde bulundurulması gereken ölçütlerdir (Bieber, 1997, s. 31).

Çalgısal uyarlama amaçlı ele alınacak Türk halk müziği eserinin seçimi sırasında; eserin makamı, usulü, seslendirildiği geleneksel çalgılara özgü unsurları, bu unsurların yeni çalgıda yansımalarının nasıl olacağı, çalgının icra stili ve tekniği bakımından avantajları ile dezavantajları gibi konular ayrıntılı bir şekilde ele alınmalıdır. Bu aşamalar üzerine düşünülmeden yapılacak çalgısal uyarlamalar, eseri sadece ezgisel çizgisi ile ifade etmekten öteye gitmeyecektir. Ayrıca tersi bir yaklaşımla geleneksel icraları birebir taklit yoluna gitmek, uyarlanan çalgıya özgü icra stillerini ortadan kaldıracığından, olumsuz sonuçlar doğuracaktır.

Bieber (1997)'in çalgısal uyarlamadaki görüşlerine istinaden söylediği üzere *keman rebap değildir* (s. 14). Ayrıca eser seçiminde dikkat edilmesi gereken bir unsur da, bir sanat eserinin uyarlamaya konu olabilmesi için yeniden uygulanabilme, icra edilebilme, tekrarlanabilir ve yeniden yorumlanabilir olma gibi bazı özelliklere de sahip olması gerekliliğidir (Erzincan, 2006, s. 3).

Bir eseri seçtikten sonra yapılması gerekenlerden biri eserin dinlenerek notaya alınmasıdır. Notaya alma esnasında aşırıya kaçılmamalı fakat içinde bulunan ve icrayı özel kılan unsurlar mutlaka notaya aktarılmalı ve belirtilmeli, aslını yansıtacak tempo, dinamikler ve diğer işaretlerin kullanılma durumu ele alınmalı, uyarlama sırasında ise performansı gerçekleştirecek kişilerin icra tekniği düzeyleri göz önünde bulundurulmalıdır (Bieber, 1997, s. 76-82).

Uyarlama kavramı ve uyarlama yapılırken dikkat edilmesi gereken noktalar, ilgili literatürden kısa örneklerle bu şekilde belirtilebilecekken önemli bir diğer konu, ele alınan bir müziğin geleneksel boyutuna ilişkin temellerin ortaya koyulabilmesi ve özellikle sözsüz eserlerde çalgıda karakteristik icra biçimlerinin neler

olduğuyla ilgilidir. Bu noktada zeybek m¼ziđinin davul-zurna icra karakteristiği genelinde ortaya çıkan dem ses, çarpma, çift çarpma, geçiş notalar, trill, mordan, grupetto, tremolo, vibrato ve glisando gibi unsurların uyarlamada geleneksel etkinin yansıtılabilmesi adına ele alınması gereklidir.

T¼m bu bilgiler ışığında eser uyarlaması; sırasıyla aşağıdaki adımlar izlenerek ortaya koyulmuştur.

1. Uyarlamaya konu olan eserin daha derin analizini yapabilmek adına ¼ç farklı icrası ele alınmıştır.
2. ¼ icranın her biri için bir çalışma takvimi belirlenmiştir.
3. T¼m icra kayıtları bilgisayar ortamına aktarılmış, gerekli transpoze ve tempo yavaşlatma uygulamalarına tabi tutularak detaylıca dinlenmiştir.
4. Bilgisayarda nota yazma yazılımları kullanılarak her seferinde bir ikilik vuruş olacak şekilde ¼nce davul icraları notaya alınmıştır.
5. Davul icralarının ritardando ve accelerando davranışları g¼z ¼n¼ne alınarak her bir icra için yaklaşık bir metronom değerı atanmıştır.
6. Ortaya ıkarılan yaklaşık metronom değerı, usul ve ritim kalıpları temel alınarak, her dinleme s¼recinde bir ikilik vuruş olacak şekilde ezgiler notaya alınmıştır.
7. Bir ¼l¼n¼n nota yazımları bittiğinde; o ¼l¼ tekrar ¼nce kayıttan, sonra nota yazma programından dinlenerek karşılaştırılmış ve sağlaması yapılarak eksiklik ve yanlışlıkları giderilmiştir.
8. ¼l¼ bitimleri sonrası yapılan sağlamanın ardından, aynı işlem eser genelinde tekrarlanmıştır.
9. ¼ icrada ezgisel ve ritmik unsurlar arasındaki ortak ve farklı noktalar belirlenmiştir.
10. Tespit edilen ezgi ve ritim motifleri, geleneksel icraların karakteristiğinde yer alma durumu, teknik ve m¼zikal açıdan kemana katkısı, kemanın teknik kapasitesi doğrultusunda kemana uyarlanabilme durumu çerçevesinde icra notaları içerisinden olduğu haliyle başka bir şablona aktarılmıştır.
11. Ezgilerdeki geçici seslerin, grupetto tarzı işlemeli notaların ve nota arptırmalarının yapısı analiz edilerek keman literat¼r¼nde tanınabilecek genel geçer bir nota g¼sterimi ile yeniden tasarlanmıştır.
12. İcralar içerisinden seçilen ezgi motifleri ile eser, ¼ icrayı da yansıtması bakımından yeniden tasarlanmıştır.
13. T¼m geleneksel icralardaki yaklaşık metronom değerleri çerçevesinde uyarlamada ortalama bir değer olarak d¼rt¼l¼đe 60 metronom değerı belirlenmiştir.
14. Ana zurna, dem zurna ve davul yapısından oluşan ezgi kompozisyonunun solo kemana indirgenmesi için gerekli teknik ve m¼zikal çalışmalar yapılmıştır.
15. Dem zurnanın yansıtılabilmesi için kemanda icra bakımından fazla g¼l¼k arz etmediği b¼l¼mlerde sol teli eşliğinde ana ezgi, g¼l¼k arz ettiği b¼l¼mlerde ise hem davul vuruşlarını hissettirmek hem de dem zurna etkisinin devamını sağlamak bakımından sol el pizzicatosu kullanılmıştır.
16. Davul icralarının bazı vurguları sol el pizzicatosu ile duyurulmaya çalışılmıştır.
17. Davulda sıkça kullanılan çarpma ve çift çarpma hareketleri hem ezgideki s¼sleme notalar ve triller hem de ricochet yay tekniği ile aktarılmaya çalışılmıştır.
18. Davul icralarında karşılaşılan ritmik yapılar, ¼ çalgılı icradan tek çalgılı icraya indirgeme ve ezgisel y¼r¼y¼řteki b¼t¼nl¼đ¼n korunması g¼z ¼n¼nde bulundurularak belirli yerlerde kullanılmış, bunun yanında 9/2'lik usul¼n 3+2+2+2 yapısını duyurmak adına ezgide gerekli yerlere vurgu işareti koyulmuştur.
19. Kemanda kullanılan sol teli ve sol el pizzicato kullanımı sebebiyle kendiliğinden ortaya çıkan bazı konumlar ve parmak numaralarının yanında, eserin geleneksel icralardaki tınıları ağrıştırıcı hangi kapalı ya da açık konumların ve hangi parmak numaralarının kullanılacağı belirlenmiştir.

20. Ezginin anlatım bütünlüğü ve usul yapısı göz önünde bulundurularak uyarlamada temel yay tekniklerinden legato, detache ve staccato belirlenmiştir.
21. Yayda çek ve it hareketleri icrayı kolaylaştırıcı ve ezgi bütünlüğünü koruyacak şekilde belirlenmiştir.
22. Geleneksel olarak ön planda bulunan zurnaya has vibrato tekniği, ulusal-uluslararası literatür araştırmaları ve Türk halk müziğinin icra özellikleri göz önüne alınarak kemana aktarılmıştır. Geleneksel icralardaki vibrato tekniği kemanda icra stili açısından yeniden yorumlanarak uyarlamaya aktarılmıştır.

Uyarlamada izlenen süreç böylelikle ortaya koyulurken açıklanmak istenen bir diğer konu ise zurna icralarındaki vibrato tekniğinin aktarımına dair yapılan çalışmadır. Diğer müzikal unsurların bazı yerlerde birebir, bazı yerlerde kemanın teknik kapasitesi doğrultusunda çeşitli yorumlarla aktarılması mümkün olsa da geleneksel zurna icralarındaki vibrato için özel bir aktarım çalışması yapılması gerekmiştir. Bunun en önemli iki sebebi zurna icralarındaki vibratonun belirli bir salınım sıklığının olması ve tuşe üzerinde kemanda yapılan vibratodan daha geniş bir salınım yüzeyine ihtiyaç duymasındır. Bu nedenle geleneksel icralarda karşılaşılan vibratonun kemana aktarımına dair yapılan literatür taraması, teknik çözümler ve görüşler bir alt başlıkta açıklanmıştır.

Zurna icralarındaki vibratonun kemana aktarılması. Aydın Kadioğlu Zeybeğinin kemana uyarlanması sırasında zurna icralarında karşılaşılan vibrato, keman literatüründe karşılaşılan alışıldık ve bilindik vibrato tekniğinden farklıdır. Bunun en önemli sebebi yapılan vibratonun la sesinden, si bemol sesine yakın bir noktaya çıkacak kadar geniş, aynı zamanda sık olmayan salınım yapısıdır. Üç icrada da karşımıza çıkan bu vibrato, kullanılma sıklığı açısından oldukça dikkat çekicidir. Bu nedenle geleneksel icralarda görülen vibratonun kemana aktarımı yönünde çalışmalar yapılmıştır. Klasik batı müziği keman literatüründe vibrato tekniğinin çok geniş yapılması ile elde edilen şekli bulunsa da bu vibrato ile elde edilen sesin, zurna icralarında karşılaşılan vibratoya yakınlığı bakımından eksik kaldığı görülmüştür. Öncelikle la ve si bemol sesleri arasında trill, ardından ise vibrato denenmiştir. Her iki teknik de zurnadaki vibratoya yaklaşmamıştır. Trill ile elde edilen seslerde hem tam si bemol sesini basma zorunluluğu ortaya çıkmış, hem de iki notanın net ve ayrı duyulması nedeni ile verim elde edilememiştir. Vibrato için ise parmak, kol ve bilek uygulamaları hem ayrı ayrı hem de bir arada denenmiş; vibratonun sıklık ve seyreklik kombinasyonları ile birleştirilmiş; fakat gerekli duyum yakalanamamıştır. Literatür incelemesi neticesinde Türk müziği ve klasik batı müziği keman icralarında bulunan, trill ve vibratonun bir arada kullanılması uygulamasında karar kılınmıştır.

İcralarda zurnadan dinlenen vibratoyu elde etmek adına la4 notası, re telinin üçüncü konumunda ikinci parmakla basılmış; üçüncü parmak ise ikinci parmağa bitişirilerek tele çok yakın konumlandırılmıştır. Hemen ardından başlatılan vibrato ile her salınımda üçüncü parmak tele basmadan flageolet tekniğinde olduğu gibi sadece dokunmuş ve ortaya çıkan yapının zurna icralarındaki yapıya benzerliği sağlanmıştır.



Şekil 1. Aydın Kadioğlu Zeybeği Zurna İcralarında Duyulan Vibrato Yapısının Kemanda Gösterimi

Not: Solda, salınım sırasında üçüncü parmağın tele temas olmayan şekli; sağda, salınım sırasında üçüncü parmağın tele temas ediş şekli.

Türk halk müziği alan uzmanlarına üç zurna icrası ve keman uyarlaması dinletilerek geleneksel icralarda ortaya çıkan karakteristiğinin kemana aktarımına dair görüşleri alınmıştır. Görüşme formundaki maddelerden birisi, *keman uyarlamasında, zurna icralarında kullanılan vibrato duyumu yansıtılmaktadır* maddesi olmuş ve alınan cevaplar neticesinde zurna vibratosuna benzer tınılar yakalandığı anlaşılmıştır. Bu çalışmadaki vibrato yaklaşımının benzer uygulamalardan bir yorumlama ile elde edilmesine katkı sunan yönlendirici ifadelere ve icralara literatür taramasında rastlanmıştır.


İlk olarak barok dönem ile ilgili kaynaklarda karşılaşılan bazı ifadeler dikkat çekmiştir. Donington (1963) Christopher Simson'un 1659 yılında yazmış olduğu *Division-Violist* kitabında vibrato için yaptığı açıklamada, iki parmak kullanılarak yapılan vibratonun, sesin salınım aralığının geniş olduğunu ve sonuç olarak bilindik vibratodan daha göze çarpan bir vibrato elde edildiğini belirttiğini aktarmaktadır (s. 167-168). Diğer bir örnek olarak Donington (1963) Jean Rousseau'nun 1687 yılında yazmış olduğu *Traite de la Viole* kitabında vibratonun ekstrem formundan bahsettiğini belirtmiş ve Jean Rousseau'nun buna dair açıklamasını şu şekilde aktarmıştır; iki parmağın birbirine bastırılması suretiyle bir parmağın tel üzerinde kalması diğer parmağın ise çok hafif tele vurması ile yapılır. Ayrıca Donington, Rousseau'nun normal vibrato tanımından da bahsetmiş, burada iki parmak kullanımının mümkün olmadığı serçe parmak konumlarında bilinen tek parmak vibratosunun kullanıldığından bahsetmiştir (s. 168). Neumann (1991) Fransız Viola da Gamba icracılarının iki çeşit vibrato benimsediklerini ve bunlardan esasen tercih edileninin iki parmak ile yapıldığını belirtmektedir. Neumann iki parmakla yapılan vibratoyu ise şu şekilde açıklamaktadır; ilk olarak parmak, basılan notanın teldeki konumuna yerleştirilir, ardından gelen parmak basılı olan parmağa sıkıca bastırılır, salınım hareketi ile birlikte diğer parmağın yanına konumlandırılmış olan parmak tele nazikçe temas eder, sonuç olarak trill benzeri mikrotonal ses üreten bir salınım elde edilmiş olur (s. 20-21). Bu tarz trill benzeri bir teknik sadece üç parmakta kullanılmaya uygun olmakla birlikte serçe parmakta sadece parmağın sallanması olarak gerçekleştirilmekteydi. Yaklaşık 1700 yılından sonra Marais¹ ve diğer icracılar tek parmakla yapılan vibratonun geniş yelpazedeki potansiyelini fark ederek tekniği tüm parmaklara uygulamışlar; fakat bunu yaparken iki parmakla yapılan vibratoyu terk etmemişlerdir (Neumann, 1991, s. 21).

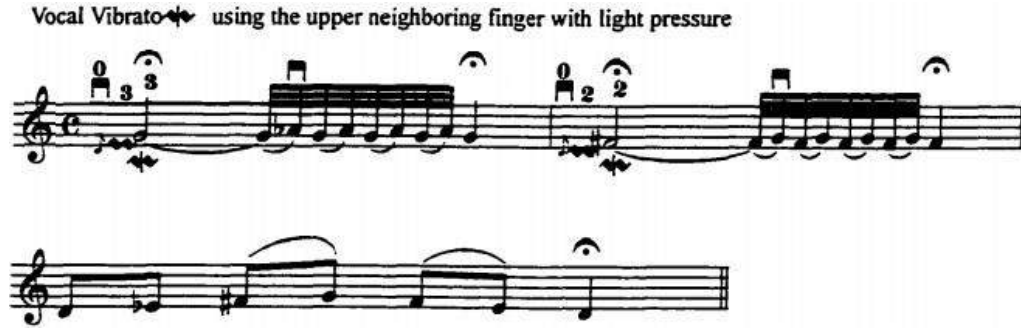
Bu bilgiler ışığında barok döneme ait bazı yaylı çalgı vibrato uygulamaları ile bu araştırmada kullanılan vibrato yaklaşımı arasında oldukça yakın bir benzerlik bulunduğu söylenebilir. Fakat burada vurgulanması gereken bu tarz vibratoların kullanıldığı çalgıların viol ailesine mensup olmaları, perdeli yapılarının bulunması, eski dönemden kalma bilgilerdeki teknik uygulamaların görüntü kayıtları olamayacağından nasıl bir uygulama yapıldığının ve nasıl bir ses elde edildiğinden tam olarak emin olunamayacak olmasıdır.

Bir çok yazar Francesco Geminiani'nin *The Art of Playing on the Violin* (1751) eserini, profesyonel kemancılar için içerisinde detaylı ve spesifik talimatlar bulunan ilk keman öğretim metodu olarak değerlendirmektedir (Deverich, 2006, s. 11). Geminiani'nin bu eseri bu çalışmanın yapıldığı yılda internet ortamında kolayca ulaşılabilecek durumdadır. Eser incelendiğinde içerisinde vibrato ile ilgili bir bölüm bulunduğu görülmektedir. Geminiani (1751), kitabında vibratoyu, parmağın kemanda tel üzerine kuvvetlice bastırılmasının ardından bileği yavaşça ve eşit şekilde içeri ve dışarı doğru hareket ettirmek şeklinde tanımlamıştır. Devamında vibratonun uzun sürmesi ile sese hacim kazandıracağını, yayın köprüye yaklaştırılması ile de güçlü bir sonlandırma yakalanarak sesin görkemini yansıtılabileceğini vurgulamıştır. Geminiani'ye göre kısa, kısık ve daha yumuşak yapılacak bir vibrato, hastalığı ve korkuyu ifade etmektedir. Bu nedenle Geminiani'ye göre vibratoların sık yapılması gerekmektedir (s. 8). Mozart'ın 1756 tarihli *Violinschule*, Spohr'un 1832 tarihli *Violinschule* ve Flesch'in 1924 tarihli *The Art of Violin Playing* kitaplarında da vibrato konusuna değinilmiş ve vibratonun tek parmak kullanılarak yapılma şekilleri anlatılmıştır (Donington, 1963, s. 168-169).

Bu bilgiler ışığında keman ile ilgili yazılmış eski tarihli metotlarda vibratonun viol benzeri iki parmakla yapılan yaklaşımının değil, tek parmak ile yapılan yaklaşımının benimsendiği söylenebilir. Bu durum, araştırma kapsamında ele alınan vibratoya yakın bir uygulamanın barok dönemde (*öncesi uygulamaların olmasını bilimsel olarak reddetmeden, araştırma kapsamında ulaşılabilen en eski tarih*) viol çalgısında kullanıldığı ve sonrasında bu uygulamaya gerek duyulmadığı şeklinde yorumlanabilir.

¹ Marin Marais. 1696 yılında yazmış olduğu *Pièces de viole* kitabı ünlüdür.

Zurna vibratosunun kemanda yansıtılması bakımından ortaya çıkarılan yaklaşımı destekleyici bir diğer çalışma ise Rashed Juma (2002)'nin kaleme aldığı *A Guide to Arabic Violin Technique for the Classical Violinist* başlıklı doktora hazırlık çalışmasında görülmektedir. Yazar,  sembolünü kullanarak sembolleştirdiği teknik altında Arap müziği tarzı keman icra tekniğine göre bir vibrato örneklemede bulunmuştur. Bu vibrato ile yaptığı açıklamada yazar, “yukarıdaki komşu parmak hafif baskı ile kullanılır” ifadesini kullanmıştır (s. 24).



Şekil 2. Juma'nın Bahsettiği Vibratoya İlişkin Çalışmasında Kullandığı Görsel (Juma, 2002, S.24)

Türk müziği keman icra stilinde ise parmağın tel üzerine koyulması ve bir bilek vibratosu hareketi eşliğinde başlatılan salınım ile ardından gelen parmağın tele çarptırıldığı ya da hafif baskıyla kullanıldığı trill biçemi bulunmaktadır. Esas itibari ile bu teknik bir vibrato biçemi olmasa da, vibrato ve trill yapılarını aynı anda içinde barındırması bakımından araştırmada ortaya konan vibratoya benzerlik göstermekte ve katkı sunmaktadır. Bu yapıya sayısız örnek verilebileceği gibi, değerli üstatların keman icralarının bazı bölümleri aşağıda örnek olarak sunulmuştur:

- İlyas Tetik'in nihavent keman taksiminin 1.41'inci dakikasında görülen tam ses ile vibratolu trill yapısı (<https://www.youtube.com/watch?v=bpY3xQLkOe8>).
- Turay Dinleyen'in uşşak keman taksiminin 0.24'üncü dakikasında görülen yarım ses ile vibratolu trill yapısı (https://www.youtube.com/watch?v=6YUAWGeA_K0).
- Baki Kemancı'nın hicaz keman taksiminin 2.32'inci dakikasında görülen yarım ses ile vibratolu trill yapısı (<https://www.youtube.com/watch?v=xuTfBgx7x8E>).
- Yener Elmas'ın hicaz keman taksiminin 2.01'inci dakikasında görülen tam ses ile vibratolu trill yapısı (https://www.youtube.com/watch?v=kt_ei9wLKG8).

Buradan hareketle; Aydın Kadioğlu Zeybeği eserinin zurna icralarında karşılaşılan vibratonun kemana aktarımında kullanılan teknik yaklaşıma benzeri durumların, hem Türk müziği keman icralarında hem klasik batı müziği tarihinde hem de Juma (2002)'nin öne sürdüğü üzere Arap müziği keman icralarında var olduğu söylenebilir. Bu araştırmada kullanılan vibrato, örnek verilen benzer uygulamalardan *farklı olarak*; komşu sesi hafif ya da kuvvetli baskı uygulama ile duyurmaktan ziyade hiçbir şekilde tele baskı uygulamadan salınım aralığını genişletmektedir. Komşu parmak bir önceki parmağın vibrato yapmasındaki devinim ile tele flageolet tekniğinde olduğu gibi hafifçe dokunur. Bu sayede, komşu sese gedip gelen nispeten belirgin bir ses aralığından ziyade tek sesin vibrato salınım frekans aralığı genişletilmiş olur. Tüm bu bilgilerden hareketle; tekniğin biçiminde Türk müziği, Arap müziği, klasik batı müziği tarihinde karşılaşılan temeller kullanılsa da uygulaması farklıdır. Araştırma kapsamında ortaya koyulan bu vibrato biçemi işitsel açıdan bir farklılık gösteriyor olsa da yeni bir teknik olup olmadığı çok detaylı bir araştırma ve keman alan uzmanları ile geniş katılımlı bir görüşmeyle ispata muhtaçtır. Dolayısı ile bu vibrato biçemi yeni bir tekniktir demek yerine, klasik batı müziği keman tekniği ekseninde yapılan Türk halk müziği keman uyarlamalarında ilk kez betimlenmiş ve kullanılmıştır demek daha doğru olacaktır.

Bulgular ve Yorum

Aydın Kadioğlu Zeybeği Davul-Zurna İcralarının Seslendirilme Biçiminin Nota Gösterimleri Nasıldır? Alt Problemine İlişkin Bulgular ve Yorum

Aydın Kadioğlu Zeybeği davul-zurna icra notalarında, bazı müzikal unsurlara ilişkin kullanılan semboller aşağıda açıklanmıştır.

İcralarda peş peşe duyulan bazı yarım seslerin zaman zaman vibrato kaynaklı olduğu görülürken, ilk ses sabit olmakla beraber vibratonun salınım genişliği nedeni ile tam olarak o anki nota frekansını vermediği tespit edilmiştir. Bu nedenle ilk ses notada normal gösterilmiş fakat ardından gelen ses dizekte ilgili çizgi ya da aralıktan daha aşağıya yazılarak tam yarım aralık oluşturmadığı ve mikrotonal bir tını gösterdiği görselleştirilmeye çalışılmıştır. Notada görülen vibrato yazısının hemen üzerinde yer alan işaret ise vibratonun ne kadar süre devam ettiğini belirtmek için koyulmuştur.



Şekil 3. Zurna İcra Notalarında Kullanılan Vibrato Gösterimi



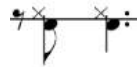
Şekil 4. Zurna İcra Notalarında Kullanılan Glissando Gösterimi

Davul icrasının nota gösteriminde standart nota simgesi tokmak vuruşları için x sembolü nota, çubuk vuruşları için ise standart nota simgesi kullanılmıştır.



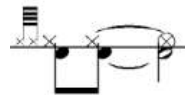
Şekil 5. Davul İcra Notalarında Kullanılan Tokmak-Çubuk (Düm-Tek) Gösterimi

Davul icrasında bazen tokmak ve çubuk aynı anda ses üretmiştir. Standart ve x sembolü nota üst üste yazılarak bu durum notaya aktarılmıştır.



Şekil 6. Davul İcra Notalarında Tokmak ve Çubuğun Aynı Anda Kullanımının Gösterimi

Davul icrasında bazen vuruşa başlamadan önce çubuk ile çift çarpma hareketi yapılmış ve bu icra notada şekildeki gibi gösterilmiştir.



Şekil 7. Davul İcra Notalarında Kullanılan Çift Çarpmanın Gösterimi

Tokmak ile kasnağa vurularak çıkartılan ses, küçük notalar ile gösterilmiştir.



Şekil 8. Davul İcra Notalarında Kullanılan Tokmak İle Kasnaktan Ses Çıkarmanın Gösterimi

Halil Çokyürekli icrasının notasyonuna ilişkin bulgular ve yorum. Halil Çokyürekli icra notasında metronom değeri, ikilik birim vuruşta yaklaşık 32-33 olarak görülmektedir. İcranın bütünü üç çalgıdan oluşmaktadır. Bu çalgılardan ilkinizi ezgiyi çalan ana zurna, ikincisini baştan sona makamın karar perdesini seslendiren dem zurna, üçüncüsünü ise davul oluşturmaktadır. İcra baştan sona 9/2'lik bileşik usulün 3+2+2+2 kurulumunda devam etmektedir. En çok kullanılan nota birleşimleri 32'likler ağırlıkta olmak üzere 16'lık, 32'lik ve 64'lükler ile oluşturulmuştur. Müzikal cümlelerin birbirinden sus yardımıyla ayrıldığı bir icra gözlenmiştir. İcrada nota süreleri incelendiğinde açık yazımıyla çarpma ve çift çarpma örnekleri görülmektedir. Üçleme notalar sıklıkla kullanılmıştır. Vibrato ve glissando kullanılmıştır. Dört kez ritardando ile gösterilen ritmik genişleme bölgeleri, bir kez de accelerando ile gösterilen ritmik daralma bölgesi bulunmaktadır. Davulda velleleli ve senkoplu icrayla beraber, tokmak ile vurulan *düm*'lerde sıklıkla çift çarpma kullanıldığı görülmüştür. Birinci ölçüde si bemol dik kürdi perdesinde çeşnisiz asma kalışlar yapılmış, nikriz beşlisi ile müzik cümleleri yapılarak ölçü sonunda rast perdesinde karar verilmiştir. İkinci ölçüde si bemol dik kürdi perdesinde çeşnisiz asma kalışlar yapılmış, nikriz beşlisi ile müzik cümleleri yapılarak ölçü sonunda rast perdesinde karar verilmiştir. Üçüncü ölçünün başlangıcında neveser makamına geçki yapılmıştır. Re neva perdesinde hicazlı asma kalış yapılmış ve tekrar nikriz dizisine geçilerek rast perdesinde nikriz beşlisi ile karar verilmiştir. Dördüncü ölçüde re neva perdesindeki rastlı ve buselikli diziyle birlikte nikriz dizisini oluşturan bütün sesler kullanılarak yeden gösterilmiş ve tekrar nikriz dizi ile karara gelinmiştir. Beşinci ölçünün başlangıcında neveser makamına geçki yapılmıştır. Re neva perdesinde hicazlı asma kalış yapılmış ve tekrar nikriz dizisine geçilerek rast perdesinde nikriz beşlisi ile karar verilmiştir. Altıncı ölçüde si bemol dik kürdi perdesinde çeşnisiz asma kalışlar yapılmış, nikriz beşlisi ile müzik cümleleri yapılarak ölçü sonunda rast perdesinde karar verilmiştir.

Bu bulgular neticesinde; eserin makam geçkileri ve asma kalışlarıyla nikriz makamında olduğu, eserde kullanılan karakteristik unsurların dem ses, çarpma, çift çarpma, glissando, ritardando, accelerando, vibrato ve üçleme olduğu görülmüştür. Halil Çokyürekli icra notası aşağıda gösterilmiştir.

Aydın Kadioğlu Zeybeği

Seslendiren: Halil ÇOKYÜREKLİ
Notaya Alın: Ozan GÜL ÜM

Aydın Zurna ♩-32-33

Aydın Zurna ♩-32-33

Basül ♩-32-33

rit. *a tempo* *vibrato* *vibrato* *vibrato*

rit. *a tempo* *vibrato* *vibrato* *vibrato*

3 *rit.* *a tempo* *accel.* *accel.* *vibrato*

3 *rit.* *a tempo* *accel.*

4 *a tempo* *rit.* *vibrato*

4 *rit.*

4 *rit.* *a tempo*

The image displays a musical score for Halil Çokyürekli İcra Notası. It consists of three staves: a treble clef staff at the top, an alto clef staff in the middle, and a bass clef staff at the bottom. The score is written in 2/4 time and features various musical notations. The top staff includes triplets of eighth notes and sixteenth notes, with 'vibrato' markings. The middle staff shows a melodic line with 'rit.' (ritardando) markings. The bottom staff features a complex rhythmic pattern with 'x' marks indicating specific notes or rests, and 'a tempo' and 'rit.' markings. The score is divided into measures, with measure numbers 5 and 6 indicated at the beginning of the respective staves.

Şekil 9. Halil Çokyürekli İcra Notası

Tibet Var icrasının notasyonuna ilişkin bulgular ve yorum. Tibet Var icra notasında metronom değeri, ikilik birim vuruşta yaklaşık 37 olarak görülmektedir. İcranın bütünü üç çalgıdan oluşmaktadır. Bu çalgılardan ilkinizi ezgiyi çalan ana zurna, ikincisini baştan sona makamın karar perdesini seslendiren dem zurna, üçüncüsünü ise davul oluşturmaktadır. İcra baştan sona 9/2'lik bileşik usulün 3+2+2+2 kurulumunda devam etmektedir. En çok kullanılan nota birleşimleri 32'likler ağırlıkta olmak üzere 16'lık, 32'lik ve 64'lükler ile oluşturulmuştur. Müzikal cümlelerin birbirinden sus yardımıyla ayrıldığı bir icra gözlenmiştir. İcrada nota süreleri incelendiğinde çarpma ve çift çarpma örnekleri açık yazımları ile görülmektedir. Üçleme notalar sıklıkla kullanılmıştır. Vibrato ve glissando kullanılmıştır. İki kez ritardando ile gösterilen ritmik genişleme bölgeleri, bir kez de accelerando ile gösterilen ritmik daralma bölgesi bulunmaktadır. Davulda *noktalı sekizlik/on altılık/sekizlik sus/sekizlik* nota kalıbı ve türevleri sıkça kullanılmıştır. Senkoplu icra yapısı görülmektedir. Davulda tokmak ile vurulan *düm*'lerin başına sıkça çubukla yapılan çift çarpma eklenmiştir. Birinci ölçü Tarz-1 Nevin dizisi ile başlayıp, nikriz beşlisinin gösterilmesi ile devam ederek tekrar tarz-1 nevin dizisi ile bitirilmiştir. İkinci ölçü Tarz-1 Nevin dizisi ile başlayıp, nikriz beşlisinin gösterilmesi ile devam ederek tekrar tarz-1 nevin dizisi ile bitirilmiştir. Üçüncü ölçüde neveser makamına geçki yapılmış, sonra nikriz dizisi ile karara gelinerek, tarz-1 nevin dizisine geçilmiş ve rast perdesinde karar verilmiştir. Dördüncü ölçüde neva perdesinde rastlı ve buselikli asma kalışlar gösterilip nikriz beşlisi ile karara gelinerek, ölçü sonunda tarz-1 nevinli rast perdesine gelinmiştir. Beşinci ölçüde tarz-1 nevin makam dizisi içinde müzik cümleleri yapılmış, nikriz beşlisi ile karara gelinmiştir.

Bu bulgular neticesinde; eserin makam geçkileri ve asma kalışlarıyla nikriz makamında olduğu, eserde kullanılan karakteristik unsurların dem ses, çarpma, çift çarpma, glissando, ritardando, accelerando, vibrato, üçleme olduğu görülmektedir. Tibet Var icra notası aşağıda gösterilmiştir.

Aydın Kadioğlu Zeybeği

Seslendiren: Tıbet Var

Notaya Alan: Ozan GÖLÜM

Ana Zurna $\text{♩} = 37$
 Dem Zurna $\text{♩} = 37$
 Davul $\text{♩} = 37$

The musical score is presented in four systems, each consisting of three staves. The first staff in each system is for the Ana Zurna, the second for the Dem Zurna, and the third for the Davul. The tempo is marked as $\text{♩} = 37$. The score includes various performance instructions such as *vibrato*, *accel.*, *rit.*, and *a tempo*. The piece is in 2/4 time and G major.

Şekil 10. Tıbet Var İcra Notası

Bekir Onur icrasının notasyonuna ilişkin bulgular ve yorum. Bekir Onur icra notasında; metronom değeri, ikilik birim vuruşta yaklaşık 27-30 olarak görülmektedir. İcranın bütünü üç çalgıdan oluşmaktadır. İlk çalgı ezgiyi çalan ana zurna, ikinci çalgı baştan sona makamın karar perdesini seslendiren dem zurna, üçüncü çalgı ise davuldur. İcra baştan sona 9/2'lik bileşik usulün 3+2+2+2 kurulumunda devam etmektedir. En çok kullanılan nota birleşimleri 32'likler ağırlıkta olmak üzere 16'lık, 32'lik ve 64'lükler ile oluşturulmuştur. Müzikal cümlelerin birbirinden sus yardımıyla ayrılarak seslendirildiği bir icra gözlenmiştir. İcrada nota süreleri incelendiğinde çarpma ve çift çarpma örnekleri görülmektedir. Üçleme notalar sıklıkla kullanılmıştır. Vibrato ve glissando kullanılmıştır. İki kez ritardando ile gösterilen ritmik genişleme bölgeleri, bir kez de accelerando ile gösterilen ritmik daralma bölgesi bulunmaktadır. Davul icrasında yalın bir anlatıma yer verilmiştir. Davulda sıkça, tokmak ile vurulan düm'lerin başına çubukla yapılan çift çarpma ve tremolo eklenmiştir. Birinci ölçüde kürdi perdesinde çeşnisiz asma kalışlar yapılmış, nikriz beşlisi ile müzik cümleleri yapılarak ve yeden gösterilerek ölçü sonunda rast perdesinde karar verilmiştir. İkinci ölçüde nikriz makamının neva perdesi üzerindeki rast ve buselik dizileri kullanılarak karara gelinmiştir. Neva perdesinde rast dizisinin devamı olarak gerdaniyede rastlı bir asma kalış yapılarak, nevadaki buselik dizinin kullanılmasıyla ve yeden gösterilmesiyle sol rast perdesinde nikrizli karara gelinmiştir. Üçüncü ölçüde kürdi perdesinde çeşnisiz asma kalışlar yapılmış, nikriz beşlisi ile müzik cümleleri yapılarak ve yeden gösterilerek ölçü sonunda rast perdesinde karar verilmiştir. Dördüncü ölçüde neva perdesinde rastlı buselikli ve hüseyini perdesinde kürdili asma kalışlar yapılarak tekrar nikriz beşlisi ile karara gelinmiştir. Nikriz makamının güçlü perdesi vurgulanmıştır. Beşinci ölçüde neveser makamına geçki yapılmış ve tekrar nikriz beşlisi ile karara gelinmiştir. Altıncı ölçüde kürdi perdesinde çeşnisiz asma kalış yapılmış ve nikriz beşlisi ile karara gelinmiştir. Yedinci ölçüde gerdaniyede buselikli asma kalış yapılmış, hüseyini perdesinde kürdili asma kalışlar yapılarak nikriz beşlisi ile karara gelinmiştir. Sekizinci ölçüde kürdi perdesinde çeşnisiz asma kalışlar yapılmış, nikriz beşlisi ile müzik cümleleri yapılarak ve yeden gösterilerek ölçü sonunda rast perdesinde karar verilmiştir. Dokuzuncu ölçüde kürdi perdesinde çeşnisiz asma kalışlar yapılmış, nikriz beşlisi ile müzik cümleleri yapılarak ve yeden gösterilerek ölçü sonunda rast perdesinde karar verilmiştir. Onuncu ölçüde nikriz makamının neva perdesi üzerindeki rastlı ve buselikli dizileri kullanılarak güçlü perdesi gösterilmiştir. On birinci ölçüde neveser makam dizisine geçilip tiz durak gerdaniye perdesinde neveserli karar verilmiştir.

Bu bulgular neticesinde; eserin makam geçkileri ve asma kalışlarıyla nikriz makamında olduğu, eserde kullanılan karakteristik unsurların dem ses, çarpma, çift çarpma, tremolo, glissando, ritardando, accelerando, vibrato ve üçleme olduğu görülmektedir. Bekir Onur icrasının notası aşağıda gösterilmiştir.

Aydın Kadioğlu Zeybeği

Seslendiren: Bekir ONUR
Notaya Alan: Ozan GÜLÜM

The musical score is presented in three systems, each with three staves. The top staff is for Ana Zurna, the middle for Dem Zurna, and the bottom for Davul. The first system is marked 'Serbest bölüm' and '♩-27-30'. It features a complex rhythmic pattern with 'vibrato' markings. The second system is marked '2' and '3/2', and includes 'accel.' and 'vibrato' markings. The third system is marked '2' and '3/2', and includes 'accel.' markings. The score is in a key signature of one sharp (F#) and a 9/2 time signature.

The image displays a musical score for the Kemane instrument, organized into eight systems. Each system consists of three staves: a treble clef staff for the main melody, a bass clef staff for a lower melodic line, and a percussion staff with rhythmic notation. The score includes various performance instructions such as *vibrato*, *rit.* (ritardando), and *a tempo*. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The notation includes complex rhythmic patterns, triplets, and slurs. The percussion staff uses 'x' marks to indicate rhythmic hits. The score is numbered 3 through 9 on the left margin, corresponding to the systems.

Şekil 11. Bekir Onur İcra Notası

Aydın Kadioğlu Zeybeği keman uyarlamasının birinci ölçüsünün notasyon gösterimine ilişkin bulgular ve yorum

Şekil 12. Aydın Kadioğlu Zeybeği Keman Uyarlamasının Birinci Ölçü Notası

Usulün 3+2+2+2 yapısının hissettirilmesi adına eserin girişinde ilk üçlü bölüme dördüncü konumda başlanmıştır. Dördüncü konumun, ayrıca vibrato yapısının gerçekleştirilmesinde uygun olan üçüncü konuma geçiş için kullanıldığı görülmektedir. Nikriz makamı içerisinde Tarz-ı nevin dizi seslerinin kullanıldığı görülmektedir. Tek tel üzerinde bir cümle içerisinde anlatım güçlendirilmiş ve ilk 3/2'lik bölüm bir bütün halinde ele alınmıştır. Devamında dönülen birinci konum ve vurgu bir sonraki ikilinin başı olarak gösterilmiş ve böylece 2/2'lik bölüm belirtilmiştir. Zurnadan vibratonun ilk dizekte nasıl çalınacağı görselleştirilmiş ve sayfa bitiminde icra ile ilgili gerekli açıklamaları yapılmıştır. Geleneksel üç davul-zurna icrasında görülen müzikal cümleleri birbirinden sus yardımıyla ayrılarak seslendirme birinci dizek onuncu dörtlükte staccato ve bir sekizlik sus, ikinci dizek dördüncü dörtlükte vurgulu ve hızlı olarak otuzikilikler peşine sekizlik bir sus ile gösterilmiştir.

Ölçü geneli itibari ile vurgular 3/2+2/2+2/2+2/2 yapısını betimlemek adına koyulmuştur. İkinci dizekte peş peşe görülen üç vurgu, Tibet Var ve Bekir Onur icralarının birinci ölçülerinin aynı bölümünde olan davul yapısı ile benzerlik göstermektedir. Ölçü sonunda güçlü bir sol el pizzicatosu ile bitiş etkisi verilmiştir. Bir sonraki ölçüde görülecek olan dem zurna yapısına giriş teşkil eden sol el pizzicatosu, doğal bir tınlama ile uzayarak devamında gelen tek sesli melodiye eşlik etmiş ve bu sayede dem zurna yapısı hissettirilmiştir.

Aydın Kadioğlu Zeybeği keman uyarlamasının ikinci ölçüsünün notasyon gösterimine ilişkin bulgular ve yorum



Şekil 13. Aydın Kadioğlu Zeybeği Keman Uyarlamasının İkinci Ölçü Notası

İkinci ölçüde ezgi yapısı temelde aynı olmakla beraber, ezginin ilk ölçüden farklı olarak ele alındığı ve çeşitli değişiklikler ile işlendiği görülmektedir. İlk ölçüden farklı olarak ikinci ölçüde dem zurna yapısı ve süsleme notalar görülmektedir. Eserin ilk iki dörtlüğünde davul icralarının tamamında karşılaşılan çarpma ve çift çarpma yapıların altmışdörtlük nota ve trill ile betimlendiği ve hemen ardından dem zurna için iki adet sol el pizzicatosu kullanıldığı görülmektedir. Devamındaki iki dörtlükte dem ses ile davulun çarpma hareketi bir arada yansıtılmış ve ardından bir glissando yapılmıştır. Yedinci dörtlükte Halil Çokyürekli icrasının hemen hemen tamamında görülen iki onaltılık peşine bir sekizlik davul ritim kalıbı yansıtılmıştır. Ayrıca sol el pizzicatosu doğal bir tınlama ile devam ederek devamında gelen tek sesli melodinin altını doldurmuş ve bu sayede dem zurna yapısı yansıtılmıştır.

İkinci dizekte tek tel üzerinde yapılan fa4 diyez-sol4, la4-si bemol4 ve do diyez5 re5 çıkışı ile Bekir Onur icrasının aynı ölçüsünün aynı bölümünde duyulan ses rengi aktarılmıştır. Ayrıca bu sayede sol telinin dem ses olarak uzatılabildiği görülmektedir. Ardından gelen vuruş yine tüm icralardaki davul yapısında görülen güçlü vuruş öncesi gelen çarpma hareketini yansıtmaya amacıyla süsleme notası ile gösterilmiştir. Ölçü sonunun birinci ölçüdeki ile aynı şekilde tamamlandığı görülmektedir.

Aydın Kadioğlu Zeybeği keman uyarlamasının üçüncü ölçüsünün notasyon gösterimine ilişkin bulgular ve yorum



Şekil 14. Aydın Kadioğlu Zeybeği Keman Uyarlamasının Üçüncü Ölçü Notası

Üçüncü ölçünün ilk dörtlüğüne vurgu ve çift çarpma ile başlanmıştır. Hemen ardındaki ricochet tekniği ile yapılan kırık akorların Halil Çokyürekli icrasının üçüncü ölçüsünün sonunda görülen davul ritmiyle benzeştiği görülmektedir. Aynı dizeğin dördüncü vuruşunda Bekir Onur icrasının üçüncü ölçüsünde davul vuruşunun hemen vuruş öncesi gerçekleştirdiği tremolo ile çarpma hareketi yansıtılmıştır. Birinci dizeğin yedinci dörtlüğünde dördüncü konuma geçildiği ve bu sayede devamında gelecek sol el pizzicatosu hareketlerine hazırlık yapıldığı görülmektedir. Aynı dizeğin sekizinci, dokuzuncu ve onuncu dörtlüğünde ise Bekir Onur icrasının dördüncü ölçüsünün yedinci, sekizinci, dokuzuncu ve onuncu vuruşlarındaki hem dem zurna hem ana ezgi hem de davul yapıları bir arada görülmektedir. Son dizeğin ikinci dörtlüğünde davul icralarında görülen tremolo yapısına bir benzetme görülmektedir. Ölçü yalnız bir anlatımla dem ses üzerine odaklı devam ettirilmiş olup, yine tınısının sonra gelecek ölçüye dem ses olarak sarkması adına güçlü bir sol el pizzicatosu ile tamamlanmıştır.

Aydın Kadioğlu Zeybeği keman uyarlamasının dördüncü ölçüsünün notasyon gösterimine ilişkin bulgular ve yorum



Şekil 15. Aydın Kadioğlu Zeybeği Keman Uyarlamasının Dördüncü Ölçü Notası

Dördüncü ölçünün pek çok noktadan üçüncü ölçü ile aynı tutulduğu, üçüncü ölçü son dizekte soru motifi kabul edilebilecek bölümün bazı değişiklikler ile cevaplandığı görülmektedir.

Aydın Kadioğlu Zeybeği keman uyarlamasının beşinci ölçüsünün notasyon gösterimine ilişkin bulgular ve yorum



Şekil 16. Aydın Kadioğlu Zeybeği Keman Uyarlamasının Beşinci Ölçü Notası

Beşinci ölçüde neveser makamına geçi yapıldığı görülmektedir. Üçüncü ve dördüncü dörtlüklerde, ele alınan üç geleneksel icrada da görülen glissando yapısı, ikinci parmakla birinci konuma dönülmesi ile taklit edilmiştir. Ayrıca sekizlik re5 ile dörtlük re5 arasına Bekir Onur icrasının on birinci ölçüsünün üçüncü ve dördüncü vuruşlarında açık yazımı ile bulunan işleme seslerinin koyulduğu görülmektedir. Dokuzuncu dörtlüğün ardından gelen nefes işareti, geleneksel icralarda karşılaşılan müzikal ifadeleri birbirinden sus yardımıyla ayırarak seslendirilmesine bir benzetme olarak görülmektedir. Ayrıca üçüncü konumda güçlü bir sol3-re4 sol el pizzicatosu için gerekli konuma gelmeye bir süre yaratıldığı görülmektedir. İkinci dizeğin ilk iki dörtlüğünde

Tibet Var icrasının üçüncü ölçü beş ve altıncı dörtlüklerinde görülen dem ses, ezgi ve davul yapısının bir varyasyonu görülmektedir. Ölçü sonunda ise Bekir Onur icrasının onuncu ölçüsündeki bölümün yansıtıldığı ve herhangi bir davul ritmi etkisine yer verilmeden sadece nikriz makamının güçlü sesi ve karar sesinin bir arada duyurulduğu görülmektedir.

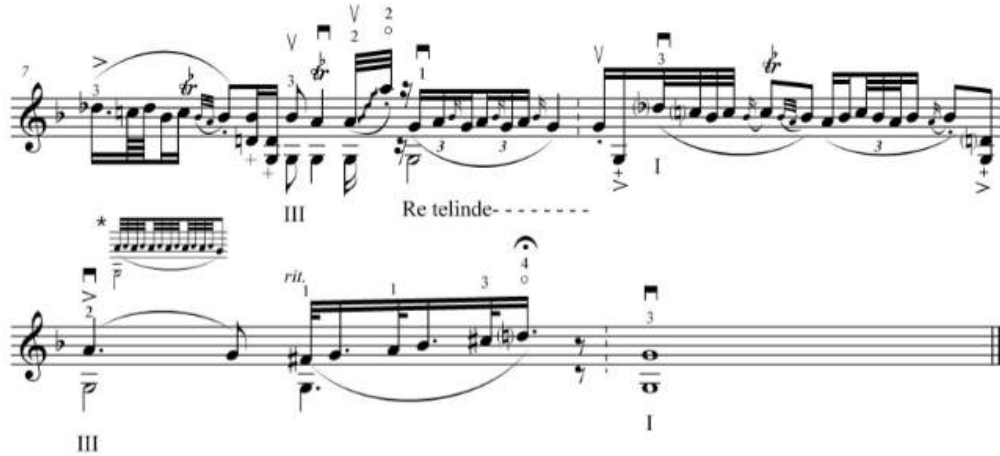
Aydın Kadioğlu Zeybeği keman uyarlamasının altıncı ölçüsünün notasyon gösterimine ilişkin bulgular ve yorum



Şekil 17. Aydın Kadioğlu Zeybeği Keman Uyarlamasının Altıncı Ölçü Notası

Altıncı ölçünün son bölümü hariç beşinci ölçü ile benzer olduğu görülmektedir. Son 2/2'lik bölümde bir önceki ölçünün sonunda re5 sesinde bırakılan yarım kalış etkisinin çözüldüğü görülmektedir.

Aydın Kadioğlu Zeybeği keman uyarlamasının yedinci ölçüsünün notasyon gösterimine ilişkin bulgular ve yorum



Şekil 18. Aydın Kadioğlu Zeybeği Keman Uyarlamasının Yedinci Ölçü Notası

Yedinci ölçünün son satırı ritardando ve puandorg sonrasında çekerek yapılan sol3-sol4 oktavı ile tamamlanarak bitiriş etkisi güçlendirilmiştir. Ölçünün bu son dizeği hariç tamamıyla ikinci ölçü ile aynı olduğu görülmektedir.

Kaynak Kişiler
Halil ÇOKYÜREKLİ
Bekir ONUR
Tibet VAR

AYDIN KADIOĞLU ZEYBEĞİ

Kemana Uyarlayan ve Notaya Alan
Ozan GÜLÜM

♩=60

The musical score for "Aydın Kadioğlu Zeybeği" is written for a single melodic line on a treble clef staff. The piece is in 9/8 time and features a key signature of one flat (B-flat major). The tempo is marked as ♩=60. The score is divided into six systems of music. The first system includes a key signature change and a tempo marking. The second system features a trill marked with an asterisk. The third system includes a section labeled "Re telinde" with a dotted line. The fourth system includes a section labeled "Ricochet". The fifth system includes a section labeled "Ricochet". The sixth system includes a section labeled "Ricochet". The score is annotated with various fingerings, breath marks, and dynamic markings.

*Eserin zurna icrasında görülen vibrato yapısını duyurmak için ikinci parmak tel üzerindeki konumuna yerleştirildikten sonra üçüncü parmak ikinci parmağa bitişirilerek, üçüncü parmağın vibrato ile her salınımında baskı yapmadan sadece tele temas ettirilmesi sağlanmalıdır.

**Glissando hızlı ve sesi fırlatırcasına aniden yapılarak çabucak flajöle yakalanmalıdır.

2

Ricochet

4

V V

2 3

0 4

IV

III

V

V

I

II

V+

V+

5

V

2

2

V

II

III

V+

V+

V

4 1

4 1

V

V

V+

V+

6

V

2

2

V

II

I

II

III

V+

V+

V

4 1

4 1

V

V

V+

V+

7

V

3

V

2

0

V

3

3

3

V

I

V+

V+

III

Re telinde-----

*

rit.

1

3

4

3

I

III

I

3

Şekil 19. Aydın Kadioğlu Zeybeği Kemana Uyarlamasının Notası

Kemana Uyarlanan Aydın Kadioğlu Zeybeği, Uzman Görüşlerine Göre Davul Zurna İcralarında Görülen ve Kemana Aktarılabilen Karakteristiği Düzeyde Yansıtılmaktadır? Alt Problemine İlişkin Bulgular ve Yorum

Kemana uyarlanan Aydın Kadioğlu Zeybeğinin, üç geleneksel davul-zurna icrasında karakteristik olarak görülen müzikal yapıları ne düzeyde yansıttığını belirleme sürecinde, farklı kurumlardaki Türk halk müziği koro şefleri, Türk halk müziği ses sanatçıları, Türk halk müziği bağlama sanatçıları, zurna sanatçıları ve konservatuvarların Türk halk müziği bölümlerinde, güzel sanatlar fakültelerinde, müzik eğitimi anabilim dallarında görev yapan ve alan uzmanlığı Türk halk müziği olan alan uzmanlarının (n=10) görüşleri alınmıştır.

Aydın Kadioğlu Zeybeği keman uyarlamasının icra geleneğindeki karakteristik olarak görülen müzikal yapıları yansıtma düzeyine ilişkin görüşme formundan elde edilen verilerin analizinde frekans (f) ve yüzde (%) dağılımları kullanılmış ve sonuçlar bu işlemlere göre yorumlanmıştır. Burada frekans ve yüzde dağılımları, 5'li likert ölçeğine göre hazırlanan form maddelerine verilen puanların olumlu ya da olumsuz yöndeki birikimlerini göstermekte ve bu birikimlere göre yoğunluğun nerede olduğu saptanıp, verilerin yorumlanması sağlanabilmektedir. Uzmanların cevaplarına dair frekans-yüzde tablosu aşağıda gösterilmiştir.

Tablo 2. Aydın Kadioğlu Zeybeği Keman Uyarlamasının Davul-Zurna İcra Geleneğindeki Karakteristiği Yansıtma Durumuna İlişkin Frekans Yüzde Tablosu

Ölçütler	Yanıtlar	Frekans	Yüzde
Keman uyarlamasında, davul-zurna icralarında yer alan çift zurna yapısı fark edilmektedir.	Kesinlikle Katılmıyorum	-	-
	Katılmıyorum	-	-
	Kısmen Katılıyorum	1	10
	Katılıyorum	2	20
	Kesinlikle Katılıyorum	7	70
Keman uyarlamasında, Türk müziğine ilişkin makamsal etki ve yapı korunmuştur.	Kesinlikle Katılmıyorum	-	-
	Katılmıyorum	-	-
	Kısmen Katılıyorum	-	-
	Katılıyorum	-	-
	Kesinlikle Katılıyorum	10	100
Keman uyarlamasında, davul-zurna icralarında yer alan süsleme notaların kullanımına özen gösterilmiştir.	Kesinlikle Katılmıyorum	-	-
	Katılmıyorum	-	-
	Kısmen Katılıyorum	-	-
	Katılıyorum	-	-
	Kesinlikle Katılıyorum	10	100
Keman uyarlamasında, davul-zurna icralarında yer alan ritmik yapıya dikkat edilmiştir.	Kesinlikle Katılmıyorum	-	-
	Katılmıyorum	-	-
	Kısmen Katılıyorum	1	10
	Katılıyorum	1	10
	Kesinlikle Katılıyorum	8	80
Keman uyarlamasında, zurna icralarında kullanılan vibrato duyumu yansıtılmaktadır.	Kesinlikle Katılmıyorum	-	-
	Katılmıyorum	-	-
	Kısmen Katılıyorum	-	-
	Katılıyorum	3	30
	Kesinlikle Katılıyorum	7	70
Toplam		10	100,0

Tabloda görüldüğü üzere *keman uyarlamasında, davul-zurna icralarında yer alan çift zurna yapısı fark edilmektedir* maddesine uzmanların %10'u kısmen katılıyorum, %20'si katılıyorum %70'i ise kesinlikle katılıyorum yanıtını vermişlerdir. *Keman uyarlamasında, Türk müziğine ilişkin makamsal etki ve yapı korunmuştur* maddesine uzmanların tamamı kesinlikle katılıyorum yanıtını vermişlerdir. *Keman uyarlamasında, davul-zurna icralarında yer alan süsleme notaların kullanımına özen gösterilmiştir* maddesine uzmanların tamamı kesinlikle katılıyorum yanıtını vermişlerdir. *Keman uyarlamasında, davul-zurna icralarında yer alan ritmik yapıya dikkat edilmiştir* maddesine uzmanların %10'u biraz katılıyorum, %10'u katılıyorum %80'i kesinlikle katılıyorum yanıtını vermişlerdir. *Aydın Kadioğlu Zeybeğinin kemana uyarlamasında; zurna icralarında kullanılan vibrato duyumu*

yansıtılmaktadır maddesine uzmanların %30'u katılıyor, %70'i kesinlikle katılıyor yanıtını vermişlerdir. Elde edilen bulgular ışığında; geleneksel icralarda yer alan çift zurna, makam, ritmik yapı, süsleme notalar ve vibrato yapılarının keman uyarlamasında yansıtıldığı görülmektedir. Buradan hareketle Aydın Kadioğlu Zeybeği davul-zurna icra geleneğinde görülen karakteristiğin keman uyarlamasında ele alındığı ve başarıyla yansıtıldığı söylenebilir.

Sonuç ve Tartışma

Sonuç

Aydın Kadioğlu Zeybeği davul-zurna icralarının seslendirilme biçiminin nota gösterimleri nasıldır? Alt problemine ilişkin sonuçlar. Aydın Kadioğlu Zeybeği eseri davul-zurna icralarının nota gösterimlerine ilişkin aşağıdaki sonuçlara ulaşılmıştır:

- Üç icranın da notasyonu ana zurna, dem zurna ve davul partilerinden oluşmaktadır.
- Üç icranın da notasyonunda 9/2'lik bileşik usulün 3+2+2+2 biçimi bulunduğu tespit edilmiştir.
- Notasyonun tamamında 32'lik notalar başta olmak üzere en çok kullanılan nota birleşimleri 16, 32 ve 64'lük notalar arasında olmuştur.
- Tüm notasyonlarda vibrato bölümleri belirli bir sürede yapıldığı için açıkça gösterilmiş ve salınım yapısı ilk sestten sonra gelen sesin dizekteki olağan yerinden aşağıya yazılarak gösterilmiştir.
- Davul notasyonunda tokmakla yapılan düm vuruşları için standart nota sembolü, çubukla yapılan tek vuruşları için x sembolü ile gösterilen nota simgesi kullanılmıştır.
- Halil Çokyürekli icra notasında metronom değeri yaklaşık olarak ikilik birim vuruşa 32-33 arasındadır.
- Halil Çokyürekli icrasında ritardando ile betimlenen beş adet ritmik genişleme bölgesi ve accelerando olarak ifade edilen bir adet ritmik daralma bölgesi bulunmaktadır.
- Halil Çokyürekli icrasında kullanılan müzikal unsurlar dem ses, glissando, vibrato, çarpma ve çift çarpma olmuştur.
- Halil Çokyürekli icra notasyonu toplam altı ölçüden oluşmaktadır.
- Tibet Var icra notasında metronom değeri yaklaşık olarak ikilik birim vuruşa 37'dir.
- Tibet Var icrasında bir adet ritardando ve bir adet accelerando bölümü bulunmaktadır.
- Tibet Var icrasında kullanılan müzikal unsurlar dem ses, glissando, vibrato, çarpma ve çift çarpma olmuştur.
- Tibet var icra notasyonu toplam beş ölçüden oluşmaktadır.
- Bekir Onur icra notasında metronom değeri yaklaşık olarak ikilik birim vuruşa 27-30 arasındadır.
- Bekir Onur icrasında iki ritardando ve bir accelerando bölümü bulunmaktadır.
- Bekir Onur icrasında kullanılan müzikal unsurlar dem ses, glissando, vibrato, çarpma, çift çarpma ve tremolo olmuştur.
- Bekir Onur icra notasyonu toplam on bir ölçüden oluşmaktadır.
- Üç icranın da makamı nikriz makamıdır. Üç icranın da içerisinde neveser geçkisi bulunmaktadır. Bekir Onur ve Tibet Var icrasında Tarz-ı nevin dizi sesleri kullanılmıştır.

Aydın Kadioğlu Zeybeği keman uyarlamasının notasyon gösterimleri nasıldır? alt problemine ilişkin sonuçlar. Aydın Kadioğlu Zeybeği eserinin keman uyarlamasının notasyon gösterimine ilişkin aşağıdaki sonuçlara ulaşılmıştır:

- Metronom değeri dördlük birim vuruşa 60'tır.
- Nikriz makamındadır.
- İçerisinde neveser makamına geçki bulunmaktadır.
- Tarz-1 nevin dizi sesleri kullanılmıştır.
- Sağ elde; detache, legato, staccato ve ricochet yay teknikleri kullanılmıştır.
- Sol elde; çift tel çalma, pizzicato, glissando, çarpma, çift çarpma, trill, aksan ve flajöle kullanılmıştır.
- I-II-III-IV.konumlar kullanılmıştır.
- Geleneksel icralarda duyulan vibrato, ilgili yerde nota üzerinde açık gösterilerek yönergesi sayfa altına yazılmıştır.
- Notasyonda usulün içyapısını belirtmek adına 3+2+2+2 bölümlerinin her biri kesik ölçü çizgisi ile gösterilmiştir.
- Ölçüler bir ölçü iki dizek olacak şekilde tasarlanmıştır. Burada 5/2+4/2 yaklaşımı kullanılmıştır.
- Ezgi ve usul, yapısı gereği içerisinde fazlaca 64'lük ve 32'lik notalar bulunduğundan okumayı kolaylaştırmak ve birim vuruş sürelerinin yerlerini netleştirmek adına, nota kuyrukları 4'lük ve 8'lik birim vuruşları betimler şekilde organize edilmiştir.
- Notasyon toplam yedi ölçüden oluşmaktadır.

Kemana uyarlanan Aydın Kadioğlu Zeybeği, uzman görüşlerine göre davul zurna icralarında görülen ve kemana aktarılabilen karakteristiği ne düzeyde yansıtmaktadır? Alt problemine ilişkin sonuçlar. Kemana uyarlanan Aydın Kadioğlu Zeybeğinin, uzman görüşlerine göre geleneksel icra biçeminde görülen karakteristiği yansıtmaya düzeyine ilişkin aşağıdaki sonuçlara ulaşılmıştır:

- Davul-zurna icralarında görülen çift zurna yapısı keman uyarlamasında yansıtılmıştır.
- Davul-zurna icralarında görülen makamsal etki ve yapı korunmuştur.
- Davul-zurna icralarında görülen süsleme notalar keman uyarlamasında yansıtılmıştır.
- Davul-zurna icralarında görülen ritmik yapılar keman uyarlamasında yansıtılmıştır.
- Davul zurna icralarında görülen vibrato keman uyarlamasında yansıtılmıştır.
- Aydın Kadioğlu Zeybeği geleneksel davul-zurna icralarında görülen karakteristiği yansıtan bir keman uyarlaması yapılmıştır.

Tartışma

Aydın Kadioğlu Zeybeğinin ortaya koyulan geleneksel üç davul-zurna icra notaları ile TRT repertuarında yer alan notalar arasında benzerlikler kadar farklılıklar da araştırma sürecinde görülmüştür. Bu farklılıklar, detaylıca notasyonu yapılan ana zurna-dem zurna-davul üçlüsünün ayrı partilerde fakat bir arada gösterilmesi neticesinde belirginleşmektedir. TRT repertuarında yer alan Aydın Kadioğlu Zeybeği notalarının kaynak kişi bölümünde yöre ekibi yazması ve tam olarak hangi çalgıdan için notaya alındığının bilinmemesi, yapılacak çalgısal uyarlamalara kaynak teşkil etmesi bakımından tek başına yeterli görünmemektedir. Ayrıca repertuarda yer alan Aydın Kadioğlu Zeybeği notasında yalnızca ana ezgi gösterilmektedir. TRT notalarında görülen Aydın Kadioğlu Zeybeği icra gösterimlerinin daha çok bağlama icraları ile benzerlik teşkil ettiği söylenebilir. Dolayısıyla burada yer alan

notaların bağlama ile seslendirmeye daha uygun olduğu kanısı oluşmaktadır. Oysa kemanın uzun ses çalabilme kabiliyetinin zeybek m¼ziđi icra geleneğinde bulunan zurnada da g¼r¼lmesi, bu anlamda iki çalgıyı birbirine daha çok yaklaştırmaktadır. Dolayısıyla zeybek m¼ziđi üzerine yapılacak keman ve diğer yaylı çalgı uyarlamalarında, ¼ncelikle davul-zurna icralarının kaynak olarak ele alınması, TRT repertuarı notasında ezginin ana hatlarını betimleme geleneği nedeniyle nota ¼zerinde yer almayan bazı gelenekselleşmiş karakteristik ¼geleri de ortaya çıkaracaktır. Aydın Kadioğlu Zeybeğinin TRT repertuarında yer alan notası şu şekildedir:

YREĞ AYDIN	KADIOĞLU ZEYBEĞİ (AYDIN ÇEŞİTLEMESİ)	DERLEME TARİHİ: 1976
KAYNAK KİŞİ:YÖRE EKİBİ		NOTALAYAN: NİHAT KAYA
SÜRE: ¼ =56		DERLEYEN: TALİP OZKAN

şekil 20. Aydın Kadioğlu Zeybeği TRT Repertuar Notası

Yöre ekibinden alınan ve Aydın denince akla ilk gelen zeybek ezgilerinden biri olan Kadioğlu Zeybeğini yöre ekibinin tamamı mı çaldı acaba? Mutlaka en az ana melodiyi çalan bir zurna, bir dem zurna ve bir de davulcu eşliğinde oynanmıştır ya da icra edilmiştir. Neden kaynak kişi olarak bunların isimleri yazılmamış? Derlenen ve TRT arşivinde notası bulunan birçok ezgi ile ilgili çok net bilgilere ulaşmak m¼mk¼n değildir. Aydın'ın usta zurnacılarından hayatta olmayan Saadettin Doğan, yaşayan zurnacılar arasında Germencik'li Basri Eğriboyun ve kardeşleri, yeni kuşak zurnacıardan Tibet Var tarafından alınan Kadioğlu Zeybeği kişisel ¼slup ve icra ustalığından dolayı farklılıklar g¼steriyor olsa da, ezginin ana kalıbı b¼t¼n zurnacılar tarafından neredeyse aynı çalınmaktadır. Maalesef elimize belge olarak ulaşan bu notada hem kaynak kişi bilgileri belirtilmemiş, hem de notalama konusunda çok hassas davranılmamış (Demir, 2013. s.317).

Geleneksel icraların birebir yapılan adeta transkripsiyon diyebileceğimiz yaklaşımla notaya alınması neticesinde ortaya çıkan ürünün, özellikle zeybek müziği ile yakından ilgilenmeyen ve icra etmeyen kişileri dahi tavır ve üslup içeren bir deşifreye yönlendirmesi oldukça olasıdır. Bu çerçevede aşağıda Aydın Kadioğlu Zeybeğinin Mehmet Erenler tarafından bağlama ile icra edilmesi neticesinde ortaya çıkan notasyona göz atmakta fayda var.

The image displays a musical score for a Zeybek piece titled 'Gülüm'. The score is presented in ten staves, each containing a melodic line and a corresponding fingering line. The music is written in 3/8 time and features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes. The notation includes several ornaments, such as circles with an 'x' or a 'v', and vibrato markings. The fingering lines use numbers 1, 2, and 3 to indicate finger positions, and 'x' to denote fretting. The score is a transcribed version of a traditional performance, capturing the intricate details of the original piece.

Şekil 21. Mehmet Erenler'in Aydın Kadioğlu Zeybeği İcra Notası (Beyter, 2013, s. 53)

TRT repertuarında yer alan notasyonu yöre tavrına uygun, böylesine bir icra ile ortaya koymak, yıllar süren bir birikim ve deneyim istemektedir. Türk halk müziğinde zeybek yöresine ait bir ezgiyi işitsel boyutta uyarlayarak böylesi bir yapıda çalabilmek oldukça etkileyici bir hadisedir. Bu durum Türk halk müziğinin bazı noktalarda avantajı, bazı noktalarda ise dezavantajı olabilmektedir. Dezavantaj olarak görülebilecek en önemli nokta, yöre tavrını yöredeki eserlerin çoğu üzerinden usta-çırak ilişkisiyle çalışmayan ve Türk halk müziğine hâkim olmayan hiç kimsenin TRT repertuarındaki benzer mantıkta bir notayı yukarıdaki notada örneklendiği gibi seslendiremeyecek olmasıdır. Normal şartlarda ulaşılabilecek ilk kaynak olan TRT Türk halk müziği repertuarından Aydın Kadioğlu Zeybeği notasının kemanda olduğu hali ile seslendirmesi ile yöre tavrının yakalanamayacağı da bu nedenle ortadadır.

Çalgı eğitimi, usta-çırak eğitimi yanında basılı notalardan oluşan metotları sürece dâhil ederek ilerlemektedir. Nota eğitimi ile usta-çırak eğitimi arasındaki denge çoğu çalgı eğitimi süreçlerinde olduğu gibi keman eğitiminde de sağlanmış durumdadır. Türk halk müziği geleneğinde kemanın kullanımına rastlansa da uluslararası icra standartları dâhilinde keman; bağlama, zurna, kabak kemane gibi güçlü biçimde geleneksel Türk halk müziğine ait bir saz değildir. Dolayısı ile her ne kadar yazılı bir gösterimi henüz standartlaştırılmamış olsa da zeybek tavrı, keman eğitiminin aksine, var olduğu hali ile bağlama eğitiminde daha işlenebilir bir konumdadır. Bu nedenlerle günümüz keman eğitiminin koşulları, bu eğitimin sınırlandırılmış süresi, metodolojisi ve amaçları göz önünde bulundurulduğunda keman eğitimi veren ve alan kişilerin meşk yöntemi ile Türk halk müziği yöresel tavırlarının tamamını icra etmesi ve öğretmesi beklenmemelidir. Yine aynı gerekçelerle kemanın eğitiminde Türk halk müziğinin tavır ile icrasının kendiliğinden oluşmasını beklemek anlamlı görülmemektedir. Geleneksel Türk halk müziği sazlarının alışıl gelmiş geleneksel icra alanlarına kıyasla keman, repertuarı itibari ile doğal olarak daha geniş bir icra alanında bulunur. Türk halk müziği repertuarı yanında, kemana özgü uluslararası repertuar ve bu repertuvara ait pek çok müzik türü bulunmaktadır. Ayrıca bu müzik türlerinin kemana sunduğu teknik katkılar neticesinde pek çok keman icra tekniği de bulunmaktadır. Bu nedenle, günümüz keman eğitimi, uluslararası icra teknikleri ve uluslararası öğretim metodolojisini içeren belirli düzeyde bir standarda sahiptir.

Günümüz keman eğitiminde kullanılacak Türk halk müziği eserlerinin kemana özgü uyarlanarak notalanmasının bir gereklilik olduğu ortadadır. Bu uyarlamalar yapılırken, yöresel tavırların kemanın icra teknikleri, teknik kapasitesi doğrultusunda yakalanmaya çalışılması önemli görölmektedir. Bu şekilde keman eğitiminde ve keman eğitimi repertuarında Türk halk müziğinin yöresel tavırlarının var olmasının mümkün olacağı düşünölmektedir.

Hatipoğlu (2013) doktora tez çalışmasında mesleki keman öğretiminin temel sorunlarından biri olarak, geleneksel üslubun ve uluslararası keman çalma tekniklerinin bir arada yer aldığı eser, alıştırma, etüt vb. materyallerin eksikliğini vurgulamıştır (s. 7). Yazar ayrıca çalışmasının sonunda Türk müziği dağarında yer alan saz ve söz eserlerinin keman eğitiminde kullanılabilir biçimde düzenlenmesi gereğini de vurgulamıştır (s. 421).

Türk halk müziği eserlerinin keman eğitimi özelinde dünya çapında temsiline katkı sunulması adına; kişilerin yöre tavrı hakkında fikir sahibi olabileceği, kişilerde bu yöre hakkında merak uyandıracak, geleneksel icra karakteristiğini yansıtmaya hedefinde uyarlamaların, etütlerin, alıştırma ve öğretmelerin artmasının önemli olduğu görölmektedir. Bu fikir araştırma sürecinde bir merak haline gelmiştir. Nihayetinde Conservatorio statale di Musica Alfredo Casella mezunu olan İtalyan bir keman icracısı ile uzaktan çevirim içi bir görüşme gerçekleştirilmiş ve eseri icra etmesi istenmiştir. Aydın Kadioğlu Zeybeğinin uyarlama notasını çalışma esnasında bu kişiden eser hakkındaki görüşleri de alınmıştır. Araştırma adına kendisinin söylediği en önemli söz, eserdeki tüm teknikleri bildiği, yazılı olan tüm notaları, açıklamaları ve işaretleri anlayabildiği ve eseri ilk resitalinde çalmak istediğidir. Ayrıca bu esnada kendisinin daha önce hiç Türk halk müziği eseri seslendirmedeği ve Türk halk müziği hakkında bir bilgisinin olmadığı da öğrenilmiştir. Çalışma sonunda kişi, özellikle bu şekilde farklı zeybek ezgilerini dinlemek istediğini ve asıl icraları nereden nasıl dinleyebileceğini öğrenmek istediğini belirtmiştir. Çalışma sonunda kişide yöreye ve Türk halk müziğine ilişkin ilgi ve bilgilenme isteği de artmıştır. 2 haftalık eser çalışmasının ardından kişi, eseri başarıyla seslendirmiş ve ilerideki çalışmalarda kullanılmak üzere kişinin video kaydı alınarak arşivlenmiştir.

Piyanist Hakan Ali Toker (2020) “Piyano için Geleneksel Türk Müziği Albümü” isimli kitabının ön sözünde benzer bir konuya değinmiştir. Toker, geleneksel Türk müziğinin vaz geçilmez öğelerinden birisinin tavrı olduğuna vurgu yaparak, bugüne değin ezgilerimizin daha çok sade halleriyle Batı çalgıları için düzenlendiğinden bahsetmiştir. Kanun sanatçısı Göksel Baktagir kitap hakkındaki görüşünü belirtirken “Hem Batı müziğinin estetik değerlerini ve armoni zenginliğini koruyan, hem de geleneksel Türk müziğinin ruhu olan üslup ve tavrı özelliklerini içinde barındıran bu düzenlemeler, bugün ihtiyaç duyduğumuz zengin tınıları kalbimize ulaştırıyor” ifadesini kullanmıştır.

Araştırmada elde edilen sonuçlar her ne kadar tek bir eser üzerinden örneklenmiş olsa da benzer adımların izlenmesi halinde hem uluslararası keman icra tekniklerini hem de geleneksel icrada ortaya çıkan karakteristiği içeren uyarlamaların yapılabileceğini ortaya koymaktadır. Bu pencereden söylenebilir ki; bir uyarlama yapılmak istendiğinde kuşkusuz önemli olan konulardan birisi birçok farklı icranın dinlenerek tüm detaylarıyla ve incelikle notaya alınması, ardından müzikal analizinin yapılarak uyarlamaya kaynak teşkil edecek verilerin elde edilmesidir. Bu nedenle geleneksel tavlara ilişkin karakteristiğin dâhil edilmek istendiği uyarlamalar yapılmak isteniyorsa uyarlama öncesi ele alınan bir Türk halk müziği eserinin var olan notası tek başına yeterli görülmemelidir.

Türk halk müziğinin tavrı ve üslup özelliklerini içerisinde barındıran özgün eserler, uyarlamalar, alıştırmalar, etütler ve bu konuya ilişkin bilimsel araştırmalar arttıkça kuşkusuz bu yolda daha fazla ilerleme kaydedilecektir. Dolayısıyla benzer çalışmalar desteklenmeli, arttırılmalı ve bu gibi çalışmalar bilimsel toplantılarda tartışmaya açılmalıdır.

Kaynakça/References

- Akpınar, M. (2002). Türk halk müziğinin keman ile seslendirilmesi üzerine bir araştırma. *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 8, 47-55.
- Akyürek, R. (2002). *Trabzon’da müzik eğitimi yetiştirmeye dönük lise ve yükseköğrenim kurumlarında ege türkleri yoluyla başlangıç düzeyindeki keman tekniklerinin öğrencilere kazandırılması ve bu yaklaşımın keman eğitiminde kullanılabilirliği* (Yayımlanmamış Yüksek lisans tezi), Abant İzzet Baysal Üniversitesi, Bolu.
- Alimdar, S. (2016). *Osmanlı’da Batı müziği*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Alpagut, U. (2001). *Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Ana Bilim Dalında Türk halk ezgilerinin kemana uyarlanmasının keman eğitimi yoluyla müzik öğretmenliği eğitimine yansıtılabilirliği* (Yayımlanmamış doktora tezi), Gazi Üniversitesi, Ankara.
- Apel, W. (1974). *Harvard dictionary of music*. Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University.
- Aydın, A. F. (2013). Aydın kaba zurna ekiplerinin yöresel repertuarında yer alan ağır zeybeklerin melodik ve ritmik özellikleri. *Zeybek Ateşi 2.Ulusal Efe Kurultayı Türk Tarihinde Efe ve Zeybek Kültürü Sempozyumu*, 250-265.
- Beyter, E. (2013). *Mehmet Erenler’in bağlama icrasının altı zeybek üzerinde analizi ve notaya aktarılması* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Haliç Üniversitesi, İstanbul.
- Bieber, A. B. (1997). *Adapting transcribing and arranging world music for western instrumental performance* (Yayımlanmamış doktora tezi), Columbia University, New York.
- Bulut, M. H. (2001). *Sivas yöresi halaylarının kültürel çeşitlilik açısından incelenerek keman eğitiminde kullanılması* (Yayımlanmamış doktora tezi), Gazi Üniversitesi, Ankara.
- Çınardal, F. C., Çınardal, L. & Çelik, A. (2017).Yöresel müzik kültürünün yaşatılmasında sivil toplum kuruluşlarının rolü: Kars ili örneği. *Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 17 (1), 115-131.
- Çit, U. (2014). *Batı müziği keman eğitiminde Türk müziği eserleri ve etütleri* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Kırıkkale Üniversitesi, Kırıkkale.

- Demir, Z. (2013). Zeybek ezgilerinin notalanması ve bağlama ile icrasında tavır notasının gerekliliği. *Zeybek Ateşi 2.Ulusal Efe Kurultayı Türk Tarihinde Efe ve Zeybek Kùltürü Sempozyumu*, 311-318.
- Deverich, R. K. (2006). *How did they learn? An overview of violin pedagogy with an emphasis on amateur violinists*. Erişim Tarihi: 04 Mart, 2020, <https://www.violinonline.com/images/christmas/historyofviolinpedegogy.pdf> sayfasından erişilmiştir.
- Donington, R. (1963). *The interpretation of early music*. London: Faber and Faber.
- Efe, M. (2007). *Geleneksel Türk sanat müziği kemani bestekârlarının eserlerindeki Batı müziğine ait müzikal unsurlar ve keman eğitiminde kullanılabilirliği* (Yayımlanmamış doktora tezi), Gazi Üniversitesi, Ankara.
- Erkan, Ç. (2012). Türk müziğinde uluslararası sanat müziğindeki bir besteleme tekniğinin kullanımı: "uyarlama". *Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Dergisi*, 2, 99-105.
- Erzincan, M. (2006). *Türk halk müziğinde uyarlama kavramı ve bağlamaya uyarlanan dört zeybek ezgisi üzerinde müzikal analiz* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Haliç Üniversitesi, İstanbul.
- Feyzi, A. (2013). *Keman öğretiminde ADDIE yaklaşımı esas alınarak hazırlanan öğretim modelinin uşşak ezgilerin kemanla seslendirilmesine etkileri* (Yayımlanmamış doktora tezi), Gazi Üniversitesi, Ankara.
- Geminiani, F. (1751). *The art of playing on the violin*. Erişim Tarihi: 10 Mart, 2020, [https://imslp.org/wiki/The_Art_of_Playing_on_the_Violin%2C_Op.9_\(Geminiani%2C_Francesco\)](https://imslp.org/wiki/The_Art_of_Playing_on_the_Violin%2C_Op.9_(Geminiani%2C_Francesco))
- Gülüm, O. & Albuz, A. (2019). Keman eğitiminde Türk halk müziği eserlerinin kullanılma durumuna yönelik öğretim elemanı görüşlerinin değerlendirilmesi. *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 42, 1-11. <https://doi.org/10.32547/ataunigsed.486851>
- Gürel, M. (2011). Keman eğitiminde kullanılan süsleme tekniklerinin Türk müziği keman icrasındaki uygulama biçimi ve buna yönelik alıştırmaların oluşturulması (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Gazi Üniversitesi, Ankara.
- Hatipoğlu, V. (2013). Rast makamındaki kar-ı natık eserlerinden oluşturulan seyr-i natık örneğinin keman öğretiminde kullanılabilirliğinin değerlendirilmesi (Yayımlanmamış doktora tezi), Gazi Üniversitesi, Ankara.
- Hatipoğlu, V. (2016). Türk müziği keman öğretimine yönelik yeni kaynak hazırlamada beylik aranağmelerden oluşturulan çeşitlemelerin yeri ve öneminin değerlendirilmesi. *Turkish Studies*. 11 (19), 417-442. <http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.11228>
- Haner, O. (2018). Türk müziği ezgi yapılarına dayalı keman eğitimi modeli (Yayımlanmamış doktora tezi), İnönü Üniversitesi, Malatya.
- Hinz, B. (1995). Transcribing for Greater Musicality. *Music Educators Journal*. 82 (1), 25-28, Erişim Tarihi: 3 Ağustos, 2018, <https://www.jstor.org/stable/3398881>
- Juma, R. (2002). *A guide to arabic violin technique for the classical violinist* (Yayımlanmamış doktora deneme yazısı), University of Miami, Florida.
- Karasar, N. (2009). *Bilimsel araştırma yöntemi: kavramlar-ilkeler-teknikler*. Ankara: Nobel Yayın Dağıtım.
- Koç, T. (2007) *Bir yöntem olarak bölgesel müziklerin keman eğitiminde kullanımı* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Van.
- Kurtaslan, Z. (2009a). Müzik öğretmeni yetiştiren kurumlarda ulusal keman eğitimi materyallerinin yeri ve önemi. 8. *Ulusal Müzik Eğitimi Sempozyumu*, 23-25. Erişim Tarihi: 11 Mart, 2020, <http://acikerisim.selcuk.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/123456789/7024/258513.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Kurtaslan, Z. (2009b). Türk keman okulunun oluşum süreci ve temsilcileri. *Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 26, 409-429.

- Müezzinoğlu, A. (2012). *Kemana uyarlanmış halk ezgilerinin keman eğitiminde kullanılması* (Yayımlanmamış doktora tezi), Gazi Üniversitesi, Ankara.
- Neumann, F. (1991). The vibrato controversy. *Performance Practice Review*, 4 (1), 15-27. <http://dx.doi.org/10.5642/perfpr.199104.01.3>
- Öztürk, O. M. (2006). *Zeybek kültürü ve müziği*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Öztürk, O. M. (2014). Ağır zeybeklerin ritmik özelliklerinin geleneksel usûl teorisi bağlamında incelenmesi. *Müzik-Bilim Dergisi*, 5, 11-26.
- Paftalı Bottazzini, Z. (2012). *La Camoanella ve Zigeunerweisen: Kemandan viyolaya iki uyarlama* (Sanatta yeterlilik), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul.
- Parasız, G. (2009). *Keman öğretiminde kullanılmakta olan çağdaş Türk müziği eserlerinin seslendirilmesine yönelik olarak oluşturulan hazırlayıcı alıştırmaların işgörüsellik ve etkililik yönünden incelenmesi* (Yayımlanmamış doktora tezi), Gazi Üniversitesi, Ankara.
- Say, A. (2010a). Adaptasyon. *Müzik Ansiklopedisi* içinde (c.1, s.557). Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Say, A. (2010a). Uyarlama. *Müzik Ansiklopedisi* içinde (c.3, s.557). Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Taşçı, G. (2012). *Türk halk musikisi saz eserlerinin ortaöğretim mesleki keman eğitiminde kullanım olanakları yönüyle incelenmesi* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Trakya Üniversitesi, Edirne.
- Toker, H. A. (2020). *Piyano için geleneksel Türk müziği albümü*. Ankara: Müzik Eğitimi Yayınları.
- Vaughn, J. B. (2015). *Tosca: an original arrangement for violin and piano* (Yayımlanmamış doktora tezi), Florida State University, Florida.

ALGORİTMALARIN YÖNLENDİRDİĞİ DİNLEME PRATİKLERİ: Sahte Bireyselleşme Bağlamında Kişiyi Özel Çalma Listeleri*

Music Listening Practices Directed by Algorithms: Discussing Personalized Playlists in the Context of Pseudo Individualization

Burçe ULUBİLGİN ÇUHADAR**, Aykut Barış ÇEREZCİOĞLU***

ÖZ

Bu çalışmada, dijital müzik medyalarının algoritmalara dayalı kişiyi özel çalma listeleri, Deezer özelinde incelenerek bu listelerin “özgürlük” ve “kişiyi özel olma” gibi özellikleri anlaşılmasına çalışılacaktır. Yeni medyalar, dinleyiciye kolaylık ve ucuzluk sağlamanın yanında müziğin üretim, dağıtım ve tüketim süreçlerini ile ticari müzik endüstrisinin işleyişini de etkiler. Çok sayıda ve farklı türde müziği barındırması ve dinleyiciye kolay, ucuz bir müzik dinleme deneyimi sağlaması ile günümüzün başlıca müzik dinleme aracına dönüşen dijital müzik medyaları, benzer motivasyonlar ile farklı yerlerdeki pek çok müzisyenin de müziğini dolaşıma sokacağı öncelikli alanlara dönüşür. Bu durum, dinleyicinin çok sayıda seçenek arasında kimi görüşe göre özgürleşmesinin önünü açarken farklı bir bakış açısı ile milyonlarca şarkı arasında neyi dinleyeceğini bilemeyen ve yönlendirmelere açık hale gelen bir dinleyici profiline neden olmaktadır. Yapay zekâ teknolojileri ve algoritmaların kullanıldığı kişiyi özel çalma listeleri ise bu platformlar tarafından kararsız dinleyicinin yol göstericisi konumunda resmedilir. Bu yol gösterme haline müzisyenler, dinleyiciler ve yayıncıların duyduğu şüphe hali ise kişiyi özel çalma listelerinin “kişiyi özellik” durumunu sorgulamamıza ve kültür endüstrisi paradigmasının belirli unsurlarını yeniden gözden geçirmemize neden olur. Bu çerçevede çalışmamız gerek müzik incelemesi gerekse Kültürel Çalışmalar ve medya çalışmaları ile ortaklıklar sağlar. Çalışmada, dijital müzik medyalarının algoritmalara dayalı kişiyi özel çalma listeleri, Deezer özelinde incelenerek alan çalışması verileri ile aktarılır. Bu listelerin “özgürlük” ve “kişiyi özellik” durumlarındaki şüphe hali ise kültür endüstrisinin belirli parametreleri ve sahte bireyselleşme kavramları ile aktarılır.

Anahtar Kavramlar: Dijital Müzik Medyaları, Streaming, Kültür Endüstrisi, Sahte Bireyselleşme, Yapay Zekâ

ABSTRACT

In this study the personalized playlists of digital music media based on algorithms will be examined specifically for Deezer, and the features of these lists such as “freedom” and “personalized” will tried to be understood. The new media not only has provided convenience and affordability to the audience, but also affected the production, distribution and consumption processes of music and the functioning of the commercial music industry. Digital music media, which has become the main music listening tool today hosting many and different genres of music and providing an easy and inexpensive music listening experience to the listener, transform into priority areas where many musicians from different localities will bring their music into circulation with similar motivations. While this situation paves the way for the freedom of the audience among many options, according to some opinions, with a different perspective it causes a listener profile that does not know what to listen to among millions of songs and becomes open to direction. Personal playlists using artificial intelligence technologies and algorithms are depicted by these platforms as guide for the unstable listeners. The suspicion of musicians, listeners and broadcasters in this guiding state causes us to question the "personal" status of personalized playlists and in direction of ethnomusicology discipline which makes inferences in line with field data, causes us to reopen certain elements of the cultural industry paradigm that has been reached. In the study, personalized playlists of digital music media based on algorithms are examined specifically for Deezer and explained with fieldwork data. The suspicion of the "freedom" and "personal characteristics" of these lists is conveyed by the specific parameters of the culture industry and the pseudo individualization.

Keywords: Digital Music Media, Streaming, Culture Industry, Pseudo Individualization, Artificial Intelligence

Araştırma Makalesi/Research Article - Geliş Tarihi/ Received Date: 08.11.2020 **Kabul Tarihi/ Accepted Date:** 04.12.2020

* Çalışma. 2-4 Ekim 2020 tarihinde Etnomuzikoloji Derneği tarafından gerçekleştirilen Müzik/Dans ve Kimlik: Tuna'nın Tınıları Sempozyumu'nda sunulan bildirinin geliştirilmiş sonuçlarını içerir.

** **Sorumlu Yazar/Corresponding Author:** Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Bilimleri Bölümü, Doktora Öğrencisi, burce.ulubilgin@gmail.com, ORCID ID: 0000-0001-5431-8434

*** Doç. Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bilimleri Bölümü, aykut.cerezcioglu@deu.edu.tr, ORCID ID: 0000-0003-4558-8154

Atf/Citation: Ulubilgin, Çuhadar, B., Çerezcioglu A. B. (2020) Algoritmaların Yönlendirdiği Dinleme Pratikleri:Sahte Bireyselleşme Bağlamında Kişiyi Özel Çalma Listeleri. *Eurasian Journal of Music and Dance*, (17), 111-128.

Extended Abstract

In this study the personalized playlists of digital music media based on algorithms will be examined specifically for Deezer, and the features of these lists such as “freedom” and “personalized” will be tried to be understood. Although this study seems to build its theoretical framework on Adorno’s approach it doesn’t share Adorno’s mass culture paradigm. Likewise, this study doesn’t share the perspective of almost hidden forces (bosses and owners of capital) that produce popular culture as if they were ruling cultural life from a superhuman point. The aim is not to justify the conceptualization that “remained on the dusty shelves of history by the maintaining the paradigm of mass culture. This study tries to understand the change of music listening practice as a particular cultural practice, rather than a cultural analysis. The study aims to identify a dynamic and changing aspect of culture by using the interpretations of musicians and listeners as data. This study seeks an answer to a research problem: are “personalized playlists” really personal in new music medias? While looking for the answer for this question interviews and a survey conducted with musicians and listeners. In the responses received it was seen that there was a doubt about the issues among the musicians and listeners. While this situation provides the freedom of the listeners, it causes a listener profile among millions of songs that doesn’t know to listen to and becomes open to direction. Personal playlists using artificial intelligence technologies and algorithms are shown these platforms as a guide for the unstable listeners. The suspicion of musicians, listeners and broadcasters in this guiding state leads us to the question “the personality” status of personalized playlists and to reconsider certain elements of the culture industry paradigm. Within this framework this study provides partnerships with music studies, media studies and Cultural Studies.

The new media not only has provided convenience and affordability to the audience, but also affected the production, distribution and consumption processes of music and the functioning of the commercial music industry. Digital music media, which has become the main music listening tool today hosting many and different genres of music and providing an easy and inexpensive music listening experience to the listener, transform into priority areas where many musicians from different localities will bring their music into circulation with similar motivations. While this situation paves the way for the freedom of the audience among many options, according to some opinions, with a different perspective it causes a listener profile that does not know what to listen to among millions of songs and becomes open to direction. Personal playlists using artificial intelligence technologies and algorithms are depicted by these platforms as a guide for the unstable listeners. The suspicion of musicians, listeners and broadcasters in this guiding state causes us to question the “personal” status of personalized playlists and in the direction of ethnomusicology discipline which makes inferences in line with field data, causes us to reopen certain elements of the cultural industry paradigm that has been reached.

New music medias are preferred by listeners and guide their listening practices. These medias are seen as a means of success, earning and reaching the audiences for the musicians, record companies and the distributors of the music industry. Various commercial relations and agreements have been made to be included in the playlists of new music media. However, it appears that these commercial agreements are not known among audiences. With these features the new music medias cause the opinions of Adorno to be questioned again.

In the study, personalized playlists of digital music media based on algorithms are examined specifically for Deezer and explained with fieldwork data. The suspicion of the “freedom” and “personal characteristics” of these lists is conveyed by the specific parameters of the culture industry and the pseudo individualization. The concept of pseudo individualization which Adorno expresses that it enables the culture industry to continue its existence by concealing it appears in the characteristics of ‘Flow’ which is the focal point of this study, expressed as a personal playlist and its presentation to the audience. Flow collects the listener information via Big Data. Flow lists the similar past preferences on the app to its listeners and presents them as if new. Suggestions and categories in lists with emphasis on individuality are provided with general user data. The delusion that the listeners think they have control over these lists also appears to be the effect of the false individualization.

Bu çalışma, her ne kadar kuramsal çerçevesini Adorno'nun yaklaşımı üzerine kuruyor gibi gözükse de kitle kültürü paradigmasının "kitleleri edilgen" gören neredeyse iradesizce niteleyen yaklaşımlarını paylaşmaz. Benzer biçimde bu çalışma Frankfurt Okulu'nun önde gelen teorisyenlerinden Adorno'nun, popüler kültürü üreten neredeyse gizli güçlerin (patronlar ve sermaye sahipleri) adeta kültürel hayatı, insanüstü bir noktadan yönetiyormuşçasına ele aldığı perspektifi de paylaşmamaktadır. Bu çalışma, çok basit bir araştırma problemine cevap aramaktadır: yeni müzik medyalarında 'kişiyi özel çalma listeleri' gerçekten de kişiyi özel midir? Bu sorunun cevabını ararken çalışma içerisinde de görüleceği gibi gerek müzisyenlerle ve dinleyicilerle yapılan görüşmeler, gerekse başvurulmuş anket cevapları, yeni müzik medyalarındaki kişiyi özel olma durumuyla ilgili çalışmanın başında zihnimize yer alan soruyu tetikleyen 'şüphe' halinin, dinleyiciler ve müzisyenlerde de (en azından bu çalışma için muhatap olunanlarında) dikkate değer biçimde var olduğunu göstermiştir. Amaç, kitle kültürü paradigmasını sürdürerek, adeta 'tarihin tozlu raflarında kalmış' bir kavramsallaştırmayı haklı çıkartmak değildir.

Bu çalışma bir kültürel analizden ziyade belirli bir kültürel pratik yani müzik dinleme pratiğindeki belirli bir değişimi anlamaya çalışır. Bu yönüyle çalışma, kültürün dinamik ve değişmekte olan bir yönünü, izlerkitle ve müzisyen yorumlarını 'veri' olarak kullanarak bu verileri uygun teorik materyal çerçevesinde anlamaya çalışır. Bu anlamda elde edilen verinin kavramsal örtüşürmesinin yapılmasıyla çalışma, akademik bir nitelik kazanır. Ayrıca bu kavramsal örtüşürme bilimsel çalışmanın başlığına da yansır. Çalışmayla ilgili ilk intibayı da oluşturan başlık, örnek olayı içermesi ve teorik çerçeveyi de içermesi açısından hem önemli hem de bazen tehlikelidir. Çünkü kimi zaman çalışma ile ilgili olarak daha çalışma okunmadan/incelenmeden bir yargıya varılmasına da sebep olabilir. Çünkü kimi zaman alan verileri, araştırmacıyı, eskide kalmış, modası geçmiş hatta artık bir çalışma içerisinde yer verilmesi neredeyse ayıp sayılacak kuramsal çerçevelere yöneltmek durumunda kalabilir. Bu teorik çerçevenin ne şekilde ele alındığı, herhangi bir eleştiriye tabi tutulup tutulmadığı ya da kimi zaman Fayerabad'ın (1999) tabiriyle "eski ve saçma" görünen kavramların kullanımının, çalışmayı baştan görmezden gelmeye sebep olduğu durumlarla karşılaşılır. Çünkü bilim camiası her şeyden önce sosyal bir camia olması ve kendi sosyolojik dinamiklerine sahip olması sebebiyle, bilimsel geçerlilik ölçütü de aslında 'bilim camiasının toplumsallığı içindeki geçerlilikle koşut biçimde işler'.

Bourdieu'nün de (2015, s. 65) belirttiği gibi "bilimsel müdahaleleri, yayın mecralarını, seçtiğimiz konu-ları, ilgilendiğimiz sorunsalları vb. belirleyen" bilimsel alanın failleri arasındaki nesnel ilişkilerin yapısı, kuram-sal seçimlerimizi de etkiler. Thomas Khun, bu saptamayla koşut saptamalarda bulunur. Khun'a göre bilimcileri "daha önce kabul edilmiş olan bir kuramı reddetmeye götüren uslamlama (muhakeme) işlemi, bu kuramın gerçek dünya ile karşılaştırılmasından daha başka etkenleri de içermektedir" (Khun 2008: 168). Khun gibi görelilikçi konvansiyonalistler, bilimsel bilginin ilerlemesinin son tahlilde bilim yapanların psikolojik ve sosyolojik tercihlerine bağlı olduğuna inanırlar (Kuyuş, 2008, s. 23). Khun bu yaklaşımı doğrultusunda, bilimde paradigma tercihi de siyasi kurumlar kümesi tercihinin benzeridir (Yalçın 2001, s. 2). Yazara göre rakip paradigmlar arasında yapılacak bir tercih aynı rakip siyasi kurumlar ve siyasi yaklaşım kümeleri arasında yapılacak bir tercih gibi "aslında birbirine tamamen zıt toplumsal yaşam tarzları arasında yapılacak bir tercih" olacaktır. Hatta "böyle olduğu için de söz konusu tercih yalnızca olağan bilime özgü değer yargıları tarafından belirlenemez" (Khun, 2008, s. 187). Khun'un bu noktada kastettiği değer yargıları ise ilgili topluluğun onayı yani uzlaşımıdır. Bu çerçeveden bakıldığında Khun'a göre bilimsel çalışmalarda kuram tercihleri rasyonel gerekçelerden çok sosyolojik gerekçelerle gerçekleştirilmiş olur (Khun, 2008). Hatta Khun, kuramsal tercihlerde ve redlerde bilim camiasının adeta sürü psikolojisiyle davrandığını dahi belirterek, belki de biraz ileri gider (Yalçın, 2000, s 2).

Sosyal bilimlerin, pozitif bilimlerde olduğu gibi yasa kavlinde genel geçer yargılara ulaşamayacağı bu sebeple de çeşitli insan gruplarının davranışlarını, bu insan gruplarının üretmiş oldukları toplumsal organizasyonlar ya da düşünce biçimleri bağlamında anlamaya çalışmak olacağı göz önüne alındığında, yapılan bir çalışmada gerçekleştirilecek kuramsal tercihin, tamamen alan verisi merkezli olacağı anlaşılmalıdır. Kimi zaman alan verileri, araştırmacıyı, eskide kalmış, modası geçmiş hatta artık bir çalışma içerisinde yer verilmesi nere-deyse ayıp sayılacak kuramsal çerçevelere yöneltmek durumunda kalabilir. Burada asıl soru bilimcinin, Khun'un belirttiği gibi rasyonel ölçütleri kenara bırakıp sosyolojik ölçütlere dayanarak sürü psikolojisine mi uyacağı yoksa bu eski ve saçma olduğu düşünülen kuramsal tercihe yönelerek bununla hesaplaşma ve belki de süregelen haklılık paylarını sadece alan verileri çerçevesinde değerlendirme cesaretini gösterip göstermeyeceği oluşturur.

Feyerabend (1999, s. 59) “ne kadar eski ve saçma olursa olsun bilgimizi geliştiremeyecek düşünce yoktur” der. Yazara göre;

Kuramın mümkün tüm yönlerini anlamak isteyen bilimci çoğulcu bir metodoloji kullanacaktır, kuramları deney, veri ve olgularla karşılaştırmak yerine diğer kuramlarla karşılaştıracaktır ve yarışı kaybetmiş gibi duran görüşleri göz ardı etmek yerine geliştirmeye çalışacaktır. Yarışmanın sürmesi için gerekli görülen alternatif görüşler geçmişten de alınabilirler... bir konunun tüm tarihi, onun en son ve en ‘gelişmiş’ safhasını daha da geliştirmek için kullanılabilir. Bir bilimin tarihi, felsefesi ve kendisi arasında yapılan ayrımlar kaybolup gider, tıpkı bilim ve bilim dışı ayrımı gibi (Feyerabend 1999, s. 59- 60).

Bilimde ilerleme olarak kabul edilen şeyin geçmişten gelen eleştirisiyle gerçekleştiğini söyleyen Feyerabend’a göre “dünyanın hareket ettiği üzerine kurulu Pisagorcü düşünce, Aristo ve Batlamyus’tan sonra buruşturulup çöp sepetine atılmıştı. Ama bir gün Kopernik tarafından yeniden hayata döndürülecek ve onu bozguna uğratanları bozguna uğratacak bir silah haline getirilecektir” (1999, s. 61).

Bu çalışmanın alana katkısı tam da bu noktada netleşir. Çalışmamız bilim camiası tarafından aslında rasyonel değil kendi sosyolojik dinamikleri sebebiyle kullanım dışı bırakılan yaklaşımların, kısmen de olsa kullanılabilirliklerini sorgulamayı hedefler. Bu anlamda bir yandan popüler müzik ve popüler kültür çalışmalarına akademik ilgide en temel paradigmayı oluşturan Adorno’nun görüşleri, diğer yandan çoktan modası geçmiş ve geride bırakılmış yargıları da içerir. Adorno’nun özellikle bizim çalışmamızda geri dönülüp yeniden hesaplaşılması icap eden ‘sahte bireyselleşme’ kavramlaştırması da genel olarak yazarın, popüler müzik üretimi ve tüketimi ile ilgili ortaya attığı bir kavramdır. 1941 tarihli popüler müzik üzerine adlı makalesinde tamamen o döneme kadar ki popüler müzik türleri ve popüler müzik endüstrisi üzerinden yaptığı analizler gereği ortaya attığı kavram, bireysel tercihi ve bireyin aktif katılımcı özne olarak varlığını yok sayar. Ayrıca Adorno, popüler müziği biçimsel ve üretime dayalı biçimde eleştirirken tüm referansını Klasik Müzikten alır ve verdiği örneklerin neredeyse tamamının Klasik Müzikte de geçerli olması görüşlerindeki önemli açıkları/defoları oluşturur.

Bu açıdan bakıldığında Adorno’nun sahte bireyselleşme kavramı, genel olarak Kültür Endüstrisi kavramsallaştırması içerisinde işlenir. Ve sonradan yapılan eleştirilerde de görüleceği gibi müzik endüstrisini, boş zaman ürünleri ve kitle kültürü ürünlerini üreten, yukarıdan dayatılmış ve iş adamlarının tuttuğu teknisyenlerce imal edilen (McDonald, 1953) ürünleri üreten bir organizasyon olarak ele alır. Bireylerin, istedikleri müziksel ürünü seçiyor olma yanılgısı içinde olduklarını belirten yazar, bireye seçim hakkı varmış olduğu yanılgısını yaratan müzik endüstrisinin aslında bireyin dinleyeceği ürünleri, önceden seçip, seçilmiş ürünleri bireyin önüne çıkarttığını iddia eder. Bu anlamda sahte bireyselleşme, bireysel bir tercihte olduğu kadar müziksel üretimde de kendini gösterir çünkü yazara göre ancak dinleyici popüler müzik dinlemeye devam etmek istiyorsa birbirinden çok da farklı olmayan ürünler arasından seçim yapmak durumundadır (Adorno, 1941, s. 72-73). Burada yansıtılan özgürlük, “bütün alanlarda hep aynı olanı seçme özgürlüğü”dür (Adorno, 2020, s. 107). Adorno’ya (2009, s. 95- 102) göre zaten birbirinin aynı ya da benzeri, standartlaşmış üretim zincirleri içinden çıkan müziklere ulaşabilecek olan dinleyici yalnızca sunumu kimin yapacağını değiştirmiş olur (aktaran Kulak, 2016, s. 79).

Adorno ve Horkheimer’in bu yaklaşımları Konstanz Okulu’ndan başlayan, Umberto Eco’yu, Roland Barthes’i, Stuart Hall ve Kültürel Çalışmalar’ı kapsayan geniş bir yelpazenin metin ve okur üzerine ürettikleri çok daha geçerli yaklaşımlarla önemli ölçüde çürütülür ve bu yaklaşımlar, popüler müzik dinleyicisine de aktif / katılımcı/anlam üreten ve direnç gösteren bir nosyon kazandırır. Ancak yaptığımız çalışmada alan verilerinden özellikle de görüşmelerden elde edilen veriler, bir kez daha bu eskide kalmış kuramsal yaklaşımı elden geçirme ihtiyacı doğurur. Çünkü Adorno’nun yaklaşımlarına getirilen eleştirilerin başında da bireylerin seçme özgürlüğünü yok sayan tavrı oluşturur. Gerçekten de yazarın popüler müziği tüketen bireylerin seçim yapma ve özgür irade kullanma ile ilgili noktaları boşlukta bıraktığı rahatlıkla çıkarılabilmektedir. Ancak bu makalenin akademik dayanağı şu ana kadar ki anlatımdan da anlaşıldığı kadarıyla temelde belirli bir kavramlaştırmayı haklı çıkartmak ya da bu kavramlaştırmayı kullanarak bir araştırma sorusunu çözmek değil bir araştırmada iş görecekt noktaları olduğu saptanan bir yaklaşımın, akademik camia içindeki ‘geçersizlik’ ölçütlerini bilim felsefesi ve bilim sosyolojisi düzeyinde de tartışmaktır. Bu tartışmalar çerçevesinde Adorno’ya getirilen ve seçme özgürlüğü ve özgür iradeyi

yok sayan tavrı da özgür iradenin kültürel ve tarihsel bir konum içinde gelişen ve zannedildiği gibi bireyin sadece kendisiyle ilgili olmayan yapısıyla da yanıt verilebilir. Rosenberg'in belirttiği gibi bireydeki özgür irade Newton mekaniği determinizmi ile ilişkili bir düşünce sistematığının ürünüdür ve Newton mekaniğinin determinizmi insan davranışlarındaki determinizmin de temelini oluşturur. Yani gezegenlerin belli bir andaki konumlarının verilmesi ile nasıl ki onların geçmişteki ve gelecekteki konum ve momentumları belirlenebiliyorsa, bireyin konumu da içinde yer aldığı tarihselliği kuran geçmişin ve şimdinin konumlanışlarına bağlıdır. Buradan hareketle;

“Özgür irademizle gerçekleştirdiğimiz ve dolayısıyla sorumlusu olduğumuz eylemlerimizin nedenlerinin izini bu eylemlerin daha önceki nedenlerine, oradan da seçimlerimize, arzularımıza ve içerisinde bu arzuların temsil edildiği beynimizin fiziksel durumuna dek sürdüğümüzü varsayalım. Beyin, diğer fiziksel nesnelere gibi büyük ölçüde fiziksel yasaların güdümüne tabi, karmaşık bir fiziksel nesnenin başka bir şey değilse, kafamızda olup biten şeyler tıpkı bir sıra domino taşının birbirini devirmesi olayında olduğu gibi daha önceki olaylar tarafından belirlenebiliyor demektir. Beynimizdeki olayları belirleyen nedenler kontrolümüz dışında gelişen olayları içeriyorsa, bu geniş nedensel ağ içerisinde gerçek anlamda özgürce tercihte bulunmaya... yer olmadığı iddia edilebilir” (Rosenberg, 2014: 44).

Kültür Endüstrisi ve Sahte Bireyselleşme

Kültür endüstrisi kavramı çok boyutlu olmasıyla tanımlanması güç bir hal alırken onu çalışmanın perspektifini yansıtan yönü ile ekonomik ve kültürel açıdan ele almak gerekir. Kültür endüstrisini bu boyutlarıyla ele alan Kulak (2017, s. 88), bütüncü bir tanım yapmış ve kavramı “...müzik, sinema, edebiyat gibi her türden kültürel öğenin ve etkinliğin meta formunda üretildiği ya da metalaştırıldığı, böylece sıradan nesnelere gibi alınıp satılabilir bir hale dönüştürüldüğü ve bu kültürel ürünler aracılığıyla rasyonalizasyona dayalı bir kültürün inşa edildiği bir süreçtir” ifadeleri ile açıklamıştır.

Çalışmada, giriş bölümünde belirtildiği gibi kültür endüstrisi ve kitle kültürü paradigmasının “kitleleri edilgen” gören neredeyse iradesizce niteleyerek popüler kültürü üreten gizli güçlerin etkisinde adeta kültürel hayatı, insanüstü bir noktadan yönetiyormuşçasına ele aldığı perspektifini paylaşmamaktadır. Çalışma, yeni medya ile değişen/dönüşen müzik dinleme pratiklerinin sunduğu olanaklar doğrultusunda ortaya konan “özgürlük algısı” ve buna duyulan “şüphe” hali ile çalma listelerini ve bu listelerin belirttiği şekli ile “kişiyi özellik” durumunu incelemektedir. Bu nedenle genel bir kültür endüstrisi yaklaşımı yerine bu özgürlük algısı ve şüphe durumunu tetikleyen düşüncenin zeminini oluşturduğu ölçüde kültür endüstrisi paradigmasına yer verilmiştir.

Kültür endüstrisinin ürettiği popüler kültür izleyicilerinin özgürlüğü konusunda Fiske ve Grossberg olumlayıcı bir bakış açısıyla yaklaşarak “göçebe öznellik” ifadelerini kullanırlar. Onlara göre popüler kültür izleyicisi “sınırlanamaz, bir yerde tutulamaz[dır]... ve özgür özelliklere sahiptir” (1980, 1987 ve 1989, aktaran Erdoğan, 2016, s. 93). Erdoğan ise bu görüşe farklı bir açıdan yaklaşarak bu göçebelerin “içinde yaşadıkları koşullar ve ortam dışına çadırlarını kuramı[yacaklarını]” belirtir. Ona göre bireyler “hangi programı seyredersenler seyretsinler, hangi ürünü tüketirlerse tüketirler, eğer bilinçli olarak alternatif kaynakları kullanmıyorlarsa egemen düzenin ürettiklerini tüketirler” (Erdoğan, 2016, s. 93). Erdoğan’a göre (2016, s. 77) “kapitalist üretim biçimindeki büyümeyle ve yaygınlaşmayla birlikte yerel üretimin yerine geçen büyük şirketler”in etkisiyle bireyin “beğenileri ve tercihleri” zaten “bu şirketlerin biçimlendirdiği materyallere odaklandır[ıl]mıştır” dolayısıyla bireyin satın alma ve kullanmadaki özgürlüğü dahi şaibelidir.

Adorno'nun anlatımlarında anlaşıldığı kadarıyla yazara göre kültür endüstrisinin özgürlük algısı, sunduğu seçeneklerin çokluğuna “her yaştan ve cinsiyetten” bireyin “kendi için üretileni” satın alabilme yetisinde gizlenir. Çünkü kültür endüstrisi “kısa sürede üretilen ve sürekli piyasaya sürülen ürünlerle kar elde eden bir sektör”dür ve “birbirinden farklı içerikte ve nitelikte ürünleri ardı ardına piyasaya sürer” (Çelik, 2012, s. 116). Kültür endüstrisini yayan ve yaygınlaştıran ise kitle iletişim araçları, eşdeyişle medyadır. Kültür endüstrisi “halk bunu istiyor” söylemleri ile medyanın (ve kültür endüstrisinin) halkın istediğini veren demokratik araçlar olduğu illüzyonunu oluşturur (Çelik, 2012, s. 117). Adorno, bireyin “doğumundan ölümüne kadar” içinde bulunduğu totalite içinde zaten onun için neyin “iyi, doğru ya da güzel” olduğunun verildiğini, bu nedenle “halk” bunu istiyor” diye savunulan her şeyin aslında “kitle iletişim araçlarının alıştırdığı zevkler ve öğrettiği sunular”

olduğunu ifade eder (1995: 80-81, aktaran Çelik, 2012, s. 117). Çelik de (2012) benzer biçimde bu tercihlerin yönlendirildiğine vurgu yapar. Ona göre kültür endüstrisi, bu yönlendirmenin dışına çıkmak isteyen bireyi yalnızlaşma tehlikesi ile baş başa bırakarak sınırlarında tutmaktadır. Yazar buna ek olarak kitle toplumunda yalnız kalmamanın tek yolunun, çoğunluğun kararına katılmaktan geçtiğini belirtir ve şöyle der;

Birey yalnızlıktan kurtulduğunu düşünürken aslında iç dünyasını, özgürlüğünü, kendi kararları ve istekleri doğrultusunda yaşama hürriyetini... kültür endüstrisinin çarklarına bırakmaktadır.... Kültür endüstrisi, yalnızlaşan, kararsızca ortada dolaşan ve büyük bir güç içinde eriyerek kendini bırakan bireylerin imdadına koşmaktadır... Birey de düşünmekten eleştirmekten ve tercih etme yeteneklerinden yoksunlaşarak sadece vatandaşlık numarasına indirgenir” (2012, s. 120).

Yalnızlıktan korktuğu için kültür endüstrisine boyun eğen, totaliteye uyum sağlayan birey artık topluluğun bir parçası konumundadır. Adorno bu durumun “revaçta olmayan hiçbir şeyi satın almama ve ne pahasına olursa olsun üretim sürecinin gerisinde kalmama” dürtüsü yaratılarak sağlandığını belirtir (2017, s. 124). Çünkü “bütün bu sürecin dışında kalmak, toplumdan geri kalmak şeklinde değerlendirilir” (Kulak, 2017, s. 84). Çelik bu durumu “silah zoru ile gerçekleştirilen emperyalizm ve sömürgecilikten... daha tehlikeli olan emperyalizm” biçimi olarak gördüğü “gönüllü olarak tüketilen kültür endüstrisinin ürünleri” aracılığı ile gerçekleştirilen sömürü olarak ifade eder. Ona göre “kültür ticareti yapan bu endüstri, eğlendirdiğini iddia ettiği kitlelere belirli görüş ve ideolojileri aşılamaktadır” (2012, s. 117-118). Dellaloğlu (2018, s. 115) da modern öznenin aslında en çok eğlenirken kültür endüstrisine teslim olduğunu ifade eder. Adorno’nun da kültür endüstrisinin en fazla olumsuz gördüğü tarafı, onun bu aldatıcı yönü olmuştur (Dellaloğlu, 2018, s. 109). Adorno’ya göre kültür endüstrisi, özgürlük vaadi sunduğu bireylerde çokça seçenek sunması ile kafa karışıklığı yaratır ve “...kafası karışmışlara yol gösterme iddiasıyla onları aldatarak mevcut çatışmaların yerine sahte çatışmalar koyar” (2003, s. 83).

Adorno radyo üzerine yazdığı çalışmalarında kaleme aldığı gibi seçimlerin de daha önceden belirlendiğini öne sürer. Yazara göre radyo frekansları arasında gezinen dinleyici, ses ayarlamaları da yapabilir. Bu kullanım ise dinleyici konumundaki bireyi, radyoyu kendisinin kontrol ettiği yanılgısına düşmesine neden olur. Oysa zaten her frekansta ‘ya aynı ya da benzer’ müziklere ulaşan dinleyicinin yaptığı seçimler de radyo programlarındaki standartlaşma ile önceden kültür endüstrisi tarafından şekillendirilerek sınırlandırılmıştır (Adorno, 2009, aktaran Kulak, 2016, s. 78-79). Adorno’ya göre birey içine doğduğu kültür endüstrisi etkisindeki toplumda, çocukluğundan beri metalaşmış kültürel ürünler içinde “sözde tercihler” yapmaya itilir. Bu durum, bireyin yetişkinliğinde de benzer biçimde kültür endüstrisi sınırları içinde kalarak tercih yapabildiği yanılgısı ile devam etmektedir. Adorno, kültür endüstrisi üreticilerinin asıl amacının, bireyin, endüstri dışına çıkmadan tüm ihtiyacını karşılayabileceği algısını oluşturmak olduğunu söyler (Çelik, 2012, s. 115). Adorno ve Horkheimer’a göre aynı ürünün farklı biçimlerde ve fiyat etiketleri ile pazarlanması durumu, beraberinde “herkese hitap edebilen” malların varlığı illüzyonunu yaratır ve bireylerin, sistemin dışında kalmamaları amaçlanmış olur (aktaran Dellaloğlu, 2018, s. 116). Adorno, bunun bireye “yeni” algısı yaratılan ürünlerle sürekli önüne sunulan aslında geçmiştekilerin birer kopyası gibi görülebilecek ürünler arasındaki tercihler ile özgürlük kavramının içi boşaltılarak, özgür olduğu illüzyonunun yaratılması ile sağlandığını belirtir (2004, s. 274, aktaran Kulak, 2017, s. 18). Yazara göre bu yeni algısını da mümkün kılan sahte bireyselleşme’den başka bir şey değildir.

Sahte Bireyselleşme

Frankfurt Okulu, bireylerin yöneten sınıf tarafından pek çok toplumsal kurumun kullanımıyla etki altında tutulduğu düşüncesini paylaşır. Bununla ilişkili biçimde Adorno da kültür endüstrisinin popüler kültürü kitlelere “farkında olmadan” kabul ettirmesinde önemli bir araç olarak kitle iletişim araçlarını gösterir. Kitle iletişim araçlarıyla gerçekleştirilen pazarlama stratejileri, bireylerin bu ürünlerin tüketiminde elde edecekleri haz ve mutlulukla güdülenmesi esasıyla işler ve popüler kültür ürünlerinin sanki yeniymiş gibi sunulmasında olduğu gibi bireyselmış yanılması yaratır da yine kitle iletişim araçları olur (Adorno, 2011, aktaran Öngen, 2018, s. 12).

Adorno, sahte bireyselleşme kavramına popüler müzik üzerine yazdığı çalışmalarda yer verir. Ancak onun diğer kültür endüstrisine ilişkin kavramları gibi sinemadan, edebiyata kültür endüstrisinin her alanına genellenebildiği görülür. Adorno, popüler müzikte iki farklı sahte bireyselleşmeden söz eder. İlki; dinleyicinin

belirli kurallarla yeniden üretilen müziklerde bildiğinin çok dışına çıkmadan, yani kendi güven sahası içinde sözde yeni müzikler dinlerken önceden dinlediğini unutmamasına, böylece yeni deneyimler yaşadığı yanılgısıyla haz duymasına gönderme yapar. Adorno'ya göre kültür endüstrisi eski ile yenin bir araya getirilmesini bir ustalikle gerçekleştirir (Adorno, 2003, s. 76). Ona göre kültür endüstrisi ürünleri “hem herkesçe bilinmesi hem de hiç duyulmamış olması gereken şeyler(dir)” (Adorno ve Horkheimer, 1996, aktaran Çelik, 2012, s. 114). Böylelikle dinleyici/tüketici hem güven sahasının dışına çıkmak zorunda kalmazken hem de “yeni” deneyimlemeye devam edebilmektedir.

Adorno'ya göre sahte bireyselleşmenin ikinci biçimi ise; bireye, birbirine çok benzeyen ve benzer biçimlerde sunulan popüler müzik ürünleri arasında seçme şansı varmış gibi bir yanılgı hissinin yaşatılmasıdır. Oysa Adorno'ya göre “kültür endüstrisinde ilerleme olarak gösterilen, sürekli yeni diye yüceltilen her şey, başsız sonsuz bir aynılığı gizlemektedir” (Adorno, 2003, s. 78). Popüler müzik dinlemek isteyen dinleyici beğendilerini seçip beğenmediklerini atabileceği fikrine sahiptir; ancak dinleyici popüler müzik dinlemeye devam etmek istiyorsa zaten birbirinden çok da farklı olmayan ürünler arasından birini yahut diğerini tercih etmek zorundadır (Adorno, 1947, s. 72-73). Burada yansıtılan özgürlük, “bütün alanlarda hep aynı olanı seçme özgürlüğü”dür (Adorno, 2020, s. 107) Adorno'ya göre (2009, s. 95-102) ise zaten birbirinin aynı ya da benzeri, standartlaşmış üretim zincirleri içinden çıkan müziklere ulaşabilecek olan dinleyici, yalnızca sunumu kimin yapacağını değiştirmiş olur. Oysa özgür olduğu yanılsamasına çoktan ikna olmuştur (aktaran Kulak, 2016, s. 79). Bennet bu durumdan “bize özerk bir özgürlük yanılsaması” ifadesiyle söz eder (Bennet, 2013, s. 37-38).

Kültür endüstrisi Adorno'ya göre totalitelerin varlığını mümkün kılarken tikellerin ona boyun eğmesine neden olur ve bu durumda bireysellik yalnızca bir yanılsama haline gelir. Bunun sebebinin ise yalnızca üretim tarzının standartlaştırılmış olmasından kaynaklanmadığını söyleyen Adorno, bireyselliğe ancak ve ancak bireyin, genel olanla kayıtsız şartsız özdeşleştiğine ilişkin bir kuşku kalmazsa göz yumulacağını belirtir (Adorno, 2020, s. 91; Dellaloğlu, 2018, s. 118). Yani dinleyicinin bireyselliğine ancak genelin tüketim sahası içerisinde kaldığı sınırlar dahilinde izin verilir (Adorno, 2020, s. 91; Öngen, 2018, s. 11). Adorno'ya göre dinleyiciye, istediği müziği seçme şansı olduğunu; kendine ve arzularına hitap edeni bulabileceğini düşündüren unsur, kültür endüstrisinin bireyselleşme yanılsaması, yani sahte bireyselleşmedir. Bennet de bunu destekler nitelikte “bireyler, eleştirel düşünce kapasitesinden yoksun halde, medya ve kültür endüstrilerinin birleşmiş güçleri yoluyla sahte bireyci bir durum içinde mest olmuşlardır” saptamasında bulunur (2013, s. 40). Adorno, bireyin bu yanılsama içerisinde, genelin tüketim alışkanlıkları dışına çıkmayarak benzer pek çok bireyle “aynı biçimde bireyselleşebildiğini” ifade eder. Bu düşünceye göre kültür endüstrisi, bireyselleşme yanılsaması ile ‘sayısız aynı biricikler’ üreterek tahakkümünü sürdürür. Adorno bu durumu, mahkûm metaforu üzerinden açıklar (aktaran Kulak, 2016, s. 104).

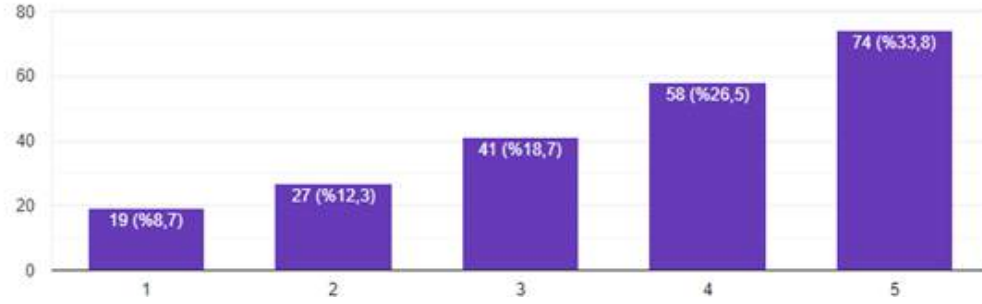
Erdoğan (2016, s. 86) kitle kültürünün “bireysel farklılık iddiası ileri sürerken homojenleşmiş bir kültür ortaya çıkarmaya çalış[tığını]” belirtir. Kültür endüstrisi ürünlerinin bireye özgü üretildiği yanılgısını Baudrillard ise kapitalizm ve tüketim toplumu eleştirisinde “kişiselleştirme” ve “en küçük marjinal fark” ifadeleri ile açıklar (2017, s. 102-106) Reklamlarda kullanılan “kişiselleştirilme” sine imkân verilen “tercihe bağlı” olanaklar sunduğu iddia edilen ürünlerin “daha fazla kendiniz” olma şansı verdiği illüzyonunu eleştiren Baudrillard, aslında bu ifadelerle gizlenen artık “kişi yoktur” gerçeği olarak ifade eder. Bireyin “yetmiş altı renk seçeneği” arasında yaptığı tercihle kendine ait olanı bulduğu yanılgısı ile daha fazla “anonimleştiği”, bütüne entegre edildiği görülür. Baudrillard, bu küçük farklılıklarla üretilenin mükemmel aynılıkları satan, “doğal bir make-up (makyaj)” ifadesi gibi olduğunu aktarır. Bu düşünceye göre birey, onun için “kişiselleşebilen” ürünlerle ile sayısız kişinin de aynı biçimde “kişiselleştiğini” görmezden gelir. Baudrillard bunu “farkların üretiminin tekeli yoğunlaşması” olarak anlatır (2017, s. 102-106).

Kitle kültürü yaklaşımı ve sahte bireyselleşme, ‘teorik’ düzeydeki bütünlüklü anlatımlarının yanında ‘pratikte’ sorgulanmaya açıktır.

Yeni Medyada Algoritmalarla Bağlı Müzik Dinleme Pratikleri: Çalma Listeleri

Medya-müzik ilişkisini, müziğin ilk olarak yazılı hale geldiği partiyonların varlığına kadar geriye götürülebilmek mümkündür. O dönemden bu zamana müziğin üretim, dağıtım ve tüketim süreçlerine sirayet eden medyadaki değişimler, günümüzdeki son ve en büyük gelişimi olarak ifade edebileceğimiz internetin bulunması ve hemen hemen her bireyin kullanımına açık hale gelmesi ile de oldukça yüksek oranda bu süreçleri etkilemiştir. Bu gelişme ile iletişim ve aktarım süreçleri büyük hız kazanırken, üretici ve tüketici arasındaki sınırlar da silikleşmiş, kitlesel dağıtım hiç olmadığı kadar kolaylaşırken aynı zamanda etki alanı da genişlemiştir. Bu etkiler, yeni medyanın geleneksel medyadan ayrıldığı “*dijitallik, etkileşimlilik, çokluortam, hipermetinlilik ve kitlesizleştirme*” özellikleri ile pekişir. Bu özellikler çerçevesinde yeni medyanın müzik ile ilişkili süreçlerinde yaşanan değişimleri besteci ile dinleyici arasında etkileşimin yükselmesi, birden çok metni (yazı, resim, video, ses) bir arada bulundurulabilmesi, kişiye özel içerikler ile metinler (*text*) arası bağları sayesinde dinleyiciye kendi ihtiyacına uygun dinlemeler yapma olanağı sunabilmesi, kaset, plak ve CD’den farklı olarak medyanın sunduğu bir doğrusal dinleme zorunluluğu bulunmayan yani dinleyicinin kendi dinleme patikasını kendinin çizdiği dinlemeler yapabilmesine olanak tanınması şeklinde sıralayabiliriz. Bu olanakları sağlayan ve yeni medya özelliklerine sahip müzik araçları dijital ya da yeni müzik medyaları olarak adlandırılmaktadır. Sayıları giderek artan Spotify, iTunes, AppleMusic, Tidal ve Deezer gibi dijital müzik medyaları, özelde farklılaşan çalışma prensiplerine sahip olsalar da temelde benzer “avantajlar” sağlamalarıyla dinleyiciler tarafından özellikle 15-35 yaş arası dinleyicilerin birincil müzik dinleme araçlarına dönüşmektedir. Çalışma özelinde yapılan ve 244 kişinin online/çevrimiçi olarak katılım sağladığı bir anket düzenlenmiştir. Katılımda 250 kişilik geniş yaş skalasına sahip ve cinsiyet bakımından homojenliğe dikkat edilerek bir örneklem grubu seçilmiş elde edilen sonuçlar doğrultusunda 244 kişinin verileri değerlendirmeye alınabilmiştir. Ankette 129’u kadın 114’ü erkek ve 1 de cinsiyetini belirtmek istemeyen katılımcı ile cinsiyete dayalı homojen katılım amacı sağlanmıştır. Ayrıca alt limit olarak belirlenen 14 yaş bir yeni müzik medyası hesabına kişisel olarak sahip olunabilmesi için gerekli yaş kriteri ile ilişkili olarak belirlenmiştir. Bu nedenle katılımcıların yaş aralığını 14-82 gibi geniş bir skala oluşturmuştur. Katılımcıların yoğunlukta olduğu yaş aralığı ise yeni müzik medyalarını daha aktif kullandığı ön görülen 18-35 yaş aralığındadır. Anket sonuçları da göstermiştir ki yeni müzik medyalarını tercih sebeplerinde “avantaj” olarak ifade edilen unsurlar ön plana çıkar. Kullanıcılar bu avantajları kolay erişim, ucuzluk, çok sayıda seçenek olması, yeni şarkı keşfedebilme, dinlenecek şarkıyı ve hangi sıra ile dinleyebileceklerinin kontrolüne sahip olabilme ve bununla tam tersi gibi görünen sürekli tercih yapmaya gerek kalmadan otomatik listeler oluşturulması şeklinde sıralar.

Dijital müzik medyaları bünyelerinde altmış milyonun üzerinde şarkıyı bulundurmaları ile tanıtımlarını yaparken her gün bu şarkılara ortalama yirmi binin üzerinde şarkı eklendiği belirtilir. Kullanıcılarına çokça seçenek sunan bu platformlar, bu seçenekler arasında “neyi” dinleyeceğini bilemeyen’ dinleyicilerine ulaşabilmek adına algoritmalar ya da editörler aracılığıyla çeşitli kategorilerde kurulan çalma listeleri ile ‘yol göstermekte’dir. Popülerlik, müzik türleri, yayın tarihi ve dönem gibi pek çok farklı kategorilerde oluşturulan çalma listeleri her gün milyonlarca dinleyici tarafından dinlenmektedir. Oysa ki, yeni medya özellikleri ile buluşan ‘yeni’ müzik dinleme araçları olarak dijital platformlar hipermetinlilik özelliği ile şarkılar arası kurduğu bağlantılar (*link*) sayesinde dinleyicilere benzersiz dinleme patikaları oluşturma imkânı sağlamaktadır. Buna karşın dikkat çekici olan kendi patikalarını çizebilen dinleyicilerin başkaları (editörler, kullanıcılar ya da algoritmalar) tarafından hazırlanan çalma listelerine rağbet etmesi durumları oluşturur. 12 Mayıs 2020 tarihi itibarı ile *Deezer*’da yayınlanan “Top Turkey” listesi 1 milyon 500 binden fazla takipçisinin olması (*Deezer, Top Turkey Çalma Listesi, 2020*), “Top 100 France” listesinin 4 milyondan fazla (*Deezer, Top France Çalma Listesi, 2020*) ve “Top 100 Brazil” listesinin 5 milyon 500 binden fazla (*Deezer, Top Brazil Çalma Listesi, 2020*) dinleyiciye sahip olması bu durumun örnekleri olarak sıralanabilir. Aynı ülkede yer alan milyonlarca kişinin bu listelere giren şarkıları kendi dinleme patikaları, yani çalma listelerine eklemesi hipermetinliliğin, yeni müzik medya-larında ne kadar farklı dinleme pratikleri gerçekleştirilebileceği fikrinin sorgulanmasına neden olur. Bu sorgula-mada anket sonuçlarına başvurmanın yararlı olacağı düşünülmüştür. Katılımcılara “sürekli tercih yapmalarına gerek kalmadan oluşturulan çalma listelerinin” bu medyaları tercih etmelerinde ne kadar etkili olduğu sorulur. Bunun sonucunda 219 yeni müzik medyası kullanıcısının yanıtları tabloda verilir.

Tablo 1. Çalma Listelerinin Dijital Müzik Medyası Tercihlerindeki Görünümü

Tabloya göre katılımcıların %60'ı sürekli tercih yapmalarına gerek bırakmayan listeleri bu medyaları kullanmalarındaki neden olarak gösterir. Anket verilerindeki bu yüzdeler katılımcıların büyük çoğunluğu için kendi denetiminde olmayan ve başkaları, çalma listesi editörleri ya da algoritmalar, tarafından hazırlanan bu listelerin dinleme pratiklerinde önemli bir etkisi olduğunu ortaya koyar.

Dinleme pratiklerinin bu platformlarda hazırlanan çalma listelerinin özellikle keşif amaçlı kullanılması, müziğini dinleyici kitlesinin beğenisine sunmak isteyen müzisyen için de büyük bir reklam aracı ve dinleyicisine ulaşmanın yolu olarak görülmektedir. Belirli dinleyici/takipçi sayılarına sahip şirketler ile bu listelerde yer alabilmek için ticari anlaşmalar yapan müzisyenler, endüstri içerisinde yeni bir ticari alan oluşturmuş olur. ‘*Playlist curator*’, ‘*tastemakers*’ ve ‘*playlist editors*’ biçiminde ifadelerle dijital müzik medyalarında çalma listeleri hazırlayan dijital müzik medyası çalışanları, geleneksel müzik medyalarında radyo programcısı olarak gördüğümüz figürlere benzer bir görev üstlenirler. Buradaki fark ise geleneksel medyaların ulaşımından çok daha fazla sayıda dinleyiciyle artan dinleme pratiklerine yayın yapılmasıdır. Bu durum bağımsız müzisyenler ve plak şirketlerinden büyük plak şirketlerine kadar kendi şarkılarını listelere girebilmesi için anlaşmalar yapmayı gerektirir. Dijital müzik medyalarında çalışanların yaptığı listelerin yanı sıra bu medyalarda kullanıcı olarak da listeler hazırlanıp çok sayıda takipçiye ulaşılabilir. Bunun yanı sıra *Spotify*, *Apple Music*, *Deezer* gibi yeni müzik medyaları, çalma listesi şirketleri (*playlist companies*) ile de çalışırlar (Filtr, About, 2020). Müzik endüstrisinde üç büyük plak şirketi olarak isimlendirilen şirketler de kendi kurdukları çalma listesi şirketleri ile çalma listelerinin sanatçı tanıtımındaki önemini belirtmiş olur. *Sony*, *Filtr* ile *Universal*, *Digster* ile ve *Warner* da *Topsify* ile bu piyasa girmiştir. Çalma listesi şirketleri çok sayıda dinleyiciye ulaştıkları türe dayalı, ruh haline (*mood*) dayalı ya da aktivitelere eşlik amaçlı isimlendirmeler ile listeler yaparak dijital müzik medyalarında yayımlarlar ve çok sayıda dinleyiciye ulaşarak kendi müzisyenlerinin tanımını yaparlar. Büyük şirketlerin müzisyenleri arasında kendini göstermeye çalışan bağımsız müzisyenler de bu durumda, küçük çalma listesi şirketleri ile çalışmak durumunda kaldıklarını belirtirler (Can Kiremitçi, çevrimiçi kişisel görüşme, 12.05.2020).

Kültür Endüstrisi Perspektifinde Çalma Listelerini Tartışmak

Adorno’ya göre kültür endüstrisi özgürlük vaadi sunduğu bireylerde çokça seçenek sunması ile kafa karışıklığı yaratır ve “...kafası karışmışlara yol gösterme iddiasıyla onları aldatarak mevcut çatışmaların yerine sahte çatışmalar koyar”. Bu yol gösterme iddiasının da “...ancak, büyük çıkar çevreleri tarafından çizilen çizgiden çıkmamaları için öğüt vermeye yarayabilir” olarak görür (Adorno, 2003, s. 83). Bireye tüketim metaları bakımından “neredeyse sınırsız” bir seçenek sunulduğunu bu nedenle “kendi yolunu bulmanın imkansızlaştığını” aktaran Adorno (2007, s. 124, aktaran Kulak, 2017, s. 84) bu durumda kalan bireyi “devasa bir markette... mallar arasında sıkışmış” bir adama benzetir ve “kılavuzunu arayan adam gibi” kitlelerin de “liderini beklediğini belirtir (2007, s. 127, aktaran Kulak, 2017, s. 84). Bu durumda algoritmalar ve editörler imdada koşar. Çok sayıda seçenek arasında kaybolan dinleyici ona ne dinleyeceğini söyleyen algoritma ya da editörler ya da içerik üreticileri (diğer kullanıcılar ya da çalma listesi şirketleri) tarafından “onun adına” seçilmiş listeleri kabul etmektedir. Öyle ki bu listelerin ihtiyaçlarını giderdiğine ikna olmuştur. Çalma listeleri, dinleyicilere kayboldukları milyonlarca şarkı arasında yol gösterici görevi görürken elbette ki onu “büyük çıkar çevreleri tarafından çizilen” sınırlar içinde kalmaya yönlendiren bu çıkar sahiplerinin yararına yollar göstermektedir. Bağımsız plak şirketi sahibi ve sektör içerisinde aktif olarak çalıştığını belirten Görüşme kişisi 2, bu listelerin büyük çıkar çevrelerinin ihtiyacına yönelik düzenlendiğinin vurgusunu yapar:

Çalma listeleri bu işin vitrinini temsil ediyor. Bu açıdan çalma listelerinin önemine vurgu yapmak isterim. Fakat, bazı güç kazanan Dijital Streaming¹ Platformlarının da adam kayırarak çalma listelerini bir silah gibi kullanabildiğini de tecrübe ettik ne yazık ki...bu konuda ciddi bir yozlaşma var. bağımsız şirketlerin, bu şekilde zaten globalde faaliyet gösteren sermayelerle yarışması hala mümkün değildir” (Görüşme kişisi 2, çevrimiçi kişisel görüşme, 26.05.2020).

Çalma listeleri, dinleyiciler tarafından kendileri yararına ticari kaygılar gözetmeksizin oluşturulan seçkiler olarak görünür. Dinleyiciler “belli bir şarkıya ayrı bir para vermiyorum, her şarkı eşit aslında, o yüzden öyle bir şey (ticari kaygılarla yönlendirmelerin) olduğunu düşünmüyorum” (Gülşah Yıldız, kişisel görüşme, 14.05.2020, Bursa) şeklinde fikirlerini ifade ederken sabit aylık ödemelere dayalı iş modelinin müzisyenlerle yapılan *streaming* anlaşmalarındaki farklılığı gizlediğini ortaya koyar. Adorno'nun kültür endüstrisine en büyük eleştirisi olan “tüketicinin aldatılması” çalma listelerindeki bu durum çerçevesinde ele alınabilir. Bağımsız bir plak şirketi sahibi yeni müzik medyalarında var olan ticari ilişkileri ve onun sonucunda gerçekleşen eşitsizlik ve dinleyici yönlendirme durumlarını şu sözleri ile ifade eder;

Dijital müzik hayatımıza birtakım kolaylıklar getirirken kullanıcı bazlı bir tekelciliğe de fırsat bırakmış oldu. Şöyle örneklendireyim: Eskiden CD'ler ya da kasetler basılıp, çeşitli müzik marketlere, benzinliklere vs. konumlandırıldı. Artık bunun için Spotify, Apple Music gibi Dijital Streaming Platformlarının çalma listeleri kullanılıyor. Yani bu şirketlerin kendi bağımsız politikaları ya da çalışan ücretli editörleri sizi ya da ürünü beğenmezse size vitrine çıkma izni vermiyor. Bu doğal olarak, nispeten bir stream kaybına ve dolayısıyla da gelir kaybına neden oluyor... CD'lerinizin işte (benzin) istasyonlarında asla satılmaması ya da satılmayacak olması gibi bir olguya denk geliyor. Dijital Streaming Platformlarının despotik tavırları, sanatçıları da onların şirket-lerini de derinden sarsıyor (Görüşme kişisi 2, çevrimiçi kişisel görüşme, 26.05.2020).

Music Ally isimli müzik endüstrisi için bilgi, eğitim ve danışmanlık sunan İngiltere merkezli şirketin BPI² için hazırladığı 2016 yılı raporunda³ da benzer bir biçimde büyük plak şirketlerinin bu listelere müdahalesi, “bir grubun pazarlama/tanıtım yapma bütçesinin büyüklüğü ya da plak şirketleri ile dağıtıcılarının kişisel ilişkileri” ile şekillenebilen bir süreç olarak ifade edilirken geleneksel medyadaki radyo programlarına eklenme sürecindeki ticari ilişki benzetmesi ile ortaya konur; “Plak şirketleri ile dinleme hizmetleri arasındaki ilişki, plak şirketlerinin, yeni parçalarını dinleme hizmetlerinin türe dayalı yeni müzik çalma listelerinde öne çıkarmaya çalıştığı radyo istasyonlarındaki geleneksel tanıtım yapma sürecinden farklı değildir” (BPI, 2016, s. 15).

Tüm bu veriler ışığında yeni müzik medyaları, kültür endüstrisi perspektifinde incelendiğinde dinleyicilerin kolay ve ucuz olması gibi çeşitlenen tercih sebepleri doğrultusunda müziğin dağıtımında birincil aracıya dönüştüğü geçmiş dönemlerde, endüstri ile ilişkilenebilen bağımsız müzisyenlerin dahi bu platformlarda yer almalarına neden olduğu sonuçları ortaya çıkar. IFPI raporlarına⁴ göre müzik dinleme pratiklerinin %86'sının bu medyalar aracılığıyla gerçekleşmesi ve bu platformların kataloglarında milyonlarca şarkının yer alması da müziğin üretim, dağıtım ve tüketim süreçlerinin bu platformlara kaydığını göstermektedir.

Bunun yanı sıra piyasa yoklamasını da çok detaylı bir biçimde dijital dinleyici verileri ile müzisyenlere ve şirketlere sunan yeni müzik medyaları, müzik üretimini beğeni alma baskısı altına alarak üretimlerini bu yönde şekillendirmeleri doğrultusunda da etkiler olmuştur. Bu yönü ile de müziksel üretimin de dijital platformların varlığı sebebiyle değişim geçirdiği görülür.

Kültür endüstrisi eleştirilerinin odağında bulunan “sonsuz aynılıkların” bu platformlarda gerçekleşen ticari yönlendirmelerin etkisinde ortaya konulan çokça seçenek olsa dahi milyonların benzer tercihleri sonucu oluşan “Top 100” gibi listeler ile ortaya konulmaktadır. Özellikle müzisyenler, şirketler ve dinleyici verileri göstermiştir ki; yeni müzik medyalarında yer alan çalma listeleri, müzik tercihlerinde, müzisyenlerin kariyerlerinde ve gelirlerinde önemli etkiye sahiptir. Dinleyiciler, bu listelerde çıkar ilişkileri ile yönlendirmeler yapıldığı bilgisine sahip değildir. Ancak müzisyenler ve şirketler bu listelerde gerçekleştirilen manipülasyonları ortaya koymuştur.

1 *Streaming*, indirmeden müzik dinlemeyi olanaklı kılan bir yeni medya teknolojisidir.

2 British Phonographic Industry, <https://www.bpi.co.uk/about-bpi>

3 http://tr.mu-yap.org/wp-content/uploads/2019/03/bpi-ai-report_TR-111.pdf

4 Raporların Türkçe versiyonları için bkz. <http://tr.mu-yap.org/dijital-muzik/ifpi-endustri-raporlari/>

Kültür endüstrisinin en önemli unsuru, bireyleri endüstri içerisinde kalmaya ikna etme onun tüm ihtiyaçlarını endüstri içinde kalarak gidereceğini ortaya koyma yer alır. Yeni müzik medyaları cazip özellikleriyle ve yüksek sayıda dinleyiciye ulaşmayı vaat etmesiyle müzisyeni çekerken dinleyicileri de her ihtiyaca uygun çalma listeleri öneriler, geniş müzik katalogları ve farklı ürün yelpazeleri ile yapmaktadırlar. Yeni müzik medyaları aynı zamanda kültür endüstrisinin kuşatıcı, endüstri dışında kimseyi bırakmama nosyonunu, çokça seçenek sunmasının yanında “kişiyi özel” vurgusu yaptığı listeler ile de sağlamaktadır. Burada ortaya çıkan parametreler, *Deezer*’ın kişiyi özel çalma listesi olarak ifade ettiği ‘*Flow*’ (akış) özelliği incelenerek ortaya konulacaktır.

Kişiyi Özel Çalma Listeleri: *Deezer Flow* Örneği

Yeni medyalar ile kullanıcıların hemen her türlü bilgisine ulaşım kolaylaşır. Bu nedenle bu uygulamalar üzerinde gerçekleştirilen hareketler takip edilerek kullanıcıların sanal kimliklerinin oluşturulması imkânı doğar. “Kişiyi özel çalma listeleri”, “sana özel seçtiklerimiz”, “Senin için” gibi ifadelerle düzenlenen listeler, yeni müzik medyalarının kitlesizleştirme unsurunun bir göstergesidir. Burada akıllara şu sorular gelmektedir: “(benim) için, (bana) özel olduğu dile getirilen bu içeriklerin üretim süreçleri de kişiyi özel midir yoksa kitlesel olarak üretilen bu içeriklerin dağıtımını mı kitlesizleştirmiştir?”

Kişiyi Özel Çalma Listeleri

Yeni müzik medyalarında kişiyi özel vurgusu yapılan çalma listeleri, bu medya platformlarında dinleyicilerin seçimleri, yapılan dinlemeler ve süreleri ile benzer tercihlere sahip kullanıcılar ile ilişkilenen ön kabuller doğrultusunda gerçekleşen müzik seçkilerini ifade etmek için kullanılır. “Sizin İçin”, “Sana Özel” gibi ifadeler ile verilen bu listeler, makine öğrenmesi (*machine learning*) adı verilen, bir dijital veri analizi modeli sonuçları ile şekillenir. Makine öğrenmesi “matematiksel ve istatistiksel işlemler ile veriler üzerinden çıkarımlar yaparak tahminlerde bulunan sistemlerin bilgisayarlar ile modellenmesi” biçiminde ifade edilir (Şafak, 2017). BPI adına hazırlanan 2019 Küresel Müzik Raporu’nda⁵ Geof Taylor ise yapay zekâ olarak ifade edilen bu sistemin pek çok platformda yer aldığını belirtir.

Spotify, Apple Music ve *Deezer*’ın tümü de kullanıcıların davranışını analiz etmek ve bir kullanıcının favorileri arasına ilgili yeni parçaları karıştırabilmek için şarkılar arasındaki ilişkiyi analiz etmek üzere Yapay Zekâdan faydalanyor (BPI, 2019, s. 3).

DiMA⁶ 2018 yılı müzik raporunda⁷ yalnızca yapay zekâ değil insan etkisinin de bu listelerdeki etkisi ortaya konulur. Bu listelerin, dinleyicinin beğenebileceği “yeni” müzikleri keşfetmesini sağlama amacı vurgulanır;

Dijital müzik sağlayıcılar, erişilebilir müzikten oluşan büyük kitaplıklarını sezgisel ve etkili şekillerde düzenlemek üzere insan kürasyonu, yapay zekâ ve otomatik öğrenmeden faydalanyor; böylece tüketicilerin, sevdikleri müziği kolayca ve çabucak bulabilmeleri ve kendilerini yansıtan yeni müziği keşfedebilmeleri sağlanıyor” (DiMA, 2018, s. 5)

Yeni müzik medyalarında da platformlar arası değişiklikler görülse de genel olarak önceden müzik türlerine göre belirli kategorilendirmeler yapılarak geliştirilen bir şarkı öneri sistemi ortaya çıkmaktadır. Pek çok platformda dinleyicinin platforma ilk üyeliği aşamasında giriş bilgileri olarak algoritmanın şekillenmesi amacı ile belirli sanatçılar ya da müzik türlerini seçmesi zorunlu kılınır. Böylelikle bu tercihler doğrultusunda hangi müzik türlerinden tercihler yapıldıysa o türle ilişkilenmiş kategorilerde yer alan şarkılar kişiyi özel listelerde yer almaktadır. Bunun yanı sıra hemen her platformda cinsiyet ve yaş gibi giriş bilgileri de alınmaktadır. Tüm kullanıcılarının verilerini kaydederek analiz yapan bu platformlar, erişimin sağlandığı ülke ve şehir bilgisine de sahip olmalarıyla tüm bu veriler ile de tür bazında gerçekleşen kategoriler dışında sınıflandırmalar getirebilmektedir. Böylelikle benzer fiziksel bölgelerde yer alan, belli cinsiyette ve belli yaşta bulunan kişilerin neler dinlediği verisi sonucunu da göz önünde bulundurarak önerilerini geliştirmektedir. Kişiyi özel listeler çoğunlukla yeni şarkıların yer aldığı keşif listeleri ve günlük seçkiler biçiminde ayrı listeler olarak dinleyicilerin kullanımına sunulmaktadır.

⁵ http://tr.mu-yap.org/wp-content/uploads/2019/03/bpi-ai-report_TR-111.pdf

⁶ Digital media & streaming association, <https://dima.org/>

⁷ <http://tr.mu-yap.org/wp-content/uploads/2019/01/Streamingde-%C4%B0lerleme.pdf>

Deezer Flow Kişiyeye Özel Çalma Listesi

Çalışmada örnek olay olarak incelenen Deezer da yeni medya özellikleri taşıyan bir dijital müzik medyası ve streaming platformudur. Deezer'ın öncelikli reklam ve tanıtım unsuru kullanıcılara kendilerine özel bir dinleme keyfi sunduğu iddiasını taşıyan, beğenebilecekleri “yeni” şarkıları keşfetmelerini sağlayan kişiyeye özel çalma listesi olarak sunulan Flow'dur.

Flow, kişinin beğenilerine göre şekillendirildiği belirtilen ve “kişiyeye özel” (*personalized*) vurgusu yapılan bir çalma listesidir. *Deezer* platformu açıldığında görünen “*Flow* senin neleri beğendiğini ve neleri beğenmediğini öğrenir. Sana özel bir müzik listesini keşfet” şeklindeki ibare, buna vurgu yapmaktadır. Listenin bir diğer vurgusu da sürekli yenilendiği üzerine yapılır: “favorilerinden ve yeni şarkılardan oluşan sonsuz bir miks” (*Deezer*, Müzik Yayını, 2020), olarak ifade edilen *Flow* özelliği, kullanıldığı kelime karşılığı olarak da bir akışı ifade etmesiyle bu “sonsuzluk” noktasına vurgu yapar. *Flow*'un bu akış olarak ifade edilen ve sürekli güncellendiği belirtilen yapısı, dinleyicinin beğenebileceği düşünülen “yeni” şarkıların da bu listelerde dinleyiciye sunulmasına dayanır;

Flow, senin en sevdiğin müziğin yanı sıra keşfedilmeye değer ve belki de dinlemeyi unuttuğun sevdiğin parçalardan oluşur. *Flow* senin sevdiğin ve sevmediklerini bilir ve hiç durmaz. Sana düşen tek şey dinle düğmesine basmak” (*Deezer*, Features, 2020).

Deezer'ın *Flow* listesi kişiyeye özellik vurgusunun yanı sıra dinleyicinin ihtiyaçlarını karşılayabileceği ve bu ihtiyaçlara uyum sağlayan dinleyicinin gün içerisindeki değişik aktivite ve ruh hallerine uyum sağlayabilen bir yapıya sahip olduğu da belirtilir. *Deezer*'ın kurucusu Daniel Marhely “bir ürün lansmanında en önemli faktör, o ürünün kişisel bir ihtiyaca yanıt veriyor olmasıdır” sözü ile bu duruma verdikleri önemi vurgular (*Deezer*, Company, 2020). *Deezer* veri uzmanı başkanı Benoit Mathieu ise bu uyumun oluşturulması ve dinleyici ihtiyaçlarının giderilebilmesi için *Flow*'un geliştirilmesi adına sürekli çalışıldığını ifade eder.⁸

Flow'un çalışma prensipleri, yapay zekâ ve *big data* teknolojilerine bağlı algoritmalara dayalıdır. Yapay zekâ teknolojisi makine öğrenmesi olarak da ifade edilen, insan zihninin yapabildiği; dili anlama, resimleri tanıma, sorunları çözme ve verileri kayıt altına alarak analiz etme ve öğrenme gibi aktiviteleri makinaların gerçekleştirebilmesidir (Cambridge Dictionary, t.y.). Dinleyicilere, *Flow* üzerinden yayınladığı şarkı önerileri için müziklerin kategorilendirilmesi ve dinleyici tercihlerinin kayıt altına alınarak analiz edilmesi gibi işlemlerde kullanılan yapay zekâ teknolojisi, bu analiz verilerini *big data* verileri ile ilişkilendirerek geliştirilmiş bir öneri sistemi sunmak için kullanır. *Big data* ya da büyük veri olarak ifade edilen sistem, özellikle bilgisayar ve internet teknolojilerinin gelişerek pek çok aktivitenin bu teknolojiler ile gerçekleştirilmesinin bir sonucu olarak toplanan ve kayıt altına alınan çok sayıda veri ile her geçen gün gelişen bir sistemdir. Çok çeşitli kaynaklardan ve biçimlerden, web günlükleri, sosyal medya etkileşimleri, e-ticaret ve çevrimiçi işlemler, finansal işlemler gibi, veriler içerir (Proente, y.y.). Kullanıcıların yaptığı internet üzerindeki neredeyse her işlemin izlenerek kaydedilmesine dayalı bu sistem, finansal şirketler için de müşterileri hakkında daha fazla veriye sahip olarak onları “daha iyi tanımak” ve doğru ürünlere yönlendirmek ya da üretecekleri ürünleri bu verilere göre şekillendirmek gibi amaçlarla kullanabilmektedir.

Deezer, *Flow* olarak ifade edilen kişiyeye özel çalma listelerinde, dinleyici deneyimini iyileştirmek için onları “daha iyi tanımak” gerektiğini düşünerek *big data* şirketleri ile çalışmaktadır. Bununla birlikte kendi uygulaması üzerinde gerçekleşen tüm kullanıcı aktivite verilerini de (dinleme, beğenme, şarkı atlama, aktivite zamanları gibi) bu şirketlerle paylaşır (*Deezer*, Personal Datas, 2020). *Deezer*, yapay zekâ ve makine öğrenmesinden yararlanarak şarkıların etiketlenmesi, yani kategorizasyonu ve dinleyicilerin yani kullanıcı modellerinin oluşturulması için de farklı şirketlerle çalışmaktadır.

Deezer, *Flow*'un geçmişte yalnızca dinleyicilerin beğenilerine göre benzer tercihler önerebilen bir sistem olduğunu ve dinleyicinin günün hangi zamanı hangi şarkıları dinlemek istediğine ve ruh haline göre değişen öneriler sunmadığını ifade eden *Deezer* veri uzmanı başkanı Benoit Mathieu ve veri bilimci Thomas Bouabca,

⁸ *Flow* ile ilgili gerçekleştirilen çalışmaların aktarıldığı sunum videosundan alıntılanmıştır. (Erişim tarihi: 27.04.2020). https://www.youtube.com/watch?v=ZF_47gIpMYE

bu sınırlılıkları, birlikte çalıştıkları *big data* ve yapay zekâ şirketleri ile aştıklarını belirtir. “*Story of the algorithms behind Deezer Flow*” başlığı ile aktarılan sunumda, bu şirketler ve şirketlerden faydalandıkları noktaları ifade ederler. Buna göre, *Hadoop* şirketi ile kullanıcı modellerini güncellemek etiket verilerini birleştirmek ve dizinler oluşturmak için çalışılır. *MariaDB* şirketi ile kullanıcılara yönelik beğeni modelleri, popüler şarkılar ve kullanıcı davranışları verilerine ulaşılır. *Elastic* şirketi ile içeriğe dayalı, popülerlik ve etiketleme (müzik türü, aktifliği, temposu gibi) verilerine ulaşılır. *Memcached* şirketi ile kullanıcı verileri önbelleklere kaydedilir ve kullanıcı aktivite hikayelerinin kayıtlarına ulaşılır. Bu dört şirketten elde edilen veriler *php* şirketi ile işlenir. Bunun sonucunda işlenen veriler ile kullanıcılara yönelik *Flow* için şarkı listeleri oluşturulur (Slideshare, 2016).

Tüm bu verilerin işlenmesi ile oluşturulan listelerin temelinde algoritmalar yer alır. Deezer *Flow*'un “canlı uyumlanan algoritma”lara (*live adaptive algorithms*) bağlı çalıştığı belirtilir. Bunun oluşturulması için öncelikli olarak 2015 yılında kullandıkları düz (*flat*) şarkı etiketleme sistemlerini geliştirerek bunun yerine etiket kümelerini (*cluster*) kullandıklarını belirtirler. Bu sayede daha kesin şarkı önermeleri sağlanabildiği aktarılırken farklı ölçümleri takip etmenin de bu keskinlik için önemli olduğu vurgulanır. Bu ölçümler ise canlı olarak takip edilen dinleme süreleri, memnuniyet, beğenme ve atlama gibi kullanıcı geri bildirimleridir. Bu noktada etiket kümelerinin kullanılması ile oluşturulan *Flow*'un canlı uyumlanan algoritması, Deezer veri bilimcisi Thomas Bouabca tarafından bir örnekle aktarılır. Deezer'in geçmiş *Flow* sürümlerinde düz etiketleme sistemi kullanarak kullanıcı profillerini belirlediklerini, bunun sonucunda da elektronik müzik, folk müzik ve indie müzik türlerini çokça dinlediğinin bilgisine ulaşılan dinleyicinin *Flow*'un da bu türden şarkıların herhangi başka bir ölçüt gözetmeden karışık biçimde verildiğinden söz eder. Kümelenmiş etiketlemede, dinleyicinin geçmiş tercihleri veya Deezer'a üye kaydı sırasında verdiği müzik türüne ve sanatçılara ilişkin veriler, farklı etiket kümelemelerine dönüştürülür. Örneğin folk müzik tercihiyle kümelenen *akustik, country, 2010'lar, İngilizce* gibi alt kümeler birleştirilir. Elektronik müzik etiketiyle, *funk, afrobeat, nu disco* gibi etiketler kümelenmiştir. Canlı uyumlanan algoritma, dinleyicinin geri bildirimleri doğrultusunda eğer bir elektronik müziği atlarsa bununla ilişkilendirmiş etiket kümesindeki diğer şarkılar da listede o an için sunulmaz. Eğer folk müzik beğenilir ya da uzun bir süre dinlenirse onunla ilişkilenen etiket kümelerindeki şarkılar listede daha çok yer almaya başlar. Böylelikle kullanıcının anlık tercihlerine göre *Flow* listesi kişiyözel bir görünüm çizmektedir. Ancak şarkı etiketleme ve önerilerin popülerlik gibi genel kullanıcı verilerinin işlenmesiyle oluşturulması ve Deezer'ın kayıt altına aldığı kullanıcı bulduğu fiziksel bölge (ülke, şehir), yaş ve cinsiyet bilgileri, *Flow*'un yalnızca kişisel tercihler doğrultusunda değil toplumsal genellemelerin de bir sonucu olarak üretildiğini ortaya koyar.

Tüm bu veriler ışığında yeniden ifade edildiğinde *Flow*, *big data* olarak ifade edilen internet kullanıcıları verilerinin yapay zeka teknolojileri ile işlenmesi sonucunda oluşan göstergeler ile Deezer kullanıcılarının cinsiyet, yaş, yaşadığı bölge, şehir gibi verilerinin analiziyle oluşturulan dinleyici modellerine, popülerlik ve türe bağlılığına göre kategorilenmiş şarkı listelerinin, dinleyicinin beğenme, geçme ve dinleme süresi gibi anlık geri bildirimleri doğrultusunda filtrelenerek sunulduğu bir çalma listesidir.

Deezer Flow Çalma Listesini Sahte Bireyselleşme Bağlamında Tartışmak

Adorno, kültür endüstrisi ürünlerinin tüketiciler tarafından fark edilmeden kolayca kabul edilebilmesinin medya araçlarının stratejileri ile sağlandığını vurgular. Bu stratejileri ise tüketilen ürünlerin sürekli yeniymiş algısı ve bireyselmiş yanılığısı yaratılması olarak sıralar. Bu algı yaratımlarını da sahte bireyselleşme kavramı ile aktarır. İki tip sahte bireyselleşmeden bahseden Adorno, bunlardan ilkinin dinleyicinin sözde yeniyi deneyimlerken aslında kendi güven sahasından hiç ayrılmadan geçmiş dinlemelerini unutarak bildik bir şeyi deneyimlemenin hazzı ile yeni yanılığısı oluşturulması olarak ifade eder.

Deezer'ın *Flow* biçiminde adlandırılan “kişiyözel” çalma listesi de dinleyicinin tercihleri sonucu şarkı önerileri gönderdiği bir liste olarak karşımıza çıkar. Dinleyicinin beğenebileceği şarkıları önererek onun sevebileceği yeni şarkıların yanında geçmişte dinlediği ama unutmuş olabileceği şarkılara bu listede yer verdiğini belirtir. Burada bir yeninin keşfedilmesi ön plana atılırken aslında, kullanıcının geçmiş tercihlerine benzer şarkılar listeye eklenir. Popüler kültür ve müzik yazıları yazan Milliyet gazetesi yazarı Mehmet Tez, artık yeni şarkıların keşif imkanının bu listeler aracılığıyla azaldığını belirtir.

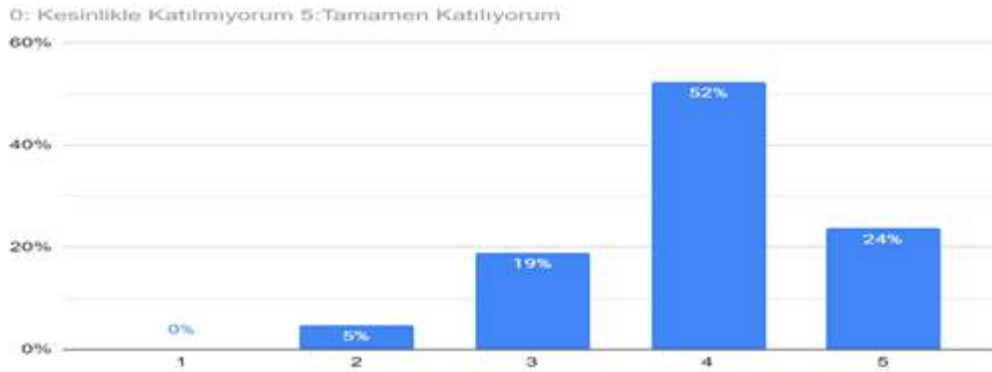
Kendince arama tarama metotları geliştirmeye meraklı biri değilseniz ya da mesleğiniz yeni müzik keşfetmek falan değilse sizin için müzik dinlemek Spotify'nın ya da Apple'ın önerdiklerini kabullenmek demek. Mesela beğeneceğiniz müzik önerilerini dinlediğinizde algoritma bunu not ediyor ve size aynıysından daha fazla önermeye başlıyor. Bu sarmala girince keşif imkânınız azalıyor. Aynı şeyleri dinliyorsunuz (Mehmet Tez, 2019).

Yukarıdaki alıntıdan hareket edildiğinde, kullanıcının geçmiş tercihlerine benzer şarkılar listeye eklenmesi, sahte bireyselleşme düşüncesi üzerinden ele alınırsa vaat edilen şekilde bir keşiften ziyade, bir 'aldatmaca' olarak da yorumlanabilir. Dinleyicilerin bir kısmı kendi müzik zevklerine göre öneriler yapan *Flow*'un ayrıntılarına doğrudan gönderme yaparak aslında farklı müzikler ile karşılaşmalarının önünü kestiğini belirtir;

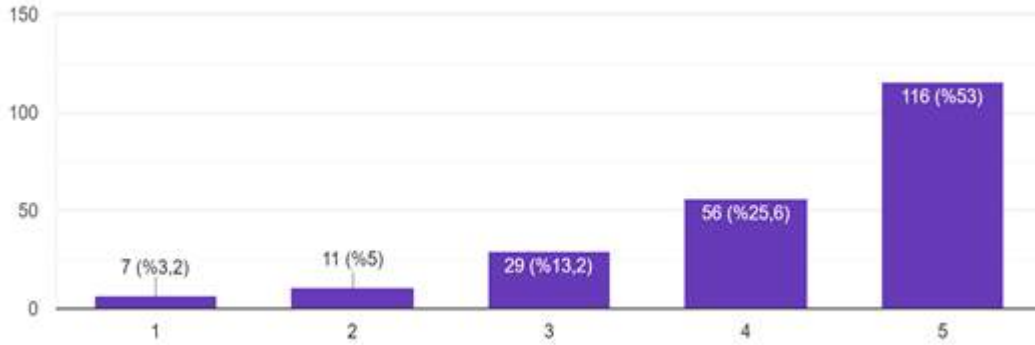
Ben istiyorum ki abone olayım istediğim şarkıyı veya listeyi çalayım ama... *Flow* yerine abone değilkenki, kafadan uydurduğu şeyleri çalsın bana. Abone olunca bir şarkıyı aratıp çalınca paso (sürekli) onun gibi çalıyor misal" (Ekşisözlük, Deezer/nime, 2019, s. 28).

Yapılan anket çalışmasında ise *Deezer* kullanıcılarının büyük çoğunluğunu *Flow* listelerinde yeni şarkılar keşfettiğini düşündüğünü ifade eder. Katılımcıların hiçbirinin *Deezer Flow* aracılığıyla yeni şarkı keşfetmediği düşüncesine sahip olmaması ilgi çekicidir. Tablo 2'de yer alan veriler ile, katılımcıların aynı zamanda bir reklam unsuru olarak ön plana konulan "yeni şarkı keşfetme" iddiasını kabul ettiği anlaşılır. Katılımcıların %76'sı *Deezer Flow* aracılığıyla yeni şarkı keşfedebileceğine ikna olmuştur. Yalnızca %5'lik bir katılımcının yeni şarkı keşfedemediğini düşünmesi ve %19'luk bir katılımcı sayısının tam olarak emin olamaması da küçük bir şüphe halinin varlığını gösterir.

Tablo 2. Deezer Flow Listelerinde Katılımcıların 'Yeni' Şarkı Keşiflerine Karşı Düşünceleri



Yeni müzik medyası dinleyicileri ile yapılan anket çalışması sonuçları da dinleyicilerin büyük bir bölümünün yeni şarkı keşfetme arzularının bu platformları tercih etme nedenleri arasında gösterilir. Tablo 3'de aktarılan veriler, *Deezer* dışında kalan diğer yeni müzik medyası araçları için de benzer bir düşüncenin hâkim olduğunu gösterir. Katılımcıların %78,6'sı yeni müzik medyalarını "yeni şarkı keşfi" için tercih ettiğini belirtir. Bu durum, katılımcıların bu araçlar ile yeni şarkıları keşfedebileceğine ikna olduklarını gösterirken benzer biçimde %13'ün kararsız olması, %8'in yeni şarkı keşfedemediğini belirtmesi benzer bir şüphe halinin diğer müzik medyası araçlarında da sürdüğünü gösterir.

Tablo 3. Yeni Müzik ve Müzisyen Keşfinin Katılımcıların Yeni Müzik Medyaları Tercihine Etkisi

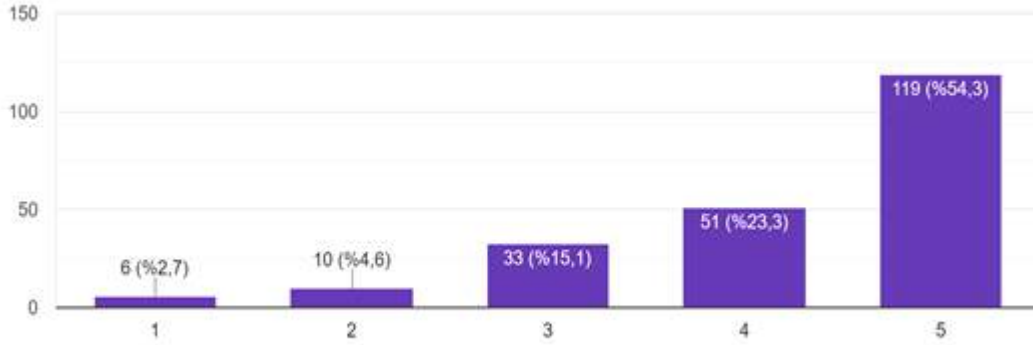
Popüler müzik türleri içerisindeki benzerlikler de *Deezer* üzerinde dinleyicinin zaten dinlemekten keyif aldığı müziklere türe dayalı bir biçimde yansır. *Flow* bölümünde *Deezer* çeşitli kategorilerdeki benzerliklerine göre sınıflandırdığı dinleyicinin zaten beğeneceğini dijital veriler sayesinde öngörmekten ötede bir keskinlikle tahmin ettiği algoritmaları ile benzerlik sınırlandırması içinde öneriler sunar. Bu durum da dinleyicinin yeni müzik keşfinin mümkün olduğunu sorgulamamıza neden olurken aynı zamanda yeni müzik medyalarının özgürlük vaadinin de ne derece tutarlı olduğunu düşündürür. Adorno'ya göre kültür endüstrisi eski ile yenin bir araya getirilmesini bir ustalıklı gerçekleştirir (Adorno, 2003, s. 76). Endüstrinin bu yolla, beğenildiğini bildiği ürünlerde ufak değişiklikler yaparak “yeni” bir ürün gibi tekrar piyasaya sunduğu da düşünülebilir.

Adorno'nun söz ettiği sahte bireyselleşmenin diğer boyutu ise birbirine çok benzeyen ve benzer biçimlerde sunulan popüler müzik ürünleri arasında seçme şansı varmış gibi bir yanılgı hissinin yaşatılması olarak ifade edilir. Ona göre kültür endüstrisi ürünleri zaten birbirinin benzeridir ve birey bu ürünlerden ya birini ya ötekini tercih etmek zorunda olduğundan “yeni” olan bir şeyden söz etmek mümkün değildir. Adorno'nun ifadesine göre sürekli yeni diye yüceltilen her şey, aslında başsız sonsuz bir aynılığı gizlemektedir (Adorno, 2003, s. 78).

Önceki bölümlerde söz edildiği gibi yeni müzik medyalarında ulaşılabilir tüm müzikler, ticari ilişkiler ağı içerisinde üretim, dağıtım ve tüketim süreçlerini gerçekleştirmiş olur. Yeni medyanın (new media) dijitallik, etkileşimlilik, hipermetinlilik, kitlesizlik gibi özelliklerine sahip olan Spotify, Youtube Music, Deezer gibi yeni müzik medyaları, bu çerçevede değerlendirilir. Adorno, müziğin ticarileşmesinde onun herhangi tüketim malından farkı kalmayan standart bir üretim modeline götürdüğünü bu nedenle her birinin benzer ya da aynı olduklarını vurgular. *Deezer Flow* kullanıcısı da kendine özel olarak ifade edilen listelerde bu ticari üretim-d dağıtım zincirlerinde ortaya konan müziklerin birer tüketicisi olarak “sonsuz aynılıkları” deneyimler. Dinleyicinin şarkıyı beğenme ya da atlama seçenekleri ile tercihi yapanın kendisi olduğu düşüncesi ile bu aynılıklar gizlenmiş olur.

Adorno, radyo dinleyicileri için de benzer bir çıkarımda bulunur. Radyo dinleyicisi zaten endüstri içinde üretilmiş müzik yayınları yapan frekanslar arasında gezerken, tercihin kendine ait olduğunu düşünmektedir. Adorno'ya göre ise zaten birbirinin aynı ya da benzeri, standartlaşmış üretim zincirleri içinden çıkan müziklere ulaşabilecek olan dinleyici, yalnızca sunumu kimin yapacağını değiştirmiş olur. *Deezer Flow* da dinleyicilerine benzer bir duruma sürükleyerek kontrolün onlarda olduğu hissini yaratmaktadır. Radyo, televizyon, plak gibi medyalarla belirli bir yayıncının yayınladığı müzik içeriğine ulaşan dinleyici ne içeriğe ne de bu içerikte yer alan şarkıların sıralamasına müdahale edemez. Yukarıda adı geçen dijital müzik medyalarının kişiyi özel listelerinde şarkıları atlayabilme olanağı ve liste içinde verilenlerden istediğini dilediği sırada dinleyebilme imkânı dinleyicilere daha fazla bir kontrole sahip olduklarını ve bununla ilişkili olarak da daha özgür olduklarını düşündürmektedir. Anket verileri de dinleyicilerin yeni müzik medyaları tercihlerinde bu algının önemli bir payı olduğunu gösterir.

Tablo 4. Şarkıların Hangi Sıra İle Çalacağını Belirleyebilenin Katılımcıların Yeni Müzik Medyalarını Tercihine Etkisi



Tablo 4'teki veriler katılımcıların %77,6'sının dinleyeceği şarkıları seçme ve dinleme sıralarını belirleme gibi yeni müzik medyalarında mümkün olan dinleme pratiklerine yön verebilme durumunu yeni müzik medyalarını tercih sebebi olarak ortaya koyması ilgi çekicidir. Bunun nedeni tablo 1'de verildiği gibi benzer bir oranda katılımcıların kendi tercihlerine, şarkıyı atlama bir sonraki şarkıyı belirleme gibi, ihtiyaç duymadan dinlemelerine olanak tanıyan çalma listelerini de tercih sebebi olarak göstermeleridir. Ancak her iki sonuçta da dinleyiciler şarkı atlama seçeneği olsa dahi 'bu medya araçları üzerinde gerçekten kontrol sahibi olunabilir mi' sorusunu ortaya çıkarır.

Adorno'nun da ifade ettiği gibi endüstriyel üretim zincirleri içerisinde standart bir biçimde üretilen popüler müziklerin sunulduğu dinleyici, bu araçlar yardımı ile tercih yaparken aslında ya birini ya ötekini seçmek zorunda olduğunu, ne olursa olsun endüstri içerisinde kaldığını ve benzer ürünlerin küçük değişiklikler ile yeni olarak sunulduğunu kültür endüstrisinin sahte bireyselleşme unsuru ile görmezden gelmeye ikna edilmiş olur. Sahte bireyselleşme, kişiye özel çalma listesi olarak vurgulanan *Flow*'da "Favorilerinden ve yeni şarkılardan oluşan sonsuz bir miks" "Flow, senin en sevdiğin müziğin yanı sıra keşfedilmeye değer ve belki de dinlemeyi unuttuğun sevdiğin parçalardan oluşur." ve "Flow senin sevdiğini ve sevmediklerini bilir ve hiç durmaz" ifadelerinde gizlidir. Tüm bu ortaya konulan unsurları ile *Flow*, dinleyicinin önceki dinlemelerini analiz ederek önceki bölümde de sözü edilen toplumsal olarak belirlenimler ile işlenen *big data* verileri ile oluşturulan kategorilerle sınırlandırılır. Buna göre tüketiminin durmaması için sürekli olarak bu beğeniler ve kategorizasyonlar doğrultusunda beslenirken *Flow* adı ile dahi bir akışı ifade ettiği için önüne gelenin sürekli "yeni" olduğu vurgusu yapılır. Geçmiş dinlemelerini unutan dinleyici kendi güven sahasından çıkmadan yeniyi deneyimlemiş olmanın hazzına sahiptir. Bununla birlikte kontrolün onda olduğu hissini de yaşar. Oysa önüne gelenlerden ya birini ya ötekini seçmek durumundadır. Bu durumda dinleyiciye "düşen tek şey dinle düğmesine basmak"tır (Deezer, Features, 2020).

Sonuç

Müziğin üretim, dağıtım ve tüketim süreçlerine büyük etkileri bulunan medyanın dönüşümü, ortaya çıkan yeni medya ile müzikte de büyük değişimlere neden olur. Böylece müziğin aktarım sürecini ve müziğe ulaşım yolunu internet tabanlı sistemlere taşıyan yeni medya özelliklerine sahip dijital ya da yeni ifadeleri ile aktarılan müzik medyaları ortaya çıkar. Besteci ile dinleyici arasında etkileşimin yüksekliği, birden çok metni (yazı, resim, video, ses) bir arada bulundurabilme, kişiye özel içerikler sunabilme ve metinler (text) arası bağları sayesinde dinleyiciye kendi ihtiyacına uygun dinlemeler yapma olanağı sunabilme gibi özellikleri ile kaset, plak, CD gibi geleneksel müzik medyalarından ayrılan yeni müzik medyaları, bunlara ek olarak doğrusal dinleme zorunluluğu bulunmayan yani dinleyicinin kendi dinleme patikasını kendinin çizdiği medya olarak karşımıza çıkar.

Dinleyicilerin pek çoğu tarafından dijital müzik medyalarını tercih sebebi olarak gösterilen ve çokça kez dinlenilerek dinleme pratiklerine yön veren çalma listeleri, müzik endüstrisi içerisinde yer alan müzisyen, plak şirketleri ve dağıtıcı firmaların da başarı ve kazanç artırma amacı ile dinleyicisine ulaşabilmenin yolu olarak

görünür. Yeni müzik medyalarının “vitriini” olarak görülen çalma listelerinde yer alabilmek için çeşitli ticari ilişki ve anlaşmalar yapıldığı sonucuna ulaşılır. Ancak bu ticari anlaşmaların varlığının dinleyiciler tarafından bilinmediği görülür. Çokça seçenek ile dinleyicilerini kendi tercihlerini veremez bir duruma düşürmesi çalma listeleri ile kurulan ticari ilişkilerin gizlenerek dinleme pratiklerine yön verilmesi ve her türden müziği bünyesinde bulundurma ve farklı kullanıcı profilleri gibi özellikleri ile dinleyicileri ve bu dinleyicilere ulaşmak isteyen müzisyenleri endüstri içerisinde kalmaya yönlendirmesi ile aynı müziğin bir başka ay dinlenebilmesi için dahi yeniden ödeme ihtiyacını doğurması ile yeni müzik medyaları, kültür endüstrisinin Adorno’nun ifade ettiği unsurlarının tartışmaya açık hale geldiği noktalarını oluşturur.

Adorno’nun, kültür endüstrisinin varlığını gizleyerek sürdürmesini olanaklı kıldığını ifade ettiği sahte bireyselleşme kavramı, çalışmanın odak noktasını oluşturan kişiyi özel çalma listesi olarak ifade edilen *Flow*’un özelliklerinde ve dinleyiciye sunumunda karşımıza çıkar. *Big data* adı verilen internet kullanıcı bilgilerini toplayan büyük veri şirketlerinden alınan verilerin yapay zekâ teknolojileri ile işlenerek şarkı önerilerinin getirildiği *Flow*, dinleyicilerine uygulama üzerindeki geçmiş tercihlerinin benzerlerini listelerine eklerken bunları yeniymiş gibi sunar. Kişisel vurgusu yapılan listede ise türe ve kategorilere göre öneriler sunulmakta bu kategoriler ise genel kullanıcı verileri ile sağlanmaktadır. Böylelikle vurgulandığı gibi doğrudan bir kişiyi özel listenin olmamasının yanı sıra önüne gelen listedeki şarkıları yalnızca atlama imkânı bulunan dinleyicinin bu listeler üzerinde kontrol sahibi olduğunu ve özgür olduğunu düşünmesi yanılgısı da sahte bireyselleşme kavramının etkisi olarak görünür. Dinleyicilerin/kullanıcıların, yeni medyada gerçekleştirdiği dinleme pratiklerinin ne derece “özgür” olduğuna ve kişiyi özel çalma listelerinin ne kadar “kişiyi özel” olduğuna yönelik ‘şüphe’ halinin yapılan incelemeler doğrultusunda kültür endüstrisinin belirli parametreleri ile örtüştüğü, sahte bireyselleşme kavramı ile anlaşılabilirliği çalışmada, çalışmanın muhatap alınan görüşme kişileri tarafından belirtilen görüşler doğrultusunda ortaya konmuştur.

Kaynakça/References

- Adorno, T. W. (1941). Popüler Müzik Üzerine, *Toplumbilim Dergisi*, çev. Evren Çelik, 69-75.
- Adorno, T. W. (2003). Kültür Endüstrisini Yeniden Düşünürken, *Adorno: Kitle, Melankoli, Felsefe, Üç Aylık Düşünce Dergisi*, 36, Yaz, 76-85.
- Adorno, T. W. (2020) *Kültür Endüstrisi - Kültür Yönetimi*, (çev. Nihat Ülner, Mustafa Tüzel, Elçin Gen), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Baudrillard, J. (2017). *Tüketim Toplumu*, (çev. Nilgün Tatal, Ferda Keskin), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bennet, A. (2013). *Kültür ve Gündelik Hayat*, (çev. Nagehan Tokdoğan, Burcu Şenel, Umut Y. Kara), Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Bourdieu, P. (2015). *Bilimin Toplumsal Kullanımları: Bilimsel Alanın Klinik Bir Sosyolojisi İçin*, (çev. Levent Ünsaldı), Ankara: Heretik Yayınları.
- Cambridge Dictionary (t.y.) ‘Artificial Intelligence’, 29 Mayıs 2020 tarihinde, <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/artificial-intelligence>.
- Çelik, A. Ş. (2012). *Kültür Endüstrisi - Üç Yanlış Bir Doğru*, İstanbul: Literatür Yayınları.
- Deezer (2020). Company, 18 Nisan 2020 tarihinde, <https://www.deezer.com/tr/company>.
- Deezer (2020). Features, 18 Nisan 2020 tarihinde, <https://www.deezer.com/features>.
- Deezer (2020). Personal Datas, 30 Mayıs 2020 tarihinde, <https://www.deezer.com/legal/personal-datas>.
- Dellaloğlu, B. F. (2018) *Frankfurt Okulunda Sanat ve Toplum*, Ankara: Say Yayınları.
- Eksisözlük (2019, 26 Eylül) ‘Deezer’, “nime” adlı kullanıcı yorumu, 21 Mayıs 2020 tarihinde, ss. 28, <https://eksisozluk.com/deezer--1726570?p=28>.
- Erdoğan, İ. (2016). Popüler Kültürde Gasp ve Popülerin Gayri Meşruluğu, *Üç Aylık Düşünce Dergisi*, Popüler Kültür, Doğu Batı Yayınları, 4, 15, 69-100.
- Feyereband, P. (1999). *Yönteme Karşı*, (çev. Ertuğrul Başer), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

- Khun, T. (2008). Bilimsel Devrimlerin Yapısı, (çev. Nilüfer Kuyuş), İstanbul: Kırmızı Yayınları.
- Kulak, Ö. (2016). *Theodor Adorno: Kültür Endüstrisinin Kıskaçında Kültür* (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Hacettepe Üniversitesi, Ankara.
- Kulak, Ö. (2017). *Theodor Adorno: Kültür Endüstrisinin Kıskaçında Kültür*, İstanbul: İthaki Kitap.
- Kuyuş, N. (2008). Bilimsel Devrimlerin Yapısı, "Çevirmenin Sunuşu", İstanbul: Kırmızı Yayınları.
- McDonald, D. (1953). Theory of Mass Culture: Excerpts from "A Theory of Mass Culture", *Diogenes*, 3, Yaz, 1- 17.
- Öngen, O. (2018). Kültür Endüstrisinde Oyunculuğun Ekonomi Politığıne Eleştirel Bir Bakış, *İstanbul Üniversitesi Yayınları Konservatoryum Dergisi*, 1, 5, 1-18.
- Proente (y.y., 26 Eylül) Big Data (Büyük Veri) Nedir?, 29 Mayıs 2020 tarihinde, <https://proente.com/big-data-buyuk-veri-nedir/>.
- Rosenberg, A. (2014). Bilim Felsefesi Çağdaş Bir Giriş, (çev. İbrahim Yıldız), Ankara: Dipnot Yayınları.
- Slideshare (2016, 24 Mart). Story of the algorithms behind Deezer Flow, 7 Nisan 2020 tarihinde, <https://www.slideshare.net/recsysfr/story-of-the-algorithms-behind-deezer-flow>.
- Şafak, Halil İbrahim (2017, 9 Aralık). Makine Öğrenmesi Nedir?, Medium, 30 Mayıs 2020 tarihinde, <https://medium.com/t%C3%BCrkiye/makine-%C3%B6%C4%9Frenmesi-nedir-20dee450b56e>.
- Tez, Mehmet (2019, Şubat 6) Playlist Bağımlılığı Spotify En İyi Playlistler, 17 Mayıs 2020 tarihinde, <https://yellowbos.com/playlist-bagimliliği-spotify-en-iyi-playlistler/>.
- Yalçın, Ş. (2001). Khun ve Bilimsel Relativizm, *Muğla Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 6, 1- 11.

ADANA İLİNDE YAŞAYAN Z KUŞAĞININ MÜZİKAL BEĞENİLERİ*

Musical Tastes of Z Generation in the Adana Province

Timur VURAL**, Özge AÇIKGÖZ***

ÖZ

Bu araştırma, Adana’da yaşayan Z Kuşağı bireyleri müzik beğenilerini analiz etmek amacıyla oluşturulmuştur. Araştırmada, literatür taraması ve anket tekniklerinden yararlanılmıştır. Bilimsel araştırmanın tümdengelim özelliğinden faydalanılarak Adana ili coğrafi ve kültürel özelliklerinden bahsedilmiş, müzik beğenisi, Z kuşağı gençliği ve popüler kültürünün genel özellikleri açıklanmış daha sonra; Adana ili Z kuşağı müzik beğenisi açıklanmıştır, yani genelden özele inilerek bir bilimsel araştırma tekniği kullanılmıştır. Araştırma metodu olarak, anket metodu kullanılmıştır. Adana ilinin merkez ilçelerinden 4 farklı ilçeye, eşit sayılarda, toplam 880 z kuşağı bireyine anket uygulanmıştır. Toplanan veriler sınıflandırılarak bilgisayara aktarılmıştır. Z kuşağı bireyleri, kimleri, nasıl, ne şekilde dinliyor gibi temel soruların çevresinde, bu soruları destekleyen sorularla, veriler toplanmış, sınıflandırılmış ve analiz edilmiştir. Araştırmanın son bölümünde sonuçlar ve önerilere yer verilmiştir. Bu çalışmanın dikkat çekici sonuçlarından biri çeşitliliklerdir. Z kuşağı bireyinin tercihlerindeki çeşitlilik dikkat çekicidir. Dinledikleri şarkıcıların, müzik dinleme kanallarının, müzik türlerinin çeşitliliği küreselleşen dünyada farklılığın kaybedildiği düşüncesine karşı sonuçlar oluşturmaktadır. Bu verilerin sebepleri çalışmada derinlemesine analiz edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Müzikal Beğeni, Z Kuşağı, Adana İli, Popüler Müzik, Müzikoloji

ABSTRACT

This study was designed to analyze the musical tastes of Z generation individuals living in Adana. Literature review and survey techniques were used in the research. Using the deductive method of scientific research, the geographical and cultural characteristics of Adana province were mentioned, and the music taste in Adana, Z generation youth and the general features of popular culture were explained, then; Adana Z generation’s music taste was explained, that is, a scientific research technique from the general to the specific was used. Survey method was used as a research method. A questionnaire was applied to 880 Z generation individuals in equal numbers in four different regions from central districts of Adana. The collected data were classified and transferred to the computer. Data were collected, classified and analyzed with questions that support these issues around the basic questions such as who, how and in what way Z generation listens to. In the last part of the study, results and suggestions have been given. One of the remarkable results of this study is diversity. Diversity in the preferences of the Z generation is noteworthy. The diversity of the singers, the music channels and the musical genres they listen to results in the loss of difference in the globalizing world. The reasons for this data were analyzed in depth in the study.

Keywords: Musical taste, Generation Z, Adana Province, Popular Music, Musicology

Araştırma Makalesi/Research Article - Geliş Tarihi/Received Date: 10.09.2020 **Kabul Tarihi/Accepted Date:** 09.12.2020

* Bu makale Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzikoloji Bilim Dalında yayımlanmamış yüksek lisans tezinin geliştirilmesi ve bazı verileri kullanılarak hazırlanmıştır.

** **Sorumlu Yazar/Corresponding Author:** Prof. Dr., Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı, trvural@yahoo.com, ORCID ID: 0000-0002-8395-9916

*** Müzikoloji Uzmanı, Milli Eğitim Bakanlığı, ozge-acikgoz@hotmail.com, ORCID ID: 0000-0002-8462-6099

Atf/Citation: Vural, T, Açıkgoz, Ö. (2020) Adana İlinde Yaşayan Z Kuşağının Müzikal Beğenileri. (17), 129-158.

Extended Abstract

This article aims to analyze the music tastes of Generation Z individuals living in Adana. Literature review and survey techniques were used in the article. The deductive method of scientific research was utilized.

First of all, the conceptual framework of the study was created. The concepts of culture, music, popular music are generally mentioned. Besides, together with the conceptual framework, the concept of generation was defined under the title of *Generation Z and Music* and *Z Generation*, one of the popular generation classifications of recent years, and its relationship with music were mentioned. Another subtitle given within the conceptual framework is *Musical Taste*. Considering that there are many reasons for the formation of music taste, it was found appropriate to be given under a subtitle in the article. The shaping of an individual's musical habits cannot be considered separate from the society in which they live. Reasons such as the desire to be accepted by the social environment, especially in young individuals created the need to deeply analyze the socio-cultural structure of the individual in the study. 4 districts of Adana province where the study was conducted were considered separately. Districts were studied in terms of their socio-economic status and musical aspects. The survey method was used as the research method. The survey was applied to 4 different districts of Adana: Çukurova, Sarıçam, Seyhan, and Yüreğir. It was paid attention to applying the survey in equal numbers to these districts. The survey was applied to a total of 880 Generation Z individuals, 220 in each district. The collected data were classified and transferred to the computer.

Tables were prepared in line with the results obtained from the data, and therefore, it was aimed to make the data more understandable. The obtained data are given in the "*Findings and Comments*" section. While creating the findings section, the survey supporting similar findings were grouped and divided into 10 subsections. Tables are used to make the data more understandable. All districts are given in the tables, respectively and province-wide is added to the last section. A general assessment of the situation was made under the tables. Comments were made in light of all the data.

In the first part of the findings, the personal data belonging to the Generation Z living in Adana province were presented in 3 different tables as "*Gender, Hometown and Housing*". It is based on the idea that these data are important social determinants in determining the place of individuals in society. The second subtitle of the findings is the tables composed of two different questions to find out which music genres Generation Z living in Adana listens to. In the third subtitle of the findings, more meaning was sought and a specific question was asked and commented on why they listened to music. In the fourth subtitle, two different questions were tried to be understood with tabulation from which source they listened to music. In the fifth subtitle, to understand how long participants listen to music was created. In the sixth subtitle, data on the environments in which Generation Z listened to music was collected. In the seventh subtitle, 3 different questions were asked and a table was created to obtain data on the factors that affected the music taste of the participant Generation Z. In the eighth subtitle, it is intended to understand what music means for Generation Z. In the ninth subtitle, it was aimed to collect data on whether Generation Z actively participated in music activities. 5 questions were asked to the participants regarding this issue. Finally, in the tenth subtitle, in order to obtain data on whether Generation Z finds the music education sufficient or not, the participants were asked the question.

Separate sections were created for Çukurova, Sarıçam, Seyhan and Yüreğir districts while creating a table from the data obtained in the findings section. In addition, sections containing total data are added to the table. In this table, both the number of preferences and percentage values of the answers given to the questions for each district is given.

The results section of the article was created by evaluating the data obtained from the study. The diversity in the preferences of the Generation Z individual is remarkable. The diversity of the singers, music channels and types of music they listen to creates results against the idea that difference is lost in the globalizing world. Based on the results, it was observed that they were not actively involved in music in general. In addition, data were obtained that they were not satisfied with the music education they received. The facts that caused this were analyzed in-depth in the article. The last part of the article is left for the recommendations section.

Bu çalışmada, süslü şatafatlı anlatılar, şişirilmiş deyimler ile anlatıma farklılık katma çabası güdülmemiş, günümüz müzikoloji çalışmalarının temel hastalığı olan, yazılanları akademikmiş gibi yaparak, onlara içerik ve ağırlık kazandırma gayretine gidilmemiştir. “Okurlar medyum değildir. Dolayısıyla yazarın anlatımı karışık olduğunda onun gerçekte ne anlatmak istediğini anında anlamaları imkânsızdır” (Becker, 2016, s. 49). Anlamsız işgalci kelimeler, kafa karışıklığına neden olacak yabancı dildeki anlatılardan uzak durulmuştur. Okuyucuya ve alana bilimsel kazanım sağlama hususuna odaklanılmıştır. Bize göre bilimsel çalışmanın odağında; bilimsel yöntem ile tespit edilen bulgular ve bunların yorumlanması ile elde edilen sonuçlar ile alana katkı sağlamak olmalıdır.

Müzik insanların kendilerini ifade etmelerinde her dönem önemli bir araç olmuştur. Kimi zaman acılarını, isyanlarını, aşklarını hep müzik yoluyla karşı tarafa aktarmışlardır. Bu aktarım süreci, geçmişteki yaşanmış-lıkların günümüz toplumuna taşınmasında önemli bir görevi yerine getirmektedir. Hatta denilebilir ki toplumun önemli bir yapı harcı müzikal aktarım sayesinde sağlanmaktadır.

Müzik diğer sanatlardan soyut olan doğasıyla ayrılmaktadır. Salt müzikal uygulamalarda, açık bir sözel ve yansıtma içeriği olmamasından dolayı müzik belki de kültürün en hassas göstergesidir. Diğer sanatlardan ayrı olarak bilinç dışı tutum ve varsayımlara bağlı ve insanüstü/sihirli bir ritüel olması müzik sanatına ayrı bir değer katmaktadır (Small, 1996, s. 80). Avrupalıların büyük bir kısmı yakın dönemlere kadar diğer toplulukların müzikal kültürlerini kıymetsiz ve kakofoni (ses uyumsuzluğu) olarak değerlendirmişlerdir. Aslında burada ortaya çıkan tablo Albert Einstein’ın balığın durumu ile ilgili metaforuna benzemektedir. Balık hiçbir zaman onu sarmalayan suyun farkında olmamıştır, çünkü başka ortamda yaşamamıştır (Small, 1996, s. 2). Kendisi dışında kalan müzik türlerine uzak ve önyargılı kalan müzikoloji bilimi, zaman içinde Batı harici toplumların farklılıklarını zenginlik, özgünlük olarak kabul etmiştir.

Müziği incelemek temelde başka herhangi bir şeyi incelemekten farklı değildir. Herhangi bir alanda incelemeci ele aldığı konuyu “ne”, “neden”, “nasıl” gibi yönlendirici sorular sorarak tanımlamaya çalışır. (...) Tının tanımlanması, aranan yanıtın bulunmasında yeterli olabileceği gibi, konuyu müzik dışı ilişkilendirmelerle incelemenin doğru olacağı durumlarla da karşılaşılabilir (Özer, 1997, s. 1). Müziğe ait geniş kapsamlı boyutları, araştırmalarda göz önünde tutmak büyük önem arz etmektedir.

Müziğe ait üç sistematik boyut ise şunlardır. Müziğin *ne söylediği*, çerçevesinde ele alınan anlamına “*simgesel*”, başka bir şeye gönderme yapmadan, yani mutlak olarak müziğin ne olduğu ile ilgili olanına (...) “*estetik*”, müziğin ne yaptığı ile ilgili yani müziğin iş görecekt yararlar sağlamada kullanılmasına da “*pragmatik*” anlam denildi. (...) Müziğe ait estetik boyut hesaba katılmalıdır (Erol A. , 2005, s. 12-13). Buradan da anlaşıldığı üzere müzik çok boyutlu bir yapıda ve çok katmanlı anlamları barındırmaktadır. Yalın manada estetik duruşunun verdiği kimliğin yanı sıra sözlerin ve sözlerdeki simgesel ve pragmatik (yararcı) yapılanma çok boyutlu düşünmeyi zaruri kılmaktadır. Bu düşünce ve bilimsel yordama kısmında ise icra makamında müzikoloji bilimi yer almaktadır.

Kinkeldey’e göre “Müzikoloji, olgulara müzik sanatının gelişimine ya da süreçlerine ve de genelde insanın bu sanatla ilişkisine bilimsel bir inceleme ya da araştırma yönteminin, felsefi bir tartışma ya da uslamamacı bir dizgeselliğin uygulanmasından doğmuş, müzik üzerine dizgesel bilgi bütünü”dür (Özer, 1997, s. 5). Müzikolojinin yöntemsel niceliği ise çeşitlilik göstermektedir. Çoklu disiplinler içinde ayrıcalıklı bir konuma sahiptir. “Eğer müzikolojinin, müziğin sosyal ve kültürel çevrelerdeki anlamları hakkında söyleyecekleri az ise, diğer bilim dallarının da müzik tınlarının sosyal ve kültürel anlamlarına dair söyleyebilecekleri azdır. Müzikoloji bilimi, estetik mana-daki müzik çözümlerinde sosyoloji ve iletişim bilimlerine ait yöntemleri kullanmaktadır” (Wicke, 1998, s. 14).

Müzikolojinin bir diğer iletişim içinde olduğu başlık ise kişilerin *müzikal beğenileridir*. Oldukça soyut bir alan olmasına karşılık, bu alanda yapılan çalışmalar toplumsal birçok konuya bakış açısında önemli farklılıklar yaratabilecektir. İşte bu araştırma kapsamında iletişim ve müzikal verilere ulaşmanın artık birkaç yıl öncesi ile kıyaslanamayacağı da öngörülerek, Araştırmaya ait *problem durumu* şöyle planlanmıştır.

Müzik beğenisi ile ilgili değişkenlerin bu kadar çok olduğu ve kesin verilere ulaşılması aşamasındaki zorluklara rağmen bu araştırmada Z kuşağının müzik beğenilerinin anlaşılması hedeflenmiştir. Bu bağlamda; *günümüz genç kuşağının müzik beğenileri hangi yöne doğru evriliyor? Z kuşağı ne dinliyor hangi müzik tarzını beğeniyor? Müziği nereden, ne kadar süre dinliyor?* soruları sorulmuştur. Z kuşağının müzik algısını ve bakış açısını anlayabilmek ayrıca; müzik sektörüne hizmet veren kişilere veri oluşturmak adına da önemlidir. Bu kuşağa mensup gençler hali hazırda eğitim sürecindedirler. Bu yönde yapılacak çalışmalar, müzik yapımcı-larının, popüler müzik besteci-şarkıcılarının, müzik eğitimcilerinin; bu kuşak çocuklarının ve gençlerinin müzik eğilimlerini bilmelerine, onları anlamalarına, değişen beğeni şekillerine yönelik meta sunabilmelerine ve eğitim süreçlerini etkin olarak şekillendirebilmelerine hizmet edecektir.

Araştırma Modeli

İlk olarak literatür ve kaynak tarama modeli ile bilgiler edinilmiştir. “Geleneksel araştırma modellerinde literatür taraması yol almak için sıklıkla kullanılan bir yoldur. Nicel ve nitel araştırmalarda karakteristik olarak izlenen bir model olmuştur” (Punch, 2014, s. 43).

Bu çalışmada yararlanılan, anket tekniği şu şekilde tanımlanabilir: “Anket gerek sayısal sonuçlara ulaşmak gerekse sayısal sonuçlardan yola çıkarak yorum yapmak için kullanılan ve beş aşama takip edilerek yürütülen yaygın tarama yöntemlerinden biridir. Buna göre öncelikle ulaşmak istenen amaç tanımlanır, örnekleme yöntemine karar verilir ve örneklem seçilir, anket yöntemi belirlenir, verilerin ne şekilde analiz edileceği saptanır ve son olarak da veriler yorumlanır” (Karahasanoğlu, 2015, s. 12).

Araştırmadaki veriler, Adana’da Z kuşağı olarak kabul edilen bireylere uygulanan yazılı anketle elde edilmiştir. “Yazışmanın başarılı olmasında ilk koşul uygun soruların hazırlanmasıdır. Araştırmacı ile kaynak kişi arasındaki tek iletişim aracı sorulardır. Bu nedenle sorular, her türlü yanlış anlaşılmaları önleyecek nitelikte olmalıdır” (Karasar, 2012, s. 176). Anket sorularının belirlenmesi aşamasında soruların alt problemleri, dola-yısıyla problem durumunu karşılayacak şekil belirlenmesi önemlidir. Çalışmada, anket soruları, 10 farklı alt problemi destekleyecek şekilde belirlenmiştir. Yine Karahasanoğlu ve Yavuz, anket yönteminde dikkat edilmesi gereken bir diğer konudan şöyle bahsetmişlerdir:

Anket yöntemi seçerken soruların karmaşıklığını, elde etmek istediğiniz veri miktarını, denetimin veri elde etmedeki önemini ve yöntemin maliyetini göz önünde bulundurmalısınız. Dikkat edilmesi gereken önemli bir nokta da ister yazılı ister sözlü olarak yapılsın anket, soruyu soran ve cevaplayan kişi arasındaki iletişimin bir parçasıdır (Karahasanoğlu, 2015, s. 13).

Çalışmada alt problemleri tanımlayacak veriler elde etmek için hazırlanan ilk anket 24 sorudan oluşmaktayken, üç uzman kişinin görüşleri doğrultusunda dört soru alt problemlerin kapsamı dışına çıktığı gerekçesiyle iptal edilmiş, biri ise “Herhangi bir müzik etkinliğinde yer aldınız mı?” sorusuna ait mevcut iki önermeye “İsterdim, ama fırsatım olmadı” seçeneğinin dahil edilmesiyle yenilenmiştir. Düzeltilmiş haliyle anket soruları 24 kişilik küçük bir gruba uygulanmış, soruların açıklığı ve önermeleri karşılaması yönünden herhangi bir probleme rastlanmadığı görülmüştür. Böylelikle uygulanacak anket son halini almıştır. Hazırlanmış olan anket soruları Adana İli, Çukurova İlçesi “Adana Erkek Lisesi”, Seyhan ilçesi “Ramazan Atıl Anadolu Lisesi”, Sarıçam ilçesi, “TOKİ Sarıçam Anadolu Lisesi”, Yüreğir ilçesi “Mehmet Akif İnan Anadolu Lisesi” olmak üzere her bir lise için 220 kişilik eşit sayıdaki, toplamda 880 Z kuşağı bireyine uygulanmıştır.

Daha sonra toplanan veriler sınıflandırılarak bilgisayara aktarılması bölümüne geçilmiştir. Anket verileri iki aşamalı bir çözümlenmeye tabi tutulmuştur. İlk aşamada, oluşturulan bulgusal içerik, anket kapsamında hazırlanmış olan “birimleştirme” işlemine tabi tutulmuştur. “Ankette edilen verilerin *birimleştirilmesi* içerik çözümlemesindeki yeri büyüktür. Bir anlamda *birimleştirme* yapılmadan içerik çözümlemesinden söz edilemez. Bu şekilde birimlerin tanımlanması, sınırların ayrılması ve sonraki çözümlenme için kimlik kazandırılması sağlanır” (Aziz, 2020, s. 124). Yoğunluklar kapsamında biçimlendirilen veriler anlamlı bulunuşluklarına göre

yorumlanmıştır. “Veriler *sıralı dizi* (seri) biçimine getirilir veya gruplandırılır. Sıralı dizi, verilerin belli esasa göre sıralanmasıyla elde edilen dizidir. Bu sıralama büyükten küçüğe ya da küçükten büyüğe olabilmektedir. Bu sıralamada yer alan veriye “değer” denilmektedir. Ayrıca sıralı diziler ile elde edilen bu gruplandırmaya *çokluk bölünümü* adı verilmektedir. Çokluk bölünümü; değişkenin değer aralığını, birbirinden kesin olarak ayrılmış sınıflara bölüp, her sınıfta kaç tane birim bulunduğunu saymaya ve karşılaştırmaya olanak sağlayan çizelgedir (Aziz, 2020, s. 150). Yapılan bu sınıflama sonucunda veriler “*tepe değer*” değişkenine göre yorumlanmıştır. Bu işlemler sonrasında ikinci aşamada ise, araştırmada uygulanan anket çerçevesinde z kuşağı gençliğine ait elde edilen veriler, a) literatürde tespit edilen popüler müzik kültürü b) Z kuşağına ait müzikal kimlik bilgileri, c) müzikal beğeni literatürü, d) araştırma bölgeleri (Çukurova, Seyhan, Yüreğir, Sarıçam) arasındaki sosyo-ekonomik durum farklılıkları değişkenleri kapsamında yorumlanmıştır. Bu yorumlar tüm bulgulara yansıtılmak yerine anlamlı görülen veri alanlarında sergilenmiştir. Tümevarım yöntemi doğrultusunda elde edilen veriler ve yorumlar işlenerek araştırma sonuçları olarak sergilenmiştir.

Kavramsal Çerçeve

Kültür-Müzik ve Popüler Müzik

En temel tanımıyla *kültür* toplumun üyeleri olarak insanlar tarafından edinilen öğrenilmiş davranış ve düşünceler bütünüdür (Lavenda, 2019, s. 40). Max Weber ve onun yakın dönemdeki takipçilerine göre *kültür* insanın bilinçsiz olarak oluşturduğu, dünya görüşü, bilişsel bir ağ çerçevesi gibi aktörler ile dünyayı anlamlandırmak için izleme ve yorumlama sürecidir (Eyerman, 2000, s. 15). Rosaldo’ya göre; “Kültür, insanlık deneyiminden unsurlar seçerek ve onları düzenleyerek insanlık deneyimine anlam kazandırır. Kültür geniş anlamda, insanların yaşamlarına anlam kazandırmakta kullandıkları biçimleri anlatır” (Monaghan, 2007, s. 61). Bu açıklamalardan da anlaşıldığı üzere kültür, insanoğlunun varoluşundan itibaren, toplumsal yaşamına anlam ve kimlik katan, aktarılabilen davranışlar bütünüdür.

Kültürel etkileşim mümkün olmakla birlikte, küresel kültürün, bölgesel kültüre nüfuz ederek tüm yerel kültürlerin neslini tüketeceğini sanmak da yanlıştır (Lavenda, 2019, s. 62). Günümüz antropologları sosyal ve kültürel sınırların sonsuza kadar sabit kalmayacağını kabul ederler ve açıkça belirli sınırların ne anlama geldiğini devamlı olarak sorgularlar (Lavenda, 2019, s. 55). Bu ifadelerden yola çıkarak şöyle denilebilir; kültür, sınırlanamayan veya tam anlamıyla dönüştürülemeyen yaşayan bir organizmadır.

Müzik kültürü ise tıpkı edebiyat ve dil öğeleri gibi “Somut olmayan kültür öğeleri” içinde yer almaktadır. Soyut olmayan kültür öğelerinin en önemli özelliği, bu alandaki kültür analizinin daha çok bir topluluğun dünya algısını ve kadim felsefesini çözümleyebilmek için sunduğu verilerdir. Ayrıca somut olmayan kültür ürünleri içinde “en zor” incelenilecek alan ya da “en soyut kültür alanı olan müziktir” (Dönmez, 2019, s. 111). Ridley’e göre “Müzikle ilgili sahip olduğumuz kavrama fikri, estetik bir nesne olan müzikle ilgili deneyimimizi yansıtmaktadır. Ve bu sezgisel düşünceye göre ‘*müziğin melodi, armoni ve işitsel ilişkilere yaptığı vurgu ile*’ müziğin değerlendirilmesinde temsile az yer olduğudur” (Ridley, 2007, s. 77). Bu soyut alanı incelemek çeşitli yetkinlikleri gerektirmektedir. Müzikologlar, kültürün müziksel boyutunu, estetik ve simgesel farklılıkları üzerinden değerlendirmektedir. “Kültürel farklılık, çok sayıda akademisyenlerin farklı kültürel bağlamlara ve müzik türlerine odaklandığı müzikoloji bilimine de yansımaktadır. (...) Müzikoloji kültürel bir uygulamadır, kültüre katılmanın bir yoludur, genellikle geriye dönüktür ve dikkate alınan kültüre zaman ve yer bakımından dışsal olabilmektedir” (Beard, 2008, s. 48-49).

Adorno’ya göre, müziksel olanla toplumsal olan arasındaki karşılıklı ilişkileri değerlendirmek, toplumun hali hazırdaki durumu hakkında derin eleştirel analizler yapmak anlamına gelmektedir. Müzik ne kadar az özerlik isteğinde bulunur ve ne kadar çok toplumsal tüketim malı yaratırsa o kadar dolaylısıyla sosyolojik kategoriler içinde düşünülme zorundadır. Müziğin niteliği ve toplum kapsamında yansımaları, bu anlamda hem toplumu tanımlaması hem de problemlerin odağına inilmesi açısından incelemeye değerdir (Esgin, 2014, s. 81).

Popüler müziği anlayabilmek için *Tüketim Kültüründen* yola çıkılmalıdır. “Tüketim kültürü, tüketim toplumu-kültürüne gönderme yapar. Bu terim simgesel üretim, gündelik tecrübeler ve pratiklerin örgütlenmesinin *kitlesele tüketime* yönelik hamleye eşlik ettiği varsayımına dayanmaktadır” (Featherstone, 2013, s. 197). Popüler müzik,

popülerlik hissi veren veya popüler olmaya çalışan müziği tanımlayan bir terimdir. Genellikle kısaltması olan “pop” terimi ile ilişki içinde olan “rock” terimi birbirinin yerine kullanılabilirler. Popüler müzik, birçoğu ticari olarak yönlendirilen eğlence tabanlı bir endüstride yer aldığı görülebilen çok yönlü müzik stili ve uygulamalarını kapsayan bir genelleme olarak gelişmiştir (Beard, 2008, s. 133). Popüler kültüre hâkim olan tüm yasalar popüler müzik içinde geçerlidir. “Popüler müziği; endüstri devrimi ve kapitalist ekonomik sistem aracılığıyla oluşturulmuş olan yeni toplumsal düzen içerisinde, dönüşüme uğrayarak paketlenip her yöne hızlıca uzanabilen ve olabildiğince geniş kitleleri hedef olarak belirlemeye çalışan, profesyonel yapımcı şirketler eliyle oluşturulan ve sanatlar arası bir etkileşimle üretilen müzik kültürleri bütünü olarak tanım-layabiliriz” (Dönmez, 2019, s. 179).

Tabi ki müzik kültürel boyutunun yanı sıra, toplum içinde çatışan sınıfların da izlerini barındırmaktadır. Adorno'nun belirttiği gibi, her müzik türü, toplumun bütününde varolan çelişkilerin ve gerginliklerin izlerini taşır: “Sınıf ilişkilerinin müzikteki yansımalarını araştırmak yerine, müziğin sınıflarla olan ilişkisini, her tür müziğin, antagonistik bir toplumun resmini sunduğundan hareket ederek görmeye çalışmak çok daha yerinde olacaktır” (Stokes, 1998, s. 21).

Bu türdeki müziğin kültürel ve toplumsal boyutlarına, estetik bütünlüğü de etki etmektedir. “Popüler müzikte estetik anlam, estetik özelliklere dönüşen ve ortak kültürel deneyimden beslenen uzlaşım kodları barındırır” (Erol A. , 2005, s. 12-13). Yani toplum, kendi popüler müziğinin estetik anlamında, kültüründen kaynaklanan imgeleri görmekten keyif almaktadır. Unutmamak lazımdır ki popüler müziğin bir diğer estetik boyutu ise küreseldir. Bu müzik türünün küresel estetik müzikal öğeleri barındırmasının (altyapı, armoni, teknolojik gelişmeler) günümüzde beğeniye olumlu yönde etki ettiği değerlendirilmektedir.

Z Kuşağı ve Müzik

Günümüzde yaşamakta olan müzik, değişimlere uğramış olsa da kabul gördüğü orana paralel olarak geçmişin klişelerini barındırmaktadır. Burada klişe lafı ile kastedilmek istenen eski müzikal aktarıma ait olan kültürel tortulardır. Ozanların nağmeleri çağdaşlaşmış olsa da toplum tarafından kabul gören müziklerde kültürel özdeşlik bulunması beklenen bir durumdur. Bu noktada karşımıza çeşitli değişkenler çıkacaktır; yaş, ekonomik durum, sosyal durum, coğrafi durum vb. hususiyetler. İnsanların yaşam süreçleri içinde çeşitli olgunluk düzeylerine ulaştıkları malumumuzdur. İlk yirmi yaş sürecinde dinlemiş olduğumuz müzikler ile sonraki dönemlerde dinlediklerimiz arasında çeşitli değişimler yaşanabilmektedir. İşte tam da burada *kuşak* kavramı karşımıza çıkmaktadır.

Kuşak kelimesiyle aslında yaklaşık olarak 25-30 yıllık bir yaş kümesi kastedilmektedir. “Sosyolojik tanımlar incelendiğinde, kuşaklar, belli tarihlerde doğmuş sosyalleşme sürecinde ortak sosyal, politik, ekonomik vb. olaylardan etkilenmiş, koşullar gereği benzer sorumluluklar yüklenmiş oldukları için ortak değer, inanç, beklenti ve davranışlara sahip gruplar olarak tanımlanabilir” (Taş, 2017, s. 1034-1035).

Z kuşağı olarak ifade edilen topluluğun genel özellikleri şöyledir; “Milenyum civarında doğmuş, internetsiz bir dünyayı tanımayan, sosyal ağları aktif kullanan ve asıl iletişim kanalı olarak kabul eden, küresel dünyadan haberdar, esnek düşünebilen, farklı kültürlere toleranslı, elektronik cihazlara karşı gelişmiş becerileri olan, hızlı karar verebilen, duygusal yetersizliklere sahip gençlerdir” (Nangy, 2012, s. 9-11).

Bu kendine özgü yaşam tarzı geliştirmiş olan Z kuşağının önemli çarpanlarından biri ise müzikleridir. Firth'in gençlik ve müzik alt kültürleri üzerine yaptığı çalışma, “tüm ergenlerin müziği bir rozet olarak kullandığını” öne süren ilk çalışmadır. Bir kişinin müzik zevkinin “rozeti” olarak algılanması durumu, başkaları tarafından olumlu algılanma derecesini etkileyebileceğini öne sürmektedir (Firth, 1983, s. 217; Bogt TT, 2003). Yani gençler üyesi olmak istedikleri topluluk tarafından, olumlu kabul görebilmelerinin ön koşullarından biri olarak müzik alışkanlıklarını şekillendirmektedirler. “Farklı müzik tarzlarının göze çarpan tüketimiyle, ergenlerin müziği bireyselliklerini ve kişisel kimliklerini ifade etmek için bir araç olarak kullandıkları ve aynı zamanda farklı akran gruplarının üyeleri arasında ayırım yapmanın bir yolu olarak gördükleri söylenebilecektir” (Lonsdale, 2009, s. 85). Müzik gençler arasında geçmişten günümüze kadar bir aidiyet rozeti olarak kullanıla gelmiştir.

Müzik tercihinin sosyal etkisine ve ifadesine ilişkin, araştırma önerilerin zenginliğine karşı, ilgili deneysel araştırmaların sayısının çok az olması önemli bir çelişkidir (Zilmann, 1997, s. 173). Günümüzde yapılan çalışma sayıları artmakla birlikte Türkiye özelinde yapılan araştırmalar oldukça sınırlıdır demek yanlış olmayacaktır.

Müzikal Beğeni

Müzik tercihleri insanların hem başkalarını algılayışına hem de başkaları tarafından algılanışlarına etki eder. Çünkü kişinin müzik tercihleri tek başına estetik bir zevk olmaktan çok daha fazlasıdır. Müzik zevkinin belli bir müzik zevki grubuna (Zevk topluluğu) ait olmak ve bu grubun müzik dışındaki değerlerini ve hatta yaşam tarzını da benimsemekle gelişen bir şey olduğu ileri sürülmektedir (Şenel, 2013, s. 83).

Müzikal beğeni; grupların sosyal, ekonomik ve kültürel kaynaklarına erişebilme hakkına dâhil olmayı veya dışlamayı amaçlayan sembolik bir modelin parçasıdır (Bogt TT, 2003, s. 36). “Müziğe yüklenen anlamlar sadece bir duygu ve düşünce durumu yaratmakla kalmaz. Müzik geri yansıttığı anlamlarla aynı zamanda kişisel ve toplumsal bir sembol haline gelir” (Şenel, 2013, s. 13). Sembolik bir model olmasına ek olarak “aynı şarkıların farklı kişiler üzerinde farklı etki bırakmasının yanı sıra aynı müziğin farklı zamanlarda kişiler üzerinde de farklı etkiler bırakması olası bir durumdur. (...) Müzikal beğeni çeşitlilik gösterebilmektedir” (Karakuyu, 2019, s. 5).

Müzikal beğeninın şekillenmesi belirgin tek bir sebeple ilişkilendirilemeyecek kadar çok etkeni olan bir olgudur. Özellikle İçerisinde yaşanan toplumdaki ayrı düşünülemez. “Bir müzikal ürün içinden çıktığı toplumsal yapının özelliklerini yansıtır. Bu anlamda müzik toplumsal alanla ve anlamla iç içedir, özellikle kültürel anlam dünyasının anlaşılmasında önemli veriler sunar” (Işık, 2013, s. 63). “Müzik birleştirici bir ortam yarattığı kadar aynı zamanda sosyal farklılıkların daha köşeli bir halde görünmesine de aracılık eder. Örneğin arabesk müziği duyan birçok kişinin zihninde bu müziğin temsil ettiği gruplar ve farklı bir yaşam biçimi şekillenebilir” (Işık, 2013, s. 26).

Müzik beğenisinin kuşaksal olarak farklılık gösterdiği düşüncesinden hareketle bu beğeniye etkileyen sebepler şöyle açıklanmaktadır: “Kişinin doğumdan itibaren iletişim içinde olduğu aile, arkadaş, öğretmen gibi çevreler ve etkenler, onun müziği koyduğu değer çizgisini ve müzik beğenisinin şekillenmesini etkiler. Müziği anlamlandıran, ona kendimiz, çevremiz ya da toplum tarafından yüklenen anlamlardır” (Albayrak, 2015, s. 19). Müzik beğenisi ile ilgili çalışmalar kesin veriler içermemektedir. “Duygu üzerine çalışan farklı disiplinlerden araştırmacıların ulaştıkları sonuçların hala tartışılıyor olması ve aslında bir yerde kesin sonuçlara ulaşamaması da müzik beğenisi, müzik dinleme alışkanlıkları, algılama, kişilik, kültür, sosyal çevre gibi etkenlerin gücünü ortaya koymaktadır” (Karışçı, 2007, s. 22).

Sosyo-Ekonomik Bakış ve Müzik

Sosyo-ekonomik statü (SES), "bazı toplumsal değerlerin (ör. Mesleki prestij, eğitim) tek tip olarak dağılmadığı tabakalı sosyal sistemlerdeki bireylerin, ailelerin veya grupların göreceli konumu" olarak tanımlanır (Bailey, 2018, s. 3). Sosyo-ekonomik özellikler topluma ait katmanların tanımlanmasında önemli ip uçlar sunmaktadır. 2000'li yıllardan itibaren sosyoloji cephesinde ekonomi temelli kavramsal çerçeve daha görünür hale gelmiştir. Ekonomi kavramına eşlik eden diğer kavramlar ise, göç (immigration), toplumsalcinsiyet (gender), risk, küreselleşme (globalization), gibileri görünür kılınmaktadır (Ertoy, Parladr, & Öztürk, 2020, s. 57).

Son yıllarda bu kadar ön planda yer alan sosyo-ekonomi fenomenine ilişkin çalışmalar dünyada önemli bir ivme içindedir. “Sosyo-ekonomik statü (SES) farklılıklarının toplumsal yaşamda önemli etkileri ve sonuçları vardır. ABD ve İngiltere’de yapılan araştırmalara göre bebeklikten yaşlılığa yaşamın her evresinde, alt SES’ler üst SES’lere göre daha az yaşamakta ve daha çok hasta olmakta, bunalıma girmekte, kaza geçirmekte ve suç işlemektedir” (Erkenekli, Uzun, & Gümüş, 2012, s. 133-136). Görüldüğü üzere sosyo-ekonomik statü insanların sağlıklı yaşam ve kritik tercihlerinde öncü bir mekanizmaya sahiptir.

Ailelerin sosyal, kültürel ve ekonomik donanımları biyolojik ve kültürel olarak çocuklara aktararak, onların gerek ekonomik, gerekse sosyal ve kültürel kazanımlarını etkilemektedir. Dolayısıyla ailelerin gelir ve eğitim düzeyleri, eğitim sürecinde sağlanan ek materyaller ve ailelerin bu süreçteki ilgi ve destekleri, yaşanan bölge ve

o bölgedeki çevresel faktörler bir bütün olarak bireylerin (...) hayatları boyunca elde edecekleri kazançları üzerinde etkilidir (Çiftçi & Çağlar, 2014, s. 157). Bu ifadeden de anlaşıldığı üzere sosyo-ekonomik konum kişinin yaşamına ait tüm boyutlarında etkin bir olgudur.

Sosyo-ekonomik farklılıkların yüklediği duygusal ve düşünsel farklılıklar ise dikkat çekicidir. “Pek çok araştırmada orta ve üst sınıfların, güven duygusu daha yüksek, daha az kaderci (içsel), daha az otoriteryen (yetkeci) ve daha ılımlı bir siyasal ideolojiyi savundukları; alt sınıfların ise, daha kaderci (dışsal), daha az güven duygusuna sahip, daha otoriteryen ve daha dindar oldukları görülmüştür” (Erkenekli, Uzun, & Gümüş, 2012, s. 133-136).

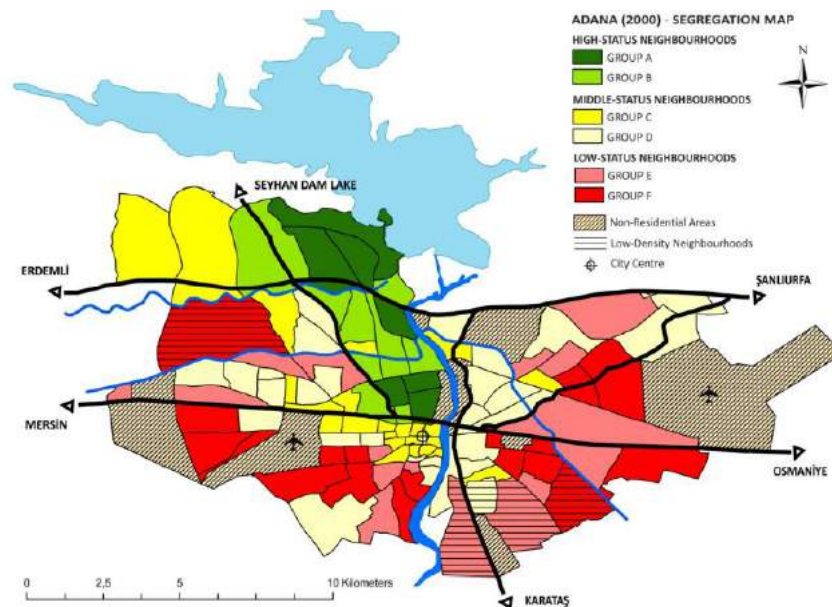
Sosyo-ekonomik değişkenlerin toplumun hissiyatında, siyasal tercihinde, dindarlığında etkili olması aynı yansımanın müzik alanında da etkin olacağını düşündürmektedir. Alt SES grubundaki bir kişinin müzikal tercihlerinin daha karamsarlık dolu, daha siyasal içerikli, daha dini motifli, daha zayıf güven duygusuna sahip olması bu veriler dâhilinde beklenen bir durumdur.

Ayrıca alt SES ile üst SES öğrenci grupları arasında müzikal icra ve müzikal etkinliklere katılım kapsamında da anlamlı farklılıklar görülmüştür. “Amerika’da yapılan araştırmaya göre, daha alt SES’deki okullarının müzik topluluklarının, müzik yarışmalarında üst SES’deki akranlarına göre daha düşük puanlar aldıkları tespit edilmiştir. (...) Ayrıca SES’in öğrencilerin müzik topluluklarına katılımını etkileyebileceğini bulunmuştur (Bailey, 2018, s. 3-4).

Araştırma Kapsamındaki Adana İli İlçelerindeki Sosyo-ekonomik Durum

Türkiye 2012 ile 2017 yılları arası ekonomik gelişim verilerine göre, yakın bir gelecekte dünyanın en hızlı gelişen ülkeleri arasında yer alması beklenmektedir. 2002 yılında kişi başına düşen milli gelir 3.492 dolar iken 2019 yılı dünya bankası verilerine göre 9.346 dolar seviyesine ulaşmıştır. Bu veriler ekonomik açıdan hızlı bir değişimin delileridir. Bu ekonomik refah artışının toplumun tüm katmanlarına eşit dağıldığını söylemek güç olacaktır. Lakin yapılaşma ve teknolojik alandaki ivme tüm toplumda kademeli olarak yaygınlaşmıştır. Kentsel ve fiziksel alanların yeniden yapılanması sosyo-ekonomik şekillenmede önemli etkenler halini almıştır (Ataç, 2014, s. 4).

Araştırma odağımızda yer alan Adana ili de kentsel ve fiziksel alanlarındaki yapılanmalar ile dikkat çekmektedir. “Akdeniz bölgesinde yer alan Adana ili güney doğu Anadolu bölgesinden büyük göçler almıştır. Geneli itibari ile Adana ili orta gelir seviyesine sahip bir ilimizdir” (Ataç, 2014, s. 104-105).



Şekil 1. Adana İli SES Ayrım Haritası

Şekil 1. yorumlandığı takdirde, daha üst SES grubundakileri şehrin kuzeyindeki Seyhan Baraj Gölü civarı cezbetmektedir. Şehir merkezinde ise orta SES grubundaki vatandaşlar yaşamaktadır. Alt SES düzeyi ise gecekondu bölgeleri ve tarım arazilerinin yaygın olduğu Çukurova ilçesinde ikamet etmektedir. Bu çerçeveye şehrin batı (Seyhan) ve doğu (Yüreğir) kesimlerindeki şiddetli sosyo-ekonomik farklılaşması da eklenebilir. Şehrin bu düşük statülü doğu ve kuzey kısımları, büyük oranda göçmen nüfusun (çoğunlukla ülkenin doğu kesiminden) yaşadığı planlanmamış banliyö alanlarıyla kaplıdır. Şehrin daha zengin kuzey kesimleri ise, orta ve yüksek SES'li grupların yaşadığı, daha yeni geliştirilmiş ve planlı yerleşimlerdir. Kuzey-güney ve doğu-batı bölünmeleri boyunca sosyo-ekonomik farklılaşmanın bu ana fiziksel eksenleri, Adana SES ayırım haritasından açıkça görülebilir (Ataç, 2014, s. 155).

Çukurova İlçesi sosyo-ekonomik durum. “Adana ili Çukurova ilçesinin 2018 yılı TÜİK verilerine göre toplam nüfusu 365.735 kişidir. Bunların 176.561 erkek, 189.174 kadındır. 15-19 yaş aralığında olan kişi sayısı ise 26.522 kişidir” (TÜİK, 2018). “Çukurova, Orta Toroslarla, Doğu Akdeniz, sahilleri arasında verimli tarım alanlarını kapsamaktadır. Yaz mevsimini sıcak, kurak ve uzun sürdüğü bu yörede kış mevsimi ılık ve yağışlı geçmektedir. Bu iklim özellikleri Akdeniz iklimine aittir” (Yılmaz, 2010, s. 14). “Çukurova, kuzeyinde Seyhan Baraj Gölü, kuzeybatısında Karaisalı ilçesi, güneyinde Seyhan ilçesi, doğusunda Sarıçam ilçesi, batısında Mersin ili olan bir ova ilçesidir. Çukurova ilçesi, Adana ilinin merkez ilçelerinden birisidir. İlçe Adana ilinin kuzeyinde olup, 27 mahalleye sahiptir. Köyden mahalleye dönüşen yerleşim birimlerinde bulunan vatandaşlar tarım ve hayvancılıkla geçimini sağlamak-tadır” (Çukurova, 2018).

“İlçe merkezinin ekonomisi, eğitim ve sosyal yaşantı düzeyi diğer İlçelere göre oldukça iyi durumdadır” (Çukurova, 2018). “İlçe özelinde bölgedeki en yüksek şehirleşme oranlarından biri Çukurova ilçesine aittir. Bölgede az göç alan Çukurova, düşük hanehalkı büyüklüğüne sahiptir. Okuma yazma bilmeyen kadın nüfusu açısından Adana'nın en yüksek ortalamalı ilçesi Çukurova olmak ile birlikte Türkiye ortalamasının altında kalmaktadır. Genç bağımlılık oranlarında merkez ilçeleri arasında en düşük ortalamaya sahiptir” (ÇOKA, 2015, s. 6-8).

Sarıçam İlçesi sosyo-ekonomik durum. “İsmi ilçenin kuzeyinde bulunan Sarıçam ormanlarından almıştır” (Sarıçam, 2019). “Adana ili Sarıçam ilçesinin 2018 yılı TÜİK verilerine göre toplam nüfusu 173.154 kişidir. Bunların 88.404 erkek, 84.750 kadındır. 15-19 yaş aralığında olan kişi sayısı ise 15.018 kişidir” (TÜİK, 2018).

“İlçenin mahalle nüfusu; ilin, Kozan, İmamoğlu, Aladağ, Feke, Saimbeyli ve Tufanbeyli ilçelerinden göçerek yerleşen vatandaşlar ile küçük oranda da İncirlik bölgesinde olmak üzere ülkenin doğu ve güneydoğu bölgesinden göçerek yerleşen vatandaşlardan oluşmaktadır” (Sarıçam, 2019). “Bölgede Çukurova'ya göre daha fazla göç alan sarıçam orta yükseklikte hanehalkı büyüklüğüne sahiptir. Bölgedeki gençlerin bağımlılık oranları incelendiğinde orta düzeyde yüksek olduğu görülmektedir” (ÇOKA, 2015, s. 6-7).

“İlçenin kurulmasından itibaren geçen sekiz yıllık süreçte nüfus her yıl artış göstermektedir. Bunun en önemli nedeni ise Adana il merkezi göz önüne alındığında, ilçede yeni yapılaşmaya çok uygun arsa ve arazilerin bulunması, dolayısıyla gerek TOKİ gerekse vatandaşlar tarafından yeni binaların inşa edilmesi ve buralara il içi göçün gerçekleşmesi olarak değerlendirilebilir” (Sarıçam, 2019).

Seyhan İlçesi sosyo-ekonomik durum. “Adana ili Seyhan ilçesinin 2018 yılı TÜİK verilerine toplam nüfusu 793.480 kişidir. Bunların 393.872 erkek, 399.608 kadındır. 15-19 yaş aralığında olan kişi sayısı ise 63.625 kişidir” (TÜİK, 2018).

“Kent'in ilk kuruluş bölgesi olan bugünkü Seyhan ilçesi, Adana Büyükşehir'inin dört ilçesinin nüfus bakımından en büyük olanıdır” (Seyhan, 2019). “Merkeze yakın Seyhan ilçesi ve bu ilçenin mahallelerinin sosyo-ekonomik statüsünün genel olarak düşük olduğu görülmektedir” (Duman, 2011, s. 190). “İlçe özelinde bölgedeki en yüksek şehirleşme oranı %100 ile Seyhan'a aittir. Bölgede Çukurova'ya göre daha fazla göç alan Seyhan orta yükseklikte hanehalkı büyüklüğüne sahiptir. Bölgedeki yeşil kartlı sayıları incelendiğinde, geliri asgari ücretin 1/3'ünden az olan kişi sayısı bölgedeki en kalabalık ilçeler olan Yüreğir ve Seyhan'da en fazladır. Bölgedeki gençlerin bağımlılık oranları incelendiğinde orta düzeyde yüksek olduğu görülmektedir” (ÇOKA, 2015, s. 6-8).

“1950’den sonra kentin hızla sanayileşmesi, ovalık alanda baraj ve sulama kanallarıyla sulu tarıma geçilmesi ve buna bağlı tarımın özellikle de yüksek nitelikli pamuk tarımının yapılması hızlı bir nüfus artışını beraberinde getirmiştir. Nüfus artışı özellikle konut sorunu ve gecekondulaşmayı arttırmışsa da son yıllarda ilçenin kuzey kesimlerinde yürütülen “Kuzey Adana” uydu kent projesiyle planlı kentleşme gelişmektedir” (Seyhan, 2019). “Seyhan İlçesi kentsel dönüşüm konusunda Adana’nın en çok talep gören bölgesidir. Merkez ilçe olması ve yapılaşmanın yoğun olması Seyhan ilçesine olan ilgiyi de arttırmaktadır” (Sertkaya, 2019, s. 310).

İlçe merkezinde yaşayan nüfus heterojen bir yapıya sahiptir. Adana’da birçok etnik kökenden insanlar harmanlanmış yapı içinde yaşamaktadır. Bu hızlı göçler ilk olarak kendini 1950’li yıllardan itibaren Türkiye’nin sanayi hamleleri ve kalkınma projeleri kapsamında Adana ili özelde de Seyhan ilçesinde kendini göstermiş bu nedenle de Seyhan merkez ilçesi bölgede çok önemli bir yere sahip olmuştur. Özellikle tarıma dayalı sanayi sektörünün gelişimiyle Adana ili ilk yoğun göçleri almaya başlamıştır. Bu göçlerden en yoğun olarak Seyhan ilçesi etkilenmiştir. İkinci büyük göç hareketi 1990’lı yıllarda Güneydoğu’daki olaylardan dolayı yaşanmıştır. Adana ili özelde de Seyhan merkez ilçesi sadece doğu ve güneydoğu illerinden değil, çevre illerden de yoğun göçler almıştır. (Niğde, Kayseri, Kahramanmaraş, Osmaniye...). Bu göçlerin sonucu etnik farklılıklar ortaya çıkmıştır. Farklılıklar kendini mahalle yerleşimlerinde de göstermektedir: Bazı mahallelerde Kürt kökenli vatandaşlarımız yoğunlukta yaşarken (Dağlıoğlu, Gülbahçesi, Ova, Onur...), diğer mahallelerde Arap kökenli vatandaşlar yoğunlukta yaşamaktadır. (Mirzaçelebi, Havuzlubahçe, Karayusuflu, Kayışlı, Akkapı). Fevzipaşa, Bahçelievler, Gürselpaşa vs. gibi mahallelerde de çevre illerden (Niğde, Osmaniye...) gelen vatandaşlar oturmaktadır. (Seyhan, 2019).

Seyhan Nehri’nin batı kanadında yer alan Seyhan ilçesi şehrin kültür ve iş merkezidir. D-400 devlet yolu şehri kuzey ve güney olmak üzere ikiye bölen ekonomik bir sınır gibidir. Seyhan’ın D-400 karayolunun kuzeyinde kalan kısmı, şehrin ekonomik olarak gelişmiş yeridir. D-400 boyunca, oteller, kültür merkezleri, ticaret ve iş binaları sıralanmaktadır. D-400’ün güney kısmında kalan şehrin eski merkezi geleneksel ve modern mağazaların şehir sakinlerine sunulduğu pazar alanıdır. Buranın güneyi ise düşük gelirli sakinlerin tercih ettiği bir yerleşim alanıdır (Seyhan, 2019).

Yüreğir İlçesi sosyo-ekonomik durum. Adana ili Yüreğir ilçesinin 2018 yılı TÜİK verilerine toplam nüfusu 415.198 kişidir. Bunların 208.709 erkek, 206.489 kadındır. 15-19 yaş aralığında olan kişi sayısı ise 35.489 kişidir (TÜİK, 2018).

“Yüreğir ilçesi Güney Anadolu, Doğu Anadolu, İç Anadolu bölgeleriyle, Ceyhan, Kadirli, Kozan ve Aladağ gibi ilçelerden yoğun göç almıştır. Son yıllarda azalmakla birlikte ilçeye gelen göç dalgası çarpık kentleşme ve alt yapı sorunlarını da beraberinde getirmiştir. Yaşanan bu göç dalgası kent uyumunda sıkıntılara sebep olmaktadır. İlçe ılıman iklim kuşağında olması ve arazinin tarıma elverişliliği sayesinde Adana ilinin en çok göç alan ilçesidir” (Yüreğir, 2019).

“Yüreğir’e 1960’lı yıllarda tarımsal üretimdeki gelişmelere bağlı olarak başlayan göçler, 1990’lardaki sanayi yatırımları ile beraber artmış bu tarihten sonra yatırımların ve iş gücünün doyum noktasına ulaşması sonucu azalmaya başlamıştır” (Gürbüz, 2007, s. 10).

“Adana’da tarımda yabancı iş gücü kullanımı oldukça yaygındır. Yüreğir’de Doğu ve Güneydoğu’dan gelen insanların göç ettiği düşünülürse sözü edilen iş gücü kullanımında Yüreğir halkının etkisi oldukça fazladır” (Yüreğir, 2019). “Bölgede en fazla göç alan Yüreğir, Akdeniz’in en yüksek hanehalkı büyüklüğüne sahiptir. Bu göstergenin sosyal sorunların habercisi olabileceği göz ardı edilmemelidir. Bölgedeki yeşil kartlı sayıları incelendiğinde, geliri asgari ücretin 1/3’ünden az olan kişi sayısı bölgedeki en kalabalık ilçeler olan Yüreğir ve Seyhan’da en fazladır. Yüreğir ise zorunlu göç almıştır. Bölgedeki genç bağımlılık oranları incelendiğinde merkez ilçeler arasında en yüksek düzeyde nüfus bulunduğu görülmektedir” (ÇOKA, 2015, s. 6-8).

“Yüreğir’deki alt ve üst yapı sorunları göç edenlerin kente ve kentsel yaşama uyumunu zorlaştırmaktadır. Bu nedenle şehirleşme yavaşlamakta ve şehire uyum süresi uzamaktadır. Buna rağmen göç edenler kültürel gelenek, görenek ve yaşam biçimlerini Yüreğir’e taşımışlar ve şehirdeki sosyo-kültürel yapıyla etkileşime girmişlerdir” (Gürbüz, 2007, s. 11).

Bulgular ve Yorumlar

“Adana İlinde Yaşayan Z kuşağına ait kişisel veriler” (Cinsiyet, Memleket, Konut)

Araştırma kapsamında anket uygulamasına katılan toplam 880 Z kuşağına ait bireylerin cinsiyetlerine ilişkin dağılım Tablo 1.' de sunulmuştur.

Tablo 1. Z Kuşağı Bireylerin Cinsiyete Göre Dağılımı

İlçeler	Cinsiyet	Sayı (f)	Yüzde (%)
Çukurova	Kız	103	46,82
	Erkek	117	53,18
Sarıçam	Kız	105	47,73
	Erkek	115	52,27
Seyhan	Kız	137	62,27
	Erkek	83	37,73
Yüreğir	Kız	103	46,82
	Erkek	117	53,18
Toplam	Kız	448	50,91
	Erkek	432	49,09

Araştırmayı oluşturan bireylerin %50,91'i kız (448 kişi), %49,09'u (432 kişi) ise erkek bireylerden oluşmaktadır. Araştırmaya katılan kız ve erkek sayısının dengeli olduğu görülmektedir.

Tablo 2. Z Kuşağı Bireylerin Memleket Bilgisinin Dağılımı.

İlçeler	Tercih Sayısı (f) ve Yüzdeler (%)				
	f	Adana	Diyarbakır	Mardin	Diğer
Çukurova	f	118	15	10	77
	%	53,63	6,81	4,54	35
	f	Adana	Gaziantep	Diyarbakır	Diğer
Sarıçam	f	171	7	5	37
	%	77,72	3,18	2,27	16,81
	f	Adana	Osmaniye	Konya	Diğer
Seyhan	f	147	11	7	55
	%	66,81	5	3,18	25
	f	Adana	Adıyaman	Elazığ	Diğer
Yüreğir	f	153	14	10	43
	%	69,54	6,36	4,54	19,54
	f	Adana	Adıyaman	Diyarbakır	Diğer
Toplam	f	589	29	27	235
	%	66,93	3,29	3,06	26,70

Adana tarım sanayi gibi sebeplerle farklı dönemlerde göç almış bir ildir. Yukarıdaki sonuçlara bakıldığında, memleketi Adana olmayanların sayısının, azımsanamayacak kadar çok olduğu görülmektedir. Özellikle Çukurova ilçesinde, Diğer seçeneğinin % 35 olması, Çukurova ilçesinin demografik nüfus yoğunluğu olarak daha karışık bir yapıda olduğunu göstermektedir.

Tablo 3. Z Kuşağı Bireylerin Konut Durumunun Dağılımı

İlçeler	Tercih Sayısı (f) ve Yüzdeler (%)	Kira	Kendimizin
Çukurova	f	51	169
	%	23,18	76,82

Sarıçam	<i>f</i>	42	178
	%	19,09	80,91
Seyhan	<i>f</i>	45	175
	%	20,45	79,55
Yüreğir	<i>f</i>	35	185
	%	15,91	84,09
Toplam	<i>f</i>	173	707
	%	19,66	80,34

Araştırmada konut durumunun, anket sorusu olarak belirlenmesinin sebebi bireylerin ekonomik pozis-yonu gösteren önemli bir belirteç olduğu düşüncesidir. Araştırmaya katılanlardan kirada oturanların yüzdesinin en fazla olduğu ilçenin Çukurova olduğu anlaşılmaktadır. Kirada oturanların yüzdesinin en düşük olduğu ilçe ise Yüreğir olarak görünmektedir. Araştırmaya katılan bireylerin bulunduğu İlçeler arasında, kira ve kendisine ait olma durumlarının yüzdelerindeki yakınlık dikkat çekicidir. *Gecekondulaşma oranının yüksek olduğu Yüreğir’de kirada yaşamın daha az olması beklenen bir durumdur. Gecekondu yaşamı sosyo-ekonomik olarak güçlüklerin daha etkili olarak yaşanmasına sebep olmaktadır. Zaten Yüreğir ilçesindeki genç bağımlılık oranının yüksekliği ve yüksek hane halkı sayısı da bunu doğrulamaktadır.*

“Adana ilinde yaşayan Z Kuşağı hangi müzik türünü dinliyor?” Sorusuna İlişkin Veriler

Tablo 4. “En çok dinlediğiniz müzik türü hangisidir?” sorusuna ilişkin veriler

İlçeler	Tercih Sayısı (<i>f</i>) ve Yüzdeler (%)	Pop	Rap	Türk Halk Müziği	Arabesk	Dini Müzik	Rock	Türk Sanat Müziği	Yabancı Müzik	Diğer
Çukurova	<i>f</i>	79	42	11	33	8	7	5	27	8
	%	35,91	19,09	5,00	15,00	3,64	3,18	2,27	12,27	3,64
Sarıçam	<i>f</i>	99	33	13	60	8	-	-	7	-
	%	45,00	15,00	5,91	27,27	3,64	-	-	3,18	-
Seyhan	<i>f</i>	60	31	7	18	7	31	2	37	27
	%	27,27	14,09	3,18	8,18	3,18	14,09	0,91	16,82	12,27
Yüreğir	<i>f</i>	88	34	14	34	1	6	4	28	11
	%	40,00	15,45	6,36	15,45	0,45	2,73	1,82	12,73	5,00
Toplam	<i>f</i>	326	140	45	145	24	44	11	99	46
	%	37,05	15,91	5,11	16,48	2,73	5,00	1,25	11,25	5,23

Çukurova ilçesinde % 35,91 ile pop müziğinin en fazla dinlenen müzik türü olduğunu görüyoruz. Rap ve arabeskin ise 2. ve 3.sırada tercih edildikleri anlaşılmaktadır. Yabancı müzik oranının ise %12,27 ile azımsanamayacak kadar çok dinlendiği anlaşılmaktadır. Türk halk müziği, dini müzik, rock, Türk sanat müziği ve diğer seçeneğinin ise yüzde %10’nun altında kaldıkları görünmektedir. Çukurova bölgesinin z kuşağının popüler müziğe olan ilgilerinin fazla olduğu anlaşılmaktadır.

Sarıçam ilçesinde Pop müziğin diğer türlere göre büyük bir yüzde farkıyla en fazla dinlenen müzik türü olduğu anlaşılmaktadır. Bu türü Arabesk müziğin takip ettiği görünmektedir. Arabesk müziğinin en fazla dinlendiği ilçenin Sarıçam olduğu dikkat çeken bulgulardandır. 3. sırada en fazla tercih edilen müzik türünün ise Rap olduğu görünmektedir. Türk Halk Müziği, Rock müziği ve Diğer seçeneklerinin ise hiç tercih edilmemiş

olması dikkat çeken bir diğer önemli bulgulardandır. Sarıçam ilçesinin yeni şehirleşen ve toplu konut yapısında olmasının, popüler müziğe ilginin artması ile ilişkili olduğu düşünülmektedir. Yeni yerleşim alanı ve toplu konut yapımlarının çokluğu, konut sahiplerinin, daha önce şehrin ekonomik imkânsızlıklarının olduğu yerlerden geldikleri düşüncesinden hareketle, *Arabesk* müziğe yatkın olabilecekleri şeklinde yorumlanabilir.

Seyhan ilçesinde *pop* müziğinin, diğer seçeneklere göre azımsanamayacak oranda yüksek yüzdede olduğu görülmektedir. Bunun yanında diğer bölgelere göre müzik türlerinin seçiminde daha orantılı bir dağılım olduğu anlaşılmaktadır. Ayrıca *Diğer* seçeneğinin en fazla tercih edilen ilçe olduğu bulgusu dikkat çekmektedir. Seyhan ilçesindeki çocukların müzik tercih türlerinin daha geniş bir skalada yer almasının, şehir merkezinde bulunmaları ve daha kozmopolit bir yapı içinde yaşamalarına bağlı olduğu düşünülmektedir. Ayrıca *yabancı müzik* türünün en çok dinlendiği ilçe de Seyhan'dır.

Yüreğir ilçesinde *pop müziğin*, en fazla dinlenen müzik türü olduğu ve diğer türlere göre büyük bir yüzde farkı olduğu bulgusu dikkat çekmektedir. *Rap*, *Arabesk* ve *Yabancı Müzik* ise ilçenin tercihlerinde, 2., 3. ve 4. sıradadır. Dikkat çeken bir diğer bulgu, *Türk Halk Müziğinin* diğer 4 ilçeye göre bu ilçede, %6,36 ile daha fazla tercih edilmesidir. Bu durum göçlerle Anadolu'nun farklı illerinden, Adana'ya yerleşen nüfusun yoğun olduğu, Yüreğir ilçesinde yaşayan z kuşağı ebeveynlerinin, geldikleri yörelerin türkülerine olan bağlılıklarını çocuklarına aktarmış olabileceklerini düşündürmektedir.

Adana ili genelindeki verilere bakıldığında sıralama şöyledir.

1. Pop Müzik %37,05
2. Arabesk %16,48
3. Rap %15,91
4. Yabancı müzik %11,25
5. Diğer %5,23
6. Türk Halk Müziği %5,11
7. Rock %5,00
8. Dini müzik %2,73
9. Türk Sanat Müziği %1,25

Adana ilinin genelinde olduğu gibi tüm ilçelerde de Yüzde 37,84 ile *pop müziğin* z kuşağı tarafından en çok dinlenen müzik türü olduğu görülmektedir. “*Yeryüzünde popüler müzik olarak kategorize edilebilecek hemen tüm müzikler, insanların müzik dinleme alışkanlıklarını daha çok kaydedilmiş ürünlere kaydırıldığından ve buna olan bağımlılığını artırdığından bu yana, popüler müzik elbette ki müzik endüstrisi ve kitle medya ile ilişki-li bir kavramdır*” (Erol A. , 2017, s. 86). Z kuşağı gençlerinin müzikal beğenilerinin odağında ve kendilerine ait rozetlerini sergilemekte pop müziği kullandıklarını söylemek doğru olacaktır.

Arabesk müzik Adana ilinin genelinde en çok dinlenen 2. sıradaki müzik türüdür. Bu durum Sarıçam ve Yüreğir ilçeleri için de aynı durumdadır. Arabesk müzik Çukurova ilçesinde 3. tercih edilen müzik türü olarak görünmekteyken Seyhan ilçesinde, diğer ilçelere göre daha az tercih edildiği ve 6. sırada olduğu anlaşılmaktadır. Sunulan bulgulardan anlaşıldığı üzere arabesk müziğin %16,48'lik bir oranla z kuşağının 2. en büyük yoğunlukta seçtikleri müzik türü olduğu görülmüştür. Bunun çeşitli nedenleri olacağı düşünülmektedir. “*Arabesk müzik, ilk oluşturulduğu andan itibaren yüksek bir beğeni ile karşılanmıştır; özellikle kentlerin gecekondualarında çok fazla izleyici bulmuştur. Bu durumun belirleyici nedeni ise, arabesk müziğin, yaşanan toplumsal hayatın nabzını tutmayı başarmış olmasından dolayıdır*” (Işık, 2013, s. 81).

Rap müzik Adana ilinin genelinde 3. sırada dinlenen müzik türü olarak karşımıza çıkar. Sarıçam, Seyhan ve Yüreğir ilçelerinde de durum benzerlik gösterir, Çukurova ilçesinde ise 2. Sırada dinlenen müzik türü olarak karşımıza çıkmaktadır. Adana yöresinde yerel rap gruplarının oldukça çok dinlendikleri bilinmektedir. Son

dönemlerde ise yeni bir seslenme şeklini alan *arabesk rap* gibi bir boyuta taşınarak Adana bölgesinde beğenilen müzikal iki türü harmanlayan gruplar günyüzüne çıkmaktadır.

Adana ili genelinde *yabancı müzik* 4. sırada yer almaktadır. Çukurova ve Yüreğir ilçelerinde de 4. sırada olan bu tür, Seyhan ilçesinde genele göre daha fazla dinleniyor ve 2. sırada görünüyor. *Seyhan ilçesi merkezde bulunması ve yapılaşma olarak en gelişmiş olması gibi özellikler ile sosyo-ekonomik olarak ileri olmasının gençlerin yabancı müziği farklı anlamlar barındıran bir rozet gibi benimsemelerine sebep olmuştur.* Sarıçam ilçesinde tüm diğer ilçelere göre daha az dinlenmektedir.

Z kuşağı tarafından dinlenen müzik türleri sıralamasında Adana ili genelindeki ilk 4 sıralamadan sonra gelen müzik türlerinden *Türk halk müziği, Türk sanat müziği, rock, dini müzik ve diğer*, seçeneklerinin %10'nun altında oranlara sahip olduğu anlaşılmaktadır. Bu durum Çukurova, Sarıçam, Yüreğir ilçelerde de benzerlik gösterirken Seyhan ilçesinde *rock* 14,09 ile, *Diğer* seçeneği ise 12,27 oranıyla genelden ayrılmaktadır.

Tablo 5. "En çok dinlediğiniz ya da sevdiğiniz şarkıcı kimdir?" sorusuna ilişkin veriler

ÇUKUROVA			SARIÇAM			SEYHAN			YÜREĞİR			ADANA GENELİ		
YILDIZ TİLBE	15	6,18	YILDIZ TİLBE	23	10,45	DUMAN	10	4,54	AHMET KAYA	16	7,27	YILDIZ TİLBE	53	6,02
AHMET KAYA	10	4,54	AHMET KAYA	9	4,09	RİHANNA	8	3,63	GAZAPİZM	9	4,09	AHMET KAYA	37	4,20
GAZAPİZM	10	4,54	GAZAPİZM	8	3,63	CEM ADRIAN	7	3,18	YILDIZ TİLBE	9	4,09	GAZAPİZM	31	3,52
SEZEN AKSU	7	3,18	SEZEN AKSU	7	3,18	MANGA	7	3,18	MÜSLÜM GÜRSES	9	4,09	MÜSLÜM GÜRSES	26	2,95
MÜSLÜM GÜRSES	6	2,72	MÜSLÜM GÜRSES	7	3,18	YILDIZ TİLBE	6	2,72	CEM ADRIAN	6	2,72	AZER BÜLBÜL	20	2,27
YENER ÇEVİK	6	2,72	YENER ÇEVİK	6	2,72	CEM KARACA	6	2,72	RİHANNA	6	2,72	SEZEN AKSU	18	2,05
SAGOPA KAJMER	5	2,27	SAGOPA KAJMER	6	2,72	AHMET KAYA	6	2,72	BTS	6	2,72	SAGOPA KAJMER	17	1,93
CEZA	5	2,27	CEZA	6	2,72	AZER BÜLBÜL	5	2,27	ANNA MARIE	5	2,27	CEM ADRIAN	16	1,82
TARKAN	5	2,27	TARKAN	5	2,27	SİA	5	2,27	İLYAS YALÇINTAŞ	5	2,27	DUMAN	16	1,82
SILA	4	1,81	SILA	5	2,27	TEOMAN	5	2,27	UYGAR DOĞANAY	5	2,27	RİHANNA	15	1,70
DİĞER	147	66,81	DİĞER	138	62,72	DİĞER	155	70,45	DİĞER	144	65,45	DİĞER	631	71,70

Çukurova ilçesindeki sanatçı tercihlerinde 1. sırada *Yıldız Tilbe* 2. sırada *Ahmet Kaya* 3. sırada *Gazapizm* tercihleri ile Adana ili geneli ilk 3 sıra ile aynıdır. Çukurova ilçesinde 4. Sırada tercih edilen *Sezen Aksu*, genel sıralamada 6. Sırada olduğu görülürken Çukurova ilçesinde 5. Sırada olan *Müslüm Gürses*'in, genel sıralamada 4. Sırada olduğunu görülmektedir. Çukurova ilçesi için ilk 10 sıralamasına giren *Yener Çevik (Rap)*, *Sagopa Kajmer (Rap)*, *Ceza (Rap)*, *Tarkan*, *Sıla* gibi sanatçıların Adana ili genel listesinde yer almadıklarını görüyoruz. *Diğer* seçeneği %66,81 ile tercihlerin büyük bölümünü oluşturmaktadır. Diğer ilçelerden farklılaşan şarkıcılardan üçünün rap müziği yapımları Çukurova z kuşağı gençlerinin bu türü daha çok beğendiklerini göstermektedir.

Sarıçam ilçesindeki sanatçı tercihlerinde 1. sırada olan *Yıldız Tilbe*'nin, Adana ili genelindeki sıralama ile aynı olduğu görülüyor. Sarıçam ilçesinde 2. sırada tercih edilen *Gazapizm*, genel sıralamada 3. sırada olduğu görülürken, Sarıçam ilçesinde 3. sırada olan *Azer Bülbül*'ün, genel sıralamada 5. sırada olduğunu görüyoruz. Sarıçam ilçesinde 4. sırada olan *Müslüm Gürses*'in genel sıralamada da 4. sırada olduğunu görüyoruz. Sırala-mayı oluşturan *Koray Avcı*, *Öykü Gürman*, *Murat Boz*, *Bilal Sonses*, *Oğuzhan Koç* gibi pop müziği şarkıcılarının genel listede yer almadıklarını görüyoruz. Bu bölge gençlerinin pop müzik şarkıcılarına karşı farklı beğeni geliştirdikleri söylenebilecektir. 10. sırada yer alan *Ahmet Kaya* genel listede 2. sırada yer alıyor. *Diğer* seçeneğinin %62,72 ile tercihlerin büyük bölümünü oluşturduğu görünüyor.

Seyhan ilçesinin tercihlerinde diğer 2 ilçeye göre, 1. sırada farklı bir şarkıcının olduğunu görüyoruz. 1. sırada olan *Duman*, genel sıralamada 8. sırada yer alıyor. Seyhan ilçesinde 2. sırada tercih edilen *Rihanna*, genel sıralamada 9. sırada olduğu görülürken, Seyhan ilçesinde 3. sırada olan *Cem Adrian*, genel sıralamada 7. sırada olduğunu görüyoruz. Genel sıralamada ve diğer 3 ilçede de 1. Sırada tercih edilen *Yıldız Tilbe* Seyhan ilçesinde 5. Sırada yer alıyor. Ayrıca Genel listede olmayan *Manga(rock)*, *Cem Karaca(rock)*, *Sia (pop)* ve *Teoman(rock)* gibi şarkıcıların Seyhan ilçesinde tercih edildiğini görüyoruz. *Bu ilçede de rock müziği şarkıcılarına karşı daha belirgin bir beğeni olduğu görülmektedir. Diğer seçeneğinin %70,45 ile tercihlerin büyük bölümünü oluşturduğu görünüyor. Bu bakımdan çeşitliliğin bu bölgede daha fazla olduğu söylenebilir.* Seyhan ilçesinin, Adana ili verileri ile diğer ilçelere göre daha az benzerlik gösterdiği söylenebilir. *Sosyo-ekonomik gelişmişliğin yaratmış olduğu farklılık şarkıcı tercihlerinde de görülmektedir. Duman, Rihanna, Cem Adrian ve Manga'nın ilk dört sırada yer alması daha Batılı tavırlara sahip müzikleri tercih eden bir rozet yarattıklarını düşündürmektedir.*

Yüreğir ilçesindeki sanatçı tercihlerinde 1. sırada olan *Ahmet Kaya'nın*, genel sıralamada 2. sırada, ilçede 2. sırada tercih edilen *Gazapizm'in* genel sıralamada 3. sırada, ilçesinde 3. sırada olan *Yıldız Tilbe'nin*, genel sıralamada 1. sırada olduğu görüyoruz. İlçede 4. sırada olan Müslüm Gürses'in genel sıralamada da 4. sırada tercih edildiğini görüyoruz. Yüreğir ilçesinde 5. sırada tercih edilen *Cem Adrian* genel sıralamada 7. sıradayken, ilçede 6. sırada tercih edilen *Rihanna* genel sıralamada 9. sırada yer alıyor. Bu durum Adana ili genel verileri ile ilçenin verileri arasındaki benzerliği ortaya koymaktadır. *BTS(k-pop), Anna Maire(pop), İlyas Yalçıntaş(pop), Uygur Doğanay(arabesk)* gibi şarkıcıların genel listede tercih edilmediklerini görüyoruz. Bu ilçedeki gençlerin pop müziği tercihleri ile farklılaştıklarını söylemek doğru olacaktır. *Diğer seçeneğinin %65,45 ile tercihlerin büyük bölümünü oluşturduğu anlaşılmaktadır. BTS isimli Güney Koreli pop grubunun bu listede yer alması oldukça dikkat çekicidir. Dünya da çok popüler olan K-pop gruplarının Adana'da beğeni bulması küresel modalardan nasıl Z kuşağı arasında kabul bulduğuna işaret etmektedir.*

Ankette Z kuşağı bireylerinin verdikleri isimlere bakıldığında, şarkıcı sıralamasından daha çok çeşitlilik dikkati çekmektedir. İlk sırada pop müzik şarkıcısı olan *Yıldız Tilbe* 1. sırada iken ve farklı bir müzik türü ile *Ahmet Kaya* 2. sırada yer alıyor. 3. sırada *Gazapizm* isimli bir rap şarkıcısı karşımıza çıkıyor. Bu şarkıcı *Çukur* isimli bir televizyon dizisinde yayımlanan şarkısıyla bilinmektedir. Aynı zamanda çekimleri Adana'da yapılan bir internet dizisi olan "Sıfır Bir" in de müziklerini yapmış, klip çekimlerini Adana gerçekleştirmiştir. Bu etkenlerin çok dinlenilmesinde önemli bir faktör olabileceği düşünülmektedir. Dizilerde kullanılan müziklerin z kuşak bireyin müzik dinlemesini etkilemesi durumu uygulanan anketin başka bir sorusunda incelenecektir. Ayrıca *Diğer seçeneğinin %64,32 ile diğer oranlara göre çok fazla olduğunu görüyoruz.*

İlçelerde ve genelde ilk 10 sıralamasına girmeyen diğer Türkçe sözlü müzik yapan şarkıcılar ve gruplar şöyle sıralanıyor:

Sertap Erener, Simge, Buray, Demet Akalın, Emre Aydın, Ezhel, Manga, Serdar Ortaç, Mustafa Sandal, Mustafa Ceceli, Ceylan Ertem, Kalben, Mabel Matiz, Sancak, Deniz Tekin, Ece Seçkin, Barış Akarsu, Ferman Akkul, Ajda Pekkan, Şebnem Ferah, Göksele, Fatma Turgut, Can Yüce, Taylan Kaya, Hadise, Halil Sezai, Barış Manço, Ozan Manes, Atlas, Pilli Bebek, Manuş Baba, Feride Hilal Akin, Rafet Elroman, Aleyna Tilki, Haluk Levent, Hande Yener, Fatma Turgut, Pera, Rota, Resul Dindar, Yusuf Güney, Gökhan Türkmen, Fettah Can Tan Taşçı, Edis, Asi Style, Ayça Önder, Can Bozok, Ebru Gündeş, Arap Şükrü, Xece Herdem Ali Kınık, Burak King, Ankaralı Namık, Dj Bülent Çakmak, Alper Ayyıldız, Onurca Özcan, Adanalı Ayhan, Kolera, Mithat Körler, Yavuz Birsal, Ozan Bekir, Sanem Peri, İdo, Adamlar, Çağatay Akman, Arsız Bela, Zeki Müren, Şahinşah, Tankut Mansu, Kıvırcık Ali, Patron, Latif Doğan, Dj Furkan, Neşet Ertaş, Mahzuni Şerif, İbrahim Tatlıses, Mustafa Yıldızdoğan, Şeyda Perincek, Cem Özkan, Ahmet Aslan, Ahmet Şafak, Bahadır Sağlam, Yasin Aydın, Mahmut Tuncer, Serkan Kaya, Ümit Besen, Abdurrahman Örü, Murat Kekilli, Ece Mumay, Canfeza, Ufuk Baydemir, Can Gox, Selçuk Balcı, Anıl Pıyanıcı, Hüseyin Kağıt, Taylan Kaya, Akın.

İlçelerde ve genelde ilk 10 sıralamasına girmeyen diğer Yabancı sözlü müzik yapan şarkıcılar ve gruplar şöyle sıralanıyor:

Selena Gomez, Norm Ender, İna, Linkin Park, Justen Bieber, Exo, Jeanny Cash, Kost An You, The Weekend, Moron Five, G-Easy, Ariana Granda, Arijid Singh, Taylor Swift, Temberom, Tupac Shokur, Patsi Cline, Ed

Sheeran, George Micheel, Marshmello, Juler Joseph, Cn-Blue, Trapcity, Lana Delrey, Charlie Pith, Kolene, Hidra, Khenikar, Warundhawon, Beyonce, Pixices, Taladro, Sigred, Sex Whales, Cardib, Calvin Haris, Allan Waller, Drake, Miyogi, Dua Lipa, Normender, Freddy Mercury, Eminem, Hidrave Allene, Linken Park, Kendrick Laver, Sean Sun Look, Wiz Khalfa, Melan Martmez, Ayo Tea, Lady Gaga, Evanecese, Major Lazer, Jeniffer Lopez, Blackbear, Cash Flow, Tupaz, Valet, Contra, Metalica, Enrico İglaises, Shakirra, Lia Via Vert, Wiz Khalfe, Muse, 50 Cent, Micheal Jackson, İmagine Dragon, Lariss, Skenny Beutz, Milay Cyrus, Bebe Rexha, David Gueta, Christina Perri, Remington Leight, Allame, Nicci Minaj, Roog Bone, Lil Wayne, Fifty Harmony, Harry Style, John Lenon, Sigrid, Contra, Şivan Perver'dir.

Teknolojinin kolay ulaşılabilir olduğu günümüzde, Sosyal platformlarda, isteyen herkesin yer bulup, kendini gösterebilmesi sonucunda çeşitliliğin artması beklenen bir durumdur.

“Adana İlinde Yaşayan Z kuşağı neden müzik dinliyor?” Sorusuna İlişkin Veriler

Tablo 6. “Neden Müzik Dinliyorsunuz?” Sorusuna İlişkin Dağılım

Bölgeler	Tercih Sayısı (f) ve Yüzdeler (%)	Sosyalleşmek	Dinlenme ve Rahatlama	Eğlenmek	Boş Zaman Değerlendirmek
Çukurova	f	6	153	41	20
	%	2,73	69,55	18,64	9,09
Sarıçam	f	5	146	45	24
	%	2,27	66,36	20,45	10,91
Seyhan	f	1	132	53	34
	%	0,45	60,00	24,09	15,45
Yüreğir	f	3	150	41	26
	%	1,36	68,18	18,64	11,82
Toplam	f	15	581	180	104
	%	1,70	66,02	20,45	11,82

“Neden müzik dinliyorsunuz” sorusuna karşılık, ankete katılanların verdiği cevaplar incelendiğinde, ilçeler arasında yüzdeler aralıkların çok yakın olduğu görülmektedir (*Dinlenme ve Rahatlama* Ç.66,95-Sa.66,36-Se.60-Yü.68,18).

İl genelindeki veriler incelendiğinde, yüzde 66,02 ile *dinlenme ve rahatlama* için şeklinde cevap vermiştir. Bu cevabı 20,45 ile *eğlenmek*, 11,82 ile *boş zaman değerlendirme* ve son olarak 1,70 ile *sosyalleşmek* takip ediyor.

Adana İli Z Kuşağı Tablo 6. da görüldüğü üzere müziği *Sosyalleşmek* için kullanmadıklarını çok belirgin bir yüzde ortalamasıyla (%1,7) ifade etmişlerdir. *Sosyalleşmenin temel çarpanlarından birisi grupların üyesi olmaktır. Bu gruplar üzerlerinde etiketler olan ve tabelalarla temsil edilen kurumlar değildir. İsimleri olmayan ama kuşak üyeleri arasında sosyalleşmenin yaşandığı ortamlardır. Bu yaş grubu için bir grubun üyesi olmak ve kabul görmek bu kadar önemli iken, çıkan durum gençlerin sosyalleşme ile müzik bağlantısını bilinçli olarak değil çeşitli etkileşimler ile farkında olmadan şekillendirdiklerini düşündürmektedir. İlçeler arasında da anlamlı düzeyde bir farklılık olmaması bu tespiti desteklemektedir.*

“Adana İlinde Yaşayan Z kuşağı hangi kaynaktan müzik dinliyor?” Sorusuna ilişkin veriler

Tablo 7. “En çok müzik dinlediğiniz cihaz hangisidir?” sorusuna ilişkin veriler

Bölgeler	Tercih Sayısı (f) ve Yüzdelerik Değerleri(%)	TV	Bilgisayar	Cep Telefonu	Tablet	Mp3 Çalar	Radyo
Çukurova	f	15	30	163	5	2	5
	%	6,82	13,64	74,09	2,27	0,91	2,27
Sarıçam	f	12	31	169	3	4	1
	%	5,45	14,09	76,82	1,36	1,82	0,45
Seyhan	f	8	14	188	3	3	4
	%	3,64	6,36	85,45	1,36	1,36	1,82
Yüreğir	f	13	20	176	9	1	1
	%	5,91	9,09	80,00	4,09	0,45	0,45
Toplam	f	48	95	696	20	10	11
	%	5,45	10,80	79,09	2,27	1,14	1,25

Z kuşağı bireyine yöneltilen “En çok müzik dinlediğiniz cihaz hangisidir?” sorusuna karşılık verilen cevaplar incelendiğinde; İlk 3 sıralamanın tüm ilçelerde aynı olduğunu görüyoruz. Tercihlerde ilçeler arasında belirgin bir farkın olmadığı anlaşılmıştır. *Cep telefonu* seçeneğinin yüzde 79,09 ile büyük oranda tercih edilmesi, akıllı telefonun bir iletişim aracından fazlası olduğunu ve sosyal hayatımızdaki önemini doğrulamaktadır. Tüm ilçelerde 2.sırada, *bilgisayar*, 3.sırada ise *TV* tercih edilmiştir. *Tablet*, *MP3 Çalar* ve *Radyo* seçeneklerinin ise ilk üç seçeneğe göre çok daha az tercih edildiği anlaşılmaktadır. Genel anlamıyla konuyla ilgili tercihler, z kuşağının her bilgiye hızlı ulaşma isteğinin yansımalarının sevdiği müziklerde de tezahür ettiği göstermektedir.

Tablo 8. “Dinlediğiniz müziklere nasıl erişmektesiniz?” sorusuna ilişkin veriler

Bölgeler	Tercih Sayısı (f) ve Yüzdelerik Değerleri(%)	Mp3 indirerek	Video indirerek	TV	Youtube	Radyo	Spotify	Fizy	TTNet	i Tunes	Deezer	Diğer
Çukurova	f	78	9	4	100	2	8	6	4	5	1	3
	%	35,45	4,09	1,82	45,45	0,91	3,64	2,73	1,82	2,27	0,45	1,36
Sarıçam	f	77	3	7	113	2	3	3	-	3	-	9
	%	35,00	1,36	3,18	51,36	0,91	1,36	1,36	-	1,36	-	4,09
Seyhan	f	63	3	3	82	2	36	11	-	7	1	12
	%	28,64	1,36	1,36	37,27	0,91	16,36	5,00	-	3,18	0,45	5,45
Yüreğir	f	98	5	9	82	1	14	1	1	5	1	3
	%	44,55	2,27	4,09	37,27	0,45	6,36	0,45	0,45	2,27	0,45	1,36
Toplam	f	316	20	23	377	7	61	21	5	20	3	27
	%	35,91	2,27	2,61	42,84	0,80	6,93	2,39	0,57	2,27	0,34	3,07

İlçelerin tercihlerinde önemli bir farklılığa rastlanmamıştır. Seyhan ve Yüreğir İlçelerinde Youtube yüzdelerinin 37,27 ile aynı çıkması şaşırtıcı bir sonuçtur. Tercihlere bakıldığında Youtube seçeneğinin %51,36-%37,27 yüzdelerik aralığında olduğu anlaşılmıştır. Çalışmamızın il genelindeki sonuçlarının da gösterdiği gibi %42,84 oranı ile *Youtube* en çok müzik dinlenen kitle iletişim aracı olarak karşımıza çıkmıştır. *Çağdaş dünyanın*

yeni kitle iletişim araçları bireyleri etkileşimli kullanıma itiyor. Özellikle son zamanlarda sosyal medya platformu halini alan “Youtube” bunun en belirgin örneklerindedir. Kullanıcılar Youtube’da rahatlıkla istedikleri videoya ulaşıyor. Videoların altına beğenilerini ekleyip, yorum yapabiliyorlar; ayrıca isteyen kullanıcılar, kendilerine ait bir ürünü kolaylıkla sergileyebiliyorlar. Z kuşağı bireyinin Youtube videolarına bu kadar ilgi göstermesinde, videolarını, ücretsiz, yüksek çözünürlükte ve iyi ses kalitesiyle sunmasının yanında, kolay erişilebilirlik ve sonrasında etkileşimli kullanım sağlaması gibi etkenlerin neden olduğu söylenebilir.

Mp3 indirmenin, il genelinde %35,91 ile 2. sırada olduğunu görüyoruz. Bu durum z kuşağı bireylerinin, dinledikleri müzikleri, günümüzde ağırlıklı olarak bu yöntemle sakladıklarını gösteriyor. Mp3 indirme sayısının fazlalığı z kuşağının cep telefonlarında yoğun bir şekilde sevdikleri şarkıları depoladıklarını göstermektedir. Bu sayede hızlı ve ücretsiz bir şekilde müziklere ulaşabilmektedirler. Sosyo-ekonomik durumu en iyi olan Seyhan ilçesinde mp3 indirme seçeneği diğer ilçelere nazaran az tercih ediliyor olması diğer bulgularla da uyumaktadır. Youtube gibi müziğe erişim kanallarının yüksek miktarda internet tüketimi gerektirmesi, ayrıca; Spotify, Fizy, TNet, Deezer gibi kanalların da kullanımlarının ücretli olması, z kuşağı için bu sistemi ekonomik olarak zorunlu hale getirmektedir. Konuyla ilgili bir başka boyut ise mp3 formatının özellikle illegal yollarla sağlarken çok düşük ses kalitelerine gerilediği bilinmektedir. Z Kuşağının ses kalitesi yerine, ücretsiz olmasını tercih ettikleri anlaşılmaktadır. Video indirme %2,27 oranı ile Mp3 indirmeye göre çok daha düşük bir yüzdede kalıyor. Bu durum müziğin saklanma aşamasında, görselden daha çok işitsel öğelerin önemsedğini gösteriyor. Aynı zamanda video formatlarındaki kliplerin cihaz belleklerini kolaylıkla doldurması da az tercih edilmesine sebep olmaktadır.

Diğer ulaşım kanalları olan Spotify, Fizy, TNet ve Deezer gibi uygulamalardan bahsetmek gerekirse: Dünya çapında birçok şarkıya erişilebilmesini sağlayan bir dijital müzik, podcast ve video aktarma hizmetidir. Bu uygulamalar için bir hesap oluşturmak gereklidir. Oluşturulan hesap üzerinden aylık ödeme yapılmaktadır. Bu uygulamalar, sevdiğin şarkıların listelerini oluşturabilme, arkadaşlarının, sanatçıların ve ünlülerin müzik koleksiyonlarına bakabilme imkânı sunmaktadır. Ayrıca Spotify, kendine ait bir radyo istasyonu kurma imkânı da sağlamaktadır. Yine Seyhan ilçesi %16 lık ücretli Spotify kullanımı ile sosyo-ekonomik durumdaki gelişmişlikle müzik platformlarının yaygınlığı arasındaki bağı doğrulamaktadır.

“Adana İlinde Yaşayan Z kuşağı günde ne kadar süre müzik dinliyor?” Sorusuna İlişkin Veriler

Tablo 9. Z Kuşağı Bireylerin Günlük Müzik Dinleme Süresinin Dağılımı

Bölgeler	Tercih Sayısı (f) ve Yüzdeler (%)	Dinlemiyorum	1 Saat	2 saat	3 saat	3 Saat Üzeri
Çukurova	f	10	66	58	29	57
	%	4,55	30,00	26,36	13,18	25,91
Sarıçam	f	9	70	49	17	75
	%	4,09	31,82	22,27	7,73	34,09
Seyhan	f	5	84	63	26	42
	%	2,27	38,18	28,64	11,82	19,09
Yüreğir	f	8	76	47	19	70
	%	3,64	34,55	21,36	8,64	31,82
Toplam	f	32	296	217	91	244
	%	3,64	33,64	24,66	10,34	27,73

Z kuşağı bireylerin müzik dinleme süreleriyle ilgili yöneltilen bu soruda, İlçelerin toplamdaki yüzde sıralamaları incelendiğinde: En fazla tercih edilen seçenek %33,04 ile “1 saat” seçeneğidir. Öncelikle z kuşağının büyük bir kısmının (1 Saat %33,64 – 2 Saat %24,66 – 3 Saat %10,34) müzik dinlemeyi günlük yaşamlarında çok önemsedikleri görülmektedir. 3 saat ve üzeri müzik dinleyenlerin yüzde 27,73 ile yüksek bir yüzdede sahip olduğu görülmektedir. 3 saat ve üzeri müzik dinlediğini söyleyen bir z kuşağı bireyi için müzik günlük hayatının önemli bir kısmını oluşturur. Yaşları gereği aldıkları sorumlulukların yetişkin bir bireye göre daha az olmasının bu duruma neden olduğu, ayrıca 3 saat ve üzerinde müzik dinleyerek günlük yaşam aktivitelerinin (ulaşım, spor,

dinlenme vb.) büyük bir kısmının müzik eşliğinde olduğu söylenebilir. Dinlemi-yorum seçeneğinin 3,64 yüzdesi en az tercih edilen seçenek olduğu anlaşılmaktadır. Bir bireyin müzik dinlememesinde, aile ve çevresinde müzik dinlemeye yönelik bir kültürün gelişmemiş olması ya da yaşayışlarının müzik dinlemeye karşı olumsuz bir tutum içerisinde olmasından kaynaklanabileceği düşünülmektedir. En az tercih edilen seçenek olmasına rağmen, hâlihazırda genç bir bireyin müzik dinlememesinin neden kaynaklanabileceği, ayrıca bir çalışma konusu olabilecek, kapsamlı araştırmayı gerektirmektedir. Bir dikkat çekici hususu ise sosyo-ekonomik olarak daha gelişmiş olduğu belirtilen Seyhan ilçesindeki z kuşağı gençliğinin dikkat çekici oranda 3 saat ve üzere süre ile müziği daha az tercih etmeleridir. Bunun sebebinin sosyo-ekonomik olarak gelişmişliğe paralel olarak daha çeşitli hobi veya kurslara devam ediyor olabilmeleridir.

“Adana İlinde Yaşayan Z kuşağı hangi ortamlarda müzik dinliyor?” Sorusuna İlişkin Veriler

Tablo 10. “Hangi Ortamlarda Müzik Dinlersiniz?” Sorusuna İlişkin Veriler

Bölgeler	Tercih Sayısı (f) ve Yüzdelerik Değerleri	Evde	Trafikte	Yürürken	Ders Çalışırken	Arkadaşlarla	Diğer
Çukurova	f	115	14	35	16	3	37
	%	52,27	6,36	15,91	7,28	1,36	16,82
Sarıçam	f	126	16	31	5	6	36
	%	57,27	7,27	14,09	2,27	2,74	16,36
Seyhan	f	116	21	41	8	4	30
	%	52,73	9,55	18,64	3,64	1,82	13,64
Yüreğir	f	144	6	27	10	10	23
	%	65,45	2,72	12,27	4,54	4,54	10,45
Toplam	f	501	57	134	39	23	126
	%	56,93	6,47	15,22	4,43	2,61	14,31

“Hangi ortamlarda müzik dinlersiniz?” sorusuna z kuşağı 56,93 toplam yüzde ile *Evde* cevabını vermiştir. Rahat ve güvenli bir yer olan evde müzik dinlemeye zaman ayırmanın, genç kuşak tarafında müzik dinlemenin kişisel bir pratik olarak görüldüğü şeklinde yorumlanabilir. *Trafikte* müzik dinleme seçeneğinin yüzdelerinin *Yürürken* seçeneğine göre az olması, bu kuşak gençlerin trafikte fazla zaman geçirmediklerini göstermektedir. Ayrıca bu sonuçlar araştırmaya katılan z kuşağı bireylerin büyük oranda okullarına yürüyerek gittikleri şeklinde değerlendirilebilir. *Trafikte müzik dinleme sonucunun yüksek çıktığı Seyhan ilçesindeki gençlerin ailelerinin iyi olan sosyo-ekonomik durumlarından dolayı ulaşımını servis veya özel araçlarla yaptıkları düşünülmektedir.*

“Adana İlinde Yaşayan Z kuşağının müzik beğenisine etki eden unsurlar?” Sorusuna İlişkin Veriler

Tablo 11. “Neden Bu Müzik Türünü Dinliyorsunuz?” Sorusuna İlişkin Veriler

Bölgeler	Tercih Sayısı (f) ve Yüzdelerik Değerleri(%)	Enstrümanların hoşuma gitmesi	Ailemin etkisi	Arkadaşlarının etkisi	Şarkı sözleri	Aldı-ğım Müzik Eğitimi	Beni Anlatması
Çukurova	f	40	1	1	112	10	56
	%	18,18	0,45	0,45	50,91	4,55	25,45
Sarıçam	f	46	10	4	107	3	50
	%	20,91	4,55	1,82	48,64	1,36	22,73
Seyhan	f	61	2	2	108	1	46
	%	27,73	0,91	0,91	49,09	0,45	20,91
Yüreğir	f	51	2	3	102	1	61
	%	23,18	0,91	1,36	46,36	0,45	27,73
Toplam	f	198	15	10	429	15	213
	%	22,50	1,70	1,14	48,75	1,70	24,20

Z Kuşağı bireyi “Neden bu müzik türünü dinliyorsunuz?” sorusu için, tercihlerini etkileyen faktörleri, genel toplamda şöyle sıralamıştır:

1. Şarkı sözleri %48,75
2. Beni anlatması %24,20
3. Enstrümanların hoşuma gitmesi %22,50
4. Ailemin etkisi %1,70
5. Arkadaşlarının etkisi %1,14

Ailemin etkisi ve arkadaşlarının etkisi seçeneklerinin diğerlerine göre daha az tercih edildiğini görüyoruz. “Ailenin yaşam biçiminin, değerlerinin ve dünya görüşünün çocuğun kendi değer yargılarının oluşumunda rol oynaması gibi müzik türlerine yüklenen anlamlar ve atfedilen değer de ailenin görüşleri ile paralellik göstermektedir” (Şenel, 2013, s. 67) düşüncesi, çalışmanın verilerine ters düşen bir durum olarak karşımıza çıkmaktadır. Z kuşağı bireyinin beğenisinde, kişisel davrandığı ya da öyle olduğunu zannettikleri düşünülebilir.

Bu soruda ilçeler arasında büyük fark olmamakla beraber Seyhan’da *Enstrümanların hoşuma gitmesi* seçeneğinin *Beni anlatması* seçeneğine göre daha fazla olduğu görünmektedir. %48 ile şarkı sözü seçeneği en yüksek oranda tercih edilmiştir, konuyla ilgili Uğur Küçükkaplan’ın “Türkiye’nin Pop Müziği” kitabında, gerçekleştirdiği söyleşide Aranjör Osman İşmen şöyle diyor. “...Çünkü bizler Doğu Topluları genellikle söze çok önem veren toplularız. Battıyla ayrıldığımız tek nokta bence buradadır. Çünkü Batı, müziği enstrümantal olarak dinler, benimser” (Küçükkaplan, 2016, s. 414). Çalışmaya ait bulgular da bu düşüncüyü destekler nitelikte; Z kuşağının dinlediği şarkıların sözlerine önem verdiği görülmektedir.

Tablo 12. “Günlük Dinlediğiniz Müzikler Arasında Dizi Müzikleri Ne Sıklıkla Yer Almaktadır?” Sorusuna İlişkin Veriler

Bölgeler	Tercih Sayısı (f) ve Yüzdeler (%)	Çok Sık	Sıklıkla	Bazen	Nadir	Hiç
Çukurova	f	12	19	82	67	40
	%	5,45	8,64	37,23	30,45	18,18
Sarıçam	f	8	28	74	94	16
	%	3,64	12,72	33,64	42,73	7,27
Seyhan	f	5	21	67	83	44
	%	2,27	9,55	30,45	37,73	20,00
Yüreğir	f	12	21	75	81	31
	%	5,45	9,55	34,09	36,82	14,09
Toplam	f	37	89	298	325	131
	%	4,20	10,11	33,86	36,93	14,90

“Günlük dinlediğiniz müzikler arasında dizi müzikleri ne sıklıkla yer almaktadır?” sorusuna ankette yer verirken, günümüzde televizyon dizilerinin gençler üzerindeki etkisi düşünülmüştür. “Sinemanın var olduğu ilk yıllardan itibaren filmlerde müzik kullanımı varlığını sürdürmüştür. Bunun en önemli nedenlerinden biri sinemanın, müziğin insanları etkileyici gücünden faydalanmasıdır. Müziğin bu özelliği televizyon dizilerinde de kullanılmıştır. Birçok dizi, müzikleri ile beraber anılır olmuş ve dizi müziği albümleri piyasaya sunulmuştur” (İmik & Yağbasan, 2007, s. 108). Televizyon dizilerinin, izleyicilerin müzik beğenilerini yönlendirdiği ve bunu yaparken nelere dikkat ettiğini Fidan şöyle açıklamaktadır: “Özellikle 2000 sonrasında yayınlanan televizyon dizilerinde geleneksel müzik belleğine yönelmenin arttığı görülmektedir. Bunun temel nedenlerden biri izleyiciyi kendinden olanla daha çabuk yakalama ve izleyicinin diziyi takip etmesini sağlamaktır” (Fidan, 2018, s. 138). Bu bilgilerin ışığında TV dizilerinin araştırmamız kapsamındaki Z kuşağı bireylerini kısmen de olsa benzer şekilde etkilediği ve dizilerde kullanılan şarkıların, gençler arasında popülerleşmesinde etkili olduğu söylenebilir.

Tablo 13. “Sevdiğiniz Şarkıcının En Çok Hangi Özelliğini Beğenirsiniz?” Sorusuna İlişkin Veriler

Bölgeler	Tercih Sayısı (f) ve Yüzdeler (%)	Tavır ve davranışları	Kıyafetleri ve görünümü	Konuşma şekli	Müziği	Hepsi
Çukurova	f	14	17	13	92	84
	%	6,36	7,73	5,91	41,82	38,18
Sarıçam	f	18	6	8	112	76
	%	8,18	2,73	3,64	50,90	34,55
Seyhan	f	7	8	12	103	90
	%	3,18	3,64	5,45	46,82	40,91
Yüreğir	f	13	8	16	89	94
	%	5,91	3,64	7,27	40,45	42,73
Toplam	f	52	39	49	396	344
	%	5,91	4,43	5,57	45,00	39,09

“Sevdiğiniz şarkıcının en çok hangi özelliğini beğenirsiniz?” sorusuna ilişkin çalışmaya katılan z kuşağı bireylerinin *Müziği* seçeneğini çok büyük bir fark ile tercih ettiği görülmektedir. Z kuşağı gençlerinin kendi dinledikleri sanatçıyı tanımlarken büyük oranda müzikal güzelliği ön planda tuttıkları söylenebilir. Bu durum, z kuşağı gençliğinin diğer kuşaklara göre kıyafet ve dış görünüme daha az önem verdikleri şeklinde yorumlanabilir. Tercih sıralamasında 2. sırada olan *Hepsi* seçeneği gösteriyor ki beğenileri oluşturan faktörlerden *Tavır ve davranış*, *Kıyafetler* ve *Dış görünüş*, *Konuşma şekli* ve *Müziği*, z kuşağının değerlendirmesinde bir bütün olarak değerlendirilmektedir. Çalışmaya katılan ilçelerin cevapları arasında benzerlik olduğunu görüyoruz. Yalnız Sarıçam ilçesinin verilerinde *Müziği* seçeneğinin *Hepsi* seçeneğinden daha fazla tercih edildiğini görüyoruz.

“Adana İlinde Yaşayan Z kuşağı için müzik neyi ifade ediyor?” Sorusuna İlişkin Veriler

Tablo 14. “Müzik Hayatınızda Ne Kadar Önemli?” Sorusuna İlişkin Dağılım

Bölgeler	Tercih Sayısı (f) ve Yüzdeler (%)	Müzik hayatının vazgeçilmez bir parçasıdır	Çok önemlidir	Önemlidir	Dinlerim ama fazla önemli değildir	Önemsizdir
Çukurova	f	105	35	46	24	10
	%	47,73	15,91	20,90	10,90	4,54
Sarıçam	f	110	30	48	28	4
	%	50	13,64	21,82	12,73	1,82
Seyhan	f	99	40	37	39	5
	%	45	18,18	16,82	17,73	2,27
Yüreğir	f	104	31	40	38	7
	%	47,27	14,10	18,18	17,27	3,18
Toplam	f	418	136	171	129	26
	%	47,50	15,45	19,43	14,66	2,96

“Müziğin hayatınızdaki önemi nedir? Sorusuna en yüksek sıklıkla (%47,50) *müzik hayatımızın vazgeçilmez bir parçasıdır* cevabı verilmiştir. Toplam verilerin, tüm bölgelerde (Ç:%47,73-Sa:%50-Se:%45-Y:%47,27) benzerlik gösterdiğini görüyoruz. Tabloya bakıldığında z kuşağı bireyi için müziğin nedenli önemli bir noktada olduğu bilgisinden yola çıkarak, müziğin gençliği yönlendirmede etkili unsur olabileceği söylenebilecektir.

Müzik hayatımızın vazgeçilmez bir parçasıdır ve Müzik çok önemlidir diyenlerin yüzdelik dilimleri incelendiğinde, Çukurova ve Sarıçam ilçelerinin yüzdelik dilimlerinin aynı olması şaşırtıcı bir sonuç olarak karşımıza çıkmaktadır. (Ç:%63,64 – Sa:63,64- Se:63,18, Y:62,95) Böyle bakıldığında ilçeler arasında müziğin z kuşağı gençler arasında önemsizliğine yönelik anlamlı bir fark gözükmemektedir. Toplam veriler incelendiğinde *Önemsizdir* diyenler %2,96 dır. Günlük müzik dinleme süresinin verildiği tablo 9'daki *Dinlemiyorum* seçeneğinin toplam verilerdeki yüzdesinin 3,64 olması, bu iki sonucun birbiriyle tutarlı olduğunu göstermektedir.

“Adana İlinde Yaşayan Z kuşağı müzik etkinliklerine aktif olarak katılıyor mu?” Sorusuna İlişkin Veriler

Tablo 15. “Aşağıdaki Müzikli Etkinliklerden En Çok Hangisine Katılırsınız?” Sorusuna İlişkin Veriler

Bölgeler	Tercih Sayısı (f) ve Yüzdelik Değerleri (%)	Düğün	Konser	Festival	Okul Etkinlikleri	Diğer
Çukurova	f	83	28	52	29	28
	%	37,73	12,73	23,63	13,18	12,73
Sarıçam	f	99	48	28	28	17
	%	45	21,82	12,73	12,73	7,73
Seyhan	f	47	45	51	44	33
	%	21,36	20,45	23,18	20	15
Yüreğir	f	85	26	47	45	17
	%	38,64	11,82	21,36	20,45	7,73
Toplam	f	314	147	178	146	95
	%	35,68	16,70	20,23	16,59	10,79

“Müzikli etkinliklerden en çok hangisine katılırsınız?” sorusuna ilişkin, çalışmaya katılan z kuşağı bireylerinin genel toplamda “*Düğün*” seçeneğini tercih ettiğini görüyoruz. Tabloyu incelediğimizde genelden farklı olarak Seyhan ilçesinde *Festival* seçeneğinin en çok tercih edildiğini görüyoruz. *Bu veri de Seyhan ilçesindeki sosyo-ekonomik gelişmişliğin müziksel etkinliklere katılımı da olumlu bir şekilde etkilediğini düşündürmektedir.* Adana ilinde her yıl 36 festival yapılmaktadır. Bu festivallerin birçoğunda etkinlikler kapsamında konserler düzenlenmektedir. Bazı festivaller ise Çukurova Rock Festivali, Karacaoğlan Uluslararası Âşıklar Bayramı gibi doğrudan müzik festivalleri olup, bu bilgilerle, Adana’da yaşayan z kuşağı gençlerin festival seçeneğini en çok tercih etmesi açıklanabilir.

Tablo 16. “Konserlere Ne Sıklıkla Katılırsınız?” Sorusuna İlişkin Veriler

Bölge	Tercih Sayısı (f) ve Yüzdelik Değerleri (%)	Çok Sık	Sıklıkla	Bazen	Nadiren	Hiç
Çukurova	f	5	21	62	58	74
	%	2,27	9,54	28,18	26,36	33,64
Sarıçam	f	6	20	76	52	66
	%	2,72	9,09	34,54	23,64	30
Seyhan	f	8	23	70	66	53
	%	3,64	10,45	31,82	30	24,10
Yüreğir	f	5	22	51	60	82
	%	2,27	10	23,18	27,27	37,28
Toplam	f	24	86	259	236	275
	%	2,72	9,77	29,43	26,82	31,25

“Konserlere ne sıklıkla katılırsınız?” sorusuna ilişkin genel toplamda *Bazen* seçeneğinin en çok tercih edildiği görülmüştür. Genel toplamda ve ilçeler bazında tercihlerin *Bazen*, *Nadir* ve *Hiç* gibi seçeneklerde yoğunlaştıkları görülmektedir. İlçeler arasında dikkat çeken bir farklılığa rastlanmamıştır. Tablo 15.’deki verilerle tutarlı cevaplar içerdiği anlaşılmaktadır. Adana ilindeki z kuşağı gençlerinin konser etkinliklerine çok sık katılmadıkları tespit edilmiştir. Bu hususta, kuşağın beğeni türüne hitap eden konserlerin azlığı, biletlerin yüksek tutarları veya yaşlarından dolayı bireysel olarak bu tip faaliyetlere katılmada sıkıntılar yaşayacak olmaları etkili olmuş olabilecektir.

Tablo 17. “Herhangi Bir Çalgı Çalıyor Musunuz?” Sorusuna İlişkin Veriler

Bölgeler	Tercih Sayısı (f) ve Yüzdeleri (%)	Blok Flüt	Melodika	Bağlama	Gitar	Piyano	Keman	Ritim	Enstrüman Çalamıyorum	Diğer
Çukurova	f	28	26	21	24	4	3	4	122	3
	%	12,73	11,82	9,55	10,91	1,82	1,36	1,82	55,45	1,36
Sarıçam	f	20	40	13	21	2	1	5	112	6
	%	9,09	18,18	5,91	9,55	0,91	0,45	2,27	50,91	2,73
Seyhan	f	16	34	4	30	7	2	8	119	-
	%	7,27	15,45	1,82	13,64	3,18	0,91	3,64	54,09	-
Yüreğir	f	27	38	14	22	4	1	4	145	6
	%	12,27	17,27	6,36	10,00	1,82	0,45	1,82	65,91	2,73
Toplam	f	91	138	52	97	17	7	21	498	15
	%	10,34	15,68	5,91	11,02	1,93	0,80	2,39	56,59	1,70

Enstrüman çalamıyorum diyenlerin oranının %56,59 ile çalanlardan fazla olduğu görülüyor. Seçeneklerde bulunan blok flüt ve melodika gibi enstrümanlar ilköğretim müfredatında mevcuttur. Ortaöğretimde ise seçmeli ders olan müzik yine blok flüt ile ilgili alıştırma mevcut olduğu halde ankete katılan z kuşağı bireyi enstrüman çalamıyorum seçeneğini tercih etmiştir. Bu durum z kuşağı gençliğinin büyük oranda, örgün eğitimleri esnasında bir çalgıyı öğrenmediklerini göstermektedir. %11 gibi bir oranla gitar çalmaları ise popüler kültürün bu önemli çalgısına ve eğitimine kolay ulaşılmasından kaynaklanabileceği düşünülmektedir. Ayrıca vokal icraya uygun olan gitar çalgısına ait derslerin ve kendisinin de uygun fiyatlara temin edilebilmesinin de bu konuda etken olabileceği değerlendirilmektedir.

Tablo 18. “Bir Çalgı Çalıyorsanız Nasıl Öğrendiniz?” Sorusuna İlişkin Veriler

Bölgeler	Tercih Sayısı (f) ve Yüzdeleri (%)	Özel Ders	Aileden	Okulda	Halk Eğitim Merkezinde	Kendi Kendime
Çukurova	f	33	10	34	8	40
	%	15,00	4,55	15,45	3,64	18,18
Sarıçam	f	12	10	57	7	63
	%	5,45	4,55	25,91	3,18	28,64
Seyhan	f	25	7	80	10	26
	%	11,36	3,18	36,36	4,55	11,82
Yüreğir	f	11	4	53	11	46
	%	5,00	1,82	24,09	5,00	20,91
Toplam	f	81	31	224	36	175
	%	9,20	3,52	25,45	4,09	19,89

Enstrüman çalabilen Z kuşağı bireyinin en yüksek yüzde ile 25,45'i okulda öğrendikleri bilgisini vermiştir. Onu takip eden %19,89'u enstrüman çalmayı kendi kendine öğrendikleri bilgisini vermiştir. Blok flüt ve melodika gibi enstrümanların okulda müzik derslerinde öğretildiği düşünülürse 1. sırada olması şaşırtıcı bir sonuç değildir. *Özel ders aldığı bilgisini verenlerin %9,20 ile 3. sıradadır. İlçeler arasında en fazla özel ders alanların yüzdesi Çukurova'dır. Yüreğir ve Sarıçam ilçelerinde özel ders alan genç sayısının çok düşük olması sosyo-ekonomik gelişmişlikle paralellik göstermektedir.* Halk Eğitim merkezlerinden öğrendiği bilgisini verenler %4,09 ile 4. sıradadır; Bu oranın düşük olduğu söylenebilir. Aileden öğrendiği bilgisini veren ise %3,52 ile son sırada yer alır.

Kendi kendine çalgı öğrenmede ise Youtube ve benzeri videoların ayrıca online müzik eğitim sitelerinin etken olduğu düşünülmektedir.

Tablo 19. "Herhangi Bir Müzik Etkinliğinde Görev Aldınız mı?" Sorusuna İlişkin Veriler

Bölgeler	Tercih Sayısı (f) ve Yüzdeler (%)	Hayır, yer almadım	Evet, yer aldım	İsterdim, ama fırsatım olmadı
Çukurova	f	92	74	54
	%	41,82	33,63	24,54
Sarıçam	f	93	83	44
	%	42,27	37,73	20
Seyhan	f	99	83	38
	%	45	37,73	17,27
Yüreğir	f	86	83	51
	%	39,10	37,73	23,18
Toplam	f	370	323	187
	%	42,05	36,70	21,25

Herhangi bir müzik etkinliğinde görev aldınız mı sorusuna *Hayır yer almadım* diyenlerin oranı %42,82 ile *Evet yer aldım* diyenlerin yüzdesinden fazla olduğunu görüyoruz. *İsterdim ama fırsatım olmadı* önermesinin %21,25 ile azımsanamayacak kadar çok olması, araştırma kapsamındaki *z kuşağı* bireyine sunulan imkânların yetersizliğini göstermektedir. Müzikal icraya karşı ilgili olan bu kuşak bireylerinin, kendilerini ifade etmek istedikleri bir alandan yoksun kaldıklarının farkında olmaları önemli bir tespittir. Bu bulgu, performans gerçekleştiren kişilere, ortamlara ve bunun hazzına karşı önemli bir farkındalık düzeyinin ifadesidir.

"Adana İlinde Yaşayan Z kuşağı müzik eğitimini yeterli buluyor mu?" Sorusuna İlişkin Veriler

Tablo 20. "Okulda Almış Olduğunuz Müzik Ders İçeriğini Beğeniyor Musunuz?" Sorusuna İlişkin Veriler

Bölgeler	Tercih Sayısı (f) ve Yüzdeler (%)	Çok beğeniyorum	Beğeniyorum	Az beğeniyorum	Beğenmiyorum	Hiç Beğenmiyorum
Çukurova	f	20	46	36	39	79
	%	9,09	20,91	16,36	17,73	35,91
Sarıçam	f	55	79	18	26	42
	%	25,00	35,91	8,18	11,82	19,09
Seyhan	f	15	60	42	43	60
	%	6,82	27,27	19,09	19,55	27,27
Yüreğir	f	19	42	28	46	85
	%	8,64	19,09	12,73	20,91	38,64
Toplam	f	109	227	124	154	266
	%	12,39	25,80	14,09	17,50	30,23

Verilere bakıldığında *Çok beğeniyorum* 12.09 ile en az tercih edilen, *Hiç beğenmiyorum* önermesi ise %30,23 ile en çok tercih edilen seçenek olarak karşımıza çıkıyor. Genel toplamdaki oranlar Sarıçam ilçesi hariç tüm bölgelerde benzerlik gösteriyor. Bu düzeyde müzik ders içeriklerinin beğenilmesinin birçok sebebi olabilecektir. Başta derslerde kullanılan müziklerin öğrencilerin ilgisini çekmekte yetersiz kalması, öğretmen-lerin kullandıkları çalgılar ve söylediği şarkılarla müziğe yeterli ilgiyi uyandıramamış olması, yaygın eğitim seviyesindeki öğrenciler için çok detaylandırılmış ders içerikler müzik dersinin cazibesini kaybettirmiş olabilir. İlköğretim düzeyinde sınıf öğretmenleri tarafından haftada sadece bir ders süresi müzik eğitimi almaları ve Ortaöğretim sürecinde ise seçmeli ders olarak Görsel Sanatlar ve Müzik alanlarından bir tanesini seçmek zorunda kalmaları, lise düzeyindeki gençlerin birçoğunun sağlıklı bir kulak eğitiminden mahrum olmalarına sebep olmaktadır. Lise düzeyine gelmiş bireylere, olmayan bir kulak eğitimini inşa etmenin pek de mümkün olmadığı görülmektedir. Bu sonuçlar verilen müzik eğitimi ile ilgili memnuniyetsizliği ortaya koymaktadır. Derslerde kullanılan müziklerin öğrencilerin beğenileriyle örtüşmediği anlaşılmaktadır.

Sonuç ve Öneriler

Araştırmaya katılan bireylerin %50,91'i kız, %49,09'u ise erkeklerden oluşmaktadır. Araştırmada kız ve erkek sayısı birbirine çok yakındır. Çalışmanın sonuçlarına bakıldığında, memleketi Adana olmayanların sayısının, azımsanamayacak kadar çok olduğu görünmektedir. Bu kültürel çeşitliliğin bireylerin müzikal beğenilerinin şekillenmesinde etkili olacağı sonucuna varılmıştır. Araştırmaya katılanların ağırlıklı bir kısmı (%80,4) kendi evinde oturduklarını söylemiştir. Kirada oturanların yüzdesinin en fazla olduğu ilçenin Çukurova olduğu anlaşılmaktadır. Z kuşağı bireylerin kirada oturanların yüzdesinin en düşük olduğu ilçe ise Yüreğir olarak görünmektedir. Yüreğir ilçesindeki gecekondulaşma oranının çokluğu çalışmaya ait sosyo-ekonomi ve müzik beğenisi etkileşimine ait sonuçları destekler niteliktedir.

Adana ilinin genelinde, *pop müziğin* Z kuşağı tarafından en çok dinlenen müzik türü olduğu anlaşılmaktadır. Z kuşağı gençlerinin müzikal beğenilerinin odağında ve kendilerine ait rozetlerini sergilemekte pop müziği kullandıklarını söylemek doğru olacaktır. Sarıçam ve Yüreğir ilçeleri *arabesk* müziğin en çok tercih edildiği bölgelerdir. Yoğun göç alan ve sosyo-ekonomik olarak zorlukların yaşandığı bu bölgelerdeki gençlerin *arabesk* beğenileri beklenen bir sonuçtur. Gecekondu yaşamında sosyo-ekonomik güçlükler daha etkili olarak hissedilmektedir. Zaten Yüreğir ilçesindeki genç bağımlılık oranının yüksekliği ve yüksek hane halkı sayısı da müzikal ifade biçimi olarak *arabeskin* beğenilmesini makul kılmaktadır. Sosyo-ekonomik paralellik gösteren bir diğer tür ise *yabancı müzik*dir. Seyhan ilçesi merkezde bulunması ve yapılaşma olarak en gelişmiş olması gibi özellikler ile sosyo-ekonomik olarak ileri olması gençlerin *yabancı müziği* daha elit anlamlar barındıran bir rozet gibi benimsemelerine sebep olmuştur. İl genel tablosu incelendiğinde *pop müziğinin* yanı sıra diğer müzik türleri azımsanamayacak yüzdelerdedir. Z kuşağının müzik tercihlerinin il genelinde, *Pop Müzik, Arabesk, Rap, Yabancı müzik, Diğer, Türk Halk Müziği, Rock, Dini müzik, Türk Sanat Müziği* şeklinde sıralanması, gençlerin müzik türü tercihlerinde, çeşitliliğin olduğu sonucunu göstermektedir. Bu çeşitlilik aslında gençler arasında çok sayıda farklı sosyal toplulukların bulunduğu da göstergesidir.

Çalışmada Adana'da yaşayan Z kuşağı bireylerine yöneltilen *en sevdiğiniz şarkıcı kimdir?* şeklindeki açık uçlu soruya, yanıt olarak verilen şarkıcı isimlerinin çeşitliliği şaşırtıcı bir sonuç olarak karşımıza çıkmıştır. *Diğer* (ilçe çapında ilk on sıraya giremeyen şarkıcılar bu şekilde sunulmuştur) seçeneğinin %71,70 olması, tercih-lerdeki çeşitliliğin çok fazla olduğu sonucunu destekler niteliktedir. Adana ili Z kuşağı gençleri müzikal beğeni-lerini kendi yaş grubundan beklendiği gibi sadece genel popüler medya üzerinden şekillendirmeyip çok renkliliklerini temsil edebilecek müziklerin arayışı içine girmişlerdir. Bu kuşak bireyleri için herkesten farklı olmak ve kendini ifade edecek müziği de herkesinkinden anlamlı olması önemlidir. Açık uçlu bu soruda öne çıkan isimler ise Yıldız Tilbe (*arabesk*), Ahmet Kaya, Gazapizm (*Rap*) olmuştur. Toplam ortalamaları %13,72 olmasına karşın Adana ili Z kuşağının genel müzikal beğenisine paralellik gösteren tercihlerdir. Üç sanatçının şarkılarında, sözlerinin ön plana çıktığı söylenebilecektir. Çeşitliliği ve popülerliği yansıtan bir diğer dikkat çekici sonuç ise BTS isimli Güney Koreli k-pop grubunun bu listede yer almasıdır. Dünya da çok popüler olan k-pop gruplarının Adana'da beğeni bulması küresel modaların nasıl Z kuşağı arasında kabul bulduğuna işaret etmektedir. Yüreğir ilçesinde ilk on içinde yer alan k-pop grubu diğer ilçelerde de sonraki sıralarda karşımıza çıkmaktadır. Z kuşağı geneli itibarıyla kendini özel hissettirecek popüleritesi çok yüksek olmayan sanatçıları tercih ediyor olsa da dünyadaki popüler akımları da takip eden ve bunu öne çıkaran gençler de mevcuttur.

Çalışmada tercih edilen ilçelerin ayrı ayrı ilk 10 sıralamalarına ve il genelindeki ilk 10 sıralamaya girmeyen, Türkçe sözlü şarkı söyleyen sanatçıların sayısı 98, yabancı dilde şarkı söyleyen sanatçıların ise 89'dur. Toplam sanatçı sayısı ise 21'i ilk onlu listede olan, 98'i Türkçe sözlü, 89'u yabancı dilde olmak üzere 208'dir. Bu da Z kuşağının çok sayıda sanatçıyı dinlemekte olduğunu, popülerleşmiş isimlere odaklanmak yerine daha çok kendi özel beğenisine odaklandıklarını göstermektedir.

Z kuşağının müzikal tür seçimini %48,75 ile şarkı sözleri etkilemektedir. Bu sebeple Tablo 5 ve Tablo 11'in aralarında tutarlılık olduğu sonucuna varılabilir. 3. sırada, *Gazapizm* isimli bir rap müzik sanatçısı karşımıza çıkıyor. Bu şarkıcı *Çukur* isimli bir televizyon dizisinde yayınlanan şarkısıyla bilinmektedir. Aynı zamanda çekimleri Adana'da yapılan bir internet dizisi olan "*Sfır Bir*"in de müziklerini yapmış, klip çekimlerini Adana'da gerçekleştirmiştir. Bu etkenlerin çok dinlenilmesinde önemli bir faktör olabileceği düşünülmektedir. Bu sebeple kültürel ve coğrafi yakınlığın müzik tercihlerinde önemli bir unsur olduğu sonucuna varılabilir.

Çalışma grubunun "*Neden müzik dinliyorsunuz?*" sorusuna %66,02 ile *dinlenme ve rahatlamak* için cevabı verildiği görülüyor. Adana ili z kuşağı müziği *sosyalleşmek* için kullanmadıklarını çok belirgin bir yüzdeyle (%1,7) ifade etmişlerdir. İlçeler arasında da anlamlı düzeyde bir farklılık olmaması bu tespiti desteklemektedir. Z kuşağının sosyal topluluk ve ortamlarının oluşma sürecinde müziğin bir rozet olarak kullanılıyor olması birçok araştırmaya göre beklenen bir sonuçtur. Lakin sosyal olmak için *müzik dinlemediklerini* ifade etmeleri bu yaş grubunun bilinçaltında gizli tuttukları etkileşimlerinde kaynaklanmaktadır. Bu gizli çarpan göz ardı edilirse, genç bireylerin müziği sosyalleşme aracı olarak görmedikleri, müzik dinlemeyi daha bireysel bir faaliyet olarak değerlendirdikleri sonucuna varılmıştır denilebilir.

Z kuşağının müzik dinlemekte kullandıkları cihazların başında *cep telefonu*, %79,09 sıklıkla gelmektedir. Gençlerin sürekli yanı başında olan cep telefonları onların yaşam tarzlarındaki iletişim (arama, sms, whatsapp, messenger, line vs), hızlı web erişimi, sosyal medya kullanımı gibi özellikler ile sınırlı kalmayıp müzik listelerini oluşturdukları bir cihaz haline almıştır. Genel anlamıyla müziğe ulaşım tercihleri, z kuşağının her bilgiye hızlı ulaşma isteğinin yansımaları olarak sevdiği müziklerde de tezahür ettiği sonucuna varılmıştır.

Ankete katılan gençlerin büyük bir kısmının (%42,84) müziğe erişmekte için Youtube'u tercih ettikleri anlaşılmıştır. Youtube'un kurulumuz, ücretsiz, yüksek kalitede videolara ulaşma imkanı vermesinin yanı sıra bir sosyal medya platformu ile z kuşağı gençlerine karşılıklı etkileşim ve iletişim ağı da sağladığı tespit edilmiştir. Müziğe erişmek için mp3 indirerek depolamanın da sık bir şekilde yapıldığı görülmüştür. Sosyo-ekonomik durumu gelişmiş olan Seyhan ilçesinde mp3 indirilmesinin daha az tercih edilmesi ekonomi-müzik etkileşimini doğrulamaktadır. Yine Seyhan ilçesi %16 lık ücretli *Spotify* kullanımı ile sosyo-ekonomik durumdaki gelişmişlikle ücretli müzik platformlarının yaygınlığı arasındaki bağı doğrulamaktadır.

Gençlerin 2 saat, 3 saat ve 3 üzeri müzik dinleyenlerinin %62,73 (%27,73+%10,34+%24,66) gibi yüksek bir düzeyde olduğu anlaşılmaktadır. Bu kuşak gençlerin gün içerisinde önemli bir zamanlarını müzik dinleyerek geçirdikleri hatta günlük faaliyetlerini (okula gitme, alışveriş, dinlenme vs) müzik eşliğinde yaptıkları sonucuna varılmıştır. Sosyo-ekonomik olarak daha gelişmiş olan Seyhan ilçesindeki z kuşağı gençliğinin dikkat çekici oranda 3 saat ve üzere süre ile müzik dinlemeyi daha az tercih ettikleri görülmektedir. Bunun sebebinin sosyo-ekonomik olarak gelişmişliğe paralel olarak daha çeşitli hobi veya kurslara devam ediyor olabilmeleridir. Z kuşağı bireylerin %3,64'ü *müzik dinlemiyorum* şeklinde beğenisini ifade etmiştir.

Adana ilindeki gençlerin %56,93'ü müziği "Evde" dinlediklerini belirtmiştir. Bu kuşak bireylerin müzik dinlemeyi, rahat bir yer olarak düşünülen, evlerinde yapmak istemeleri müziği kişisel bir aktivite olarak gördüklerini göstermektedir. Bu tespiti destekler nitelikte olan bir diğer sonuç ise "*arkadaşlarıyla*" müzik dinleme seçeneğinin %2,61 ile en az tercih edilen seçenek olmasıdır. "*Diğer*" seçeneği ise %14,63 ile azımsanamayacak kadar yüksek bir düzeydedir. Seyhan ilçesindeki gençlerin trafikte müzik dinleme sonucunun yüksek çıkmasının, iyi olan sosyo-ekonomik durumlarından dolayı ulaşımını servis veya özel araçlarla yaptıklarından dolayıdır. Çalışmaya katılan z kuşağı bireylerin, müzik tercihlerindeki çeşitliliğin, müziği dinlemek için seçtikleri yerlerde de benzer şekilde çeşitli olduğu sonucuna varılmıştır.

Araştırmaya katılan gençler müzik beğenilerine etki eden unsurları; *Şarkı sözleri* %48,75, *Beni anlatması* %24,20, *Enstrümanların hoşuma gitmesi* %22,50, *Ailemin etkisi* %1,70, *Arkadaşlarımın etkisi* %1,14 olarak sıralamışlardır. Aile ve arkadaş etkisine karşı bu denli net olumsuz bir cevap vermeleri, Z kuşağı bireyinin beğenisinde, kişisel davrandığını göstermektedir. “*Şarkı sözleri*” seçeneği en fazla tercih edilen seçenektir. Z kuşağının müzikal beğenilerine öncelikle etki eden unsurun şarkılara ait sözler olduğu sonucuna ulaşılabılır.

Çalışma bilgilerinin ışığında TV dizilerinin araştırmamız kapsamındaki Z kuşağı bireylerinin müzikal tercihlerini kısmen de olsa etkilediği ve dizilerde kullanılan şarkıların, popülerleşmesinin yaygın bir sonuç olduğu söylenebilir.

Z kuşağı gençlerinin kendi dinledikleri sanatçıyı tanımlarken büyük oranda müzikal güzelliği ön planda tuttıkları tespit edilmiştir. *Hepsi* seçeneğinin tercihlerde büyük bir yüzde ile 2. sırada olması müziği, görsel öğelerin baskın olduğu günümüzde, Z kuşağının müziği bir bütün olarak algıladıkları sonucuna ulaşılabilmektedir.

Adanalı gençlerin müziği *hayatlarının vazgeçilmez bir parçasıdır* (%47,50) olarak kabul etmeleri oldukça önemlidir. *Çok önemlidir* (%15,45), *Önemlidir*, (%19,43) seçeneklerini de olumlu şıklar olarak kabul edersek Z kuşağı için müziğin hayatlarında çok kıymetli olduğu söylenebilecektir. Adana ili örnekleminde Z kuşağı gençler arasında müziğin önemsenmesine yönelik ilçeler arasında anlamlı bir fark gözükmemektedir.

Adana İlinde yaşayan Z kuşağı, müzikli aktiviteye daha çok geleneksel bir tören olan düğünlerde katıldığı sonucuna varılmıştır. Yine sosyo-ekonomik gelişmişliğe sahip bölgelerde (Seyhan) festival gibi etkinliklere gençlerin daha çok katıldıkları tespit edilmiştir. Adana ilindeki Z kuşağı gençlerinin konser etkinliklerine çok sık katılmadıkları görülmektedir. Bu hususta, kuşağın beğeni türüne hitap eden konserlerin azlığı, biletlerin yüksek tutarları veya yaşlarından dolayı bireysel olarak bu tip faaliyetlere katılmada sıkıntılar yaşayacak olmaları etkili olmuştur.

Adana ili Z kuşağı bireylerinin, yarısının bir enstrüman çalamaması üzücü bir durumdur. Z kuşağı bireylerinin faydalanabileceği okul, halk eğitim merkezleri gibi kurumlarda verilen çalgı eğitiminin yetersiz olduğu tespit edilmiştir. Gitarın en sık kullanılan çalgı olması, popüler olması, kolay elde edilmesi, eğitimine ulaşmanın rahatlığı ve vokal icraya eşlik edebilmesidir. İlçeler arasında en fazla özel ders alanların yüzdesi Çukurovadır. Yine Yüreğir ve Sarıçam ilçelerinde özel ders alan genç sayısının çok düşük olması sosyo-ekonomik gelişmişlikle paralellik göstermektedir. Kendi kendine çalgı öğrenmede ise Youtube ve benzeri videoların ayrıca online müzik eğitim sitelerinin etken olduğu düşünülmektedir.

Çalışmaya katılan Z kuşağı bireylerinin %42,82’si her hangi bir müzik etkinliğinde rol almamıştır. *İsterdim ama fırsatım olmadı* önermesinin %21,25 ile azımsanamayacak kadar çok olması, araştırma kapsamındaki Z kuşağı bireyine sunulan imkânların yetersizliğini göstermektedir. Müzikal icraya karşı ilgili olan bu kuşak bireylerinin, kendilerini ifade etmek istedikleri bir alandan yoksun kaldıklarının farkında olmaları önemli bir tespittir. Bu tespit performans gerçekleştiren kişilere, ortamlara ve bunun hazzına karşı önemli bir farkındalık düzeyinin ifadesidir. Z kuşağı bireyinin müzikal beğenisinin önemli bir basamağını, kendi müzikal icra düşüncesi/süreci olarak gördüğü tespit edilmiştir.

Çalışmaya katılan Z kuşağı bireyleri *Okulda almış olduğu müzik ders içeriğini* %30,23’lük bir oranla beğenmediklerini ifade etmişlerdir. Bu sonuçlar, verilen müzik eğitimi ile ilgili memnuniyetsizliği ortaya koymaktadır. Derslerde kullanılan müziklerin öğrencilerin beğenileriyle örtüşmediği veya ders içeriklerinin gençlerin ilgisini çekecek şekilde tasarlanmadığı sonucuna varılmıştır.

Araştırma sonuçları doğrultusunda çalışmaya katılan Z kuşağı bireylerinin popüler olana yatkın, beğenilerinin çeşitli ve gün içerisinde müzik dinleme sürelerinin uzun olduğu bilgileri edinilmiştir. Çeşitliliğin fazla olması ve müzik dinleme sürelerinin uzunluğu sevindirici olmakla birlikte, tüm bu müzik çeşitliliği için kaliteli ürünler/alternatifler ortaya koymanın önemli olduğu kesindir.

Ankete katılan Z kuşağı bireylerinin müziği neden ve nerede dinlediği gibi sorulara, daha çok bireyselliği vurgulayan cevaplar vermeleri, müziğin insanları birleştirici yönünün göz ardı edildiğini düşündürmektedir. Z kuşağının karakteristik özelliklerinden olan bireyselciliğiyle örtüşen bu duruma karşı, müziğin sosyal yönü geliştiren önemli bir unsur olduğu kavratılmalı kurumlar tarafından bu yönde daha çok etkinlikler düzenlenmelidir.

Çalışmaya katılan bireylerin dinledikleri eserlerin sözlerini diğer tüm seçeneklerden fazla önemsedikleri yönünde bir sonuç ortaya çıkmıştır. Söz yazarlarının eserlerinde kullandıkları sözlerin toplumsal olarak büyük etkiye sahip olduğu unutulmamalıdır. Sonuçlardan elde ettiğimiz verilere göre özellikle bu kuşak bireyleri tarafından sevilen, rap müziği sözlerinin slogan vari ve bazı ideolojilerin üzerine oturtulduğu bilinmektedir. Bu sebeple rap müziği sanatçılarına eserlerinde toplumsal değerlerimizi küçümseyen ve yozlaşmayı dikte eden şarkı sözlerinden kaçınılması önerilmektedir.

Çalışmanın sonucunda, Z kuşağı bireyinin hayatında, müziğin çok önemli bir yere sahip olduğu sonucuna varmıştır. Bu doğrultuda Z kuşağı bireyinin yönlendirilmesinde müziğin çok etkili olabileceği unutulmadan, olumlu yönde kullanılmalıdır.

Müzik faaliyetlerine katılmak isterdim fakat fırsatım olmadı yönünde cevap veren Z kuşağı bireylerine imkan eşitliği sağlanmalıdır. Daha çok katılımcı olabilecekleri müzikal etkinlikler/alanlar yaratılmalıdır.

Sonuçlar doğrultusunda aldıkları müzik eğitiminden memnun olmadıkları yönünde veriler elde ettiğimiz Z kuşağı bireylerinin, bu konudaki eksiklikleri giderilmelidir. Yaşamlarında bu kadar önemli yer teşkil eden müziği, eğitim hayatları süresince herhangi bir mahrumiyete uğramadan alabilmelidirler. Müziği öncelikle içinde bulunduğu kültürün temel değerlerinden, evrensel doğru çağı yakalamış bir eğitim içeriğiyle öğrenmelidirler.

Kaynakça/References

- Çiftçi, C., & Çağlar, A. (2014). Ailelerin sosyo-ekonomik özelliklerinin öğrenci başarısı üzerindeki etkisi: Fakirlik kader midir? *International Journal of Human Sciences*, 155-175.
- ÇOKA. (2015). *Çukurova Bölgesi İlçe Raporu*. Adana: Çukurova Kalkınma Ajansı.
- Çukurova. (2018, 12 05). *Çukurova Kaymakamlığı Resmi İnternet Sitesi*. Çukurova Kaymakamlığı Resmi İnternet Sitesi:<http://www.cukurova.gov.tr/genel-bilgiler> adresinden alındı
- Özer, Y. (1997). *Billim Perspektifinde Müzik*. İzmir: Dokuz Eylül Yayınları
- Albayrak, U. (2015). *Müzik Beğenisinin Kültürel Sermaye ve Kültürel Elitizm: Kıbrıs Örneği (Yayımlanmamış Doktora Tezi)*, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.
- Ataç, E. (2014). *Reading Turkish Urbanisation Through Socio-Economic Residential Segregation in 15 Cities*. Ankara: ODTÜ Doğa ve Uygulamalı Bilimler Enstitüsü Doktora Tezi.
- Aziz, A. (2020). *Sosyal Bilimlerde Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Nobel Yayınları.
- Bailey, M. (2018). Examination of the Relationships Between Socioeconomic Status and Music Student Achievement in State-Level Performing Groups. *Texas Music Education Research*, 3-17.
- Beard, D. a. (2008). *Musicology*. New York: Routledge.
- Becker, H. S. (2016). *Sosyal Bilimcilerin Yazma Çilesi*. Ankara: Heretik Yayınları
- Bogt TT, R. Q. (2003). *Youngsters And Their Musical Taste: Musical Styles*. Nedherlands: The Nedherland' Journal of Social Science Vol 39, No.1 p.35-49.
- Dönmez, B. M. (2019). *Etnomüzikoloji Temel Kavramları*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık

- Duman, B. v. (2011). Sosyal Sermaye Güven Boyutunda Etkinlik. *Gaziantep Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 181-208.
- Erkenekli, M., Uzun, Z., & Gümüş, Ö. (2012). Sosyoekonomik Statü ve Sosyal Değerler İlişkisine Yönelik Bir İnceleme. *Savunma Bilimleri Dergisi*, 125-147.
- Erol, A. (2005). *Popüler Müziği Anlamak*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık
- Erol, A. (2017). *Popüler Müziği Anlamak (4.Baskı)*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Ertoyl, M., Parlador, H., & Öztürk, T. (2020). *Sosyoloji Kavramlar, Temalar, Yönelimler*. İstanbul: Hiper Yayınları
- Esgin, A. (2014). *Sosyolojik Soruşturmalar*. Ankara: Siyasal Kitabevi.
- Eyerman, R. a. (2000). *Music and Social Movements*. UK.: Cambridge University Press.
- Featherstone, M. (2013). *Postmodernizm ve Tüketim Kültürü*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Fidan, S. (2018). Televizyon Dizilerinde Geleneksel Müzik Belleğinin Kullanımı. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 125-139.
- Firth, S. (1983). *Sound effects: Youth, leisure and the politics of rock 'n' roll*. London: Constable.
- Gürbüz, B. (2007). Yüreğir'e Göç Eden Nüfusun Sosyo-Ekonomik Özellikleri ve Şehirleşme Sürecindeki Değişimi. *İ. Ü. Edebiyat Fakültesi Coğrafya Dergisi*, 1-12.
- Işık, C. -I. (2013). *Arabesk ve Müslüm Gürses*. İstanbul: Ferfir Yayınevi.
- İmik, N., & Yağbasan, M. (2007). Televizyon Dizilerinde Kullanılan Müziklerin Genç İzleyicilerin Dizileri İzleme Oranına Etkisi. *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 103-114.
- Küçükkaplan, U. (2016). *Türkiye'de Pop Müziği*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Karışçı, G. (2007). *Müzik Beğenisinin Kültürel Etkenler Bir fMRI Çalışması (Yayımlanmamış Doktora Tezi)*, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.
- Karahasanoğlu, S. v. (2015). *Müzikte Araştırma Yöntemleri*. İstanbul: İTÜ TMDK Yayınları.
- Karakuyu, M. (2019). *Müzik Eğitimi Alan Öğrencilerin Müzikal Beğenilerinin Çalgı Seçimi Üzerindeki Etkileri (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi)* İnönü Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Malatya.
- Karasar, N. (2012). *Bilimsel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Nobel Yayınları
- Lavenda, R. H. (2019). *Kültürel Antropoloji*. Ankara: Doğubatı Yayınları
- Lonsdale, A. (2009). *The social psychology of music and musical taste*. Edinburg: Heriot-Watt University.
- Monaghan, J. a. (2007). *Sosyal ve Kültürel Antropoloji*. Ankara: Dost Yayınları.
- Nangy, A. S. (2012). The Basis And The Structure Of The Tertiary Socialisation Field And The "Youth-Affairs" As An Autonomous Area. *Acta Technologica Dubnicae* 2(2), 1-18.
- Punch, K. F. (2014). *Sosyal araştırmalara Giriş*. Ankara: Siyasal Kitabevi.
- Ridley, A. (2007). *Müzik Felsefesi*. Ankara: Dost Kitabevi.
- Sarıçam. (2019, 04 04). *Sarıçam Kaymakamlığı*. Sarıçam Kaymakamlığı Resmi İnternet sitesi: <http://www.saricam.gov.tr/genel-bilgiler>. adresinden alındı
- Sertkaya, R. v. (2019). Kentsel Dönüşüm Vizyon ve Stratejinin Önemi: Adana/Seyhan İlçesinde Uygulama Örnekleri Üzerine Eleştirel Bir Bakış. *Kent, İnşaat ve Ekonomi Kongresi*, (s. 303-319). Gaziantep.
- Seyhan. (2019, 04 04). *Seyhan Kaymakamlığı*. Seyhan Kaymakamlığı Resmi İnternet Sitesi: <http://www.seyhan.gov.tr/ekonomik-durum> adresinden alındı
- Small, C. (1996). *Music, Society, Education*. London: Wesleyan University Press.
- Stokes, M. (1998). *Türkiye'de Arabesk Olayı*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Şenel, O. (2013). *Müzik Algısı, Müzik Tercihi ve Sosyal Kimlik Bağlamında Müzikte Önyargı ve Kalıp Yargı (Yayımlanmamış Doktora Tezi)* Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.

- Taş, H. D. (2017). Geleceğimiz Olan Z Kuşağının Çalışma Hayatına Muhtemel Etkileri. *Uluslararası Toplum Araştırmaları Dergisi, Sayı: 13*, 1033-1048.
- TÜİK. (2018, Nisan 4). *Merkezi Dağıtım Adrese Dayalı*. Tuik Resmi İnternet Sitesi: <https://biruni.tuik.gov.tr/medas/?kn=95&locale=tr> Erişim Tarihi: 04.04.2019. adresinden alındı
- Wicke, S. A. (1998). *Music and Cultural Theory*. Malden: Polity Press.
- Yüreğir. (2019, 04 04). *Yüreğir Kaymakamlığı*. Yüreğir Kaymakamlığı Resmi İnternet Sitesi: <http://www.yuregir.gov.tr/yuregir-hk-genel-bilgiler> adresinden alındı
- Yılmaz, T. (2010). *Adana İlinde Pamuk Tarımı ve Adana Hacı Sabancı Organize Sanayi Bölgesindeki Tekstil Fabrikaları (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi)*, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Elazığ
- Zilmann, D. G. (1997). *Musical taste in adolescence*. New York: Oxford Universty Press.

İSMÂİL DEDE EFENDİ EKOLÜNDE USTA-ÇIRAK (HOCA-ÖĞRENCİ) İLİŞKİLERİ

Master-Apprentice (Teacher-Student) Relations in İsmail Dede School

Cem ÇIRAK*, Sıtkı Bahadır TUTU**

ÖZ

Geleneksel Türk müziğinin tarih boyunca karşılaştığımız önemli şahsiyetlerinden olan İsmâil Dede Efendi, kalıcı ve başarılı eserler üretmesine ve birçok önemli öğrenci yetiştirmesine bağlı olarak bir “zirve” kabul edilmiştir. Birçok araştırmacı ve musikşinasın klasik dönem olarak benimsediği sürecin son perdesinin Dellalzâde, Mutafzâde, Mehmet Bey ve Zekâi Dede gibi önde gelen isimleri İsmâil Dede'nin eğitiminden geçmiş bestecilerdir. Sanatçılığı kadar hocalık niteliği de yüksek bir besteci olan İsmâil Dede, yetiştirdiği öğrencileriyle birlikte burada İsmâil Dede Ekolü olarak tanımladığımız müzik ekolünü oluşturmuştur. Burada; meşk uygulamasının detayları ekol mensuplarının biyografilerindeki anekdotlardan öğrenilirken, aynı zamanda meşk birlikteliğinin, ortak kültür dairesinde oluşan ortak sanat yönelimlerinin sağladığı zeminin, hocalar ve öğrenciler arasında kurulan ilişkinin yüksek ahlak seviyesine teşvik eden duygusal katmanların keşfedildiği boyutları incelenmiştir. Bu sayede meşk uygulamasının teknik özelliklerinin ötesindeki kişisel ilişkiler ve ileri seviye derslerdeki çalışmalar tespit edilmiştir. İleri seviye derslerde, eser ezberlemenin haricinde bestecilik hakkında yüksek seviye derslere geçilmiş, dersler müzik icrâlarının yapıldığı sosyal etkinliklere evrilerek genişlemiştir. Hoca-öğrenci arasındaki eğitim ve duyu yoğunluğuna bağlı olarak gelişen çok katmanlı manevi ilişkiler de burada incelenmiştir. Bu ilişkiler hem meslekî hem duygusal açılardan hayat boyu sürmüştür. Çalışmanın günümüz müzik eğitiminde verimliliği artırmaya imkân sağlayabileceği düşünülmektedir

Anahtar Sözcükler: Türk Sanat Müziği Geleneği, İsmail Dede, Bestecilik Ekolü, Meşk, Usta-Çırak İlişkisi

ABSTRACT

Hammâmîzâde İsmâil Dede Efendi, who is one of the most important figures of traditional Turkish music we met throughout history, is accepted as a “summit”, because of his successful artworks and his students. Leading names in the last chapter of the period internalized as “the classical age” by many researchers and music enthusiasts like, Dellalzâde, Mutafzâde, Mehmet Bey and Zekâi Dede, were composers who were trained through İsmail Dede's education. İsmâil Dede, who was a composer with a high quality of teaching as well as great artistry, created the music school we named as “İsmâil Dede School” in this study, together with his students. Here, while meşk practice's details are learned from the anecdotes regarding the biographies of the school participants, the ground's - which artistic orientations of togetherness of meşk, provided in the mutual culture-dimensions in which we found the levels of relationships between teachers and students like the level encouraging to high moralities and the emotional level are explained. In later classes, students were given high-level lectures about composition other than memorizing artworks and these masterclasses were evolved to social events in which music performances were made. Multi-leveled moral relations which grew between teacher-student based on the educational and emotional intensity of meşk were spotted. These constructed relationships were lifelong and continuous both emotionally and professionally. This study would be useful about providing some benefits to today's music education.

Keywords: Turkish Art Music Tradition, İsmail Dede, Composer School, Meşk, Teacher-Student.

Araştırma Makalesi/Research Article - Geliş Tarihi/Received Date: 02.12.2020 **Kabul Tarihi/Accepted Date:** 22.12.2020

* **Sorumlu Yazar/Corresponding Author:** Arş. Gör. Katip Çelebi Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Müzik Bölümü, cemcirak@gmail.com, ORCID ID: 0000-0002-9527-0550

** Doç. Dr., Ege Üniversitesi, Devlet Türk Musikisi Konservatuarı, Türk Müziği Bölümü, bahadirtutu@gmail.com, ORCID ID: 0000-0002-9720-328X

Atıf/Citation: Çırak, C., Tutu, B. S. (2020) İsmâil Dede Efendi Ekolünde Usta-Çırak (Hoca-Öğrenci) İlişkileri (16), 159-174.

Extended Abstract

Hammâmîzâde İsmâil Dede Efendi, who is one of the most important figures of traditional Turkish music we meet throughout history, is accepted as a “summit”, because of his artworks influenced his time and beyond and his students who made the tradition live and reach to the future. Leading names in the last chapter of the period internalized as “the classical age” by many researchers and music enthusiasts like, Dellalzâde İsmâil, Mutafzâde Ahmet Efendi, Eyuplu Mehmet Bey and Zekâî Dede, were composers who were trained through İsmail Dede’s education. İsmâil Dede, (as known as Dede Efendi) who was a composer with a high quality of teaching as well as great artistry, created the music school we named as “İsmâil Dede School” in this study, together with his students. This school has been so effective in Turkish music history that, today if we investigate the meşk chain of any player-composer whose teacher-student range is known, that chain will reach İsmâil Dede with a strong possibility.

Naming İsmâil Dede, his students and his colleagues share the same period as “Selim III school” should be considered as a mistake that was made by some researchers mainly because Selim III’s sponsorship’s effect on the period’s musicians and music institutions was not as enough as İsmâil Dede’s artworks and students to constitute an art school.

İsmâil Dede school’s teaching method is the “meşk” which happens completely in oral culture because of the age’s conditions and preferences. Before items and methods of written culture took place for themselves in the meşk tradition, memorizing an artwork (song) via performing *usûl* (rhythmic pattern) with hands while listening to the artwork from the teacher in parts was the basic. When the lives of participants of the school is investigated, it’s understood that the meşk practice contained much more extended teacher-student relations and different educating-teaching methods.

Here, while meşk practice’s details are learned from the anecdotes regarding the biographies of the school participants, the ground’s -which artistic orientations of togetherness of meşk, provided in the mutual culture-dimensions in which we found the levels of relationships between teachers and students like the level encouraging to high moralities and the emotional level are explained. These constructed relationships were lifelong and continuous both emotionally and professionally.

Merit is based on ability and decency comes to the fore in the school teacher’s student selection. Additionally, it’s seen that, most of the students accepted as disciples at very young ages. It’s known that, the students who demonstrate high music talent gave their teachers high pride and that students provided their teachers some kind of an unofficial rank degree. Students can not be shared with another teacher especially with ones who don’t participate in the school. Nevertheless, a person who is qualified and educated the other school teachers before can take a student to his class if he wants so. Admiration and rivalry between school participants are available. Especially rivalry rises after the master teacher’s death (İsmâil Dede) but doesn’t last for long.

Beside standard meşk classes, there were some classes, which were gathered together around an authoritarian teacher (in this case İsmâil Dede) including the master teacher’s students and the students of the master teacher’s students altogether. The artworks, which were going to be studied in the meşk classes were selected according to their educational properties or popularity in many cases. The school participants chose not to use music writing techniques in the meşk classes.

In later classes, students were given high-level lectures about composition other than memorizing artworks and these masterclasses were evolved to social events in which music performances were made. The composition assignments completed by students, were analyzed, criticized and corrected according to the situation. School participant composers were composing their artworks as being triggered by inner and outer motivations. Some situations, which contained the both motivation type at the same time, are also available in the composers’ biographies. There is also a negative motivation spotted there. Composers do not approach to compose an artwork in a *makam* of which very successful and famous artworks are available.

Multi-levelled life-long moral relations, which grew between teacher and students, based on the educational and emotional intensity of meşk were spotted. The teachers take serious responsibility for their young pupils. They watch over their students financially, emotionally and professionally even until they grow up, feel deep sorrow if the situation comes to separation from them. This mutual love and respect between teachers and their students is indispensable. Also there is none financial relationship between them.

Results of this study and the teacher-student relationship model in İsmâil Dede School which is accepted as one of Turkish music tradition history’s most successful schools are seen as they would provide some opportunity to the outcomes that will raise the efficiency of today’s music education.

Geleneksel Türk müziğinin Farâbî, Merâgî, İtrî gibi yaşadıkları dönemin ve ötesinin sanatını etkileyen yaşadıkları müzik kültürünün ürünü ve zirvesi olarak kabul gören önemli şahsiyetlerinden biri de Hammâmîzâde nâmıyla meşhur İsmâil Dede Efendi'dir. Büyük şöhretini öncelikle bestelediği eserlerle kazanan İsmâil Dede, zamanla öğrencisi olsun olmasın devrin bütün sanatkârlarına etki eden bir çığır açmıştır. Bestelerinin ve icrâcılığının uyandırdığı hayranlıkla, birçok müzik meraklısının öğrencilik talebi İsmâil Dede üzerine odaklanmıştır. Böylelikle geniş ve seçkin bir öğrenci kitlesine hitap eden İsmâil Dede etrafında oluşan bestecilik ekolünün geliştiği zemin ortaya çıkmıştır. Bu ekolde yetişen çoğu sanatkâr, özellikle Dellalzâde İsmâil, Mutafzâde Ahmet Efendi, Eyüplü Mehmet Bey ve Zekâî Dede gibi "klâsik dönemin son perdesi" yakıştırmaları ile anılan sürecin önemli sanatçıları, hem besteci-icrâcılar hem de hocalar olarak ekolü devam ettirmişlerdir. İsmâil Dede Ekolü o kadar çok öğrenci yetiştirmiş ve o kadar çok sanatkâra etki etmiştir ki, günümüzde hoca-öğrenci silsilesi bilinen herhangi bir icrâcının-bestecinin meşk zinciri araştırıldığında silsilenin İsmâil Dede'ye varması kuvvetle muhtemeldir. Bu başarıda; şüphesiz devrin en parlak ve gelecek vaat eden öğrencilerinin İsmâil Dede ekolü mensuplarına yönlendirilmesinin, bu öğrencilerin de onları taleplerinin odaklarında tutmasının etkisi olsa da hocaların özverili çalışmalarının, öğrencileri teşvik etmelerinin, beğenilen sanatlarının etkisiyle öğrencilerin heves ve ilgilerini dâimâ canlı tutmaları gibi birçok etken önem arz etmektedir.

Bazı araştırmacılarca İsmâil Dede ve dönemdaşı bestecilerin III. Selim'in üzerlerindeki etkileri vurgulanarak, III. Selim Ekolüne mensup oldukları ve III. Selim olmazsa Dede'nin de var olmayacağı öne sürülür (Öztuna, 2006a, s. 280-281). III. Selim bahsedilen bestecilerin meşk silsilesinde bulunmadığı için bu ifadeler daha baştan tartışılabilir bir pozisyondadır. Ayrıca, araştırmamızda ulaşılan verilere göre İsmâil Dede, saray hayatından uzak kalmayı belli dönemlerde tercih etmiş, Enderun'a ek olarak köşkünde ve mensup olduğu dergâhta yetiştirdiği öğrencileriyle bir ekol oluşturmuştur.

Bu makalede, başarısını kanıtlamış olan İsmâil Dede ekolünün mensuplarının çeşitli kaynaklardan edinilen hayatlarıyla ilgili anlatımlardan yola çıkılarak, usta-çırak (hoca-öğrenci) ilişkileri araştırılmıştır. Meşk uygulamalarının ve sosyal ilişkilerin detaylarının açığa çıkarılmasının, geleneksel Türk müziği alanında güncel meslekî eğitiminin kalitesine katkı sunabilecek yeni modellerin oluşturulmasında başvurulabilecek bulgular ortaya koyacağı düşünülmüştür.

Hammâmîzâde İsmâil Dede Efendi (9 Ocak 1778-29 Kasım 1846)

İsmâil Dede Efendi hakkında yazılmış çeşitli kaynaklar, kendisinin şöhretiyle ters düşecek şekilde oldukça azdır. Müzikçi biyografilerinden oluşan Hoş Sadâ'da, ilgili başlığın altında uzunca yer tutan bir kısım, İsmâil Dede Efendi hakkında farklı kaynaklar bulmanın zorluğunu anlatır. Aynı alanda önemli ve geniş bilgi barındıran kaynak olan Esâtîz-i Elhân'da ise, Râuf Yektâ, "Dede Efendi" olarak isimlendirdiği kısmın yazılma sebebinin bu durumla bağdaştırır. Yektâ, kulaktan kulağa yayılan yanlış bilgilerin de azımsanmayacak kadar çok olduğunu vurgular. Günümüzde hala İsmâil Dede Efendi'yle ilgili kaynakların birbiriyle çeliştiği hususlar bulunmaktadır. Bu araştırmada İsmâil Dede Efendi'yle ilgili birincil kaynak olarak Esâtîz-i Elhân (Yektâ, 2000, s. 138-204) ele alınmış, kritik öneme sahip bazı bilgiler diğer kaynaklarla çelişiyorsa, bu bilgiler karşılaştırmalar yapılarak tartışılmıştır.

Halk arasında daha çok Dede Efendi nâmıyla bilinen Hammâmîzâde İsmâil Dede Efendi, sanatkâr-lığından önce azizi Ali Nutkî Dede Hz.'ne bağlı bir Mevlevî dervişidir. Bu yüzdendir ki kendi adını anması gerektiğinde, azizinin kendisini Defter-i Dervîşân'da kaydettiği gibi, "Dervîş İsmâil" olarak tanıtmıştır. Hatta Şevkutarab âyinin dergâh mecmuasındaki güftesinin altına bıraktığı notta "el-fâkir Dervîş İsmâil" imzâsını atmıştır (Yektâ, 2000, s. 150).

Besteci, sekiz yaşında Çamaşırcı Mekteb-i İbtidâîsi'ne başladığında, sesinin güzelliği ve mektebe yeni kayıtların merâsiminde yaptığı ilâhîcibaşılık görevini başarıyla yerine getirmesiyle dehâsının ilk belirtilerini göstermeye başlamıştır. Okulun bulunduğu mahallenin meşhur müzik hocalarından Uncuzâde Kisedâr-ı Anadolu Seyyid Mehmed Emin Efendi de bu genç yeteneği değerlendirip öğrencileri arasına almıştır. İsmâil'i oğlu gibi gören Uncuzâde Mehmed Emin Efendi, hayatını kazanacak bir mesleğe sahip olarak geleceğini temin edebilmesini arzu ederek, 14 yaşındaki İsmâil'i Başmuhasebe Kalemi'ne çırak olarak aldırır. Dersler yedi sene boyunca devam etmiştir. Öğrencisine yedi yıl ders vererek müzik eğitiminin önemli bir kısmını tamamlatan Uncuzâde Mehmed Emin Efendi'nin genç öğrencisinin geleceğini kollaması da büyük bir özveri göstergesidir.

Hammâmîzâde İsmâil, ilk hocasının derslerine devam ederken, Pazartesi ve Perşembe günleri Yenikapı Mevlevîhânesi'ne giderek Ali Nutkî Dede'den de müzik tahsil etmeye başlar ki bu hayatında çok önemli bir dönüm noktasıdır. Ali Nutkî Dede genç İsmâil'in yeteneğini hemen anlar ve öylesine etkilenir ki: "Oğlum! mûsikî fenni sana bir mevhibe-i ilâhiye! Öyle görüyorum ki istikbâlin en büyük üstâdı olacaksın; cenâb-ı hak feyzini müzdâd etsin..." diyerek ona dua eder ve övgülerde bulunur.

Bu noktadan sonra Hammâmîzâde İsmâil'de Ali Nutkî Dede Hz.'ne ve Mevlevîlik yoluna şiddetli bir sevgi başlar ve aralarındaki tanışıklık arttıkça İsmâil'i herşeyi bırakıp büsbütün kendisini dergâha adamak hevesine getiren muhabbet de durulmaksızın artar. 3 Haziran 1798 tarihinde postnişin Ali Nutkî Dede'nin aile iznini alması şartını yerine getirerek Yenikapı Mevlevîhânesi'nde Mevlevîlik yoluna bağlanır (Yektâ, 2000, s. 146).

Genç İsmâil'in 14 yaşında Uncuzâde Mehmed Emin Efendi'ye derse başlamasının ardından yedi yıl ders yaptıkları Esâtîz-i Elhân'da kayıtlı olduğunu göre 20-21 yaşında dergâha biât ettiğinde artık ilk hocasıyla derslerinin bittiği anlaşılmaktadır. Bahsedilen yedi yıllık sürecin ne kadarlık bir kısmından itibaren Ali Nutkî Dede'nin Dervîş İsmâil'in müzik eğitimine dâhil olduğu bilinmese de ilk hocasıyla olan ilişkisinin de yok sayılamayacak kadar hayatında önemli olduğu söylenebilir. Uncuzâde'nin, İsmâil'e temel müzik eğitim vermesi ve onu daha çocuk sayılacak yaşta bir memuriyete başlatarak önemli tecrübeler kazanmasını sağlaması göz önünde bulundurulursa, öğrencisinin hayatında yer alan kritik biri olduğu anlaşılır. Ayrıca yazılı kaynaklara geçen kayıtlardan öğrenebildiğimiz kadarıyla, öğrencisini başka bir hocaya göndermekten men edebilecekken bunu yapmamış olması da onun doğru ve mütevazı rehberliğini anlatmaktadır. Ali Nutkî Dede'nin ve Yenikapı çevresinin de genç yeteneği farklı bir hocanın öğrencisi olması sebebiyle dışlamadığı görülmektedir. Hammâmîzâde İsmâil'in, iki hocaya da yakın zamanda başlamış olması da muhtemeldir ki bu ihtimâl muhâlefetsiz duruma muhtemel bir sebep daha oluşturmaktadır.

Yenikapı Mevlevîhânesinde, Ali Nutkî Dede'nin himâyesinde halvete giren Dervîş İsmâil, çilesinin ikinci senesindeyken "Zülfündedir benim baht-ı siyâhım" mısra'ıyla başlayan Büselik makamındaki şarkıyı besteler. 1798 senesinde şarkının şöhreti bir şekilde III. Selim'e ulaşır ve pâdişâh çok etkilenir. Pâdişâh bir musahibini dergâha göndererek besteciye sarayda dinlemek ister. Râuf Yektâ bu musâhibin Vardakosta Ahmed Ağa olduğunu kaydetmiştir (Yektâ, 2000, s. 148). S. N. Ergun (Ergun, 2017, s. 436) ise ilgili kısmı Yektâ'dan naklettikten sonra Vardakosta Ahmed Ağa'nın ölüm tarihinin hadisenin vuku bulmasından dört sene önce olduğunu savunarak kendisinin dergâha gönderilmiş olma ihtimâlini reddetmiştir. Yılmaz Öztuna ise bu tartışmaya değinmeden "bir musâhibin" gönderildiğini söylemekle yetinmiştir (Öztuna, 2006a, s. 394).

Ali Nutkî Dede pâdişâhın bu irâdesini, Dervîş İsmâil henüz hala çilede olduğu için akşam ezanından evvel dergâhta bulunması suretiyle kabul eder. Dervîş İsmâil'in bu gidişleri Defter-i Dervîşân'da "Reften-i Dervîş İsmâ'îl, bi-huzûr-ı Hümâyûn" satırlarıyla kaydedilmiştir (Nutkî ve Nâsır, 2011, s. 81).

Artık Dervîş İsmâil'in bestelediği her eser, dergâha gelen öğrencileri vâsıtasıyla şehirde duyulmakta ve beğeni toplamaktadır (Yektâ, 2000, s. 148).

İsmâil Dede ile hocası Ali Nutkî Dede arasında müzik boyutunun ötesinde bir mürşid-mürîd ilişkisi bulunduğu için, aralarındaki bağ herhangi bir hoca-öğrenci ilişkisinden beklenmeyecek kadar kuvvetlidir. İsmâil Dede'nin kendisine miras kalan hamamın satılması etrafında gelişen olaylar bu anlamda dikkate değerdir.

Dergâha girişinin ardından babasını kaybeden Dervîş İsmâil; hamam kendisine miras kalınca, annesinin ısrarına karşı hamamı satmış ve parayı dergâha hibe etmiştir. Sarayda pâdişâhın takdirini kazanınca kendisine verilen bir kese altını annesinin gönlünü almak için dönüştürerek eski evine götürür ve "Anneciğim! Hamamı sattın da parasını tekkede dervişlere yedirdin diye bana darılmıştır; bak işte pîrim bana neler ihsân etti..." diyerek hemen parayı bırakıp azizine verdiği sözü yerine getirememenin korkusuyla koşarak ezandan önce dergâha varır (Yektâ, 2000, s. 147-148).

Bu davranış örneği, İsmâil Dede'nin hocası ile arasındaki kuvvetli mürşit-mürîd ilişkisini yansıtmakta olup, bu bağlantının müzik eğitim sürecinde hoca-öğrenci arasında kurulması muhtemel ilişki boyutlarının ötesine geçmiş olduğunu ortaya çıkarmaktadır. Dolayısıyla İsmâil Dede'nin kendi öğrencileriyle olan ilişkileri hocasıyla

kendisi arasında kurulan ilişkiden farklı şekillenmiştir. Bir başka deyişle, İsmâil Dede ve Ali Nutkî Dede arasında kurulu müzik ilişkisinin bir çeşit benzeşme-aynılaşma süreci olan mürşid-mürîd ilişkisinin etkisi altında cereyan ettiği görülmektedir. Gelenek çevresinde, bestecisinin kim olduğuyla ilgili tartışmalara konu olan Şevkutarab âyîn hadisesi, bu değerlendirmemizi destekleyen özellikler taşımaktadır.

Ali Nutkî Dede vefatından kısa bir süre önce Şevkutarab makamındaki Mevlevî âyînini besteleyip, Dervîş İsmâil'e ithâf ederek onun ismiyle dergâh mecmuasına kaydeder. Şüphesiz ki bu ithâfın sembolik ve mânevî kıymetleri olmalıdır. Vefâtından sonra ise İsmâil Dede âyîn güftesinin bulunduğu mecmuanın ilgili kısmının sonuna şu notu ekler:

Şeyhim azizim Yenikapı şeyhi es-Seyyid Şeyh Ali Efendi hazretlerinin rey ü tedbiri ve her bir nağmede tarifi munzam olduğundan hâlâ okunan bestede medhalim yoktur. Hâl-i hayatlarında tenbihleri mucibince kendi isimleri ihfâ ve bâlâsına bu fakirin ismini tahrir buyurup fakire alâ tariku'l-ihsân buyurdular (Yektâ, 2000, s. 150).

İsmâil Dede'nin de bestelediği diğer âyinler için şu ifâdeleri kullanarak hocasıyla benzer bir tavır sergilemiş olması dikkat çekicidir: "... lâkin her beyt-i şerifin hîn-i tasnifinde gûyâ bu abd-i zelilin zebanından Hazret-i Pir efendimiz inşâd buyurlardı... âyîn-i şeriflerin bestelerinde ve her bir perdelerinde zerre misal medhâlîm olmayıp cümlesi destgîrim âlem-i âlemyân Hazret-i Mevlânâ efendimizindir" (Yektâ, 2000, s. 164).

Dede'nin Mevlevîlik yolunun eğitiminde zorunlu olan 1001 günlük çile süresini (Ünver, 1973, V) doldurmadan saraya alındığı rivâyeti de tartışmalı konulardan biridir. Râuf Yektâ çilenin tamamlandığını söylemektedir. S. N. Ergun Defter-i Derişân'da yazılmış olmasına rağmen buna ihtimal vermediğini söylemektedir (Ergun, 2017, s. 434). Yılmaz Öztuna da çilede geçirilen süreyi 1001 günü tamamlamayacak şekilde 10 ay (3 Haziran 1798 - 27 Mart 1799) olarak hesaplayarak bu görüşü desteklemektedir (Öztuna, 2006a, s. 394). Bu konuda başka bir çelişki de Râuf Yektâ'nın çilenin ikinci senesinde bûselik şarkıyı bestelediğini söylemesiyle ortaya çıkmaktadır. Esâsen, Ali Nutkî Dede Hz.'nin tasarrufuyla çilenin erken tamamlanmış olması ya da çilenin tam günüyle tamamlanmış olması arasında bir fark yoktur ve her ikisi de mümkündür. Her durumda da tasarruf sâhibi Ali Nutkî Dede Hz. olduğu için tarihsel tartışma ancak çilenin ne kadar sürdüğü konusunda yürütülebilir.

Bu kaynakların esas dayanak noktası olan Defter-i Dervîşân incelendiğinde ise, "Bu fakîrin zamân-ı meşîhatimde dergâh-ı aliyye matbah-ı şerîfde çille-güzîn olan cânların matbah-ı şerîfe geldikleri târihidir" başlığı (Nutkî ve Nâsır, 2011, s. 55) altında "Hammâmcîzâde Dervîş İsmâ'îl İstânbûlî, 18 Z sene 1212, 22 Mayıs" kaydı (Nutkî ve Nâsır, 2011, s. 57) bulunmaktadır. 1212 yani 1798 senesi çileye giriş tarihi olarak kaydedilmiştir. "Bu fakîrin zamân-ı meşîhatimde matbah-ı şerîfde çillesin tamâm edip hücreye çıkan cânların târihleridir" Başlığının (Nutkî ve Nâsır, 2011, s. 63) altında "Dervîş İsmâ'îl Hammâmcîzâde, şehri, 20 L sene 1215, Şubat, yevmü'l-hamîs" kaydı görünmektedir.

Anlaşıldığı üzere çilenin tamamlandığı tarih 1215 yani 1801 senesidir ki 22 Mayıs 1798 Salı ile 20 Şubat 1801 tarihleri arası hesaplandığında 1004 gün sonucuna ulaşılmaktadır. "Bu fakîrin zamân-ı meşîhatimde semâ'-ı şerîfî meşk edip mukâbele-i şerîfe giren cânların târihleridir" başlığı (Nutkî ve Nâsır, 2011, s. 61) altındaki not ise şöyledir: "Dervîş İsmâ'îl, Hammâmcî, İstânbûlî, 15 Ca sene 1213". (Nutkî ve Nâsır, 2011, s. 61) Yine anlaşıldığı üzere 1213 yani 1799 senesi Dervîş İsmail'in semâ meşkini tamamladığı tarihtir. Buradaki hamamcı lâkabı belki de babasından miras kalan hamamı kısa bir süre elinde tuttuğu döneme işâret etmektedir. Muhtemeldir ki, önceki kaynaklarımız bu tarihi Dervîş İsmâil'in çilesinin bitiş tarihi olarak okumuştur.

Çilesini dolduran İsmâil Dede Efendi, artık haftada iki gün sarayda icrâ edilen Huzur Fasılları'nda yer almakta, yeri geldikçe yeni bestelerini sunmakta, şöhreti ve sanatkârlığı günden güne artmaktadır. Artık musâhib-i şehriyârî ünvanını taşımakta ve sarayın sermüezzinliği görevini ifâ etmektedir.

Azîzinin 1804 senesindeki ölümüyle derinden sarsılan 26 yaşındaki İsmâil Dede, 1802'de yaptığı evliliğinden doğan üç yaşındaki oğlunu da kaybedince âdetâ ikinci bir çileye girer. "Bir gonca-femin yâresi vardır ciğerimde" mısra'ıyla başlayan Bayâtî makamındaki eseri bu dönemin elemiyle bestelenmiştir. Annesi, diğer oğlu ve üçüncü kızını da toprağa verir. III. Selim'in öldürülmesinin ardından saray işlerinin de karışmasıyla İsmâil Dede saraydan uzaklaşarak münzevi bir hayata yönelir, azizinin halîfesi Abdülbâkî Nâsır Dede Hz.'ne devâm eder ve ney meşk

eder. Kendi çalışmalarına daha fazla vakit ayırabildiği için beste çalışmalarını yoğunlaştırır. II. Mahmud iç karışıklıkları düzene koyup yeniçeri isyânını bastırınca, o sıralar 48 yaşında olan İsmâil Dede'yi tekrar saraya musâhip tâyin edene kadar geçen bu uzun süreçte yeni âyînler de besteler (Yektâ, 2000, s. 153). III. Selim'in 1808'de vefâtı (İnal, 1958, s. 256) ve 1826'da II. Mahmud'un Yeniçeri ocağını kapatması arasında kalan bu 18 yıllık süreç kayda değer anlamda uzun bir dönemdir (Öztuna, 2006b, s. 6).

Saray hayatında pâdişâhın isteği ve huzûndaki fasıllarda doğan ihtiyaçlara binâen eserler bestelenmesi gerekiyordu. Dede'nin bu takımları öğrencileriyle birlikte bestelediği bilinmektedir. Örneğin pâdişâh Bûselik makâmını çok sevdiği için bestelenen güfteleri Dede'ye âit takımda, kâr, murabbâ bestesi ve yürük semâi İsmâil Dede'nin kendisi tarafından bestelenmişken diğer eserler Dellâlzâde tarafından bestelenmiştir.

İsmâil Dede'nin bundan sonraki dönemde daha ziyâde âyin bestelemeye yoğunlaştığı bilinmektedir. II. Mahmud döneminde tekrar saray hayatına dönen Dede, kendini Şâkir Ağa gibi Dede'nin yokluğunda mevki ve itibar sahibi olan diğer sanatkârların çetrefilli oyunlarının içinde bulmuştur. Maksadı Dede'yi âciz göstermek olan bu oyunların neticesi mûsikîde bir dehâ olan Dede'nin dâimî galibiyetinin ötesine geçmemiştir. Buna karşın, Râuf Yektâ'nın belirttiği üzere, bu durumu Dede'nin sözünü ettiğimiz dönemde saray hayatından soğuyarak tasarlamakta olduğu âyin bestelerine yönelmesine uygun bir zemin hazırlamıştır. Örneğin; II. Mahmud'un, Dede'nin Şâkir Ağa'yı alt ettiği Ferâhnâk hâdisesinin ardından "Dede mûsikîde bir canavardır" diye kendince yaptığı övgüde yersiz bir söz kullanmasının da Dede'yi hayli kırdığı yine Yekta tarafından aktarılmıştır (Yektâ, 2000, s. 159).

Abdülmeccid döneminde alafranga müziğin Mızıkâ-i Humâyun'da ve dolaylı olarak enderûnda gün geçtikçe önem kazanmasının da onun saray hayatına karşı zaten azalmış olan sempatisini iyice azalttığı bilinmektedir. Mevcut durumdan hayli sıkılan Dede, pâdişâhtan izin alarak öğrencileri Dellâlzâde ve Mutafzâde ile 1846 senesinde Hac görevini yerine getirmeye gider. Bu yolculuk sırasında bugün tamamı bilinmeyen Nâyi Osman Dede'nin meşhur "Mi'râciyye"sini onlara öğretir. Hoca ile artık rûstlerini ispatlayarak gelenek çevresinde usta olarak kabul gören öğrencilerinin bu önemli yolculuğa beraber çıkmış olması, ayrıca bu esnada aralarında yukarıdan aşağı yönlü bir tarzda eser aktarımının gerçekleşmesi, eğitim ilişkisinin daha ileri bir safhaya taşındığına işaret etmektedir. Bu safhanın inşasında, hoca ile artık yetişmiş öğrencileri arasındaki yüksek saygı ve sevgi yoğunluğunun rol oynadığı düşünülmelidir. Mi'râciyye gibi bugün önem atfettiğimiz bir eseri Dede'nin öğrencilerine bu kadar geç öğretmiş olması da dikkat çekici bir durumdur. Repertuar aktarımının eser seçim sürecinde, eserlerin güncellikleri ve eğitim açısından taşıdıkları değerlerin önemsenmesinin yanı sıra doğaçlama ortaya çıkan zevkler ve fikirler de etkili olmuştur.

İsmâil Dede öğrencileri ile gerçekleştirdiği Hac yolculuğunun hedefine ulaşmasının ardından tavaf sırasında, "Yürük değirmenler gibi dönerler" mısra'ıyla başlayan Yunus Emre Hz.'nin ilâhîsini Şehnâz makâmında ve Evsât usûlünde bestelemiştir. Bu eser, Dede'nin bestesidir.

Hac ibâdeti tamamlandıktan sonra İsmâil Dede koleraya tutulur ve 29 Kasım 1846 târihinde 68 yaşında Mina'da âlem-i bekâya irtihâl eder. Hazret-i Hatice'nin kabrinin ayakucuna defnedildiği Mutafzâde'den nakl olunmuştur. (Yektâ, 2000, s. 192)

Arabân-Kürdî, Hicâz-Bûselik, Sabâ-Bûselik, Neveser ve Sultânî Yegâh makamları ve Berefsân kısmı çıkarılarak oluşturduğu Eksik Zencîr usûlü terkip ettiği makamlar ve usuldür (Salgar, 2010, s. 36). Özellikle Sultânî Yegâh ve Neveser makamları klasik dönemin ardından dahî yaygın bir şekilde kullanılmıştır (Öztuna, 2006a, s. 395).

Dede'nin en önemli öğrencileri arasında, hac yolculunda yanında olan Dellâlzâde İsmâil, Mutafzâde Ahmed Efendi'nin yanı sıra, Eyyübî Mehmed Bey ve Zekâî Dede de yer almaktadır.

İsmâil Dede özelinde usta-çıracak (hoca-öğrenci) ilişkileri incelendiğinde ulaştığımız bulgular şu şekilde sıralanabilir:

- a. Öğrenci müzik eğitimine ilkökulda küçük yaşta ilâhîler öğrenerek başlamıştır.

- b. Derslerde ve ders dışı icrâlarında başarı gösteren öğrenci bulunduğu çevrede beğeni ve şöhret kazanmıştır.
- c. Bulunduğu çevrenin yönlendirmesiyle veya hocanın haberdâr olup teklif etmesiyle yakınında ikâmet eden bir hocanın meşklerine katılmaya başlamıştır. Küçük yaştaki öğrenciyle hoca arasında baba-oğul ilişkisi kurulmuştur. Hoca, öğrencinin gelecek kaygısını duyarak zamanı gelince onun bir işe girmesine aracı olmuştur.
- d. Öğrenci hocasının derslerine henüz devam ederken müzik sanatında çok daha büyük bir usta olan başka bir hocanın da derslerine katılmaya başlamıştır. Bu durum kayıtlara geçtiği kadarıyla herhangi bir olumsuzluk doğurmamıştır.
- e. İkinci hoca ile öğrenci arasında mürşit-mürît ilişkisi gelişmiş olması, ilişkinin yoğunluğunun ve duygusal katmanının derinliğinin pozitif yönde aşırı uca yönelmesini sağlamıştır. Bu ilişki ileride hocalık vasfını kazanacak olan öğrencinin kendi öğrencileriyle kurmayacağı istisnâî bir nitelik taşımaktadır.
- f. Yetişen öğrenci devlet hizmetine çağırılmıştır. Hizmet süresi uzun bir arayla ikiye bölünmüştür. Sermüezzinlik görevinde bulunmuştur. İki hizmet döneminde de saray hayatı birincil tercihi olmamıştır.
- g. İkinci hocası bestelediği bir âyînî öğrencisine mâl etmiştir. Kayıtlara öğrencisinin bestesi olarak geçirmiştir. Öğrenci bu durumu kendisine tembihlendiği şekilde hocası vefât edene kadar saklamıştır. Kendisi de bestelediği âyînleri Hz. Mevlânâ'nın mânevîyâtına mâl etmiştir.
- h. Sanatkârın beste yapma sürecinin iç ve dış motivasyonlar olarak tanımlanan etkilerle başladığı görülmektedir. İç motivasyon kendi ilhâmına dayanan zevk-i mânevîsi, dış motivasyon ise sipariş, ricâ veya ödevler olarak ifâde edilebilir. İki motivasyonun birleştiği durumlar da bulunmaktadır. (Tutu, 2019, s. 1016)
- i. Birden fazla eserden (veya bölümden) oluşan repertuvar gruplarının (takım, âyîn gibi) hoca ve öğrencinin eserleri paylaşması suretiyle ortaklaşa bestelendiği uygulamalar görülmektedir.
- j. Repertuvar aktarımının eser seçim sürecinde, eserlerin güncellikleri ve eğitim açısından taşıdıkları değer in önemszenmesinin yanı sıra doğaçlama ortaya çıkan zevkler ve fikirler de etkili olmuştur.
- k. Meşk ilişkisi ve repertuvar aktarımı öğrenci yetiştikten sonra da devam etmektedir, sürekli ve ömür boyudur.

Dellâlzâde İsmâil (1797-1869)

Sarıgüzel mahalle mekteb-i ibtidâisinde ilk tahsilini alan Dellâlzâde, küçük yaşta hâfız olmuştur. Müzik eğitimine de ilkokulda başlamıştır. Sesinin güzelliğiyle bulunduğu çevrede şöhret olmaya başlayınca, müzik tahsil etmesi için İsmâil Dede'ye talebe olarak götürülür. İsmâil Dede'nin dikkatini çeken Dellâlzâde, Çilingirzâde Ahmed Ağa ile 18 yaşına kadar Dede'den özel olarak meşk almıştır.

Saraya alınması II. Mahmûd'un huzûrunda icrâ edilen bir Muhayyer-Sünbûle faslında, pâdişâhın, tiz sesli bir hânende bulunmadığını söyleyip, Dede'ye çıraklarından bu özellikleri taşıyanlar varsa fasıl heyetine dâhil etmesini emretmesiyle olur. İki gözde çırağı da tiz sesli hânendeler olan Dede onları Enderun'a götürmekte tereddüt etmez. Böylece 1815 senesinde saray görevlerine başlar. Enderun'da hocalık da yaptığı bilinmektedir. (Özalp, 2000, s. 556-558) 1816 yılı Dede'nin saraydan uzaklaştığı 1808-1826 yılları arasında denk gelmektedir. Buradan anlaşılmaktadır ki çıraklarını halef olarak yerleştiren Dede ayrıldığı zaman artık öğrencilerini yetişmiş birer hoca olarak yerine bırakmıştır.

Enderunda eğitim verdiği bu dönemlerde genç bir yetenek olan Hâşim Bey, onun derslerine başlatılmıştır. Fakat bir süre sonra ne olduysa bir sebepten ötürü kendisinden alınarak Şâkir Ağa'nın derslerine verilmiştir. Dellâlzâde tam bu dönemde, 1825'te saraydan ayrılmıştır.

Kaynakların bazıları, saraydan ayrılmasına Hâşim Bey'in başkasının eğitimine verilmesini bir gurur meselesi yapmasına (Özalp, 2000, s. 557) bağlarken kimi kaynaklar da Hâşim Bey'in ablasına olan duygularının etrafta dillendirilmesini sebep gösterir. Kendisinin hiddetli ve biraz da "mağrur" olarak tahlil edilen karakterinin (İnal, 1958, s. 292) bu duruma etki etmiş olması da muhtemeldir.

15 Haziran 1826 târihinde yeniçerilerin ayaklanmasında Dellâlzâde korkarak pâdişâh fermânını halka bildirmekle yükümlü oldukları halde görevden kaçan dellalların görevini gönüllü ve irticali olarak üstlenir ve isyânın bastırılmasında ciddî bir rol oynar. Bu olay saraya birtakım terfilerle tekrar alınmasına vesile olur (İnal, 1958, s. 171-172), (Öztuna, 2006a, s. 405-406), (Özalp, 2000, s. 556-560).

Tesâdüf eseri olmasa gerektir ki Dede'nin tekrar saraya dönüşü de bu tarihtedir.

Dellâlzâde'nin malum hac yolculuğu sırasında Hintli âriflerden, "Müjde üstâd! Mûsıkî ilminin sırlarını öğrendim" diye bahsettiği münecimlik ve müzik ilişkisi ilmini öğrendiği kaynaklarda kayıtlıdır. Bu bilgileri edindiğinde hemen hocasıyla paylaşınca Dede'nin "Haydi oradan deli" diyerek hoşnutsuzluğunu gösterdiği de bilinmektedir (Yektâ, 2000, s. 191). Yine de hocasının vefatından sonra saraya dönüp göreve başladığı zamanlarda bu ilmi uygulamaya dökmüştür. Fasil icrâ edileceği zaman gerekli hesaplamaları yaparak en uygun makâmı seçip icrâ ettirdiği bilinmektedir.

Dellâlzâde, Sultan Abdülazîz'in döneminde hocasının özel meşklerinden sınıf arkadaşı olan Çilingirzâde Ahmed'in vefâtıyla boşalan sermüezzinlik görevine getirilmiş ve 72 yaşına kadar rahat bir hayat sürmüştür (Öztuna, 2006a, s. 405-406).

Dellâlzâde'nin karcığâr makâmını "İki turnam geliyor allı, karalı" mısra'ıyla başlayan şarkıyı besteleyerek yeniden ihyâ ettiği bilinmektedir (Özalp, 2000, 556-560). Dellâlzâde'nin besteciliği hocasının dahî gıptasını ve saygısını kazanmıştır. İsmâil Dede, kendisinden bir Yegâh takım bestelemesi istenince "Ben Dellâlzâde'nin Yegâh faslı üstüne başka beste yapmam" diyerek bu isteği bir çeşit müzik âdâbı gereği olarak geri çevirmiştir (İnal, 1958, 171-172). Çoğu araştırmacıya göre Dede'nin en iyi yetişmiş öğrencisidir (Özalp, 2000, s. 559), (Öztuna, 2006a, s. 405-406).

Hocalık yaptığı başlıca öğrencileri şu kişilerdir: Hâşim Bey, Hacı Fâik Bey, Mahmud Celâleddin Paşa, Enderûnî Ali Bey, Nikoğos Ağa, Bolâhenk Nûri Bey ve Behlül Efendi'dir. (Özcan, 2001, 95-96)

Dellâlzâde İsmâil özelinde usta-çırak (hoca-öğrenci) ilişkileri incelendiğinde ulaştığımız bulgular şu şekilde sıralanabilir:

- a. Öğrenci müzik eğitimine ilkokulda küçük yaşta ilâhîler öğrenerek başlamıştır. Hâfızlık eğitimi almış olması da önemlidir.
- b. Derslerde ve ders dışı icrâlarında başarı gösteren öğrenci bulunduğu çevrede beğeni ve şöhret kazanmıştır.
- c. Bulunduğu çevrenin yönlendirmesiyle bir hocadan meşk almaya başlar. Üstün yeteneğini dikkate alan hocası, iki kişilik özel bir sınıf kurarak eğitime başlar. İki öğrenci de tenor sese sâhiptir. Öğrenci, başka bir hocadan daha meşk almamıştır.
- d. Hoca öğrencilerinin devlet hizmetine girmelerinde aracı olmuştur. Zamanla sermüezzinlik görevine kadar terfî ettirilmiştir.
- e. Yetişip hoca olarak görev almaya başladıktan sonra yetenekli bir öğrencisinin kendisinden alınıp başka bir hocaya verilmesini devlet görevinden tazminatsız istifa ettirecek kadar olumsuz bir olay olarak karşılamıştır.
- f. Besteci geleneğe yabancı bir teâmül olan gök bilimi ve müzik ilişkisine ilgi duymuştur. Hocasının onayını alamamış olsa da onun vefâtından sonra saray görevinde bu ilmi uygulamaya geçirmiştir.
- g. Bir bestecinin çok başarılı bulunan ve halen biliniyor aktarılan bir takımı mevcut ise, başka bestecilerin (özellikle aynı ekole mensup olduklarında) takımın makâmında yeni eserler bestelemeye yeltenmemeleri şeklindeki bir davranışın müzik âdâbının bir gereği olduğu tesbit edilmiştir.

Mutafzâde Ahmed Efendi (1810-1883)

İlkokul eğitiminden sonra medrese tahsili almış ve çeşitli bakanlıklarda görev yapmıştır. Varlıklı bir hayat sürdürdüğü bilinmektedir. İlimyede üst bir rütbe olan “İstanbul” pâyesine kadar yükselmiştir.

Halvetîliğın Sünbüliyye koluna müntesib bir derviştir. Sünbülî dergâhında zâkirlik, mevlidhânlık yaptığı durak okuduğu kaynaklarda belirtilir.

Hâfızâsında çok sayıda eser bulunuyor olmasıyla meşhur bir hoca olarak çok sayıda öğrenciye bu eserleri aktarmıştır. Zekâî Dede, Hâfız Şevkî Bey’i İtrî’nin Rast naâtını en doğru şekilde öğrenebilmesi için kendisine yönlendirmiştir (İnal, 1958, s. 278). Hocası İsmâil Dede’nin bütün eserlerini ezberinde koruduğu bilinmektedir (İnal, 1958, 278).

Vefâtı Dellâlzâde’den çok sonra olduğu için sözlü müzik mirâsının aktarılmasında daha büyük bir rol oynamıştır. Çok isteyip uğraşmasına rağmen hocasından mirâs kalan, Mi’râciyye’yi öğretecek kimse bulamamıştır. Ne yazık ki eserin tamamını en doğru üslupla bilen son kişi olarak vefât etmiştir. Kendi bestelerinin de az bir kısmı günümüze ulaşabilmiştir (Öztuna, 2006a, 34) (Özalp, 2000, 581-582).

Bilinen en önemli öğrencileri Sâid Paşa imamı mevlidhân Hasan Rızâ Efendi, mersiye hân Hüseyin Tevfik Efendi, Şeyh Sâid Özok, Hüseyin Fahreddin Dede ve Hâfız Şevkî Bey’dir (İnal, 1958, 32-33), (İnal, 1958, 278), (Özcan, 1989, 60-61).

Mutafzâde Ahmed Efendi özelinde usta-çıracak (hoca-öğrenci) ilişkisi incelendiğinde ulaştığımız bulgular şu şekilde sıralanabilir:

a. Müzik eğitiminin başlangıcı hakkında bilgi edinemediğimiz öğrenci, ilkokuldan sonra medrese tahsili almış ve yüksek rütbelere kazanarak çeşitli devlet görevlerinde bulunmuştur.

b. Sünbülî dergâhına bağlı olan bestecinin zâkirlik mevlidhânlık ve durakhânlık gibi görevlerde bulunmuş olması, tekke müziğinde ayrı bir eğitimi ve tecrübesi olduğunu göstermektedir. Bu eğitiminin sayesinde Rast naâtın meşk alınması için en doğru kaynak olarak kendisi gösterilmiştir. Buradan yola çıkarak dönemde tekke müziği eserlerinin çoğunun icrâsında bir otorite olduğunu da söylemek mümkündür.

c. Hocasının bütün eserlerini ezberine almış gelecek nesillere aktarılmasında büyük rol oynamıştır.

d. Büyük bir çaba gösterse de Mi’râciyye’yi öğretecek öğrenciler bulamamış olması, dönemindeki öğrenciler arasından kendisine tam anlamıyla çıracak olacak birini bulamadığı, bu öğrencilerin (ileride Zekâî Dede’nin hayatının son döneminde de karşılaşılacağı gibi) liyâkatsız ve disiplinsiz kimseler olduğu gibi bazı sonuçları aklı getirmektedir. Çünkü önceki örneklerde hocanın verdiği herhangi bir görev emir telâkkî edilmektedir. Mutafzâde’nin son döneminin, Hacı Ârif Bey’in başlattığı “şarkı besteciliği hareketi” başarılarına denk gelmiş olması da eski beste biçimlerine ve türlere olan ilginin azalmış olabileceğini düşündürmektedir. Bu dönemdeki meşk uygulamalarında hoca-öğrenci ilişkilerinin farklılaşmış farklılaşmadığı altı çizilmesi gereken bir sorudur.

Eyyûbî Mehmed Bey (1804-1850)

Şahinbeyzâde Eyyûbî Mehmed Bey 12 yaşında iken İsmâil Dede’den ders almaya başlamıştır. Hânendeliğiyle ve besteciliğiyle bilinmektedir.

Hocasının bestelediği iki takımda eserleri bulunmaktadır. Ferâhfezâ takımının ikinci bestesi, Mâhûr takımının ikinci bestesi ve yine Mâhûr takımının ağır semâîsi hocasının teşvikiyle bestelenen bu eserler olarak kaynaklarda yer almıştır.

Hocasıyla aralarında herhangi bir sorun olmamasına rağmen, kendi öğrencisi Zekâî Dede’yi isteği üzerine hocasına dinletmek için götürdüğünde, kimsenin duyamayacağı bir arada Dede, Hâfız Zekâî’ye Mehmed Bey’in müzik mesleğinin bir takım inceliklerini henüz öğrenemediğini söyler. Konunun detayları Zekâî Dede bahsinde incelenecektir. Bu durumun Mehmed Bey’in yetersizliğiyle ilişkili olmadığı, öğrencinin istidâdının yüksekliğiyle ilişkili olduğu düşünülebilir.

Zekâî Dede gibi çok başarılı bir öğrenci yetiştirmiştir. Bu öğrencisi ile birlikte bir Sûz-i Dil takım bestelemişlerdir. Fakat bu takım Tanbûrî Ali Efendi'nin meşhur Sûz-i Dil eserleri bestelenince gözden düşmüştür. (Özalp, 2000, s. 551-552)

Sûz-i Dil takımın tamamlanış hikâyesi Mehmed Bey'in karakteri hakkında önemli bilgiler içermektedir. Mehmed Bey bu makamdan besteler yapıp hocasına sununca, Dede bu eserlerden etkilenerek öğrencileriyle birlikte besteleri bir takıma tamamlamasının daha iyi olacağını söyler. Mehmed Bey hocasının ağır semâî bestelemekle görevlendirdiği Zekâî'nin dehâsına güvenir fakat orada bulunan ve yürük semâî bestelemekle görevlendirilen diğer öğrencisi Hâfız Hamdi'nin bestecilik özelliği yoktur. Mehmed Bey hocasının sözü vücut bulsun, fakat bu sırada öğrencisi de mahcup bir duruma düşmesin diye olacaktır ki hemen bir yürük semâî besteleyip Hâfız Hamdi'ye meşk eder. Yürük semâî Dede'ye Hâfız Hamdi'nin bestesi olarak sunulacaktır. Hâfız Zekâî bestelediği ağır semâîyi hocasına dinletmek üzere yanına vardığında bu olaya şahit olur ve böylece günümüze aktarılır (Yektâ, 2000, s. 18-20). Bugün repertuvarımızdaki bazı nüshalarda Sûz-i Dil Yürük Semâî'yi hâlâ Hâfız Hamdi adına kayıtlı olarak görüyoruz. Hâfız Zekâî'nin bestesini de dinleyen Mehmed Bey, şu sözlerle öğrencisini takdir eder: “Zekâî! Böyle eserlerini gördükçe cidden medâr-ı iftihârım oluyorsun! Eserin tashih ihtiyacından müstağni olduktan başka doğrusunu istersen benimkinden bile âlâ; Cenâb-ı Hak berhudâr etsin!..”

İsmâîl Dede'nin vefâtından sonra müzik sanatında öne çıkmak isteyen kimselerin kutuplaşarak ciddi bir rekâbet ortamı oluşturduğu bilinmektedir. Dellâlzâde de bu hevesle olacaktır ki, mağrur kişiliğiyle Eyyûbî Mehmed Bey'i kendisine rakip bilerek, kendi eserlerini övüp onunkileri küçük görmek suretiyle bir takım uzun süreli sataşmalarda bulunur. Derviş meşrep bir karakter portesiyle anlatılan Mehmed Bey, “Hasmın sitemini anlamamak hasma sitemdir” gibi ince ve olgun davranışlarla bu sataşmaları geri çeviriyorken, bu şekilde bir sona varılmayacağını anlayınca Dellâlzâde'ye bir beste yarışmasıyla meydan okur. Mehmed Bey, Zekâî'ye istediği makam ve usulde bir beste yapmasını ricâ eder. Bu davranışla “İmtihâna Mehmed Bey tenezzül etmediği halde mecbur bıraktın” gibi bir mesajın arzulandığı söylenebilir. Hâfız Zekâî de hocasına yöneltilen saldırılardan sıkılmış halde yüksek bir motivasyonla “Ol gülün gülzâr-ı hüsnü bâd-ı mihnet bulmasın” mısra'ıyla başlayan Devr-i Kebîr usulünde Bayâtî makâmındaki murabbâ besteyi vücuda getirir. Dellâlzâde'nin bir öğrencisine bu eser meşk edilir ve hocasına iletmesi söylenir. Eğer Dellâlzâde yine tatmin olmazsa Mehmed Bey kendi eserlerinden gönderecektir. Zekâî Dede de kendisine bu kadar güvenen hocasına imtihânı Bayâtî makamına yönlendirerek çok iyi bir koz sağlamıştır. Çünkü Mehmed Bey'in Hâvî ve Zencîr gibi zor usullerle bestelenmiş şâheserleri vardır. Dellâlzâde, Zekâî Dede'nin eserine dahî karşılık veremez ve konu burada kapanır. Râuf Yektâ'nın yorumuna göre Dellâlzâde'nin tek bir Bayâtî eserinin olmayışı bu mağlubiyetin şiddetini, Eyyûbî Mehmed Bey'in ne kadar üstün bir besteci olduğunu anlamak mümkündür (Yektâ, 2000, s. 28-30). Buradan Dede'nin genç Zekâî'yi yetiştirmesi için mutlak yeterli bulmadığı Mehmed Bey, Dede'den sonra dahî kendisini geliştirmeye devâm etmiştir. Başlı başına Zekâî Dede gibi büyük bir bestecinin dâimâ her fırsatta Mehmed Bey'in yanında oluşu bu fikri desteklemektedir.

Mehmed Bey, kendisinde biriken müzik mîrâsının sorumluluğunun ağırlığını hissedip, bu mîrâsın aktarımında bir kusur işlemek için asla evlenmemiş ve 1841'de kendi isteğiyle memuriyetinden de istifâ etmiştir. Evlenmeyi düşünüp düşünmediğiyle ilgili sorular sorulduğunda şu sözleri sarf etmiştir: “Evlenecek olursam omuzlarıma büyük bir yük binecek, mûsikîdeki nâmım ve geçtiğim mûsikî eserleri kaybolacak; emeklerime yazık olacak” (İnal, 1958, 179).

En meşhur öğrencileri şu sanatkârlardır: Zekâî Dede, Hacı Ârif Bey, Behlûl Efendi, Şefkatî Efendi, Hâfız Hamdi Efendi ve Rif'at Bey. Mûsikîde çok önemli iki zirve olarak tanınan Zekâî Dede'yi ve Hacı Ârif Bey'i hem yetiştirmiş hem de İsmâîl Dede'yle tanıştırmış olması kendisine müzik tarihimizde önemli bir yer sağlamaktadır (Öztuna, 2006b, 35), (Özalp, 2000, 551).

Eyyûbî Mehmed Bey özelinde usta-çırak (hoca-öğrenci) ilişkileri incelendiğinde ulaştığımız bulgular şu şekilde sıralanabilir:

- a. 12 yaşında hocasından meşk almaya başlamıştır.
- b. Hocasıyla birlikte iki takım bestelemiştir.

- c. Hocanın, öğrencilerinin ve öğrencilerin öğrencilerinin birlikte bulunduğu meşk uygulamaları mevcuttur.
- d. Ekolde en üst otorite olan kişi, öğrencilerinin eğitimini gözetmekte ve gerekli durumlarda sürece müdahale edebilmektedir.
- e. Öğrencisi kendi öğrencisinin takdir kazanması durumunda kıvanç ve mutluluk duyarken, gerekli durumlarda kusurlarını örtmektedir. Hocanın sözüne kusursuz ve gönüllü bir şekilde riâyet edilmektedir.
- f. Hoca, öğrencisinin, kendi hocasının ona verdiği bir ödevi yerine getiremeyeceğini bildiği için, öğrencisinin mahcup olmaması ve hocasının sözünün bir şekilde yerine gelmesi için ödev verilen besteyi yaparak öğrencisine mâl etmiştir.
- g. Beste ödevleri verilmekte ve bu ödevler kontrol edilmektedir. Gerekli durumlarda düzeltme-değiştirme uygulamaları yapılmış eser hakkında yorumlar dile getirilmiştir. Hoca, öğrencinin kendisini aştığı durumları memnûniyet ve tevâzu ile dile getirmiştir.
- h. Üst otorite olan hocanın vefâtından sonra ekol içinde rekabet ortaya çıkmıştır. Tek taraflı geliştiği anlaşılan bu rekâbet durumunun uzun bir tahammül sürecinden sonra karşı taraftan yine tek taraflı olarak çözüme kavuşturulmuştur. Cereyan etmesi istenmeyen bu olaylar dahî ahlâk kuralları çerçevesinden dışarı çıkmamıştır.
- i. Bestecinin, hocasından aldığı eğitimin gereğini yerine getirememekten çekinerek memûriyetten istifâ etmesi, kesinlikle evlenmek istememesi, bir anlamda hayatını müziğe adanmış olması, kendinin ne kadar yüksek sorumluluk ve vefâ sâhibi olduğunu göstermektedir.

Zekâî Dede (1825-1897)

İsmâil Dede'nin biyografisinde olduğu gibi burada da birincil kaynak olarak Esâtîz-i Elhân'dan faydalanılmıştır (Yekta, 2000, s. 11-52). Doğduğu mahallenin ilkokulunda hat, hafızlık ve müzik eğitimine başlamıştır. Eyüp semtinin meşhur hocası Mehmed Bey'in meşklerine de bu dönemlerden itibaren devam etmiştir.

Yeteneği dilden dile dolaşmaya başlayan Hâfız Zekâî'nin ismi bir şekilde İsmâil Dede'ye ulaştıca Dede, Mehmed Bey'den yetenekli öğrencilerini konağındaki meşke getirip kendisine dinletmesini ister. Mehmed Bey iki hâfız öğrencisi Zekâî ve Hamdi'yi hocasının huzuruna götürür. Biraz sohbetle öğrenciler rahatlatılır. Dede öğrencilerden birer murabbâ dinler. İki öğrenciyi de başarılı bulur fakat Zekâî'nin icrâsı o kadar parlaktır ki tekrar dinlemek ister. Dede icrânın nihâyetinde kendini Zekâî'ye alkışlarken bulur. Bir aralık namaz için abdeste kalktığı sırada tenhâ bir fırsat bulup genç hâfıza şu sözleri söyler: “Oğlum! Artık hocanla her vakit birlikte buraya meşke devam edebilirsin. Ancak haftada bir gün de ayrıca gelmeye vaktin müsâid ise herhalde istifâde edeceğine ümid ederim; çünkü Mehmed Bey, daha mûsîkînin orostopolluk yollarını öğrenemedi” Hâfız Zekâî bu sözlere dilinin elverdiği kadar teşekkür ederek büyük bir sevinçle kabul eder. Muhtemelen Mehmed Bey bahsinde geçen Sûz-i Dil takımın besteleniş öyküsü bu yılda gerçekleşmiştir. Zekâî Dede'nin bu olaydaki ve Dellâlzâde olayındaki tutumu ve davranışları göstermektedir ki Dede'nin Mehmed Bey ile ilgili söylediği söz aslâ hocasına karşı olan bağlılığından ve vefâ duygusundan onu alkoymamıştır. Haftada iki gün Eyyübî Mehmed Bey'in meşklerine katılan Zekâî Dede, bir gün de bire bir olacak şekilde İsmâil Dede'yle meşk imkânı bulmuştur. İlk derslerinde Segâh bir murabbâ, Hicaz bir nakış ve nühüft bir şarkıyı Dede'den öğrenmiştir. Bu dönemde Zekâî Dede'nin o dönem ilkokul çağında olan ve okulunun “ilâhîciler topluluğu”nda yıldızı parlayan (Hacı Ârif Bey olarak meşhur olacak olan) genç bir yeteneği, önce hocasına götürüp 30 kadar fasıl meşk ettikten sonra Dede'nin meşklerine katılmasını sağlaması Türk müzik tarihi açısından önemli bir detaydır. Dede, dinlediği genç yetenek için dönemin itibar sâhibi müzisyenlerinin bulunduğu meşk ortamında, “Bu çocuk hepimizi geçecektir” diyerek bir öngöründe bulunmuştur. Nitekim Hacı Ârif Bey'in ardından gelen şarkı besteciliği akımı bu öngörünün tutarlılığını kanıtlamaktadır (Salgar, 2011, 23-24).

Bir gün mevlid merâsiminde ilâhîler okumak üzere sanatkârlar arayan Mustafa Fâzıl Paşa Hâfız Zekâî'nin şöhretini duyar ve kendisini bu merâsime dâvet eder. Buradaki icrâsıyla ve şahsiyetiyle büyük hoşnutluk uyandırınca, paşa, Hâfız Zekâî'yi dâiresine müzik hocası olarak alır ve ona ömrü boyunca rahat bir hayat yaşatır. Aralarında dostluk ve iş ilişkisi gelişir.

Mustafa Fâzıl Paşa Mısır'a dönmek mecbûriyetinde kalınca, Hâfız Zekâî'nin de aynı mecburiyetle onunla birlikte gitmesi gerekir. Vedâlaşmak için İsmâil Dede'ye gittiğinde aralarında çok yüksek duygu yoğunluğunda bir görüşme yaşanır. İsmâil Dede sayıklarcasına gözyaşları içinde maddî ve mânevî mutluluğu için, sanatta ve hayatta tekâmül için uzun süre duâ eder. Aynı üzüntü Hâfız Zekâî'de de vücut bulduğu halde vedâlaşırlar. Kısa bir süre sonra da Dede vefât eder ve bir daha görüşemezler (Yekta, 2000, s. 11-52). Hocanın hayatının son döneminde böylesine parlak bir öğrenciyi uzun zamandan beri ilk defa görmüş olmasının da bu duruma etki ettiği düşünülebilir.

İlk karşılaştıkları gün ettikleri sohbette Dede, Hâfız Zekâî'ye Arap müziğini öğrenmenin müzik eğitiminin tamamlanmasında önemli bir şart olduğunu söylediği için, Mısır'a gittiği zaman kendisine bir hoca araya-rak bu müziğin inceliklerini öğrenmeye koyulur. Şeyh Şihâb Hz. adındaki bir zâtı bulur ki aynı zamanda kâmil bir mürşid olduğunu anlar. Bu zâttan müzik meşk eden Hâfız Zekâî onun etkisiyle birçok şügl bestelemiştir. Aralarındaki ilişkinin detayları kaynaklarda belirtilmemiştir.

Besteci, İstanbul'a her dönüşünde mutlaka hocası Mehmed Bey'i görmeye ve meşk almaya devam etmiştir. Bostan İskelesi'ndeki kahvehânedede çok güzel zamanlar geçirdiklerini özlemlerle anlatmıştır.

Hâfız Zekâî, İsmâil Dede'nin aksine daha ileri yaşlarda Mevlevîlik yoluna intisâb eder. Onun da yolu Yenikapı dergâhından geçer. Buradaki yıllarında âyinler bestelemeye başlar. Mustafa Fâzıl Paşa'nın önerisiyle 1870 yılında Sûz-i Dil âyînini besteler.

Müzik öğrencisi olan Hüseyin Fahreddin Dede, hocasını Bahâriye Mevlevîhânesinin kudümzenbaşılığına ister ve aralarındaki şiddetli muhabbet vesilesiyle Hâfız Zekâî bu görevi gönüllü olarak kabul eder. Bu tarihlerden sonra Zekâî Dede olarak anılmaya başlar.

Zekâî Dede'nin bestelediği âyinler muhalefet toplamaya başlar. Yeni âyinler bestelenmesinin gerekli olmadığını savunan bu kişiler eskilerin daha güzel olduğunu savunur. Fakat dergâh çevresindeki otoritelerin desteğini alan Zekâî Dede, âyinler bestelemeye devam eder. Bu âyinler dergâhlarda icrâ da edilir. Fakat Sûz-i Dil âyin bu sırada perde arkasında kalır. Bir meşk sırasında Râuf Yektâ, Suphi Ezgi, Avnî Bey ve Ârif Beylerden oluşan bir grup öğrenci bu âyini gönüllü olarak hocalarından öğrenip 1892 senesinde âyinin meydan görmesine vesîle olurlar.

Zekâî Dede Efendi, 1883 yılından vefâtına kadar 14 sene Darüşşafaka kurumunda müzik eğitimi de vermiştir. Son dönemlerinde ağır hastalıklarında dahi aslâ derslerini aksatmamış ve çok sayıda öğrenci yetiştirmiştir. Râuf Yektâ, hocanın bu öğrencilerin kifayetsizliğinden ve edep anlayışlarından çok çektiğini anlatır (Yektâ, 2000, s. 50-51). Hattâ kendisinin dahî hocanın karşısına, câhilâne bir hâlde hiçbir fasıl geçmeden çıktığında, üstüne bir de meşk etmek için bir eser talep etmesinin edepsizlik olduğunu eklemektedir (Yektâ, 2000, s. 36-37).

Râuf Yektâ'nın aktardığına göre Hamparsum ve batı nota yazılarını bilen Zekâî Dede bunları kendisi kullanmıyordu. Yektâ bu durumu hocasının bir eserini notaya alırken takıldığı kısımları hocanın notalarla izâh etmesiyle anladığını kaydetmiştir (Yektâ, 2000, s. 34).

Dellâlzâde ile Eyyübî Mehmed Bey arasında cereyan eden hâdise göz önünde bulundurulunca aradaki rekâbette Eyyübî Mehmed Bey'in galip gelmesinden önce Zekâî Dede'nin de besteciliğinin Dellâlzâde gibi büyük bir besteciye gâlip geldiği ortaya çıkmaktadır.

Başlıca öğrencileri şu sanatkarlardır: Oğlu Hâfız Ahmed Irsoy, Râuf Yektâ, Suphi Ezgi, Ahmed Avni Konuk, Şeyh Hüseyin Fahreddin Dede, Kâzım Uz, Ahmed Râsim, Şevkî Bey, Eğrikapılı Mehmed Efendi, Hâfız Hayreddin Bilgen, Rıfâî Şeyhi Rızâ Efendi, Ali Aşkî Bey, Ârif Atâ Bey, Şükrü Şenozan, Şeyh Hâfız Cemâleddin Efendi, Salâhaddin Bey, Leon Hancıyan, Medenî Aziz Efendi, Hâfız Aziz Efendi, Âsım Bey ve torunu Mehmed Münir Kökten, Üdî Sâmi Bey, Ziyâ Santûr, Hâfız Şevkî Bey, Hüseyin S. Arel, Hüseyin Fahri Tanık (Yektâ, 2000, s. 11-52), (Öztuna, 2006b, s. 514-517).

Zekâî Dede özelinde usta-çıracak (hoca-öğrenci) ilişkileri incelendiğinde ulaştığımız bulgular şu şekilde sıralanabilir:

- a. Kaynaklarda net olarak belirtilmemiş olsa da muhtemelen Zekâî Dede'nin müzik eğitimi mahalle mektebinde başlamıştır.
- b. Derslerde ve ders dışı icrâlarında başarı gösteren öğrenci bulunduğu çevrede beğeni ve şöhret kazanmıştır.
- c. Bulunduğu çevrenin yönlendirmesiyle bir hocadan meşk almaya başlamıştır.
- d. Öğrenci hocasının hocası tarafından takdir görerek derslere davet edilir. Bu durum öğrencide ilk hocasına karşı herhangi bir olumsuz durum oluşturmamıştır.
- e. Meşkler, Enderun'da verilen eğitimin hâricinde hocaların bulunduğu konaklarda da devam etmiştir.
- f. Mustafa Fâzıl Paşa'nın himâyesi öğrencinin maaşını kazanıp, sanatını öğretip icra etmesinde merkezi yönetimin zorunlu olmadığını da gösteren bir detaydır.
- g. Henüz bir yıl meşk etmiş hoca ve öğrencisinin ayrılık anlarında ortaya çıkan aralarındaki duygusal yoğunluk dikkat çekicidir. Hocanın hayatının son döneminde böylesine parlak bir öğrenciyi uzun zamandan beri ilk defa görüşünün bu duruma etkisi olduğu da düşünülebilir.
- h. Hoca öğrenciyi farklı bir kültürün müziğini öğrenmesini tavsiye etmiştir. Öğrenci de bu tavsiyeye uymuştur.
- i. İlk hocasının meşklarına İstanbul'da olduğu her zaman devâm etmiştir. Ömrünün sonuna kadar hocasına duygusal anlamda bağlı yaşamıştır. Her isteğini emir olarak görmüştür.
- j. Meşk uygulamalarında okunup yazılması bilinmesine rağmen nota yazıları tercih edilmemiştir.
- k. Hayatının geç bir döneminde Mevlevîlik yoluna girmiştir. Bu dönemden sonra âyînler bestelemeye başlamıştır.
- l. Seçkin bir öğrenci potansiyeli bulunmayan bir devlet kurumunda özveriyle hayatının sonuna kadar çalışmıştır. Ağır hastalık dönemlerinde dahî bu dersleri aksatmamıştır.

Sonuç ve Öneriler

Hammâmîzâde İsmâil Dede ve öğrencilerinin oluşturduğu yoğun müzik eğitimi ve insan ilişkileri bulunan topluluğun geleneksel Türk müziği besteciliğinin Hammâmîzâde İsmâil Dede Ekolu olduğu açıklanmıştır. Bazı kaynaklarca yapılan III. Selim ekolü tanımlamasının uygun olmadığı tespit edilmiştir.

Ekolün eğitim metodu olarak meşk sistemini kullandığı bilinmektedir. Bu makalede, ekol içindeki meşk uygulamalarını çevreleyen bazı detaylar ortaya konulmuştur. Hocanın, öğrencilerinin ve öğrencilerinin öğrencilerinin bir arada bulunduğu hem ders yapılan hem sohbet edilen hem de icrâ gerçekleştirilen meşk ortamlarının üst otorite olan hocanın konağında oluşturulduğu anlaşılmıştır. Dolayısıyla ekol, sarayın merkezi yönetimine doğrudan bağlı değildir, tam aksine Dede saraya tekrar döndüğünde bile saray hayatından memnuniyetsiz bir vaziyette görev yapmıştır. Meşklere öğretilen eserlerin eğitsel ve güncellik özellikleri dikkate alınarak seçilmesinin yanı sıra bazı durumlarda hoca tarafından irticâlen de eser seçimleri yapılmıştır. Üst otorite olan hocanın kontrolünde olan bu meşklere, öğrencilere beste ödevlerinin verildiği, bu ödevlerin kontrol edilip düzeltildiği veya aynen kabul edildiği bilgisine ulaşılmıştır. Başarılı bulunan bestelerin mutlaka sözlü takdirle karşılandığı görülmektedir. Bestelerin güfteleri besteciler tarafından seçilmektedir ki bu durum mutlak bir şiir beğenisinin de kültürleri içinde bulunduğunu anlatmaktadır. Bu besteler eğer bir takım oluşturacak sayıda değilse, genellikle takımı bir başka bestecinin tamamlaması önerilmektedir. Bestecinin tükenmiş olabilecek ilhâmını zorlamamak veya öğrencilerin hocalarının eserlerinden feyz alarak besteleme becerilerini geliştir-melerini sağlamak için bu yöntem faydalı görülmüş olabilir. Buradan bir takım oluşturacak şekilde çok sayıda ve aynı makamda eser bestelemek için uzun soluklu ilhâmın tek bir bestecide bulunmasının üstün bir nitelik olacağı da ortaya çıkmaktadır. Kısa zamanda çok sayıda eser bestelenmesinin gerekmesi gibi bazı durumlarda takımların hoca ve öğrenciyle eserlerin paylaşılması suretiyle ortaklaşa bestelendiği görülmektedir. Ortak besteleme uygulamasının kullanılan eğitim yönteminin önemli bir unsuru olduğu anlaşılmaktadır.

Bestecilerin çeşitli amaçlarla eserlerini öğrencilerine mâl ettiği iki farklı durum da tespit edilmiştir. Şüphesiz ki bu durumlar hocadan öğrenciye birer iltifât olarak sergilenmiş olup hocanın öğrencisine verdiği değeri anlamak açısından önem taşımaktadır.

Bestecinin kendi benliğini tamamen yok sayarak “benden zuhur eden bütün âyînler Hz. Mevlânâ’ya âittir” demesi dervişâne meşrebinin bir göstergesi olarak Dede’ye has bir durumdur. Ayrıca çalışma içinde İsmâil Dede’nin çilesini tamamlayıp tamamlamadığı konusu da ele alınarak birincil kaynak olan Defter-i Dervîşân’dan kontrol edilen bilgiler ışığında 1004 gün çile süresinin olduğu tespit edilmiştir. Ekol mensuplarının arasında Mevlevîlik dışında Halvetîlik gibi tasavvuf yollarına mensup olanların da bulunduğu da bilinmektedir.

Beste yapma sürecinin iç ve dış motivasyonlar olarak tanımlanan etkilerle başladığı görülmektedir. İç motivasyon kendi ilhâmına dayanan zevk-i mânevî, dış motivasyon ise sipariş, ricâ veya ödevler olarak tespit edilmiştir. İki motivasyon türünün de birleştiği durumlar da bulunmaktadır. İki motivasyonun bir arada olduğu durumlar da oldukça başarılı bestelere zemin hazırlamıştır. Besteleme sürecinde, beste yapmak üzere seçilen makam ve usulde beğeni kazanmış eserin veya eserlerin bulunuyor olması negatif bir motivasyondur. Özellikle hayatta olan bir bestecinin bir makamda çok başarılı bir takımı veya eseri varsa o makamdan takım veya eser bestelenmesi meslekî etik açısından uygun görülmemektedir.

Bestecilik vasfının üstün nitelikli her öğrencide bulunmasının beklendiği de Hâfız Hamdi Bey örneğinden anlaşılmaktadır. Dede, Zekâi Dede kadar olmasa da onun icrâsından etkilenir ve beste yapabileceğini varsayarak bir ödev verir.

Ekol mensuplarından saray hayatıyla iç içe olanların sermüezzinlik görevine getirilecek kadar rütbe kazandığı bilinmektedir. Sermüezzinlik görevi müzisyenlerin en iyilerine pâdişâh tarafından verilen önemli bir görevdir (Öztuna, 2006b, 290). İsmâil Dede Ekolü’nün uzun bir süre (İsmâil Dede, Çilingizâde, Dellâlzâde) bu görevi üstlenmiş olması dikkat çekicidir (Öztuna, 2006b, 327 Şâkir Ağa). Saray hayatlarının çeşitli entrikalar sebebiyle yıldırıcı geçtiği, bazı dönemler saraydan ayrıldıkları da kayıtlara geçmiştir.

Öğrencilerin hemen hemen hepsinin mahalle mektebinde aldıkları ilkökul eğitiminde ilâhîler okudukları derslerde keşfedildiği ve buldukları semtlerdeki müzik üstadlarına yönlendirildikleri görülmüştür. Özellikle tiz sesli hânendeler nâdir ve aranır oldukları için bu özelliğe sâhip öğrenciler ön plana çıkar. Eğer çok daha üstün nitelikli bir hocaya ulaşma ihtiyâcı zamanla doğarsa öğrenci eski hocanın derslerini terk etmemek kaydıyla yeni hocanın derslerine başlar. Hoca ve öğrenci arasındaki meşklerde aralarında yoğun bir sevgi bağı olduğu o kadar kesin ve kesiftir ki meşk başarısı için bir şart olarak ele alınmalıdır. Öğrenciler hocalarının istek veya önerilerini emir olarak görüp mutlak suretle yerine getirirler. Hocalar aynı zamanda maddî ve mânevî olarak gerekli durumlarda öğrencilerini kollar.

Ekolde yetişen çoğu besteci birkaç kişilik sınıflarda bazen de tek kişilik olarak meşk almıştır. Kalabalık gruplarla meşk ortamının oluşturulduğu da bilinmektedir. Bazı meşklerin hoca, öğrencileri ve öğrencilerin öğrencilerinin bulunduğu üst otorite olan hocanın yönettiği sohbet, icrâ ve ders içerikli buluşmalar olduğu da anlatılmıştır. Yetişen bir öğrenci hoca dahî olsa, hocasının meşklerine devam etmektedir. Meşk ilişkisinin hoca yaşadıkça sürdüğü, bir nihâyete erdirilmediği anlaşılmaktadır.

Öğrencilerin çeşitli çevrelerden gelip çeşitli yollarla hayatlarına devam ettiği tespit edilmiştir. Dellâlzâde saray hayatına devâm etmişken, Mutafzâde resmi görevle hayatını geçirmiş, ayrıca bir Sünbülî dergâhına intisâb ederek göz önünde olmayan bir dervîşlik hayâtı yaşamıştır. Tekke müziği alanında başvurulacak bir kaynak hâline gelmiştir. Zekâi Dede ise merkezî yönetimden uzak durmuş, Mustafa Fâzıl Paşa’nın himâyesinde hayatını kazanmıştır. Eyyübî Mehmed Bey ise kendisini her şeyden soyutlayarak sadece müziğe adanmıştır.

Ekolün öğrenci kitlesinin Dede’den, Mutafzâde’nin son dönemlerine ve Zekâi Dede dönemlerine doğru nitelik olarak zayıflarken nicelik olarak arttığı da anlaşılmıştır. Öyle ki, Mutafzâde Mi’râciye’yi öğretecek bir kimse bulamamıştır. Bu durum Hacı Ârif Bey’le yükselen “şarkı” besteciliği akımının eski tür ve biçimlere olan rağbeti azaltmasıyla da yorumlanabilir. Ekol mensupları arasında Hamparsum ve dizekli nota yazısını bilmesine rağmen kullanmayan bir örneğin olması ekol genelinin meşk uygulamaları bağlamındaki tercihlerini de yansıtmaktadır.

Ekolün otoritesi olan hocanın vefâtından sonra öğrenciler arasında rekâbet başlangıçları görülmüştür. Buna karşın genellikle tek taraflı olarak başlayan rekâbetler muhattabın uygun bir karşılık vermesiyle sönümlenmiştir. Bu olay çerçevesinde dahî yüksek ahlâk seviyesini öne çıkaran uygun davranışlar sergilenmiştir.

Ekol mensubu hocaların, ağır hastalık durumunda bile derslerine devam etmeleri öğrencilerine ve sanatına karşı olan yüksek sorumluluk bilincinin bir kanıtı olarak görülmelidir. Ayrıca hocaların geçimlerinin devlet tarafından sağlandığı, hoca ile öğrencileri arasında hiçbir örnekte ekonomik ilişki bulunmadığı da ortaya çıkmıştır.

Çalışmamızda açığa çıkan bütün veriler toplandığında günümüzdeki müzik eğitimi uygulamalarında fayda sağlayabilecek şu öneriler sunulabilir:

- Öğrencilerin başarısında, genç yaşta müzik eğitimine başlamaları, ilkokul çağına üstün yetenekli olanların yetkin hocalar tarafından tespit edilerek ayrı bir eğitime alınması önemlidir. Çocuk yaşta başlayan bu eğitim davranışsal bir boyutu da içereceğinden, rol model alınan hocanın yönlendirmeleri öğrencide meslek etiğinin ve âdâbın yerleşmesinde etkilidir.

- Öğrenci seçiminde liyâkat önemlidir.

- Öğrencinin öğretmene ve öğretmenin tavsiyelerine mutlak bir disiplinle uyması, öğretmenin ise derslerine ve öğrencilerine karşı mutlak sorumluluk duyması gereklidir. Öğretmen öğrenci arasında kurulacak sevgi ve güven bağı, eğitim çıktıklarına ulaşılmasına olumlu katkı sağlayacaktır.

- Öğretmen, öğrencinin hayatına dâir önemli meselelerde tavsiye edici, yönlendirici niteliğiyle başta kariyer planlaması aşaması gibi gerekli durumlarda sürece müdâhil olmalıdır.

- Öğretmen, öğrencinin kendisini aştığı durumlarda memnuniyetle öğrenciyi başka bir öğretmene yönlendirmeli veya başka bir öğretmene yönelmesine izin vermelidir.

- Öğretmen maaşlarının genellikle bir devlet kurumu tarafından karşılandığı, öğrenci ile öğretmen arasında doğrudan ekonomik bir ilişki bulunmadığı durumlar ideal olarak görülebilir.

- Müzik eğitiminde, öğretmen öğrenci ilişkisinin kurumsal süreçlerin ötesinde de devam etmesi ve sürekli olması gereklidir. Bu gerekliliğin gerçekleşmesine, öğrenciye küçük yaşta verilecek davranış eğitimiyle zemin hazırlamak mümkündür.

- İleri seviye müzik eğitiminde bestecilik dersleri üzerinde önemle durulmalıdır. Öğrenciler kazandırılan iç ve sağlanan dış motivasyonlarla beste yapmaya yönlendirilmelidir. Bu aynı zamanda geleneğin devam etmesi adına önem taşımaktadır.

- Repertuar gruplarında (takım, âyîn vb.), yer alan türlerin paylaşılarak bestelenmesi gibi uygulamalar, genelde bireysel olduğu düşünülen beste yapma sürecinin takım çalışması hâlindeki versiyonları olacağından müzik eğitiminde ve muhtemel ekol oluşumlarının sağlanmasında verimli uygulamalar olacaktır.

- Sosyal, sanatsal ve eğitim amaçlı meşk ortamları süreklilik arz edecek şekilde sağlanmalıdır. Öğretmen, öğrencileri ve öğrencilerin öğrencilerinin bulunacağı meşk ortamları, teşvik edici, ilham verici ve eğitici olacaktır.

Kaynakça/References

- Ergun, S. N. (2017). *Türk Musikisi Antolojisi*, İstanbul: Vadi Yayınları.
- İnal, İ. M. (1958). *Hoş Sada*, İstanbul: İş Bankası Yayınları.
- Nutkî Dede, Ali Nâsır Dede, Abdülbâkî. (2011). *Defter-i Dervîşân*, çev. B. A. Kaya, & S. Küçük, İstanbul: Zeytinburnu Belediyesi Kültür Yayınları.
- Özalp, N. (2000). *Türk Mûsikîsi Tarihi I*, İstanbul: M.E.B. Yayınları.
- Özcan, N. (1989). Ahmed Efendi, Mutafzâde. (T. D. Vakfı içinde), *İslâm Ansiklopedisi*, İstanbul: TDV İslâm Araştırmaları Merkezi. 2, 60-61.
- Özcan, N. (2001). İsmâil Efendi, Dellâlzâde. (T. D. Vakfı içinde), *İslâm Ansiklopedisi*, İstanbul: Türkiye Diyânet Vakfı. 23, 95-96.
- Öztuna, Y. (2006a). *Türk Mûsikîsi Cilt I*, Ankara: Orient Yayınları.
- Öztuna, Y. (2006b). *Türk Mûsikîsi Cilt II*, Ankara: Orient Yayınları.
- Salgar, F. (2010). *Dede Efendi*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Salgar, F. (2011). *Hacı Ârif Bey*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Tutu, S. B. (2019). Zeybek Bestelemek (Motivasyon, Bağlam ve Davranış Kalıpları). *Yörük Ali Efe Uluslararası Halk Kültürü Araştırmaları Sempozyumu*, Aydın: Aydın Adnan Menderes Üniversitesi. 1016.
- Ünver, S. (1973). *Sevâkıb-ı Menâkıb*. İstanbul: Organon İlaçları A.Ş.
- Yektâ, R. (2000). *Esâtîz-i Elhân*. İstanbul: Pan Yayıncılık.

VİYOLONSEL EĞİTİMİNE DÖRDÜNCÜ POZİSYONDAN BAŞLAMAK ÜZERİNE GÖRÜŞ VE ÖNERİLER*

Opinions and Suggestions on Starting Cello Training from Fourth Position

Gözde ELBEYİ**, Mümtaz Hakan SAKAR***

ÖZ

Bu araştırma, Viyolonsel eğitimine dördüncü pozisyondan başlamaya ilişkin görüş ve önerilerin sunulması amacıyla hazırlanmıştır. Viyolonsel eğitiminde, zihin-beden uyumunun öğrencide bilgiyi kalıcılaştırdığı, kinestetik becerinin gelişmesine dördüncü pozisyonun etkisi açıklanmıştır. Merkezi sinir sistemine dayanan bu süreçlerin, öğrencinin viyolonsele başlangıç aşamasında dördüncü pozisyonun etkisi anlatılmıştır. Araştırmanın amacına uygun olarak dört devlet konservatuvarında görev yapan ve görev yapmış uzmanlarla yarı yapılandırılmış görüşme yapılmış, yapılan görüşmeler kategorize edilmiş ve yorumlanmıştır. Araştırmada dördüncü pozisyon başlangıç metodlarındaki etütlerin teknik ilerleyişi verilmiş ve yorumlanmıştır. Araştırma sonucunda, yapılan literatür taramasından elde edilen konuya ilişkin görüşler aktarılmış, öneriler sunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Viyolonsel Eğitimi, Dördüncü Pozisyon, Viyolonsele Başlangıç, Zihin-Beden

ABSTRACT

This research was prepared with the aim of presenting opinions and suggestions on starting cello education from the fourth position. In cello training, the effect of the fourth positions on the development of kinesthetic skill is explained, where mind-body harmony perpetuates knowledge in the student. The effect of these processes, based on the central nervous system, on the fourth positions at the beginning stage of the student's cello is explained. In accordance with the purpose of the research, semi-structured interviews were conducted with experts who served in four state conservatories, and the interviews were categorized and interpreted. In the research, the technical progress of the studies in the fourth position starting methods was given and interpreted. As a result of the research, opinions on the subject obtained from the literature survey were transferred and suggestions were presented.

Keywords: Cello Training, Fourth Position, Cello Beginning, Mind-Body

Araştırma Makalesi/Research Article - Geliş Tarihi/Received Date: 14.08.2020 **Kabul Tarihi/Accepted Date:** 05.12.2020

* Bu makale Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Müzik Öğretmenliği Programında 2020 yılında tamamlanmış olan yüksek lisans tezinden geliştirilmiştir.

** **Sorumlu yazar:** gozdeelbeyi@gmail.com, ORCID ID: 0000-0003-2480-9130

*** Doç. Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Müzik Öğretmenliği, hakan.sakar@deu.edu.tr , ORCID ID: 0000-0001-8248-6195

Atıf/Citation: Elbeyi, G., Sakar, H, M. (2020) Viyolonsel Eğitimine Dördüncü Pozisyondan Başlamak Üzerine Görüş ve Öneriler (17), 175-190.

Extended Abstract

The purpose of this research is to determine the views and suggestions about starting cello education from the fourth position and to offer them as an alternative to the first position. The problems that many learners mostly experience who started their cello education from the first position are; having difficulty maintaining left arms balance and position, the constant urge to lower the elbow, deterioration of body position while controlling the hands when starting to push the touche, the contraction of the fingers with the tension starting from the arms and shoulders, and the breakdown of the left-hand posture. Questions have been prepared, considering these problems, and a semi-structured interview was conducted with the educators from Dokuz Eylül University State Conservatory, Ankara State Conservatory, Eskişehir Anadolu University State Conservatory and Mimar Sinan State Conservatory. Based on the interviews, the methods used were examined to show the educational process of the learners beginning the education with the fourth position. As a result of the interviews and researches, it is thought that the body, mind, and muscles are the basis of the problems related to the left hand-arm. In the history of philosophy, at first, the mind and the body were placed in two separate positions. The reason is that the mind is not pure, whereas the body is thought of as an object that disrupts the nature and process of the mind. This idea placed the mind and body into two separate places. But, after the 20th century, the process of physical and mental functioning thought as integrals, instead of two separate phenomena. In this context, many philosophers put aside those preconceived thoughts from the past and wrote about the mind and body based on the phenomenological analysis. Ponty stated that the body is to perceive tangibly, but the mind is a design, in his book *Phenomenology of Perception*. Besides Ponty, also Dewey and Dalcroze suggested that the individual compounds the knowledge that experienced with the body and the intellect. Dalcroze named this harmony as the sixth sense. What he means by the Sixth Sense is not to think intuitively. He defined this feeling as a 'muscular sense'. Individuals produce sensory information, inner and external responses with their movements. Today, this feeling is also named as kinesthetic ability. Kinesthetic ability is also known as the sub-dimension of Gardner's theory of multiple intelligence. Kinesthesia has been expressed as a sensitivity of skeletal movements. The activation of these skeletal movements is based on the central nervous system. The central nervous system uses interconnected, and often repetitive pieces of information. After the sensory receptors are stimulated, the information reaches the thalamus, cerebral cortex, somatic region, and impulse, respectively. When the individual began his / her cello training, he/she must learn his / her posture, grip, and position so that he/she does not strain himself/herself with the guidance of the teacher. Stretched fingers can slow down the learning process of the individuals who do not maintain left arm posture and holding balance because the central nervous system is also affected to the same extent. While there are many reasons for technical inadequacy, the main problem is not having a well-trained central nervous system. Cello training is the transformation of knowledge into action and skill by stimulating psychomotor behaviors as a result of the harmonic work of mind and muscles. Dalcroze aimed to integrate the body, mind, emotions, and senses with exercises in the process of music education and develop it. Stimulating kinesthetic skills such as Dalcroze at the beginning of cello training and proceeding in a controlled manner will transfer this process to an automatic one. Automating the knowledge and skills will make the learner feel comfortable, and makes knowledge as simple as walking on the road. In the survey, the views of the educators that started their cello education from the first position are included. Basing on the views, due to the age range width includes early ages, starting cello education from the fourth position does not tighten muscles for the learners. Having tumb as a mainstay relieves the learner. Also, the ability to control the hands counted as an advantage for the learner. It is said that that making a start in the fourth position, as it is a comfortable position physically, is easy to hold and stand. Due to the position of the fingers, it has been stated that the learner can play the cello without having to open his/her hands too much, without contracting his arm and fingers, beginning with this position. Learners' easy application of basic techniques in the fourth position will lead him/her to stimulate sensory receptors easily and activate kinesthetic skills. Controlling the left hand easily can lead to easier control on the string at the same time. The fourth position was presented as an alternative to the first position. Learners may not be able to adapt not only to the first position but also to the fourth position. In the survey, one of the disadvantages of the fourth position is not to have enough resources about it. Lack of resources is one of the primary reasons why teachers do not choose this position. As a result, in cello education, the movements of the engine should be applied correctly and systematically. We can turn the basic techniques

which are learned at the beginning of the education process into an action taking place at an unconscious level just like walking. If cello training represents physical and mental integration in general, kinesthetic skill is the basic building block in this integration. This fourth position is offered as an alternative to a stereotyped method. Not every learner may have a relaxed attitude and characteristic. Self-tightening and fast-stretching fingers can slow down the learner's action to keep information in mind. At the same time, strained muscle groups can cause injuries in the learner. Beginning in the fourth position is not only for small-handed people but also applicable for all groups of ages. A learner that has growing muscle retardation in his/her hands, when started in the fourth position, can handle the basic technical information easily. At the same time, learners who started their cello education as amateurs can easily adapt to this position. Based on my interviews, making a start from the fourth position should be among all teachers teaching techniques. Considering the general difficulties experienced by the learners in the first position, the relationship between these processes based on the central nervous system, and the fourth position has been discussed in the research. When we consider the general difficulties experienced by the learner in the first position, the relationship between these processes with the fourth position has been analyzed, ranging from the activation of kinesthetic skill to the central nervous system, as the mind and body harmony that we have already mentioned makes the information permanent in the learners' mind.

Felsefe tarihinde beden daima zihnin karşısına konularak, zihne olumlu anlamlar yüklenmiş, bedensel olan çoğu durumda olumsuz nitelendirilmiştir. Bunun sebebi beden, zihnin doğasını, yetilerini, işleyişini bozan nesne olarak düşünülmesidir. Bu düşünce beden-zihin ayrımına yol açmış ve beden hep dışarıda tutulmuştur. Eski Yunan felsefesinde bedenin ruhu kafes içinde tuttuğu düşünülmekteydi. Bundan dolayı filozofların çok büyük bir bölümü insan bedenini ve zihnini tamamen zıt bir konuma yerleştirerek anlamaya özen göstermiştir. Beden, bu dünyada kötülüklerin ana düşmanı olmuş, yerine getirilmesi gereken tanrısal değerlerin ve ödevlerin önünde engel sayılmıştır. Bedenin felsefeden dışlandığı örneklerin en iyi görülebileceği yerler Platonculuk, İdealizm, Uşçuluk, Orta Çağ Skolastik gelenekleridir.

Nitekim yirminci yüzyıl felsefesinde bedensel süreçlerin işleyişi ile zihinsel süreçlerin işleyişi arasında göz ardı edilemeyecek bir bağlantı olduğu geniş bir şekilde gündeme oturmuştur. Bu bağlamda, beden zihnin dışına çıkmamış ve kenara bırakılacak bir nesne olarak görülmemiştir. Bu çerçevede görüngübilim (fenomenoloji) geçmişten gelen önyargılı bakış açısını kenara bırakıp nedeni anlamaya ve kavramaya yönelik çok değerli düşünceler ortaya koymuştur.

Yirminci yüzyıl düşünürleri metinlerinde fenomenolojik analize dayanan zihin-beden ilişkisini kaleme almışlardır. Spinoza, zihin ve bedeni birbirinden bağımsız olarak algılarken bu düşünceyi terk etmiş, Merleau-Ponty ise insan bedeniyle ilgili ayrıntılı çalışmalar ortaya koymuştur. Merleau-Ponty'e (2005) göre, beden somut olanı algılar, zihin ise tasarım oluşturma yeteneğiyle bu uyumu oluşturur. Yani bilinç nesnesine beden ile yönelir (Merleau-Ponty, 2005, s. 122). Beden aracılığıyla zihnin aktifleşmesi, her an yeniden icra edilir.

Merleau-Ponty'nin (1965) *Algının Fenomenolojisi*'nde (Phenomenology of Perception) Kartezyen yaklaşım eleştirilmiş ve beden, algılamının temeli olarak anlatılmıştır. Ponty, beden hareketleri ve zihin arasında bir bağ olduğunu savunmuştur. Merleau-Ponty'e göre bilginin kalıcılığı ve bilimsel başarının temelinde, çevreyi bedensel olarak algılamamız vardır. Zihin ve beden bir bütün olarak düşünülmüştür (Özmenteş G, 2007, s. 629).

Eğitim bilimci Dewey'de (2014) bireyin yaparak, yaşayarak öğrenmesi gerektiği konusunu temel eğitim sistemi olarak savunmuştur. Bireye bütünsel yaklaşarak, onun bedeniyle deneyimlediği ve algıladığı bilgiyi, zihinle birleştirdiğini düşünmektedir. İşlevleri ayrı ayrı değil bir bütün olarak ele almıştır (Dewey, 2014, s. 112).

Müziğin, hareketin, zihnin uyum içerisinde olması gerektiğini savunan Dalcroze, müzik eğitimine büyük yenilikler getirmiştir. Müziksel kavramların anlaşılmasını destekleyerek ve kolaylaştırarak, ritmik hareketlerle müzik ile ilgili farkındalık kazandırmıştır.

Dalcroze yönteminin temel hedefi de sırasıyla bedenin, ruhun ve aklın aralarında giderek artan etki-leşimiyle eğitmektir. Çünkü bu etkileşim zihne yansımaktır. Karanlık bir odada yolu bulduran zihin değil bedenimiz ve kas sistemimizdir. Dalcroze buna aynı zamanda altıncı his demiştir. Altıncı his sezgi olarak düşünülmemelidir.

Bir başka deyişle E. J. Dalcroze tarafından "kassal his" (le sens musculaire) olarak tanımlanan bu his, insanın bedensel hareketlerinin niteliklerini belirleyen bir yetenektir (Özmenteş, 2007, s. 629). İnsanların hareket deneyimleriyle ilgilidir. Bu his günümüzde kinestetik beceri olarak adlandırılmaktadır. Kinestetik ile ilgili son zamanlarda hem psikoloji hem de müzik literatüründe birçok araştırma yapılmıştır. Kinestetik beceri Gardner'in Çoklu Zekâ kuramının alt boyutu olarak da bilinmektedir. Müzik eğitiminin öğrenme-öğretme yöntemlerine de büyük etkisi vardır.

Kinestezi, hareket hissi ya da kassal his olarak da adlandırılır. Hareketle beraber duyuşsal bilgi, içsel ve dışsal yanıt üretir. İnsanın merkezi sinir sistemi, bir sürü hareket ve pozisyonla ilgili iç içe geçmiş ve sıklıkla birbirini tekrarlayan bilgileri kullanır.

Viyolonsel eğitiminde başlangıçta öğrenilmesi gereken sol el pozisyonu ve tutuş tamamen merkezi sinir sistemiyle bağlantılıdır. Birey duruş, oturuş ve sol el pozisyonunun hareketlerini yaparken hangi kas gruplarını kullanması gerektiğini bilemez. Çünkü bilinçli bir şekilde bu kas gruplarına müdahale edilemez ve komut verilemez. Bu hareketleri yaparken gerekli kaslarımızın kullanımı bilinçsiz olur ancak kesin bir şekilde yapılır. Kullanmadığımız diğer kas grupları ise o sürecin dışında tutulur. Gereklisi olmayan kasların kullanılmasının önlenmesi gelişimin temelini oluşturur (Gültek, 2004).

Beyin, vücut ve kasların arasında kopukluk olmamalıdır. Kaslar ve beyin bu aşamada birbiriyle bağlantı içerisinde. Birey viyolonsel eğitimine başladığında öğretmenin yönlendirmesiyle duruşunu ve oturuşunu kendini kasmayacak şekilde öğrenmeli ve parmakları gergin olmayacak şekilde sol el pozisyonunu öğrenmelidir. Doğal yapıya aykırı olarak çalan, sol kolun duruş dengesini sağlayamayan ve gerilen parmak kasları, gerginlik ve kasılmayla beraber ileride sakatlanmalara neden olabilir ya da bireyin viyolonsel eğitimi sürecini yavaşlatabilir. Aynı zamanda merkezi sinir sistemi için de durum karmaşık hale gelecektir. Gergin bir yapı, kasları ve vücut pozisyonu zorlayacak merkezi sinir sistemi hareketi gerektiği hızda gerçekleştiremeyecek ve motor becerileri de aynı şekilde etkilenecektir. Teknik yetersizliğin birçok sebebi olsa da temel sorun, merkezi sinir sisteminin iyi eğitilmemiş olmasıdır.

Black ve Moore'a göre müziksel uyarıları iki şekilde aktifleştiririz: Birincisi dışarıdan duyduğumuz kulağımıza direkt olarak iletilen sesler (external environment), ikincisi ise iç kas uyarıları yani kaslarımız ve eklemelerimizden gelen iç etkenler (Özmenteş, 2007, s. 629).

Çalgı eğitimi, zihin ve kasların beraber çalışması sonucunda psikomotor davranışların uyarılarak bilginin harekete ve beceriye dönüşmesidir. Bu becerilerin duruma uygun şekilde somutlaşması, bireyin bilgiyi daha rahat kalıcılaştırmasını ve otomatikleştirmesini sağlar. Burada somutlaşmaktan kastımız zihinsel hareketlerin somutlaşması, Merleau-Ponty'nin de bakış açısı olan somutlaşmış zihin yani insan bedenidir. Merleau-Ponty'nin bu bakış açısı, sanat ve sanat eğitimiyle ilgili, nöroloji alanlarında yapılan araştırmalarla desteklenmiştir. Seitz ise somutlaşmış zihin kavramını bedensel hareket ve düşünce ilişkisi ile bir şeyin nasıl üretileceği konusunda bir model olarak görmüştür. Bu görüşe göre, bedensel etkinlikler arasındaki sıra sıra gerçekleşecek ilişkileri düzenleme; zihinsel, duygusal duyumların uyum içerisinde bir bütün olmasının ve uygun bedensel hareketleri seçme ve yürütme becerilerinin altında kinestetik düşünme (kinesthetic thinking) süreci yatmaktadır (Özmenteş, 2007, s. 630).

Çello eğitiminin başlangıcında kinestetik beceriyi uyarmak, oturuş duruş ve sol el pozisyonunu bireyin kendini sıkımayacağı şekilde göstermek, kontrollü işlemin otomatik işleme aşamalı şekilde geçmesini sağlar. Bedenin, aynı zamanda zihnin rahat bir konsantrasyon halinde gelişmesi kinestetik farkındalığı tetikler. Bu nedenle zihin-beden ikileminde felsefe tarihi ve elde edilen deneyimler göstermektedir ki beden öğrenirse zihinde öğrenilen bilgi ve beceriler kalıcılıştır. Bu saptama, çalışmanın çıkış noktasını oluşturuyor.

İnsan ve müzik ilişkisi fizyolojik, sosyolojik ve psikolojik perspektifte ele alınır. İnsan ve müzik arasında doğal bir etkileşim vardır. Bu doğal ve köklü etkileşim birçok müzik öğretim yöntemini şekillendirmiş ve eğitimcilerin öğrencide bilgiyi kalıcılaştırması için yeni yollar açmıştır. Beden ve zihin arasındaki uyumu kenara atmadan, teknik bilgileri bu uyumla harmanladığımızda tekrarlanan sorunlara yönelik çözümler ortaya koyabiliriz. Viyolonsel eğitimi başlangıcında otomatikleşmesi gereken tutuş, oturuş ve sol el pozisyonunu kalıcılaştıracak kinestetik beceri, beden ve zihin bütünlüğüyle oluşabilir. Araştırmalara göre günümüzde en çok kullanılan başlangıç metotları birinci pozisyondan başlatılmaktadır. El yapısı birinci pozisyona uygun olmayan ve gergin bir yapıya sahip öğrenci birinci pozisyondan başladığında entonasyon, duruş, oturuş, esneklikle ilgili problemler yaşayabilir. Bireysel çalgı dersi her öğrenci için özel bir derstir. Bu nedenle viyolonsel eğitiminin başlangıcında kinestetik beceri yardımıyla kalıcılaştırmak gerekir. Dördüncü pozisyon, sol kolun açısı, entonasyon ve parmakları önemli ölçüde etkilemektedir. Bu araştırma viyolonsel eğitime başlamış her yaş grubunu kapsayan bireyler için beden ve zihin arasındaki uyumu gözetererek viyolonsel eğitime dördüncü pozisyondan başlatmak üzerine görüş ve önerileri alternatif olarak sunmaya yönelik yapılmıştır.

Yöntem

Araştırmanın Modeli

Araştırmada, dördüncü pozisyondan başlatmak üzerine öğretmenlerin görüş ve önerilerinin belirlenmesi amaçlandığından yarı yapılandırılmış görüşme yapılmış ve betimsel tarama modeli kullanılmıştır. Tarama modeli şu anda ya da geçmişte var olmuş bir durumu betimlemeyi amaçlar. Tarama modelinde yer alan bireyler durumları o an ki koşullara ve şartlara göre şekilde tanımlamaya çalışır. “Bir araştırma tekniği olarak görüşme, araştırmacı ile araştırmanın öznesi konumunda yer alan kişi arasında geçen kontrollü ve amaçlı sözel iletişim biçimidir. Araştırmacı, araştırmakta olduğu konu hakkında önceden hazırlamış olduğu soruların kılavuzluğunda ya da o an amaçlı sorular yönelterek hedef kişinin düşüncelerini ve duygularını sistematik olarak ortaya çıkarmayı amaçlamaktadır” (Manion & Cohen, 1994). Yarı yapılandırılmış görüşme tekniğinde araştırmacı önceden soracağı soruları hazırlar. Ancak görüşmenin akışına bağlı olarak kişinin daha açıklayıcı ve ayrıntılı cevap vermesi için alt sorulara başvurabilir. Görüşme yapılan kişi, sorulan sorunun cevabını başka soruda vermişse araştırmacı o soruyu sormayabilir. “Yarı yapılandırılmış görüşme tekniğinin araştırmacıya sunduğu en önemli kolaylık görüşmenin önceden hazırlanmış görüşme protokolüne bağlı olarak sürdürülmesi nedeniyle daha sistematik ve karşılaştırılabilir bilgi sunmasıdır” (Yıldırım., Şimşek, 2008).

Evren ve Örneklem

Bu araştırmanın evrenini Türkiye’de viyolonsel eğitimine dördüncü ve birinci pozisyondan başlatan viyolonsel öğretmenleri oluşturmaktadır. Araştırmanın örneklemini ise, Eskişehir Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuarı, Mimar Sinan Üniversitesi Devlet Konservatuarı, Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuarı viyolonsel eğitimi veren viyolonsel öğretmenleri oluşturmaktadır. Aynı zamanda Ankara Üniversitesi Devlet Konservatuarında uzun süre viyolonsel eğitimi veren ancak şu an emekli olan Doğan Cangal’ da araştırmanın örneklemini oluşturmaktadır.

Veri Toplama Araçları

Araştırmanın temellendirilmesi için konuya yönelik kütüphane ve internetten yüksek lisans, doktora tezleri taranmış, yerli ve yabancı akademik makaleler incelenmiş ve uzman görüşüne başvurulmuştur. Görüşme sorularını hazırlamak amacıyla taranan ve incelenen araştırmalar ışığında görüşmede sorulacak beş, alt soru hazırlanmıştır. Görüşme yapılacak uzmanlarla birebir iletişime geçilip, uygun zaman dilimlerinde görüşmeler yapılmış ve ses kaydı alınmıştır. Aynı zamanda viyolonsel dördüncü pozisyondan başlatmaya yönelik kullanılan başlangıç metotları uzmanlar yardımıyla elde edilmiştir.

Verilerin Analizi

Araştırma için uzmanlarla yapılan görüşmeler ses kaydına alınmış ve yazıya dökülmüştür. Uzmanların sorulara verdiği ortak cevaplar araştırmanın amacına yönelik kategorize edilmiş ve tablolaştırılmıştır. Yazıya dökülen uzman görüşleri, alt problemlere göre ayrıştırılıp alıntı yapılmıştır. Elde edilen başlangıç metotları, etütlerin hedeflerini belirlemek amacıyla incelenmiştir. Araştırmada incelenen Doğan Cangal- Can Elbi viyolonsel başlangıç metodu, Can Elbi ile yapılan görüşmede elde edilen bilgilerle açıklanmış ve desteklenmiştir.

Problem Cümlesi

Viyolonsel dördüncü pozisyondan başlatmanın öğrenciye etkileri nelerdir?

Alt Problemler

1. “Viyolonsel eğitimine birinci pozisyondan başlatan öğretmenlerin başlangıçta sol ele ilişkin, karşılaştıkları sorunlar nelerdir?”
2. “Viyolonsel eğitimine birinci pozisyondan başlatan öğretmenlerin öğrencinin duruş, tutuş ve konumuna ilişkin karşılaştıkları problemler nelerdir?”

3. “Viyolonsel eğitimine dördüncü pozisyondan başlatan öğretmenlerin bu pozisyona ilişkin görüşleri nelerdir?”

4. “Viyolonsel eğitimine dördüncü pozisyondan başlatan öğretmenlerin kullandıkları metotlar nelerdir?”

5. “Viyolonsel eğitimine dördüncü pozisyondan başlatan öğretmenlerin öğrencinin duruş, tutuş ve konumuna ilişkin karşılaştıkları sorunlar nelerdir?”

6. “Viyolonsel eğitimine dördüncü pozisyondan başlayan öğrencinin pozisyonlar arası geçişlerde karşılaştıkları sorunlar nelerdir?”

Bulgular ve Yorum

1. “Viyolonsel eğitimine birinci pozisyondan başlatan öğretmenlerin başlangıçta sol ele ilişkin, karşılaştıkları sorunlar nelerdir?”

Bu alt probleme ilişkin uzmanlardan elde edilen veriler sol el tutuşu, pozisyon geçişleri, entonasyon şeklindedir. Dilbağ Tokay’da bu düşünceleri aşağıdaki cümleleriyle destekler.

Birinci pozisyonda başlayan öğrencinin yaşadığı sol el tutuşla ilgili problemin sebebi, bir ve iki parmak sorun olmuyorken üçüncü parmağı daha ileriye basması gerektiğidir. Buradaki problem tüm parmakları açmak değil, birinci ve ikinci parmağın geride, üçüncü ve dördüncü parmağın ileride olması gerektiği mantığını oturtmaktır. Re majör ve Sol majör gam çalarken sansible sesler hep üçüncü parmağa denk geliyor ve üçüncü parmak hep peste kalıyor. Üçüncü parmağı daha ileri basmaya çalışırken sol el tutuşu çoğu zaman bozulmaktadır (Dilbağ Tokay Görüşmesi, 2019, İstanbul).

Çağatay Şişman (2010) öğretmenlerin viyolonsel eğitiminde en sık karşılaştıkları problemleri şu şekilde analiz etmiştir:

Tablo 1. (Şişman, 2010)

Sorunlar	Frekans (f)	Yüzde (%)
Sol el tutuşu	4	66,6
Parmak tutma	1	16,6
Parmakları zamanında tele basma	1	16,6
4. parmağın zayıflığı	1	16,6
Pozisyon geçişleri	4	66,6
Entonasyon	2	33,3
Ajilite	1	16,6
Pus pozisyon	2	33,3
Vibrato	4	66,6

Şişman, sık karşılaşılan sorunların başlıcalarını sol el tutuşu, vibrato, pozisyon geçişleri (%66) olarak belirlenmiştir. Ardından entonasyon ve pus pozisyonuna (%33) ilişkin sorunların da varlığını saptamıştır. Bunun yanısıra parmak tutma, parmakları zamanında tele basma, dördüncü parmakların zayıflığı ve ajilite sorunlarını (%16,6) tespit etmiştir.

2. “Viyolonsel eğitimine birinci pozisyondan başlatan öğretmenlerin öğrencinin duruş, tutuş ve konumuna ilişkin karşılaştıkları problemler nelerdir?”

Bu probleme yanıt bulabilmek amacıyla yapılan görüşmelerden elde edilen verilere dayanarak aşağıdaki sonuçlara ulaşılmıştır.

Birinci pozisyondan başlatan öğretmenlerin öğrencinin duruş, tutuş ve konumuna ilişkin karşılaştıkları sorunlar şunlardır;

- Öğrenci birinci pozisyonda başlayınca eline bakmak için dönüyor ya da kolunu fazla kaldırıyor.

• Üçüncü parmağı ileri basmak için ellerini kasıyor, fiziksel yapısı gergin bir öğrenciyse koldan omuza kadar gerilme yaşıyor.

• El kasları alışmadığı için üçüncü ya da dördüncü parmağı pes basıyor, üçüncü ve dördüncü ileri bastığında birinci parmak tiz basmaya başlıyor ve entonasyon bozuluyor. Diğer pozisyonlara geçme süreci uzuyor. Öğrencinin viyolonselde adapte olabilmesi için oyuncak gibi çalgısıyla oynaması lazım ancak bu aşamalardan dolayı başlangıçta rahat bir fiziksel yapıya sahip olamıyor.

• Parmakları zayıf bir öğrencinin tele basma kuvveti ve parmakları açabilme kabiliyeti gelişmediği için birinci pozisyon sol el konumu el ve kol kaslarının kasılmasına sebep olabiliyor. Çalışma ve ilerleme durumu yavaşlıyor. Öğrenci ders dışı çalışma yaparken kasıldığını fark edemiyor. Oturuşu ve duruşunu bozabiliyor.

• Öğrenciye rahat çalma olgusunu anlatmak zorlaşıyor çünkü istemsizce omuzundan parmaklarına kadar kendini kasıyor.

• Öğrencinin sol kolunun bedenine olan açığı koruyamıyor olması.

Görüşmelerden elde edilen verilere göre öğrencinin fiziksel yapısının sol el duruşunu etkilediği, kol, omuz ve parmaklarda gerginlik yaşandığı, çoğu öğrenci için rahat bir pozisyon olmadığı tespit edilmiş ve duruş, tutuş ile ilgili karşılaşılan problemlerin öğrencinin sol kolunun konumuyla ve kaslarını sıkmasıyla bağlantılı olduğu söylenmiştir. Öğrencinin sol omuzdan parmaklara kadar kaslarını kasma bilgiyi kalıcılaştırma sürecini yavaşlatabilir.

3. “Viyolonsel eğitimine dördüncü pozisyondan başlatan öğretmenlerin bu pozisyona ilişkin görüşleri nelerdir?”

Bu probleme yanıt bulabilmek amacıyla, öğretmenlerin dördüncü pozisyondan başlatma nedenlerine ilişkin Tablo 2’de elde edilen tematik veriler görülmektedir.

Tablo 2. Dördüncü Pozisyonda Başlatma Nedenlerine İlişkin Tema Analizi

Avantajları ve Başlatma Nedenleri	Doğan Cangal	Ozan Evrim Tunca	Emel Asuman Önen	Dilbağ Tokay	Melih Kara	Ezgi Nihan Uzunonat
Aralıkların küçük olması	×	×	×			
Başparmağın dayanak noktası olması	×		×	×		
Ellerini rahat kontrol edebiliyor	×	×			×	×
Fiziksel konum Duruş	×	×	×		×	×
Tutuş	×	×	×		×	×
Parmaklarını germeden çalmak	×	×			×	×

Yukarıdaki tematik analizde dördüncü pozisyondan başlatma nedenlerine ilişkin görüşler tablolandırılmıştır. Aynı zamanda hem birinci pozisyondan başlatan hem de dördüncü pozisyondan başlatan öğretmenlerin görüşlerine yer verilmiştir.

• Cangal, Tunca, Önen: Aralıkların küçük olmasından dolayı dördüncü pozisyondan başlatmanın avantajlı olacağını söylemiştir.

• Cangal, Önen, Tokay: Başparmağın dayanak noktası olmasının öğrenciyi rahatlattığını söylemiştir.

• Cangal, Tunca, Önen, Kara, Uzunonat: Öğrencinin dördüncü pozisyonda ellerini görüş açısından dolayı rahat kontrol edebildiğini söylemiştir.

• Cangal, Tunca, Önen, Kara, Uzunonat: Dördüncü pozisyonda başlatmanın fiziksel olarak rahat bir pozisyon olmasından dolayı duruş ve tutuşun rahat olduğunu söylemiştir.

• Cangal, Tunca, Kara: Dördüncü pozisyondan başlamanın parmakların konumundan dolayı ellerini çok açmasına gerek kalmadan, kolunu ve parmaklarını kasmadan çalabileceğini söylemiştir.

Yapılan görüşme sonuçlarından elde edilen uzman görüşleri şu şekildedir;

Dördüncü pozisyon aralıklarının daha küçük olmasından faydalanmak güzel oluyordu. Başparmağın sapın sonuna gelmesi dayanak noktamızdı. Reşit bey bize her zaman söylerdi; dayanak noktamız var kaybolmuyoruz, açık denizde hissetmiyoruz o yüzden orası öğretmek için güzel bir yer derdi (Dilbağ Tokay görüşmesi, 2019, İstanbul).

En birincil avantaj parmaklarını görebiliyor. Eli gözünün önünde. Öbür türlü birinci pozisyonda başlattığınız zaman sürekli sola dönüp bakıyor. Bakarken de boyun ve duruş bozuluyor. Belki ondan da önemlisi, çocuk ilk çalgıya başladığında parmaklarını yanlara doğru germeyi yaşamamış oluyor (Ozan Evrim Tunca görüşmesi, 2019, Eskişehir).

Dördüncü pozisyondan başlamak fiziksel olarak rahat bir pozisyon. Belki de elimizin altında görsel olarak öğrencinin kendini kontrol edebildiği bir pozisyon. Dördüncü pozisyondan başlamak konforlu ve gözün kolaylıkla kontrol edebildiği özellikle ilk enstrüman tutuşunda öğrenciyle karşı karşıya geldiğinizde bunu şöyle yapmalısın, bunu böyle yapman gerekiyor dediğimizde karşısında ayna olmaksızın kendisini kontrol edebileceği hem görsel hem de rahat bir pozisyon (Melih Kara görüşmesi, 2019, Eskişehir).

Dördüncü pozisyonda aralıklar daha küçük, parmaklar daha komplike ve pozisyona daha hakim olabilecekleri bir yer, keza sapın bittiği yere pus parmağımızı koyduğumuz için kendini daha güvende hissediyor ve pozisyonu daha sabit tutabilecekleri bir pozisyon olduğu için dördüncü pozisyondan başlatmayı tercih ediyorum (Emel Asuman Önen görüşmesi, 2019, Eskişehir).

Dördüncü pozisyonda tutuşu daha rahat oluyor. Genel form dördüncü pozisyonda oturduğu zaman o formu koruyarak birinci pozisyonu da rahatlıkla halledebiliyor (Ezgi Nihan Uzunonat görüşmesi, 2019, Eskişehir).

Çocuk dördüncü pozisyonda kolunu kaldırmıyor, gerilmiyor, elini görüyor, kontrol edebiliyor aynı zamanda yay kontrolüne dikkat ediyor. Bu nedenle dördüncü pozisyondan başlatmak çok faydalı (Doğan Cangal görüşmesi, 2019, Ankara).

4. “Viyolonsel eğitimine dördüncü pozisyondan başlatan öğretmenlerin kullandıkları metotlar nelerdir?”

Bu probleme yanıt bulabilmek amacıyla, öğretmenlerin dördüncü pozisyon başlangıç metotlarına ilişkin Tablo 3’ de elde edilen tematik veriler görülmektedir.

Tablo 3. Dördüncü Pozisyon Başlangıç Metotlarına İlişkin Tema Analizi

4.Pozisyon Metotları	Başlangıç	Doğan Cangal	Ozan Evrim Tunca	Emel Asuman Önen	Dilbağ Tokay	Melih Kara	Ezgi Nihan Uzunonat
Rus Edisyonlar							
Rudolf Matz		✗		✗		✗	
Doğan Cangal-Can Elbi				✗			

Yukarıdaki tematik analizde dördüncü pozisyondan başlatan öğretmenlerin hangi metotları kullandıkları verilmiştir.

- Tokay; Rus edisyonlarını, Cangal; Rudolf Matz ‘‘ For Young Hands’’ 54 short etudes for violoncello başlangıç metodunu
- Önen; Can Elbi-Doğan Cangal ve Rudolf Matz‘ın başlangıç viyolonsel metodunu kullandığını söylemiştir.

Yapılan görüşme sonuçlarından elde edilen uzman görüşleri şu şekildedir;

Başlangıç edisyonların çoğu Rus, dördüncü pozisyondan başlayan ve bizim hocalarımızdan aldığımız notalar (Dilbağ TOKAY görüşmesi, 2019, İstanbul).

Dördüncü pozisyon çalıştırdığım Rudolf Matz'ın kitapları var. İlk önce boş tel çalıştırıyorum daha sonra Can Elbi'nin kitabına geçiyorum. Sonrasında Rudolf Matz'ın kitabıyla pekiştirip sonra yine Rudolf Matz'ın pus pozisyonuyla ilgili diğer kitabına başlıyorum (Emel Asuman ÖNEN görüşmesi, 2019, Eskişehir).

Rudolf Matz' a mektup yazdım. Hemen mühürlü orijinal notalarını mektuptan sonra bana yolladı. Yani ilk öğrencilerim değil ikinci öğrencilerimi dördüncü pozisyondan Rudolf Matz ile başlattım (Doğan CANGAL görüşmesi, 2019, Ankara).

Doğan Cangal ile yapılan görüşme vasıtasıyla Rudolf Matz'ın "For Young Hands" 54 short etudes for violoncello ve Can ELBİ - Doğan CANGAL viyolonsel başlangıç metodu, dördüncü pozisyon için incelenen başlangıç metotlarıdır. Aşağıda en sık kullanılan bu metotlar hakkında az da olsa bilgi vermek amacıyla yapılan incelemeler bulunuyor.

Rudolf Matz

Rudolf Matz, Hırvatistan-Slovenya Krallığı'ndaki Avusturya-Macaristan İmparatorluğu'nda yaşadı. 1901'de Zagreb'de doğdu. Matz, erken yaştan beri atletizmle ilgileniyordu. Buradan yola çıkarak kendisiyle aynı okulda olan Ana Maletic ile görüştü. Ana Maletic koreograf ve eurhythmics öğretmeni idi. Görüşmelerden sonra Matz, fiziksel olarak doğal, anatomik olarak doğru olanı kendi anlayışı çerçevesinde çello pedagojisine uyarladı.

Müzik eğitiminde beden ve zihin dengesi olarak bilinen Eurhythmics, Dalcroze'un eğitim yöntemidir. Müzik eğitiminde insan bedeni bu sürecin temel yapı taşıdır. Eğitim içerisinde egzersizlerle bedeni, zihni, duyguları, duyuları birbiriyle bütün hale getirmek, insanın psikolojik ve fiziksel varlığını geliştirmek Dalcroze'un amacıydı. Rudolf Matz için de önemli olan kas, beden ve zihin ilişkisiydi. Viyolonsel başlangıç metodunu, insan vücudunun genel işlevlerini göz önünde bulundurarak yazdı. On yıllık süreci kapsayan metotlarından sadece Rudolf Matz - "For Young Hands" 54 short etudes for violoncello başlangıç metodu ile "25 Etudes for Violoncello" kitabı paralel gitmektedir. Rudolf Matz kitabın başında iki kitabın beraber yürütülebilir olduğunu yazmıştır.

"For Young Hands" 54 short etudes for violoncello" ve "25 Etudes for Violoncello"

Bu metodun amacı her iki el için de temel tekniklerin geliştirilmesidir. Dinamiklere ve terimlere ilk başlarda yer verilmemiştir. İlk öncelik tüm etütleri yavaşça, açık bir şekilde, belirtilen yaylarda, tam ve eşit bir tonla çalmaktır. Yorum ve cümleler ikincil öneme sahiptir. Rudolf Matz'ın 25 Etudes kitabı ile For Young Hands kitabı aynı anda çalışılmalıdır. Bu kitap 25 Etudes kitabı için hazırlık olarak kullanılmalıdır. Örneğin; bu kitabın 1'den 6'ya kadar olan parçaları 25 Etudes kitabının 1'den 3'e kadar olan etütlerine hazırlığıdır.

1,2,3,4,5,6. etütler sırasıyla tüm tellerde dördüncü pozisyonu çalıştırır. R. Matz 1. etütte dördüncü pozisyonda ilk dört ölçüyü Do Majör dizisi içerisinde başlatmış, beşinci ölçüyle birlikte fa# kullanarak alterasyon yapıp dokuzuncu ölçüden itibaren Fa majör tonuna geçiş yapmıştır (bkz. Şekil 1).



Şekil 1. (1. Etüd)

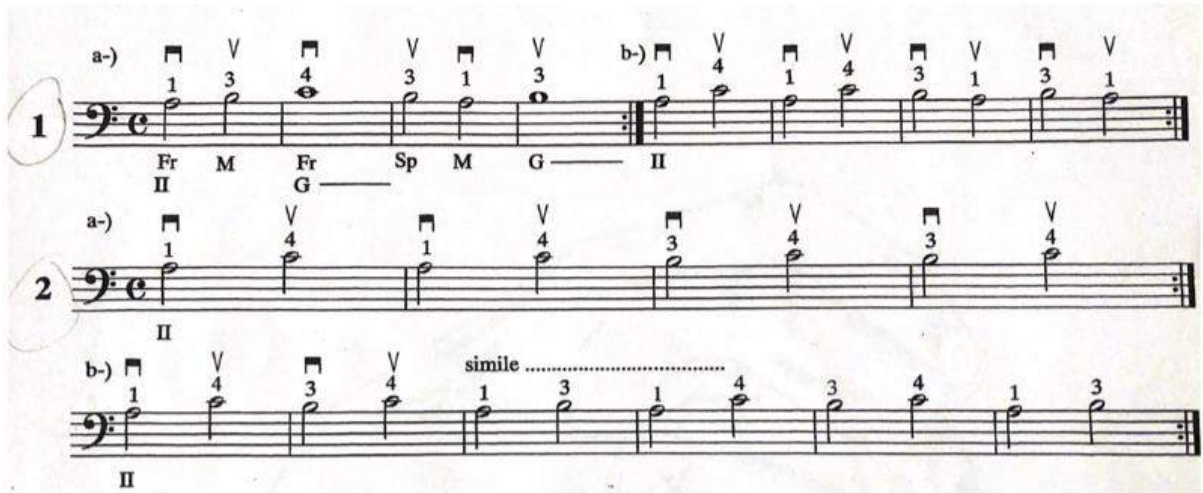
Doğan Cangal – Can Elbi Viyolonsel Başlangıç Metodu

Viyolonsel Başlangıç metodu Doğan Cangal'ın viyolonsel eğitimi süresince Enrico Mainardi'den aldığı dördüncü pozisyonla ilgili parçaların Can Elbi tarafından çeşitlendirmesiyle oluşturulmuştur. Kitabın orijinal içeriğinde viyolonsel eğitimine sağ el yay çalışmalarıyla başlanmıştır. Araştırmanın amacı doğrultusunda bu alt probleme bağlı kalarak sol el incelenmiş ve parçaların amaçları belirtilmiştir. Yay çalışmalarından sonra sol el,

Yay olmadan devam eder. Öğrenci tellere baskı uygulamadan çalışır. Amaç öğrencinin sol kolunun dengesini, duruşunu sabitleştirmek ve parmak kaslarını güçlendirmektir. Yapılan görüşmede Can Elbi şunları söylemiştir: “Temel bilgilerin tamamıyla çok doğru olması lazım. Bu durum binaya benzer, ilk başta zemini oluşturursunuz belli eğimler çerçevesinde ilerler, sistemi kurmaya başlarsınız. Alt zemin sağlam olduğu zaman birinci katı çıkabilirsiniz o seyir üstüne duvarları örmeye başlarsınız. Bunların hepsinin dayanağı vardır ve birbiriyle bağlantılıdır. Dolayısıyla bizim oluşturmamız gereken temel doğru oturuş, tutuş, pozisyon ve parmak kaslarıdır” (Can Elbi görüşmesi, 2020, İzmir).

Bilginin kalıcılılaşması için öğrencinin kendini sıkımdan ve temeli sabitleştirmesi gerekmektedir. İlk başta tele baskı uygulanmamasından dolayı kasların rahatlıkla çalıştırılması ve kol gerginliğinin olmaması öğrencide kinestetik beceriyi aktifleştirecektir. Aynı zamanda öğrenci kasları, bedeni ve zihni arasındaki uyumu keşfedecektir. Bunun içinde Can Elbi kitabın başında öğrencinin bu farkındalığa sahip olabilmesi için parmakları tele kuvvet uygulatmadan sadece tel ile temas edecek şekilde çaldırmaktadır. Parçalar bu şekilde tekrar edildikten sonra yayla beraber çalınmakta ve sonrasında bir basarak bir flajole şeklinde devam etmektedir. Can Elbi'nin görüşmedeki ifadeleri şu şekildedir:

“İlk başta sağ, sol eli ayrı çalıştırıyoruz. Kitapta o pozisyonları duruşları sağlayabilmek ve doğal hale getirmek için sıkımdan sadece flajole koyduruyorum. Öğrenci uzun süre flajole çalıyor. On, on beş gün sonra öğrenci o yüksekliğe alışıyor. Kolun bilek kısmından dirseğe kadar uçak pisti gibi durması lazım. En doğal halimizde yani yürürken ellerimiz aşağıda. Bu nedenle bizim tutuşumuz doğal bir hareket değil. Dolayısıyla bunu rahatlıkla ve yumuşaklıkla sağlayabilmek lazım. Bunun için de ilk önce bir güç olmadan tutturmak gerekir. Bundan dolayı flajole koyduruyorum ve yüksekliği keşfettiriyorum ondan sonra parmak kasları için parmakları kaldırıp tele koymasını istiyorum. Kitaba ilk başladığımızda direk öğrenci basmıyor tellere. Bu durum yaklaşık üç hafta sürüyor. Öğrenci omuzları kaldırmadan, kendini sıkımdan doğal pozisyonu öğreniyor. Ondan sonra öğrenci sırasıyla flajole ve hafif basma şeklinde devam ediyor. Bu sefer öğrenci rahatlığı basarken de sağlamış oluyor. Bir yandan da hafif basarak o ağırlığı dengede tutuyor” (Can Elbi görüşmesi, 2020, İzmir).



Şekil 2. (Doğan Cangal-Can Elbi Başlangıç Metodu'ndan İlk İki Örnek Etüd)

5. “Viyolonsel dördüncü pozisyondan başlatan öğretmenlerin öğrencinin duruş, tutuş ve konumuna ilişkin karşılaştıkları sorunlar nelerdir?”

Yapılan görüşmelerde uzmanlar dördüncü pozisyonun duruş, tutuş ve konumuna ilişkin bir sorunla karşılaşmamış, uzmanlardan bir tanesi dördüncü pozisyondan başlayan öğrencinin sol kolunu ve bileğini viyolonselde dayamasının diğer pozisyonlara etkisinden bahsetmiştir.

Yapılan görüşmede uzman görüşleri şu şekildedir;

- “Başparmağın dayanak noktası olması sapın sonuna ne güzel derken başka bir problemle karşılaşyoruz. Sol kol viyolonsele dayanıyor. Viyolonsel dördüncü pozisyonda bitmiyor. Viyolonsel öğretirken dördüncü pozisyon yani dayanak noktamız, son noktamız değil. Her çocuğun dünyanın en iyi çellisti olma şansı var. O şansı ondan almamak adına kolun, dördüncü pozisyon değil, tuşenin sonuna kadar her yere gideceğini düşünerek öğretmek zorundayız. Birinci pozisyonda, dördüncü pozisyonda her pozisyonu şekillendirirken kol her an yukarıya çıkabilecek açıklıkta, rahatlıkta olmalı. Başparmak dayanıyor dediğimizde dayanma fiilinde bir problem var. Başparmakla kalmıyor bilek dayanıyor, kol dayanıyor. Dolayısıyla başparmağı dayamanın yanında ekstrası olarak sol bilek, dirsek aşağıda kalıyor” (Dilbağ TOKAY görüşmesi, 2019, İstanbul).

6. Viyolonsel eğitimine dördüncü pozisyondan başlayan öğrencinin pozisyonlar arası geçişlerde karşılaştıkları sorunlar nelerdir?

Yapılan görüşmelerden elde edilen sonuçlara göre D. Tokay, dördüncü pozisyondan başlayan öğrencinin diğer pozisyonlara geçişlerde sol kolunun yeterince açılmadığını söylemiştir. Ayrıca Melih Kara, dördüncü pozisyondan başlayan öğrencinin aynı pozisyonda uzun süre kalması nedeniyle pozisyonlar arası geçişi etkileyebildiğini belirtmiştir.

“Dördüncü pozisyonda sol kol ve bilek viyolonsele dayanıyor. Bu nedenle diğer pozisyonlarda kol açılmıyor. Dördüncü ve birinci pozisyon arası sıkıntı değilken, yedinci pozisyonun sıkıntılı olduğunu gördüm” (Dilbağ TOKAY görüşmesi, 2019, İstanbul).

“Dördüncü pozisyon ya da birinci pozisyonda başladığımızda o pozisyonda uzun süre çalışılmaması gerektiğini düşünüyorum. Sebebi de çalan kişi sadece dördüncü pozisyona adapte kalıyor. Dolayısıyla başladıktan sonra daha hızlı ilerlemesi gerektiğini düşünüyorum. Öğrenci ne kadar çok oynadığıyla oynayabiliyorsa o kadar iyi. Pozisyonun devam etmesi onun sürekliliğinin anlaşılması için dörtten bire, birden ikiye kadar olan pozisyonların birbirine bağlantılarının yapılması ve sürekliliğinin oluşturulması gerekiyor” (Melih KARA görüşmesi, 2019, Eskişehir).

Sonuç, Tartışma ve Öneriler

İnsanların rahat hareket deneyimleri belli becerileri aktifleştirir. Beden hareketleriyle verilen komutlar ile bu beceriler aktifleşir. Dalcroze’un kassal his olarak adlandırdığı kinestetik beceri bireyin kendini sıkmadan rahat bir şekilde bedenine verdiği komutlarla aktifleşir ve beynin belli bölümlerini çalıştırarak bilgiyi kalıcı hale getirir. Viyolonsel eğitiminde dördüncü pozisyondan başlatmanın amacı öğrencinin bedeni ve kas sistemini daha rahat keşfedebilmesi, kinestetik beceriyi aktifleştirip bilgiyi yolda yürümek kadar rahat ve kalıcı hale getirmesidir. Birinci pozisyondan başlamak her öğrencinin yapısına uygun olmayabilir. Sol kol dengesini, tuşeyi tutuş pozisyonunu ve oturuşunu keşfetmesi süreci uzatabilir ve kinestetik beceriyi aktifleştirmesi zaman alabilir. Bu çalışmanın amacı, viyolonsele başlayacak öğrencilerin hangi pozisyondan başlayacaklarsa o pozisyonun avantaj ve dezavantajlarını ortaya koymaktır. Sonuçta bu kararı verecek olan konunun uzmanı olan viyolonsel öğretmenidir.

Bu bölümde, yapılan görüşmelerde ve araştırmada elde edilen sonuçlar ve bu sonuçlara bağlı kalarak geliştirilen önerilere yer verilmiştir. Bu araştırmada viyolonsel eğitimine dördüncü pozisyondan başlatmanın avantaj ve dezavantajları; ayrıca dördüncü pozisyon başlangıç metotları örnek gösterilmiştir. Bu incelemede yer alan alt problemlere ilişkin elde edilen sonuçlar şu şekildedir;

Görüşmelerin sonucunda birinci pozisyonda başlatan öğretmenlerin, öğrenciye gam çaldırmanın öğrenciyi rahatlattığını ve daha melodik etütler çalındığını savunmuştur. Kaynak eksikliği nedeniyle dördüncü pozisyonda başlatmayı tercih etmemişlerdir. Viyolonsel eğitimine dördüncü pozisyondan başlayan öğrencilerde başparmağın dayanak noktası olması, parmağın sapın sonuna denk gelmesi, öğrencilerin sol kolunu viyolonsele dayamasına sebep olduğu söylenmiştir. Ancak viyolonselinde sadece dördüncü pozisyondan ibaret olmadığı bunun öğretmenin tercihi olduğu ifade edilmiştir. Öğrenci viyolenseli çalarken köprüye kadar her yere gidebileceğini düşünerek hareket edebilmeli ve kolunu çelloya dayama ihtimalini düşünmemelidir. Bundan dolayı öğrenci geri

pozisyonlara gitmekte sıkıntı yaşamıyorken, ileri pozisyonlara giderken kolunun dayanmasından dolayı kol açılmıyor. Yukarıda belirtilen dördüncü pozisyondan başlatmama nedenlerinin yanı sıra yaptığımız araştırmalardan da yola çıkarak dördüncü pozisyonun yaygınlık kazanmadığı tespit edildi. Yaygınlık kazanmamasının sebeplerinden bir tanesi bazı viyolonsel eğitimi veren öğretmenlerin dördüncü pozisyondan başlatmayla ilgili yeterli bilgiye sahip olmaması diğer sebep ise okulların müfredat programının dördüncü pozisyon eğitim süreciyle uyuşmaması olarak belirlenmiştir. Bazı uzmanlar ise dördüncü pozisyonun öğrencinin doğal vücut pozisyonuna uygun olduğunu ve birinci pozisyona geçtiğinde daha rahat ettiğini belirtmiştir. Saraç'ın çalışma-sında, (1992, 44) başlangıç pozisyonunun dördüncü pozisyon olması gerektiği belirtilerek, dördüncü pozisyonla öğrencinin el pozisyonunu daha rahat göreyerek kolay kavrayacağı belirtilmiş ve ayrıca pus pozisyonun birinci sınıftan itibaren kullanılmasının beşinci parmağı da çalmaya yönelteceği söylenmiştir (Burubatur, 2006).

Saraç'ın (1992) araştırmasında yer verdiği görüşlerine göre dördüncü pozisyonun başlangıç pozisyonu olması gerekmektedir. Fakat öğrencinin birinci yıl çalabileceği gam sayısı kısıtlı görülmektedir. Çünkü viyolonsel eğitime yeni başlamış bir öğrencinin tek konum üzerinde yapması gereken çalışmaları gam sayısını sınırlayabilmektedir (Burubatur, 2006). Viyolonselde yeni başlayan öğrencinin birinci dönem temel teknik becerileri kalıcılaştırması, ikinci dönem gam çalmaya başlaması gerektiği söylenmiştir.

Akın'ın çalışmasında, (2001, s. 22) viyolonsel öğretiminde dördüncü pozisyondan başlamanın öğrenci için rahat pozisyon olduğu ve ses bulmak için bireyin birinci pozisyondaki gibi sıkıntı yaşamadığı belirtilmiştir. Dördüncü pozisyondan başlayan öğrencinin fiziksel yapısı sorun olmaksızın rahatlıkla viyolonselde uyum sağlayabildiğini, öğrencinin görsel olarak fiziksel durumunu kontrol edebildiği belirtilmiştir. Viyolonsel eğitime başlayan öğrencinin beden ve zihin arasındaki uyumu fark edebilmesi için sol kolunu, parmaklarını ve vücudunu sıkmaması gerekmektedir. Viyolonsel eğitiminin temel teknik bilgilerinin (oturuş, duruş, tutuş) kalıcılığı için kinestetik becerinin (his) aktifleştirilmesi gerekmektedir. Öğrenci ders içerisinde hangi kas gruplarının çalışması gerektiğini bilemez. Sonuç olarak viyolonsel eğitiminde motor hareketlerinin doğru yürütülmesi gerekmektedir. Merkezi sinir sistemine ulaşan hareketler kinestetik süreçle bağlantılıdır. Kinestetik beceri (his) yeterince çalışmadığında hareketlerin kontrolü ve algılanması oldukça zayıflar. Basit bir yürüme hareketinin bilinçsiz düzeyde gerçekleşen bir eylem olduğunu biliyoruz. Viyolonselde başlangıçta öğrenilecek temel tekniklerin de yürüme eylemi gibi bilinçsiz düzeyde gerçekleşmesi, bireyde kalıcılaştırılması gereken en temel noktadır. Beden-zihin uyumunun bilincinde olmak, çello çalmasını başka boyutlara taşıyabilir. Viyolonsel eğitimi fiziksel ve zihinsel bütünleşmeyi temsil ediyorsa kinestetik beceri (his) bu bütünleşmede temel rolü oynar. Beden-zihin ve kinestetik becerinin (his) aktifleştirilmesi çello eğitiminin başlangıcında öğretmenin seçtiği yöntemle ilgilidir. Eski tarihlerden beri çello eğitime birinci pozisyondan başlatılmaktadır. Bu yöntem ile ilgili birçok makul açıklama yapılmıştır. Bu açıklamalardan biri basit melodilerin Dorian modu gerektirdiğidir. Keman ya da viyola için bu düşünce uygun olabilir ancak viyolonsel için zorlayıcı olabilmektedir. Viyolonselde yeni başlayan birey için en doğal konum dördüncü pozisyon olabilir. Bu konumda melodiler Aeolian modundadır. Başlangıç aşamasında olan öğrenci biz söylemediğimiz sürece aşamanın zor ya da kolay olduğunu bilemez. Kasların ve bedeninin rahat veya rahatsızlığı onlarda ya duygusal stresi ya da yapabilirlik hissini açığa çıkartır. Dördüncü pozisyon kökleşmiş bir yöntem alternatif sunar. Çelloda birinci pozisyondan başlatmak zihinsel blok oluşturabilir. Araştırmanın konusunu oluşturan viyolonsel eğitime dördüncü pozisyondan başlamak birinci pozisyona ek öneri olarak sunulmaktadır. Dördüncü pozisyondan başlatma yöntemi sadece küçük elli öğrenciler için değil tüm yaş gruplarına uygun bir yöntemdir. Müzik eğitim anabilim dallarında viyolonsel eğitime başlayan öğrencilerin el kaslarının gelişimi yavaşlamış ve küçük öğrencilere göre daha oturmuş olabilir. Öğrencilerin bu gerginliğini yumuşatmak ve temel teknik bilgileri oturtmak bu pozisyonla daha rahat olabilir. Aynı zamanda amatör olarak viyolonsel eğitime başlamış öğrenciler için de bu durum geçerlidir. Uzmanların görüşlerinden de yola çıkarak dördüncü pozisyonun öğretmenin öğretim yöntemleri arasında bulunması gerekmektedir. Bireyin fiziksel yapısına göre yöntem değişikliği yapmak öğrenciyi rahatlatacak ve gelişimini hızlandıracaktır.

Kaynakça/References

- (2020). Biyoenerji: <http://the-fast-information-is-here.blogspot.com/2017/02/biyoenerji-biyolojik-kaynaklardan-elde.html> adresinden alındı.
- (2020). Sinir Bilim: <https://sinirbilim.org/serebral-korteks/> adresinden alındı.
- (2020). Tıp Terimleri Sözlüğü: <https://www.tipterimlerisozlugu.com/gradient.html> adresinden alındı.
- Burubatur, M. (2006). *Eğitim Fakülteleri Müzik Eğitimi Anabilim Dallarında Birinci Sınıf 1. ve 2. Yarıyıl Viyolonsel Eğitiminde En Çok Kullanılan Metot Etüt ve Egzersizlerin İncelenmesi* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- Cangal, D., & Elbi, C. (tarih yok). *Viyolonsel Başlangıç Metodu*: İzmir.
- Chung, C. (1992). "Fundamentals of Piano Practice", www.pianoeducation.org.
- Çalışır, F. (1969). *Çalgı Bilgisi*. Ankara: Dağarcık Yayınları.
- Çilden, Ş. (2003). Çalgı Eğitiminde Nitelik Sorunları. *Cumhuriyetimizin 80. Yılında Müzik Sempozyumu*. Malatya.
- Çilden, Ş. (2006). Müzik Öğretmeni Yetiştirme Sürecinde Çalgı Eğitiminin Nitelik Sorunlarının İrdelenmesi. *Ulusal Müzik Eğitimi Sempozyumu Bildirisi*, (s. 542-548).
- Demirbatır, R. (1997). "A.G.S.L'de Viyolonsel Eğitimi, Karşılaşılan Sorunlar ve Çözüm Önerileri". *I. Ulusal A.G.S.L. Müzik Bölümleri Sempozyumu Bildirisi*. Bursa: Uludağ Üniversitesi Basımevi.
- Demirci, B., Parasız, G., & Gülüm, O. (2017). Çalgı Eğitimcilerinin Ders İçi Uygulamalara Yönelik Görüşleri. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*(39), 31-49.
- Demirel, Ö. (2007). *Öğretme Sanatı* (12. Baskı b.). Ankara: Pegem Akademi.
- Dewey, J. (2014). *Günümüzde Eğitim*. (B. Ata, & T. Öztürk, Çev.) Pegem Akademi Yayıncılık.
- Ercan, H., & Orhan, Ş. (2016). Bireysel Çalgı ve Öğretimi Dersinde Akran Öğretimine Dayalı Öğrenme Öğretme Yaklaşımı Uygulaması. *MÜZED Uluslararası 2. İpek Yolu Müzik Konferansı Sözlü Bildiri*.
- Erdal, G. G. (2005). *Koordinatif Kondisyonel Motorik Özelliklerin Geliştirilmesine Yönelik Antrenmanların Piyano Çalma Performansına Olan Etkilerinin incelenmesi ve Piyano Tekniğinin Hareket Analizi* (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Kocaeli Üniversitesi, Kocaeli.
- Gültek, B. (2004). *Piyano Eğitiminde Varolan Eğitim Ekollerinin Felsefeleri ve Günümüz Çalışmalarında Kullanılabilirlikleri Hakkında Öğretim Elemanlarının Görüşleri (G.Ü.G.E.F. Örneği)* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Gazi Üniversitesi, Ankara.
- Juntunen, M. L. (2014). "Teacher Educators' Visions of Pedagogical Training within Instrumental Higher Music Education. A Case in Finland". *British Journal of Music Education*, 157-177.
- Karasar, N. (1999). *Bilimsel Araştırma Yöntemi*, Ankara: Nobel Yayınevi.
- Lee, S. (2005). *Methods And Techniques Of Teaching First Semester Cello*. <http://www.lib.umi.com/dissertations/gateway> adresinden alındı
- Manion, L., & Cohen, L. (1994). *Research Methods in Education (4th ed.)*. London.
- Matz, R. (tarih yok). *25 Etudes for violoncello*. Dominic Music.
- Matz, R. (tarih yok). *For Young Hands 54 shorts etudes for violoncello*. Dominic Music.
- Merleau-Ponty, M. (2017). *Algının Fenomenolojisi (Phénoménologie de la perception)* (1 b.). (E. Sarıkartal, & E. Hacımuratoğlu, Çev.) İthaki Yayınları.

- Orhan, Ş., & Ercan, N. (2012). Yetişkin çalgı öğretmeni özellikleri. *International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, (s. 223-231). Ankara.
- Ömür, Ö., & Gültek, B. (2013). Piyan Performansına Etki Eden Zihinsel Süreçler. *International Journal of Human Sciences*, 10(1), 417-433. file:///C:/Users/Asus/Desktop/2493-Article%20Text-7528-4-10-20130223%20(2).pdf adresinden alındı.
- Özarslan, Y. (2011). Kişiselleştirilmiş Öğrenme Ortamı Olarak IPTV. *Eğitim Teknolojileri Araştırma Dergisi*, 2(2).
- Özay, S. (2013). Müzik öğretmeni yetiştirme sürecinde çalgı eğitiminin sorunları (Gazi Üniversitesi örneği)(Yayımlanmamış Doktora Tezi). Ankara.
- Özçimen, A., & Burubatur, M. (2012). Eğitim Fakülteleri Müzik Eğitim Ana Bilim Dallarında Birinci Sınıf 1. ve 2. Yarıyıl Viyolonsel Eğitiminde En Çok Kullanılan Metot, Etüt ve Egzersizler. *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 185-194.
- Özmenteş, G. (2007). MÜZİKTE BEDEN-ZİHİN İLİŞKİSİ. *Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi*, (s. 627).
- Özmenteş, S. (2005). Müzik Eğitiminin Boyutları ve Çalgı Eğitimi. *İnönü Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 6(9). https://www.academia.edu/1631951/MUZIK_EGITIMININ_BOYUTLARI_ve_CALGI_EGITIMI
- Parasız, G. (2009). *Keman Öğretiminde Kullanılmakta Olan Çağdaş Türk Müziği Eserlerinin Seslendirilmesine Yönelik Oluşturulan Hazırlayıcı Alışturmaların İşgörüsellik ve Etkililik Yönünden İncelenmesi* (Yayımlanmamış doktora tezi), Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Radocy, R., & Boyle, D. (Summer, 1990). Psychological Foundations of Musical Behavior. *The American Journal of Psychology*, 103(2), 284-290. doi: 10.2307/1423149
- Say, A. (2002). *Müzik Sözlüğü*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Şeker, S. (2005). 7-11 Yaş Grubunda Orff Öğretisi Destekli Keman Eğitiminde Başlangıç Metodu Oluşturulmasına İlişkin Bir Çalışma.Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. D.E.Ü Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- Şişman, Ç. (2010). *Eğitim Fakülteleri Güzel Sanatlar Eğitimi Müzik Eğitimi Bölümlerinde ve Devlet Konservatuvarlarında Lisans Düzeyinde Yaygın Olarak Kullanılan Viyolonsel Sol El İle İlgili Metotların Analizi* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi) Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, İzmir.
- Tokay, D. (2000). 7-11 yaş grubundaki çocukların viyolonsel eğitiminde öncelikli hususlar” Yüksek Lisans tezi. İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Toksoy, A. C. (2005). *Günümüz Müzik Eğitiminde Kullanılan Metotlar ve Yaklaşımlara Genel Bir Bakış*. Müzikbilim: <http://www.muzikbilim.com>.
- Tunca, O. E. (2004). Popularity Contest: Most Commonly Used Etude Books In American Colleges and Universities, Yayımlanmamış Doktora Tezi,. Florida StateUniversity. <http://etd.lib.fsu.edu/theses/available/etd08262003184343/unrestricted/02oetext.pdf>.
- Uçan, A. (1994). Türkiye' de Müzik Öğretmenliği Eğitiminin Yetmişinci Yılına Armağan. *G.Ü Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*.
- Uçan, A. (1996). *İnsan Ve Müzik İnsan ve Sanat Eğitimi*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Uçan, A. (2005). *Müzik Eğitimi Temel Kavramlar-İlkeler-Yaklaşımlar ve Türkiye'deki Durum*. Ankara: Evrensel Müzikevi.
- Yeni Sağlık Haberleri*. (2020). Yeni Tedavi: <http://www.yenitedavi.com/talamus/>
- Yıldırım, A.,& Şimşek H. (2008). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.

Görüşmeler

TUNCA, O.E. (2019). Ozan Evrim Tunca ile yapılan görüşme, Eskişehir (06/05/2019).

KARA, M. (2019). Melih Kara ile yapılan görüşme, Eskişehir (06/05/2019).

ÖNEN, E.A. (2019). Emel Asuman Önen ile yapılan görüşme, Eskişehir (06/05/2019).

UZUNONAT, E.N. (2019). Ezgi Nihan Uzunonat ile yapılan görüşme, Eskişehir (06/05/2019).

CANGAL, D. (2019). Doğan Cangal ile yapılan görüşme, Eskişehir (06/05/2019).

TOKAY, D. (2019). Dilbağ Tokay ile yapılan görüşme, İstanbul (26/02/2019).

ELBİ. C. (2020). Can Elbi ile yapılan görüşme, İzmir (28/02/2020).

MESLEKİ MÜZİK EĞİTİMİ VEREN KURUMLARDA ESER TEMELLİ BOZUK DÜZENİ BAĞLAMA ÖĞRETİMİ İÇİN BİR REPERTUVAR MODELİ ÖNERİSİ

A Repertoire Model Proposal for Teaching Work-Based Bozuk Düzen (Tuning System) Bağlama in Institutions Providing Professional Music Education

Hakan AYKURT*, Alper BÖREKÇİ**

ÖZ

Bu araştırma, mesleki müzik eğitimi veren kurumların lisans düzeyinde verilen bozuk düzeni bağlama eğitiminde kullanılmakta olan eserleri bağlama eğitimcilerinin görüş ve deneyimleri doğrultusunda zorluk düzeylerine göre sınıflandırmak ve farklı seviyelerdeki öğrencilere yönelik eser seçiminde eğitimcilere kolaylık sağlamak amacıyla yapılmıştır. Betimsel bir durum çalışması olan bu çalışmanın katılımcılarını, 15 farklı üniversiteden 23 öğretim elemanı oluşturmaktadır. Araştırmanın verileri, hazırlanan değerlendirme anketi aracılığıyla elde edilmiştir. Araştırmada bağlama eğitimcilerinin kişisel deneyimlerine bağlı görüşleri doğrultusunda bağlama eğitiminde kullanıldığı tespit edilen 261 adet eserin TRT repertuvarında yer alan notasyonları esas kabul edilerek, bağlama eğitimcilerinin verdiği puanlar sonucu zorluk derecelerine göre sınıflandırılması yapılmıştır. Elde edilen sonuçlar neticesinde, başlangıç düzeyinde 28 adet eser, orta düzeyde 183 eser, ileri düzeyde ise 50 eser belirlenmiştir. Buna göre, en kolay eser 2,21 puan ortalamasıyla "Uzun İnce Bir Yoldayım" olurken, en zor eserler ise 11,6 puan ortalamasıyla "Nihavend Üvertür" ve "Naz Nazi" olarak belirlenmiştir. Elde edilen sonuçlar neticesinde, bağlamada icracıların teknik becerilerini geliştirmeye yönelik yeni çalgısal eserlerin bestelenmesi ve bunların bağlama öğretim programlarına dahil edilmesine yönelik çeşitli önerilerde bulunulmuştur.

Anahtar Sözcükler: Bağlama, Bağlama Eğitimi, Bağlama Repertuarı, Repertuar Modeli, Türk Halk Müziği

ABSTRACT

This research was conducted in order to classify the Turkish folk songs used in the *bozuk düzen* (tuning system) *bağlama* education given at the undergraduate level of professional music education institutions according to their difficulty levels through the opinions and experiences of the bağlama educators and to facilitate the educators in the selection of Turkish folk songs for students at different levels. Participants of this study, which is a descriptive case study, consist of 23 lecturers from 15 different universities. The datas of the research were obtained via the evaluation questionnaire prepared. In the study, 261 Turkish folk songs that were determined to be used in bağlama education were classified according to difficulty levels as a result of the scores given by the bağlama educators by considering the notations in the TRT repertoire. As a result of the obtained results, 28 works at beginner level, 183 works at intermediate level and 50 works at advanced level were determined. Accordingly, the easiest work was "Uzun İnce Bir yoldayım" with an average of 2.21, while the most difficult works were "Nihavend Üvertür" and "Naz Nazi" with an average of 11.6 points. As a result of the obtained results, various suggestions were made for the composition of new instrumental works in order to improve the technical skills of performers in bağlama and to include them in the bağlama training programs.

Keywords: Bağlama, Bağlama Education, Bağlama Repertoire, Repertoire Model, Turkish Folk Music

Araştırma Makalesi/Research Article - Geliş Tarihi/Received Date: 31.07.2020, **Kabul Tarihi/Accepted Date:** 16.11.2020

* **Sorumlu Yazar/Corresponding Author:** Öğr. Gör. Çankırı Karatekin Üniversitesi Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Müzik Teknolojisi Bölümü, E-posta: hakanaykurt@karatekin.edu.tr ORCID ID: 0000-0002-0375-6175

** Arş. Gör. Burdur Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı Müzik Bölümü E-posta: aborekci@mehmetakif.edu.tr ORCID ID: 0000-0002-5563-5383

Atıf/Citation: Aykurt, H., Börekci, A. (2020) Mesleki Müzik Eğitimi Veren Kurumlarda Eser Temelli Bozuk Düzeni Bağlama Öğretimi İçin Bir Repertuar Modeli Önerisi. 191-213.

Extended Abstract

This research was conducted in order to classify the Turkish folk songs used in the *bozuk düzen* (tuning system) *bağlama* education given at the undergraduate level of Professional music education institutions according to their difficulty levels through the opinions and experiences of the bağlama educators and to facilitate the educators in the selection of Turkish folk songs for students at different levels.

In this study, descriptive research model, one of the qualitative research techniques, was used. “Descriptive research can be expressed as describing and explaining what is happening and what is already happening” (Sönmez and Alacapınar, 2011, p.46). In this context, the working group of the research consists of 23 lecturer working in fifteen of these institutions. In the developed survey, grading questions were asked for classification in terms of awareness of the works and technical levels. In order to determine the level of the works in the survey, a rating table was created and divided into 3 main sections as beginner, intermediate and advanced. Each section is divided into four difficulty levels in order to make the classification more detailed. In this framework, the findings were evaluated and the 261 works were ranked according to their technical levels. In this context, the arithmetic average of the opinions received from the instructors at the stage of determining the work levels, the values obtained are 1 - 4.4: Beginner works, 4.5 - 8.4: Intermediate works, 8.5- 12: Advanced works.

As a result of the evaluations, it has been observed that the bağlama educators gave very close, consistent scores during scoring. Nevertheless, since more than one rater was evaluated while obtaining the averages, calculations were made by excluding the highest and the lowest values in order to obtain more unbiased results. As a result of the points given, when viewed numerically, it is seen that there is no normal distribution in the distribution of works between the levels. According to this; It was concluded that the 261 works that constitute the data of the study consisted of medium level works, followed by advanced and beginner level works. While most of the beginner level works are made up of *halays*, most of the intermediate level works are vocal works. Although there are mostly non-verbal / instrumentally advanced works, numerical scarcity is noteworthy. This can be reflected in the whole *TRT THM* (Turkish Radio and Television/Turkish Folk Music) repertoire as a reflection of the fact that the rate of non-verbal / instrumental works is much lower than that of vocal works. In his study, Haşhaş (2020) states that there are 9 nonverbal / instrumental types in the TRT THM repertoire. While this is the case, it is inevitable to use so few species in bağlama education. The majority of the works identified in the research were not written for any instrument and consist of the works expressed / transmitted in the oral tradition. Insufficiency in non-verbal / instrumental works written for use in the training process of the bağlama instrument, which is the carrier transmitting element of THM culture, is seen as a problem that will make the bağlama instrument appear universally inadequate. As a matter of fact, it is seen in the written and printed literature that there are not enough studies on this subject, and most of the studies performed are generally works of adaptation by transferring methods from other instruments (Ekici, 2018; Özdek, 2014; Haşhaş, 2017; Haşhaş, 2020). Using instrumental works in bağlama education, conducting studies in this direction, composing monophonic or polyphonic original works for the performance of the bağlama family instruments, creating a rich repertoire in this field, and creating studies in this field without delay. It is thought to be included in the curriculum.

With this study, a repertoire model has been proposed to give an idea about the selection of works in bağlama education. With the implementation of this model, it is thought that a more effective way will be followed in achieving the expected gains in bağlama education by performing a more regular and programmed education. However, although the *düzen* created is not a definite *düzen*, the instructor can use his own initiative according to the development of the student in the selection made among the works in a teaching process suitable for this model. It is thought that such an approach is necessary for a more systemic and regular training process. The repertoire model created will help determine the appropriate dam works for each class and level, taking into account the specified technical levels. With the repertoire archive created in the study, it will be possible for bağlama educators to identify and partially correct the deficiencies in their own repertoire, in addition to this and similar studies in the future, each instructor will be able to learn about the teaching practices and methods of other colleagues. Considering the repertoire used in the bağlama education applied in the undergraduate program of the music departments of Education Faculties, Fine Arts Faculties, Performing Arts Faculties and Turkish Music State Conservatories in our country, this and similar studies should be made to expand and enrich the bağlama repertoire, enabling a more comprehensive and systematic contextual instruction.

Bağlama, Türk halk müziğinin zengin yapısını tamamen yansıtan ve Anadolu müzik geleneği içerisinde her türlü kültürel olgunun izdüşümünü içeren halk çalgılarımızdan birisidir. Gelişim ve değişim süreci incelendiğinde, bağlama köken itibariyle yaygın bir kabul olarak Orta Asya Türk topluluklarında kullanılan kopuz türevi çalgılara dayandırılmakta, bu toplulukların Anadolu'ya göçleri esnasında ve Anadolu'ya yerleşimleri sonrasında etkileşim içine girdikleri topluluklardan da etkilenerek, çalgının fiziki yapısında değişiklikler meydana geldiği ve farklı adlarla çeşitli formlarının ortaya çıktığı aktarılmaktadır (Gazimihâl, 1975; Ögel, 1991; Kaynar, 1996; Ekim, 2002). Netice itibariyle, bütün kültürel varlıklar gibi bağlama çalgısı da etkileşime, değişime ve gelişime açık olarak günümüze kadar varlığını sürdürmüştür.

Bağlama, fiziki şekli, çalma teknikleri ve dinamik perde yapısı itibariyle, THM'nin (*genel olarak da Türk müziğinin, y.n.*) bütün formlardaki eserlerinin icrasına imkân tanımaktadır. Çeşitli sosyal sınıfların ihtiyaçları, farklı yörelerdeki bağlama icra üsluplarının değişkenliği ve kişisel tercihlerin çeşitliliğine göre birçok ebat ve çalınış biçimlerinde farklı türlere sahiptir. Yapısı hakkında kesin bilgilere sahip olunan bağlama ailesi çalgıları; meydan, divan, çöğür, bağlama, bozuk, aşık, tambura, cura, iki telli, bulgari, ırızva ve kara düzen şeklinde sınıflandırılmaktadır (Ekim, 2002, s. 31).

Bağlamada icranın temel yapısını etkileyen hususlardan biri, tellerin akort edildiği sistemlerdir. Bu akort sistemlerine geleneksel terminolojide düzen denilmektedir. Düzen; müzik aygıtlarında sesleri uygun duruma getirme, ses ayarı (Püsküllüoğlu, 2004, s. 316) ve daha çok telli çalgılarda tellerin birbiriyle uyumu gibi anlamlara gelmektedir (Duygulu, 2014, s. 174).

Ekim (2002), günümüzde icra edilen ve bağlama eğitiminde kullanılmakta olan düzenleri¹; Bozuk (kara) düzen, Bağlama düzeni, Misket düzeni, Müstezat düzeni, Azeri (segâh) düzeni, Bozlak (Abdal) düzeni, Fidayda düzeni, Kayseri düzeni, ırızva düzeni, Kemeçe düzeni şeklinde sıralamaktadır (s. 39-42).

Bağlama icrasında önemli hususlardan biri de yöresel tavırlardır. Tavır; yöresel bir ezginin ve müzikal unsurların (çarpma, glissando, trill, çekme ve takma gibi) yöredeki ritmik anlayışa uygun olarak o ritimsel düzümün içerisinde tezeneyle icra edilmesi/bağlamaya aktarılması olarak tanımlanmaktadır (Ekim, 2002). Birçok çalışmada ortak olarak kullanılan tavırlar şu şekilde ifade edilebilir: Zeybek tavrı, Sürmeli/Yozgat tavrı, Kayseri tavrı, Konya tavrı, Silifke tavrı, Azeri tavrı, Ankara tavrı, Aşıklama tavrı, Karadeniz tavrı, Karşılama tavrı, Teke tavrı (Ekim, 2002; Alçı, 2006; Ekici, 2018).

Bağlama Eğitimi

Müzik geleneğimizde, müziğin öğretimi ve aktarımı uzun yıllar boyunca meşk adı verilen yöntemle yapılmaktaydı. Bu yöntem hem saz hem de ses eğitimi ile usta-çırak ilişkisi içerisinde her türlü müzikal bilgi ve tecrübenin aktarımını içermekteydi (Behar, 2016, s.17). Günümüzde usta-çırak ilişkisi ile birlikte özel ve resmî eğitim kurumlarında metodolojik ve akademik programlı öğretim modelleri de tercih edilir duruma gelmiştir. Bununla beraber, söz konusu akademik öğretimde dahi usta-çırak ilişkisi her zaman için varlığını ve merkezi konumunu sürdürmüş, geleneksel müziklerimizin aktarımında ve öğretiminde en önemli unsur olma niteliğini korumaya devam etmiştir (Behar, 2015, s.104).

Çeşitli aşamalardan oluşan müzik eğitiminin önemli boyutlarından birisi de çalgı eğitimidir. “Çalgı eğitimi, insanın kendisini yakından tanıyabilmesi, var olan yeteneklerini anlayabilmesi, eğitim aracılığıyla mevcut becerilerini geliştirip, yeni beceriler elde edebilmesi ve bu sayede kendisini gerçekleştirebilme şansı veren bir uğraş olmasından dolayı müzik eğitiminin önemli bir koludur” (Uslu, 1996, s.1).

Araştırmanın konusunu oluşturan bağlama eğitimi de diğer Türk müziği çalgılarında olduğu gibi yıllarca meşk yöntemi ve usta çırak ilişkisi ile gerçekleştirilirken buna ek olarak günümüzde resmî ve özel eğitim kurumlarında metodolojik yöntemler de tercih edilmektedir. Mesleki müzik eğitimi veren kurumlarda lisans düzeyinde bağlama eğitimi verilen bölümler incelendiğinde ise; eğitim fakültelerinin müzik eğitimi anabilim

¹ Bağlamada düzenler hakkında ayrıntılı bilgi ve farklı görüşler için bkz. Alçı, 2006; Oral, 2010; Yılmaz, 2015; Kalender ve Keskin, 2018, Özata, 2019.

dalları, güzel sanatlar fakültelerinin müzik bölümlerinin, sahne sanatları fakültelerinin ve Türk müziği devlet konservatuvarlarının bu görevi üstlendikleri görülmektedir. Bu bölümlerde uygulanan bağlama eğitimi, programların çalgı eğitimi kapsamında yer almaktadır.

İlgili bölümlerde bağlama eğitiminde kullanılan yöntemler ve bütün bu yöntemler içerisinde bağlama eğitiminde kullanılan repertuarın doğru bir şekilde seçiminin, eğitimin niteliğini artırma noktasında önemli bir etken olduğu düşünülmektedir. Repertuar seçiminde bağlama eğitimcisinin, mümkün olduğunca değişik yöre ve farklı tavr örnekleri kullanarak eserleri her öğrencinin seviyesine uygun bir şekilde titizlikle seçip, çok yönlü bir repertuar oluşturması, akademik ve bilimsel açıdan önemli görülmektedir.

Dağarcık seçilirken göz önünde bulundurulması gereken en önemli hususlardan birisi de eserin teknik düzey olarak öğrenciye uygunluğudur. Yanlış eser seçimi öğrencinin başarısını olumsuz yönde etkileyeceğinden seçilen eserin teknik düzeyi göz önünde bulundurulmalı ve belirli bir sıralılık ilkesine göre öğrenciye icra ettirilmelidir. Çünkü öğrencilerin istenen davranışları kazanabilmeleri bu eserleri icra etmeleriyle gerçekleşecektir (Bulut, 2008).

Sıralılık ilkesi eğitim bilimlerinde “taksonomi” şeklinde kavramsal karşılığını bulmaktadır. Taksonomi kavramı “istendik davranışların birbirinin ön koşulu olacak şekilde basitten karmaşığa, kolaydan zora, somuttan soyuta, aşamalı sıralanması” şeklinde tanımlanmaktadır (Sönmez, 2012, s. 33). Bu bağlamda düşünüldüğünde, aşamalı olarak kolaydan zora doğru sıralanan repertuar modelinin, eser temelli bir bağlama öğretiminde kullanımının gerekli olduğu düşünülmektedir.

Araştırmanın Amacı ve Önemi

Bu araştırma, mesleki müzik eğitimi veren kurumların lisans programında uygulanan bağlama eğitiminde kullanılmakta olan eserleri, bağlama eğitimcilerinin görüşleri doğrultusunda zorluk düzeylerine göre sınıflandırarak farklı seviyelerdeki öğrencilere yönelik eser seçiminde bağlama eğitimcilerine kolaylık sağlamayı amaçlamaktadır. Bu bağlamda, bağlama öğretiminde kullanılan eserlerin zorluk düzeylerinin algılanışındaki farklılığı eğitim/öğretim/aktarım sürecinin önemli paydaşlarından olan öğretim elemanlarının görüşleri doğrultusunda ortaya koyduğu çözüm odaklı bakış açısıyla gidermesi açısından önemlidir. Bağlama eğitimcileri, halk müziğinin sözlü ve çalgısal eser havuzundan yararlanırken, klasik Türk müziğinin saz eserleri repertuarından ve TRT repertuarlarına alınmamış özgün beste türü eserleri de bağlama eğitiminde kullanmaktadırlar. Bağlama eğitimcilerinin, bu derece geniş bir repertuar içerisinde, öğrencilerden beklenen kazanımlara uygun, öğretici özellikler taşıyan, öğrencinin çalgısına olan motivasyonunu arttıran ve teknik becerilerini geliştirici eserleri zorluk düzeylerine göre sınıflandırmalarına yardımcı olabilecek bu ve benzer çalışmaların akademik düzeyde nitelikli bir bağlama eğitimine katkı sunabileceği düşünülmektedir.

Yöntem

Araştırmanın Modeli

Bu çalışmada, nitel araştırma tekniklerinden biri olan betimsel araştırma modeli kullanılmıştır. “Betimsel araştırma, yaşayanların hali hazırda var olanların, yaşananların ne olduğunu betimleyip açıklanarak ortaya konulması olarak ifade edilebilmektedir” (Sönmez vd., 2011, s. 46). Çalışmada, nitel araştırma modelinin kullanılmasının nedeni uzman görüşleri doğrultusunda belirlenen 261 eserin teknik düzeylerine göre derinlemesine, öğretim elemanlarının deneyimlerine dayalı olarak uygulama boyutunda incelemektir. Böylelikle bağlama eğitimcilerinin görüş ve deneyimlerinin birincil elden ve detaylı bir şekilde ortaya koyulması amaçlanmıştır.

Çalışma Grubu

Araştırmanın çalışma grubunu, mesleki müzik eğitimi veren kurumlarda kadrolu olarak görev yapan bağlama eğitimcileri oluşturmaktadır. Buna göre, araştırmanın çalışma grubunu 15 farklı kurumda kadrolu olarak görev yapan 23 öğretim elemanı oluşturmaktadır. Araştırmanın çalışma grubunu oluşturan bağlama eğitimcilerinin görev yaptığı kurumlar, akademik unvan bilgileri ve hizmet süreleri aşağıda tablolar halinde sunulmuştur.

Tablo 1. Çalışma Grubunun Görev Yaptığı Kurumlar

No	Üniversiteler/Fakülteler/Birimler	Bulunduğu İl	Katılımcı
1	Adıyaman Üniversitesi/Devlet Konservatuvarı/Müzikoloji Bölümü	Adıyaman	1
2	Ağrı İbrahim Çeçen Üniversitesi/Eğitim Fakültesi/Müzik Öğretmenliği Böl.	Ağrı	2
3	Akdeniz Üniversitesi/Devlet Konservatuvarı/Geleneksel Türk Müziği Böl.	Antalya	2
4	Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi/Türk Müziği Devlet Konservatuvarı/Çalgı Böl.	Ankara	2
5	Burdur Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi/Eğitim Fakültesi/Müzik Eğitimi ABD ve Türk Müziği Devlet Konservatuvarı/Türk Müziği ASD	Burdur	2
6	Çankırı Karatekin Üniversitesi/Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi/ Müzik Teknolojisi Böl.	Çankırı	1
7	Dicle Üniversitesi/Devlet Konservatuvarı/Temel Bilimler Böl.	Diyarbakır	1
8	Erzurum Atatürk Üniversitesi/Türk Müziği Devlet Konservatuvarı/ Türk Halk Müziği ASD	Erzurum	2
9	Gazi Üniversitesi/Eğitim Fakültesi/ Müzik Eğitimi ABD	Ankara	2
10	Gaziantep Üniversitesi/Türk Müziği Devlet Konservatuvarı/Temel Bilimler Böl.	Gaziantep	2
11	İnönü Üniversitesi/Devlet Konservatuvarı/Müzik Böl	Malatya	1
12	Karabük Üniversitesi/ Güzel Sanatlar Fakültesi/Müzik Böl.	Karabük	1
13	Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi/Güzel Sanatlar Fakültesi/ Müzik Böl.	Kırşehir	1
14	Necmettin Erbakan Üniversitesi/Eğitim Fakültesi/ Müzik Eğitimi ABD	Konya	2
15	Ordu Üniversitesi/Sahne Sanatları Fakültesi/Türk Müziği Böl.	Ordu	1
TOPLAM			23

Tablo 1’de görüldüğü üzere, araştırmanın çalışma grubunu oluşturan 15 farklı üniversiteden toplamda 23 öğretim elemanı Türkiye’nin çeşitli bölgelerindeki farklı eğitim kurumlarında görev yapmaktadırlar.

Tablo 2. Öğretim Elemanlarının Akademik Unvanlarının Dağılımı

Akademik Unvanlar	f	%
Prof. Dr.	2	8,69
Doç. Dr.	2	8,69
Dr. Öğr. Üyesi	4	17,39
Öğretim Görevlisi	8	34,78
Araştırma Görevlisi	7	30,45
TOPLAM	23	100

Tablo 2’de görüldüğü gibi, çalışma grubunu oluşturan bağlama öğretim elemanlarının 2’si (%8,69) profesör, 2’si (%8,69) doçent, 4’ü (%17,39) doktor öğretim üyesi, 8’i (%34,78) öğretim görevlisi ve 7’si(%30,45) araştırma görevlisi unvanlarında görev yapmaktadırlar.

Tablo 3. Çalışma Grubunu Oluşturan Öğretim Elemanlarının Hizmet Sürelerinin Dağılımı

Hizmet Süreleri	f	%
0-5 yıl arası	9	39,13
6-10 yıl arası	7	30,45
11-15 yıl arası	2	8,69
16-20 yıl arası	1	4,34
21 ve daha yukarı	4	17,39
TOPLAM	23	100

Tablo 3’de görüldüğü gibi, araştırma grubunu oluşturan bağlama öğretim elemanlarının 9’u (%39,13) 0-5 yıl, 7’si (%30,45) 6-10 yıl, 2’si (%8,69) 11-15 yıl, 1’i (%4,34) 16-20 yıl, 4’ü (%17,39) 21 ve daha yukarı yıldan bu tarafa bağlama eğitimcisi olarak görev yaptığını belirtmişlerdir.

Bu bulgular, araştırma grubunu oluşturan bağlama öğretim elemanlarının hizmet sürelerinin geniş bir dağılım sergilediğini ve büyük çoğunluğunun 0-5 ve 6-10 yılları arasında hizmetlerinin olduğunu göstermektedir.

Verilerin Toplanması

Araştırma kapsamında öncelikle eğitimcilerle ön görüşmeler yapılarak üniversitelerin mesleki müzik eğitimi verilen bölümlerinin lisans programlarında uygulanan bağlama eğitiminde en çok tercih edilen 261 adet esere ulaşılmıştır. Bu eserlerin tespitinde çalışma grubunda yer alan bağlama eğitimcilerinin beyanları doğrultusunda hareket edilmiştir. İncelemeler doğrultusunda değerlendirme anketinin taslağı hazırlanmış ve hazırlanan taslak alan uzmanlarının görüşlerine sunulurken kapsam ve yapı geçerliği sorgulanmıştır. Geliştirilen ankette, her bir eserin bilinip bilinmediğine, biliniyor ise o eserin zorluk düzeyine yönelik derecelendirme soruları sorulmuştur. Bu aşamada güvenilir veriler elde edebilmek amacıyla eserlerin TRT Türk Halk Müziği repertuarında bulunan edisyonlarının esas kabul edilmesi ve eserin gelenekselliği/doğallığı bozulmadan yapılan icra yorumlarının da verilecek zorluk düzeyi puanlarında göz önünde bulundurulabileceği anket formunda belirtilmiştir.

Verilerin Çözümlemesi

Araştırmada anket formlarında elde edilen verilerin çözümü için R Project 3.6.3’den yararlanılmıştır. R, veri madenciliği, istatistiksel hesaplama ve grafikler için yazılım ortamı olup aynı zamanda açık kaynak kodlu bir programlama dilidir (Özkan vd., 2017). Katılımcıların ankete verdikleri cevapların frekans (f), yüzde (%) ve aritmetik ortalamaları (X) hesaplanmıştır. Ortalamalar elde edilirken birden fazla puanlayıcının değerlendirmesi söz konusu olduğu için daha yansız sonuçlar elde etmek adına Kırpılmış Ortalama tekniğinden yararlanılmış olup en yüksek ve en düşük değerler ortalama dışı tutularak hesaplamalar yapılmıştır. Kırpılmış ortalama tekniğinde, puanlamalar öncelikle küçükten büyüğe sıralanır ve bu sayede gözlemler arasındaki uç değerler belirlenir. Akabinde belirlenen uç değerler ile belirlenen uç değer sayısı kadar gözlem veri setinden çıkartılır. Bu şekilde veri setinin her iki tarafından da eşit sayıda değer atılarak puanlamalar dengelenmiş olur. Burada dikkat edilmesi gereken husus örneklem büyüklüğünün %15’inden fazlasının atılmasının sonuçları olumsuz etkileyeceği yönündedir (Iglewicz vd., 1993).

Bu çerçevede, öğretim elemanlarının görüşleri aracılığıyla elde edilen bulgular değerlendirilerek 261 eserin zorluk düzeylerine göre sıralaması yapılmıştır. Bu çerçevede, eser düzeylerinin belirlenme aşamasında öğretim elemanlarından alınan görüşlerin aritmetik ortalaması alınmış, elde edilen değerler 1 – 4,4: Başlangıç düzeyindeki eserler, 4,5 – 8,4: Orta düzeydeki eserler, 8,5- 12: İleri düzeydeki eserler olarak değerlendirilmiştir.

1- 4,4: Başlangıç düzeyindeki eserler

4,5- 8,4: Orta düzeydeki eserler

8,5- 12: İleri düzeydeki eserler

Zorluk Dereceleri											
Başlangıç				Orta				İleri			
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12

Şekil 1. Zorluk Dereceleri

Bulgular ve Yorum

Bu bölümde, araştırmanın amacına yönelik oluşturulan “başlangıç”, “orta” ve “ileri” düzeydeki eserlere ait bulguları sınıflandırarak gösteren bir adet tablo bulunmaktadır. Elde edilen veriler yöntem bölümünde de bahsedildiği üzere 3 ana seviyeye bölünmüş ve her bölüm Şekil 1’de de belirtildiği gibi kendi içerisinde dört zorluk derecesine ayrılarak sınıflandırılmıştır. Katılımcıların eserler hakkındaki görüşlerinin, zorluk dereceleri dikkate alınarak aritmetik ortalamasına göre sınıflandırılmış bulguları Tablo 4. de tek bir tablo halinde sunularak istatistiksel bir dille yorumlanmıştır.

Tablo 4. Katılımcıların Eserlere Yönelik Görüşlerinin Yüzde Dağılımı

No	Eser Adı	Eser Hakkında Bilgi Yok Oylayan Kişi Sayısı (%)	Zorluk Derecesi				Düzyen \bar{x}	Zorluk Düzeyi
			1	2	3	4		
1	Uzun İnce Bir Yoldayım	-	1 21,73%	2 47,82%	3 17,39%	4 13,04%	2,21	
2	Ne Ağlarsın Benim Zülfü Siyahım	-	1 21,73%	2 21,73%	3 34,78%	4 21,73%	2,56	
3	Yoncalar / Ağır Bar	26,08%	1 17,39%	2 13,04%	3 17,39%	4 26,08%	2,7	
4	Dere Geliyor Dere	-	1 21,73%	2 17,39%	3 26,08%	4 34,78%	2,73	
5	Kaleden Kaleye Şahin Uçurdum	4,34%	1 13,04%	2 26,08%	3 13,04%	4 43,47%	2,95	
6	Ellik	8,69%	1 4,34%	2 26,08%	3 26,08%	4 34,78%	3	
7	Yanlama Halayı	13,04%	1 13,04%	2 4,34%	3 26,08%	4 43,47%	3,15	
8	Kıyılı Halayı	8,69%	2 30,43%	3 30,43%	4 8,69%	5 21,73%	3,23	
9	Dalaman Oyun Havası	56,52%	2 13,04%	3 17,39%	5 13,04%	-	3,3	
10	Maraş Oyun Havası	52,17%	2 13,04%	3 17,39%	4 4,34%	5 13,04%	3,36	
11	Kargın Halay Havası	43,47%	2 17,39%	3 8,69%	4 13,04%	5 17,39%	3,53	
12	Al Kağıt Mavi Kağıt	39,13%	2 13,04%	3 8,69%	4 30,43%	5 8,69%	3,57	

13	Koçeri Bar Havası	13,04%	<u>2</u>	<u>3</u>	<u>4</u>	<u>5</u>	3,7
			26,08%	13,04%	8,69%	39,13%	
14	Köy Düz Halayı	34,78%	<u>3</u>	<u>4</u>	<u>5</u>	<u>6</u>	3,73
			39,13%	8,69%	13,04%	4,34%	
15	Sarı Seyran Barı	17,39%	<u>2</u>	<u>3</u>	<u>4</u>	<u>5</u>	3,73
			17,39%	17,39%	17,39%	30,43%	
16	Sağma	43,47%	<u>3</u>	<u>4</u>	<u>5</u>	<u>6</u>	3,84
			34,78%	4,34%	8,69%	8,69%	
17	Yol Gidermi Gidermi	39,13%	<u>2</u>	<u>3</u>	<u>4</u>	<u>5</u>	3,92
			8,69%	4,34%	30,43%	17,39%	
18	Omuz Halayı	17,39%	<u>3</u>	<u>4</u>	<u>5</u>	<u>6</u>	4
			34,78%	26,08%	8,69%	13,04%	
19	Yallı	30,43%	<u>2</u>	<u>3</u>	<u>4</u>	<u>5</u>	4
			13,04%	13,04%	4,34%	39,13%	
20	Çiçek Halayı	34,78%	<u>3</u>	<u>4</u>	<u>5</u>	-	4,06
			21,73%	17,39%	26,08%	-	
21	Kara Çaltı Oyun Havası	43,47%	<u>3</u>	<u>4</u>	<u>5</u>	<u>6</u>	4,07
			17,39%	26,08%	4,34%	8,69%	
22	Kanatlı Kapının Demir Sürgüsü	8,69%	<u>3</u>	<u>4</u>	<u>5</u>	<u>6</u>	4,09
			47,82%	13,04%	4,34%	26,08%	
23	Altını Bozdurayım	17,39%	<u>2</u>	<u>3</u>	<u>4</u>	<u>5</u>	4,1
			8,69%	4,34%	39,13%	30,43%	
24	Altın Yüzük Yaptırdım	17,39%	<u>2</u>	<u>3</u>	<u>4</u>	<u>5</u>	4,15
			8,69%	13,04%	17,39%	10	
25	Kalenin Bayır Düzü	13,04%	<u>3</u>	<u>4</u>	<u>5</u>	<u>6</u>	4,2
			30,43%	21,73%	21,73%	13,04%	
26	Oy Trabzon Trabzon	8,69%	<u>3</u>	<u>4</u>	<u>5</u>	<u>6</u>	4,28
			30,43%	17,39%	30,43%	13,04%	
27	Derenin Kenarına	34,78%	<u>3</u>	<u>4</u>	<u>5</u>	<u>6</u>	4,33
			17,39%	17,39%	21,73%	8,69%	
28	Tırnana	39,13%	<u>3</u>	<u>4</u>	<u>5</u>	<u>6</u>	4,35
			8,69%	30,43%	13,04%	8,69%	
29	Bir Fındığın İçini	21,73%	<u>3</u>	<u>4</u>	<u>5</u>	<u>6</u>	4,5
			17,39%	21,73%	21,73%	17,39%	
30	Eli Elekli Gelin	21,73%	<u>3</u>	<u>4</u>	<u>5</u>	<u>6</u>	4,55
			8,69%	34,78%	17,39%	17,39%	
31	Tamzara	4,34%	<u>3</u>	<u>4</u>	<u>5</u>	<u>6</u>	4,59
			26,08%	17,39%	21,73%	30,43%	
32	Kazova Halayı	43,47%	<u>4</u>	<u>5</u>	<u>6</u>	<u>7</u>	4,61
			39,13%	4,34%	8,69%	4,34%	
33	Hasan Pehlivan Gezin Havası	39,13%	<u>4</u>	<u>5</u>	<u>6</u>	-	4,64
			26,08%	30,43%	4,34%	-	

34	Çay Elinden Öteye	-	3	4	5	6	4,65
			21,73%	17,39%	34,78%	26,08%	
35	Dam Başında Sarı Çiçek	13,04%	3	4	5	6	4,65
			13,04%	30,43%	17,39%	26,08%	
36	Ağırlama (Dadaş Dinlendirme)	30,43%	3	4	5	6	4,68
			13,04%	13,04%	26,08%	17,39%	
37	Dımdan	4,34%	3	4	5	6	4,68
			17,39%	26,08%	21,73%	30,43%	
38	Su Sızıyor Sızıyor	4,34%	3	4	5	6	4,68
			13,04%	21,73%	43,47%	17,39%	
39	Zalifim (Asker Oldun Vatana)	30,43%	3	4	5	6	4,68
			8,69%	17,39%	30,43%	13,04%	
40	Taşlı Tarla Ayrıklı	43,47%	3	4	5	6	4,69
			4,34%	17,39%	26,08%	8,69%	
41	Ardıçlıktır Evleri	34,78%	4	5	6	-	4,73
			26,08%	30,43%	8,69%	-	
42	Süpürge Oyun Havası	21,73%	3	4	5	6	4,77
			17,39%	17,39%	8,69%	34,78%	
43	Ispanaktan Ezel Çıkar Merdeme	39,13%	4	5	6	7	4,78
			34,78%	8,69%	13,04%	4,34%	
44	Köroğlu Pehlivan Havası	21,73%	3	4	5	6	4,83
			4,34%	34,78%	8,69%	30,43%	
45	Yaylanın Soğuk Suyu	21,73%	4	5	6	7	4,83
			34,78%	30,43%	4,34%	8,69%	
46	Şu Dirmil'in Sipsileri	17,39%	4	5	6	-	4,84
			34,78%	26,08%	21,73%	-	
47	Salına Salına Suya Gidersin	8,69%	4	5	6	7	4,85
			52,17%	13,04%	13,04%	13,04%	
48	Pazarda Bal Var	4,34%	4	5	6	7	4,86
			47,82%	26,08%	8,69%	13,04%	
49	Söke Oyun Havası	34,78%	4	5	6	7	4,86
			30,43%	17,39%	13,04%	4,34%	
50	Püsküllüdür Püsküllü	21,73%	4	5	6	7	4,88
			43,47%	13,04%	8,69%	13,04%	
51	Nalbandım	47,82%	3	5	6	-	4,91
			17,39%	4,34%	30,43%	-	
52	Bünyan Halayı	30,43%	4	5	7	-	4,93
			39,13%	13,04%	17,39%	-	
53	Sinsin Halayı	-	4	5	6	7	4,95
			43,47%	26,08%	21,73%	8,69%	
54	Abdurrahman Halayı	4,34%	4	5	6	7	5
			34,78%	34,78%	17,39%	8,69%	

		3	4	5	6		
55	Yaylının Çimenine	13,04%	3	4	5	6	5
			8,69%	21,73%	17,39%	39,13%	
56	Giresun'un İçinde İki Sokak Arası	-	4	5	6	7	5,04
			43,47%	21,73%	21,73%	13,04%	
57	Hekimoğlu Derler	-	4	5	6	7	5,04
			43,47%	26,08%	13,04%	17,39%	
58	Gireniz Sipsi Gaydası	47,82%	4	5	6	-	5,08
			8,69%	30,43%	13,04%	-	
59	Belin Başındayım	34,78%	4	5	7	-	5,13
			26,08%	21,73%	17,39%	-	
60	Derenin Başındayım	13,04%	4	5	6	7	5,15
			43,47%	8,69%	13,04%	21,73%	
61	Karahisar Oyun Havası	43,47%	4	5	6	7	5,15
			26,08%	4,34%	17,39%	8,69%	
62	Gelin İndirme Havası	34,78%	4	5	6	7	5,2
			30,43%	4,34%	17,39%	13,04%	
63	Adalı Zeybeği	17,39%	4	5	6	7	5,21
			26,08%	21,73%	26,08%	8,69%	
64	Devesi Gater Gater	17,39%	4	5	6	7	5,21
			34,78%	13,04%	17,39%	17,39%	
65	Nar Ağacı Narsız Olur Mu	-	4	5	6	7	5,21
			39,13%	21,73%	17,39%	21,73%	
66	Asi Zeybek	21,73%	4	5	6	7	5,22
			21,73%	26,08%	21,73%	8,69%	
67	Desti İçinde Pekmez	8,69%	4	5	6	7	5,23
			34,78%	21,73%	13,04%	21,73%	
68	Goca Çamın Gürlemesi Dal İlen	13,04%	4	5	6	7	5,25
			30,43%	21,73%	17,39%	17,39%	
69	Ayaş Yolları	-	4	5	6	7	5,26
			39,13%	17,39%	21,73%	21,73%	
70	Şu Dalmadan Geçtin Mi	-	4	5	6	7	5,26
			21,73%	43,47%	21,73%	13,04%	
71	Ovalar Ovalar	17,39%	4	5	6	7	5,31
			30,43%	17,39%	13,04%	21,73%	
72	İzmir'in Kavakları	-	4	5	6	7	5,34
			30,43%	30,43%	13,04%	26,08%	
73	Ak Fasille Oldu mu	17,39%	4	5	6	7	5,36
			34,78%	4,34%	21,73%	21,73%	
74	Çek Deveci Develeri	17,39%	4	5	6	7	5,36
			34,78%	8,69%	13,04%	26,08%	
75	Teke Zortlatması	4,34%	4	5	6	7	5,36
			30,43%	21,73%	21,73%	21,73%	

		4	5	6	7		
76	Ah Bir Ataş Ver	-	30,43%	21,73%	21,73%	26,08%	5,39
77	Çekmecemin Perçini	30,43%	21,73%	13,04%	17,39%	17,39%	5,43
78	Evlerinin Önü Tahta Daraba	21,73%	17,39%	21,73%	26,08%	13,04%	5,44
79	Bir Gemim Var	13,04%	17,39%	39,13%	4,34%	26,08%	5,45
80	Bugün Ayın Üçüdür	-	13,04%	43,47%	26,08%	17,39%	5,47
81	Göynük Zeybeği	-	21,73%	30,43%	21,73%	26,08%	5,52
82	Denize Dalmayınca	4,34%	13,04%	30,43%	39,13%	13,04%	5,54
83	Urfa Hicaz Gezinti 1-2	60,89%	13,04%	4,34%	8,69%	13,04%	5,55
84	Eskişehir Zeybeği	-	26,08%	21,73%	21,73%	30,43%	5,56
85	A İstanbul Sen Bir Han Mısın	-	17,39%	26,08%	34,78%	21,73%	5,6
86	Ardıç Arasında Biten Naneler	13,04%	13,04%	26,08%	30,43%	17,39%	5,6
87	Gocagöz Zeybeği	34,78%	13,04%	21,73%	8,69%	21,73%	5,6
88	Çandır Tüfek Oyun Havası	21,73%	21,73%	13,04%	17,39%	26,08%	5,61
89	Daldalan Barı	8,69%	21,73%	21,73%	17,39%	30,43%	5,61
90	Çorum Halayı	4,34%	30,43%	4,34%	30,43%	30,43%	5,63
91	Menevşesi Tutam Tutam	17,39%	4,34%	34,78%	30,43%	13,04%	5,63
92	Ben Giderim Batum'a	-	26,08%	26,08%	4,34%	43,47%	5,65
93	Hana Vardım	34,75%	13,04%	8,69%	30,43%	13,04%	5,66
94	Kozak Zeybeği	13,04%	13,04%	34,78%	4,34%	34,78%	5,7
95	Tavas Zeybeği	-	30,43%	4,34%	26,08%	39,13%	5,73
96	Heyli Vaktır Menden Ayrı Gezirsen	60,89%	26,08%	4,34%	8,69%	-	5,77

97	Ankara Zeybeği	-	<u>4</u>	<u>5</u>	<u>6</u>	<u>7</u>	5,78
			13,04%	26,08%	30,43%	30,43%	
98	Yayla Yollarında Yürüyüp Gelir	-	<u>4</u>	<u>5</u>	<u>6</u>	<u>7</u>	5,78
			17,39%	21,73%	26,08%	34,78%	
99	Mendilim Dilim Dilim	30,43%	<u>5</u>	<u>6</u>	<u>7</u>	<u>8</u>	5,81
			34,78%	17,39%	13,04%	4,34%	
100	Gide Gide Yoruldum	13,04%	<u>4</u>	<u>5</u>	<u>6</u>	<u>7</u>	5,9
			17,39%	13,04%	17,39%	39,13%	
101	Aslım Paktır	13,04%	<u>4</u>	<u>5</u>	<u>6</u>	<u>7</u>	5,95
			17,39%	8,69%	21,73%	39,13%	
102	Gesi Bağları	-	<u>5</u>	<u>6</u>	<u>7</u>	<u>8</u>	5,95
			39,13%	34,78%	17,39%	8,69%	
103	Tefenni Zeybeği	21,73%	<u>4</u>	<u>5</u>	<u>6</u>	<u>7</u>	6,05
			13,04%	4,34%	26,08%	34,78%	
104	Sarı Zeybek	-	<u>5</u>	<u>6</u>	<u>7</u>	<u>8</u>	6,08
			30,43%	43,47%	13,04%	13,04%	
105	Avşar Zeybeği	4,34%	<u>5</u>	<u>6</u>	<u>7</u>	<u>8</u>	6,09
			39,13%	30,43%	4,34%	21,73%	
106	Kayalar Kayalar	52,17%	<u>4</u>	<u>5</u>	<u>6</u>	<u>7</u>	6,09
			8,69%	4,34%	8,69%	26,08%	
107	Bolu Karşılması	17,39%	<u>5</u>	<u>6</u>	<u>7</u>	<u>8</u>	6,15
			30,43%	21,73%	17,39%	13,04%	
108	Dirmilcik'ten Gider Yaylanın Yolu	-	<u>5</u>	<u>6</u>	<u>7</u>	<u>8</u>	6,17
			39,13%	26,08%	13,04%	21,73%	
109	Pamukçu Bengi Zeybeği	4,34%	<u>5</u>	<u>6</u>	<u>7</u>	<u>8</u>	6,18
			39,13%	21,73%	13,04%	21,73%	
110	Bağında Üzüm Kaldı	4,34%	<u>5</u>	<u>6</u>	<u>7</u>	<u>8</u>	6,22
			26,08%	34,78%	21,73%	13,04%	
111	Kordon Zeybeği	4,34%	<u>5</u>	<u>6</u>	<u>7</u>	<u>8</u>	6,22
			26,08%	39,13%	13,04%	17,39%	
112	Sevda Gitmiyor Serde	4,34%	<u>5</u>	<u>6</u>	<u>7</u>	<u>8</u>	6,27
			21,73%	39,13%	21,73%	13,04%	
113	Aman Avcı Vurma Beni	-	<u>5</u>	<u>6</u>	<u>7</u>	<u>8</u>	6,3
			34,78%	17,39%	30,43%	17,39%	
114	Bahkesir Zeybeği	4,34%	<u>5</u>	<u>6</u>	<u>7</u>	<u>8</u>	6,31
			30,43%	26,08%	17,39%	21,73%	
115	Bu Gelbimin Sevinci	21,73%	<u>5</u>	<u>6</u>	<u>7</u>	<u>8</u>	6,33
			17,39%	34,78%	8,69%	17,39%	
116	Harmandalı Zeybeği	-	<u>5</u>	<u>6</u>	<u>7</u>	<u>8</u>	6,34
			17,39%	47,82%	17,39%	17,39%	
117	Kaşların Karasına	-	<u>5</u>	<u>6</u>	<u>7</u>	<u>8</u>	6,34
			30,43%	21,73%	30,43%	17,39%	

118	Osman'ımın Mendili	-	5	6	7	8	6,34
			34,78%	26,08%	8,69%	30,43%	
119	Ayvannın İrisine	17,39%	5	6	7	8	6,36
			21,73%	30,43%	8,67%	21,73%	
120	Kerimoğlu Zeybeği	-	5	6	7	8	6,39
			13,04%	52,17%	17,39%	17,39%	
121	Perşembe'nin Düzleri	17,39%	5	6	7	8	6,42
			30,43%	13,04%	13,04%	26,08%	
122	Menevşe Koymuşlar Gülün Adımı	-	5	6	7	8	6,43
			30,43%	21,73%	21,73%	26,08%	
123	Yıldız Akşamdan Doğarsın	-	5	6	7	8	6,52
			13,04%	47,82%	13,04%	26,08%	
124	Çiçek Dağı	-	5	6	7	8	6,56
			30,43%	4,34%	43,47%	21,73%	
125	Kesik Çayır	-	5	6	7	8	6,56
			26,08%	8,69%	47,82%	17,39%	
126	Şu Derenin Uzunlu	4,34%	5	6	7	8	6,63
			26,08%	13,04%	26,08%	30,43%	
127	Evlerinin Önü Mersin	-	5	6	7	8	6,65
			21,73%	21,73%	26,08%	30,43%	
128	Azeri Ezgi (Bahçekürd)	30,43%	5	6	7	8	6,68
			21,73%	4,34%	17,39%	26,08%	
129	Çay Benim Çeşme Benim	-	5	6	7	8	6,69
			8,69%	39,13%	26,08%	26,08%	
130	Al Yazmamı Düreyim	17,39%	6	7	8	9	6,78
			47,82%	13,04%	13,04%	8,69%	
131	Zebul Deramedi	17,39%	5	6	7	8	6,78
			8,69%	17,39%	39,13%	17,39%	
132	Kayseri Peşrevi	30,43%	5	6	7	8	6,81
			8,69%	8,69%	39,13%	13,04%	
133	Sen Gülersen Gül Açılır	4,34%	5	6	7	8	6,81
			8,69%	26,08%	34,78%	26,08%	
134	Ayli Gece Serin Gülek Göy Çemen	21,73%	6	7	8	10	6,83
	21,73%		34,78%	30,43%	8,69%	4,34%	
135	Somalı Zeybeği	4,34%	6	7	8	9	6,9
			43,47%	26,08%	17,39%	8,69%	
136	Evimize Gelin Gelir	30,43%	5	6	7	8	6,93
			17,39%	8,69%	4,34%	39,13%	
137	Al Yanak Allanıyor	-	6	7	8	9	6,95
			47,82%	17,39%	26,08%	8,69%	
138	Aliverin Benim Barutuma Saçmama	-	6	7	8	9	6,95
			43,47%	26,08%	21,73%	8,69%	

139	Bir İncecik Duman Tüter	-	<u>5</u>	<u>6</u>	<u>7</u>	<u>8</u>	6,95
			13,04%	8,69%	47,82%	%,34,78	
140	O Şirin Sözlerine	-	<u>6</u>	<u>7</u>	<u>8</u>	<u>9</u>	7,04
			52,17%	17,39%	4,34%	26,08%	
141	Karabağ Oyun Havası	13,04%	<u>6</u>	<u>7</u>	<u>8</u>	<u>9</u>	7,1
			30,43%	26,08%	21,73%	8,69%	
142	Feracemi Al İsterim	8,69%	<u>6</u>	<u>7</u>	<u>8</u>	<u>9</u>	7,14
			30,43%	34,78%	8,69%	17,39%	
143	Kabartan Zeybeği	8,69%	<u>5</u>	<u>6</u>	<u>7</u>	<u>8</u>	7,14
			4,34%	26,08%	13,04%	47,82%	
144	Boğma Oyun Havası	30,43%	<u>6</u>	<u>7</u>	<u>8</u>	<u>9</u>	7,18
			30,43%	13,04%	8,69%	17,39%	
145	Sen Sen	30,43%	<u>5</u>	<u>6</u>	<u>7</u>	<u>8</u>	7,18
			4,34%	13,04%	17,39%	34,78%	
146	Hastane Önünde İncir Ağacı	-	<u>6</u>	<u>7</u>	<u>8</u>	<u>9</u>	7,21
			43,47%	13,04%	21,73%	21,73%	
147	Urfa Divan Ayağı	-	<u>6</u>	<u>7</u>	<u>8</u>	<u>9</u>	7,26
			34,78%	26,08%	17,39%	21,73%	
148	Rumeli Karşılması	21,73%	<u>6</u>	<u>7</u>	<u>8</u>	<u>9</u>	7,27
			34,78%	4,34%	21,73%	17,39%	
149	Can Özümnden Besmeleyi Çekince	8,69%	<u>6</u>	<u>7</u>	<u>8</u>	<u>9</u>	7,28
			21,73%	30,43%	30,43%	8,69%	
150	Ceviz Arasında Vardır Evimiz	13,04%	<u>6</u>	<u>7</u>	<u>8</u>	<u>9</u>	7,3
			21,73%	21,73%	39,13%	4,34%	
151	Gine Yeşillendi Germir Bağları	-	<u>6</u>	<u>7</u>	<u>8</u>	<u>9</u>	7,3
			30,43%	26,08%	26,08%	17,39%	
152	Şur Rengi	-	<u>6</u>	<u>7</u>	<u>8</u>	<u>9</u>	7,34
			30,43%	26,08%	21,73%	21,73%	
153	Karanfilim Budama	13,04%	<u>6</u>	<u>7</u>	<u>8</u>	<u>9</u>	7,35
			39,13%	4,34%	17,39%	26,08%	
154	Çakal Çökerten Zeybeği	-	<u>6</u>	<u>7</u>	<u>8</u>	<u>9</u>	7,39
			26,08%	39,13%	4,34%	30,43%	
155	Misket (Güvercin Uçuverdi)	-	<u>6</u>	<u>7</u>	<u>8</u>	<u>9</u>	7,39
			30,43%	17,39%	34,78%	17,39%	
156	Söğüdün Erenleri	-	<u>6</u>	<u>7</u>	<u>8</u>	<u>9</u>	7,39
			21,73%	39,13%	17,39%	21,73%	
157	Fırın Üstünde Fırın	13,04%	<u>6</u>	<u>7</u>	<u>8</u>	<u>9</u>	7,45
			30,43%	13,04%	17,39%	26,08%	
158	Sallan Boyuna Bakayım	4,34%	<u>6</u>	<u>7</u>	<u>8</u>	<u>9</u>	7,45
			30,43%	13,04%	30,43%	21,73%	
159	Elinizden Elinizden	17,39%	<u>6</u>	<u>7</u>	<u>8</u>	<u>9</u>	7,47
			26,08%	17,39%	13,04%	26,08%	

160	Merzifon Karşılması	8,69%	<u>6</u>	<u>7</u>	<u>8</u>	<u>9</u>	7,47
			13,04%	34,78%	30,43%	13,04%	
161	Safranbolu Kaşık Havası	26,08%	<u>6</u>	<u>7</u>	<u>8</u>	<u>9</u>	7,47
			13,04%	21,73%	30,43%	8,69%	
162	Serenler Zeybeği	-	<u>6</u>	<u>7</u>	<u>8</u>	<u>9</u>	7,47
			26,08%	30,43%	13,04%	30,43%	
163	Yayla Yollarında Göç Kater Kater	8,69%	<u>6</u>	<u>7</u>	<u>8</u>	<u>9</u>	7,47
			34,78%	8,69%	17,39%	30,43%	
164	Yeşil Ayna Takındınımı Beline	-	<u>6</u>	<u>7</u>	<u>8</u>	<u>9</u>	7,47
			30,43%	17,39%	26,08%	26,08%	
165	Aşlamayı Aşladım	4,34%	<u>6</u>	<u>7</u>	<u>8</u>	<u>9</u>	7,5
			30,43%	17,39%	17,39%	30,43%	
166	Ay Saçı Burma	-	<u>7</u>	<u>8</u>	<u>9</u>	<u>10</u>	7,52
			60,89%	30,43%	4,34%	4,34%	
167	Yağcılar Zeybeği	-	<u>6</u>	<u>7</u>	<u>8</u>	<u>9</u>	7,52
			17,39%	34,78%	26,08%	21,73%	
168	Zobalarında Guru da Meşe Yanıyor	-	<u>6</u>	<u>7</u>	<u>8</u>	<u>9</u>	7,52
			21,73%	26,08%	30,43%	21,73%	
169	Bayatışiraz Renk	34,78%	<u>6</u>	<u>7</u>	<u>8</u>	<u>9</u>	7,53
			13,04%	26,08%	4,34%	21,73%	
170	Mahur Rengi	34,78%	<u>6</u>	<u>7</u>	<u>8</u>	<u>9</u>	7,53
			4,34%	39,13%	4,34%	17,39%	
171	Şu Yüce Dağların Karı	17,39%	<u>6</u>	<u>7</u>	<u>8</u>	<u>9</u>	7,57
			30,43%	8,69%	8,69%	34,78%	
172	Evlerinin Önü Çevirme Çardağı	47,82%	<u>6</u>	<u>7</u>	<u>8</u>	<u>9</u>	7,58
			21,73%	4,34%	13,01%	17,39%	
173	Bahçeye Gel Göreyim	13,04%	<u>6</u>	<u>7</u>	<u>8</u>	<u>9</u>	7,6
			13,04%	30,43%	21,73%	21,73%	
174	Feracemin Ucu Sırma	-	<u>6</u>	<u>7</u>	<u>8</u>	<u>9</u>	7,6
			21,73%	21,73%	30,43%	26,08%	
175	Bozdoğan Zeybeği (Dumanı da Vardır)	-	<u>6</u>	<u>7</u>	<u>8</u>	<u>9</u>	7,69
			8,69%	39,13%	26,08%	26,08%	
176	Ey Erenler Hak Aşkına	-	<u>6</u>	<u>7</u>	<u>8</u>	<u>9</u>	7,69
			17,39%	26,08%	26,08%	30,43%	
177	Halime Kız	-	<u>7</u>	<u>8</u>	<u>9</u>	<u>10</u>	7,78
			52,17%	26,08%	13,04%	8,69%	
178	Havada Durna Sesi Gelir	-	<u>6</u>	<u>7</u>	<u>8</u>	<u>9</u>	7,86
			8,69%	26,08%	34,78%	30,43%	
179	Asmalarda Kol Uzatmış	17,39%	<u>6</u>	<u>7</u>	<u>8</u>	<u>9</u>	7,89
			13,04%	21,73%	8,69%	39,13%	
180	Bize Gam Yutturdu Devranı Felek	8,69%	<u>6</u>	<u>7</u>	<u>8</u>	<u>9</u>	7,9
			17,39%	13,04%	21,73%	39,13%	

181	Gezdim Karamanı Gördüm Konya'yı	8,69%	<u>7</u>	<u>8</u>	<u>9</u>	<u>10</u>	7,9
			39,13%	30,43%	13,04%	8,69%	
182	Eydim Kavak Dalını	17,39%	<u>7</u>	<u>8</u>	<u>9</u>	<u>10</u>	7,94
			34,78%	30,43%	4,34%	13,04%	
183	Karabiber Aş'molur	26,08%	<u>6</u>	<u>7</u>	<u>8</u>	<u>9</u>	7,94
			13,04%	13,04%	13,04%	34,78%	
184	Fidayda (Bulguru Kaynatırlar)	-	<u>7</u>	<u>8</u>	<u>9</u>	<u>10</u>	7,95
			47,82%	21,73%	17,39%	13,04%	
185	Posta Yolları	13,04%	<u>7</u>	<u>8</u>	<u>9</u>	<u>10</u>	7,95
			39,13%	17,39%	26,08%	4,34%	
186	Varakanın Alt Yanında Bahçalar	47,82%	<u>6</u>	<u>7</u>	<u>8</u>	<u>9</u>	8,03
			4,34%	8,69%	17,39%	21,73%	
187	Bağlamam Perde Perde (Giresun - Karşılması)	-	<u>7</u>	<u>8</u>	<u>9</u>	<u>10</u>	8,04
			43,47%	26,08%	13,04%	17,39%	
188	Ceyranım Gel Gel	-	<u>7</u>	<u>8</u>	<u>9</u>	<u>10</u>	8,04
			43,47%	26,08%	13,04%	17,39%	
189	Şu Dağları Aşmalı	47,82%	<u>7</u>	<u>8</u>	<u>9</u>	<u>10</u>	8,08
			26,08%	4,34%	13,04%	8,69%	
190	Azeri Oyun Havası	4,34%	<u>7</u>	<u>8</u>	<u>9</u>	<u>10</u>	8,09
			39,13%	30,43%	4,34%	21,73%	
191	Küstürdün Gönümünü	13,04%	<u>7</u>	<u>8</u>	<u>9</u>	<u>10</u>	8,1
			26,08%	34,78%	17,39%	8,69%	
192	Bir Taş Attım Alıca	-	<u>7</u>	<u>8</u>	<u>9</u>	<u>10</u>	8,13
			30,43%	34,78%	26,08%	8,69%	
193	Elmas Oyun Havası	-	<u>7</u>	<u>8</u>	<u>9</u>	<u>10</u>	8,13
			39,13%	26,08%	17,39%	17,39%	
194	Konya Divan Ayağı	4,34%	<u>6</u>	<u>7</u>	<u>8</u>	<u>9</u>	8,13
			8,69%	17,39%	21,73%	47,82%	
195	Gülüm Var Ocak Ocak	8,69%	<u>7</u>	<u>8</u>	<u>9</u>	<u>10</u>	8,14
			30,43%	26,08%	26,08%	8,69%	
196	Üç Türkoğlu	39,13%	<u>6</u>	<u>7</u>	<u>8</u>	<u>9</u>	8,14
			8,69%	8,69%	8,69%	34,78%	
197	Şu Silleden Gece Geçtim	4,34%	<u>7</u>	<u>8</u>	<u>9</u>	<u>10</u>	8,18
			34,78%	17,39%	34,78%	8,69%	
198	Terekeme	4,34%	<u>7</u>	<u>8</u>	<u>9</u>	<u>10</u>	8,18
			30,43%	30,43%	21,73%	13,04%	
199	Yatamadım Kasavetten	30,43%	<u>7</u>	<u>8</u>	<u>9</u>	<u>10</u>	8,18
			21,73%	21,73%	17,39%	8,69%	
200	Nolur Hey Gelin Nolur	4,34%	<u>7</u>	<u>8</u>	<u>9</u>	<u>10</u>	8,31
			43,47%	13,04%	4,34%	34,78%	
201	Ak Sinne'ye Vardım Koyun Yaymaya	26,08%	<u>7</u>	<u>8</u>	<u>9</u>	<u>10</u>	8,35
			13,04%	34,78%	13,04%	13,04%	

202	Türkmen Kızı (Silifke)	13,04%	7	8	9	10	8,35
			26,08%	8,69%	47,82%	4,34%	
203	Ermeneğin Keklikleri	17,39%	7	8	9	10	8,36
			17,39%	26,08%	30,43%	8,69%	
204	Gine Yeşillendi Niğde Bağları	4,34%	7	8	9	10	8,36
			21,73%	34,78%	21,73%	17,39%	
205	Bitti M'ola Bizim Elin Söğüdü	4,34%	7	8	9	10	8,4
			30,43%	13,04%	34,78%	17,39%	
206	Tarantella	26,08%	7	8	9	10	8,41
			17,39%	13,04%	39,13%	4,34%	
207	Şüşter Rengi	39,13%	7	8	9	10	8,42
			17,39%	8,69%	26,08%	8,69%	
208	Silifkenin Yoğurdu	-	7	8	9	10	8,43
			30,43%	13,04%	39,13%	17,39%	
209	Açıl Ömrümün Varı (Bad-ı Saba)	-	7	8	9	10	8,47
			26,08%	26,08%	21,73%	26,08%	
210	Cevizin Yaprağı Dal Arasında	-	7	8	9	10	8,47
			26,08%	21,73%	30,43%	21,73%	
211	İndim Geldim Silifke'den Buraya	-	7	8	9	10	8,47
			34,78%	4,34%	39,13%	21,73%	
212	Kahvenin Önünden Gelir Geçersin (Konya)	34,78%	7	8	9	10	8,53
			17,39%	4,34%	34,78%	8,69%	
213	Konya Peşrevi	4,34%	7	8	9	10	8,54
			17,39%	21,73%	43,47%	13,04%	
214	Şu Sillenin Sokakları	17,39%	7	8	9	10	8,57
			17,39%	13,04%	39,13%	13,04%	
215	Kadıoğlu Zeybeği (Muğla Çeşitlemesi)	-	7	8	9	10	8,6
			13,04%	47,82%	4,34%	34,78%	
216	Bir Çift Turna Gördüm	-	7	8	9	10	8,65
			30,43%	8,69%	26,08%	34,78%	
217	Çaya Vardım Çay Bulanık	8,69%	7	8	9	10	8,71
			17,39%	17,39%	30,43%	26,08%	
218	Arakçının Bendedir Ceyran	-	8	9	10	11	8,73
			12	30,43%	8,69%	8,69%	
219	Elmaların Yongası	-	8	9	10	11	8,73
			47,82%	39,13%	4,34%	8,69%	
220	Varın Söyleyin Ürfaniye	30,43%	8	9	11	-	8,75
			34,78%	26,08%	8,69%	-	
221	Gitme Bülbül Gitme	-	8	9	10	11	8,82
			43,47%	39,13%	8,69%	8,69%	
222	Menteşeli	21,73%	8	9	10	11	8,83
			34,78%	26,08%	13,04%	4,34%	

223	Şehnaz Longa	-	8	9	10	11	8,91
			34,78%	47,82%	8,69%	8,69%	
224	İki Turnam Gelmiş Aklı Kareli	21,73%	8	9	10	11	8,94
			30,43%	30,43%	8,69%	8,69%	
225	Eremedim Vefasına Dünyanın	-	8	9	10	11	9
			34,78%	43,47%	8,69%	13,04%	
226	Hicaz Mandıra	-	8	9	10	11	9
			39,13%	30,43%	21,73%	8,69%	
227	Nihavend Longa (Kevser Hanım)	8,69%	8	9	10	11	9
			26,08%	43,47%	17,39%	4,34%	
228	Açıl Ey Ömrümün Varı (Silifke Sallaması)	-	8	9	10	11	9,04
			26,08%	43,47%	13,04%	13,04%	
229	Şenlik Raksı	-	8	9	10	11	9,04
			30,43%	39,13%	26,08%	4,34%	
230	Aslan Mustafa'm	-	8	9	10	11	9,08
			30,43%	47,82%	4,34%	17,39%	
231	Anamur Yolları	4,34%	8	9	10	11	9,09
			30,43%	34,78%	21,73%	8,69%	
232	Kentvari	52,17%	8	9	11	-	9,09
			21,73%	13,04%	13,04%	-	
233	Haydi Bizim Evde Şeker Lokum	-	8	9	10	11	9,13
			34,78%	34,78%	13,04%	17,39%	
234	Trakya Karşılması	-	8	9	10	11	9,13
			30,43%	39,13%	17,39%	13,04%	
235	Bad-ı Saba Derler Erken Esene	17,39%	8	9	10	11	9,21
			34,78%	39,13%	17,39%	17,39%	
236	Fethiye Kocaoğlan Zeybeği	-	8	9	10	11	9,21
			34,78%	30,43%	13,04%	21,73%	
237	Sultaniyegâh Sırto	-	8	9	10	11	9,21
			34,78%	26,08%	21,73%	17,39%	
238	Portakalım Tekerlendi	-	8	9	10	11	9,26
			30,43%	26,08%	30,43%	13,04%	
239	Asker Yolu Beklerim	-	8	9	10	11	9,39
			34,78%	17,39%	21,73%	26,08%	
240	Vay Bana Vaylar Bana	-	8	9	10	11	9,39
			30,43%	17,39%	34,78%	17,39%	
241	Hicaz Onbirli	13,04%	8	9	10	11	9,45
			26,08%	8,69%	39,13%	13,04%	
242	Makedon Onbirli	21,73%	8	9	10	11	9,55
			8,69%	21,73%	43,47%	4,34%	
243	Kürdilihicazkar Longa	-	8	9	10	11	9,6
			13,04%	30,43%	39,13%	17,39%	

244	Kadıoğlu Zeybeği (Aydın Çeşitlemesi)	-	8	9	10	11	9,65
			30,43%	4,34%	34,78%	30,43%	
245	Ehseni Reqsi	47,82%	8	9	10	11	9,66
			13,04%	4,37%	21,73%	13,04%	
246	Dersini Almışta Ediyor Ezber	-	8	9	10	11	9,69
			13,04%	30,43%	30,43%	26,08%	
247	Şeyh Şamil	-	8	9	10	11	9,78
			17,39%	13,04%	43,47%	26,08%	
248	Başına Bağlamış Astar	-	9	10	11	12	9,86
			47,82%	26,08%	17,39%	8,69%	
249	Kocaarap Zeybeği	-	9	10	11	12	9,95
			52,17%	17,39%	13,04%	17,39%	
250	Kullar Olam Seni Doğuran Anaya	-	9	10	11	12	10,13
			30,43%	34,78%	26,08%	8,69%	
251	Sabahınan Esen Seher Yeli Mi	-	9	10	11	12	10,21
			43,47%	21,73%	4,34%	30,43%	
252	Czardas (Çardaş)	4,34%	9	10	11	12	10,4
			17,39%	39,13%	21,73%	17,39%	
253	Çamlığın Başında Tüter Bir Tütün	-	9	10	11	12	10,43
			26,08%	26,08%	26,08%	21,73%	
254	Kaytağı	-	9	10	11	12	10,56
			21,73%	26,08%	26,08%	26,01%	
255	Kırcaali Köçek	13,04%	9	10	11	12	10,61
			13,04%	26,08%	34,78%	17,39%	
256	Kız Gülbeden (Üzüm Kesimi)	-	9	10	11	12	10,73
			4,34%	39,13%	34,78%	21,73%	
257	Başqalı Reqsi	17,39%	9	10	11	12	10,78
			17,39%	8,69%	30,43%	26,08%	
258	Haydar Haydar (On Dört Bin Yıl Gezdin)	-	9	10	11	12	10,95
			8,69%	21,73%	34,78%	34,78%	
259	Shalaxo (Şalako)	4,34%	9	10	11	12	10,95
			17,39%	4,34%	39,13%	34,78%	
260	Naz Nazı	34,78%	10	11	12	-	11,6
			4,34%	17,39%	43,47%	-	
261	Nihavend Uvertür (Orhan Gencebay)	-	11	12	-	-	11,6
			%21,73	%26,08	%30,43	%21,73	

Tablo 4’de, araştırmada ulaşılan bağlama eğitimcilerinin araştırma kapsamındaki tüm eserlere yönelik görüşleri yer almaktadır. Eserler, düzey ortalamaları en düşüğe en yükseğe gidecek şekilde sıralanmaktadır. Ayrıca düzey ortalamalarının hangi zorluk düzey grubuna girdikleri de en sağdaki “Zorluk Düzeyi” sütununda belirtilmiştir. Tablo 4’den anlaşılacağı üzere; örneğin beşinci sırada yer alan “Kaleden Kaleye Şahin Uçurdum” eseri hakkında katılımcıların %4,34’ü eser hakkında fikirlerinin olmadığını, %13,04’ü eseri 1. zorluk derecesinde gördüğünü, %26,08’i 2. zorluk derecesinde, %13,04’ü 3. zorluk derecesinde, %43,47’si 4. zorluk

derecesinde gördüğünü belirtmişlerdir. Buna göre, bu esere yönelik genel zorluk derecesinin aritmetik ortalaması da 2,95 olarak gerçekleşmiştir. Bu bulgulara göre eser, araştırmacılar tarafından belirlenen üç ana düzeyden (“Başlangıç”, “Orta”, “İleri”) başlangıç grubunda yer almaktadır. Tablo 4’deki bulguları okumaya yönelik bu örnek yorumdan sonra her eser için 261 ayrı yorumda bulunulması tablodaki bulguların pratik anlamda anlaşılabilirliğinin zor olacağı düşüncesinden hareketle tablodaki bulgular sınıflandırılarak yorumlanacaktır.

Tablo 4’de görüldüğü üzere; araştırma kapsamındaki 261 eserden 28’i Başlangıç düzeyi eser olarak belirlenirken, 183’ü Orta düzey, 50’si ise İleri düzey olarak belirlenmiştir. Elde edilen eserler üzerinde dağılımın normal olmadığı, Orta düzey eserlerin sayısının diğer iki düzeydeki eserlerin sayısından oldukça fazla olduğu görülmektedir. Eserlerin düzey ortalamaları dikkate alınarak yapılan sıralamada, birinci sırada bulunması sebebiyle en kolay olduğu düşünülen eserin 2,21 ortalamasıyla “Uzun İnce Bir Yoldayım” olduğu görülmektedir. 260-261. sırada bulunan ve en zor olduğu düşünülen eserlerin, 11,6 ortalamasıyla “Nihavend Üvertür” ve “Naz Nazı” isimli eserler olduğu görülmektedir. Başlangıç düzeyini oluşturan eserler kendi içlerinde incelendiğinde, bu düzeyin en kolay eseri, aynı zamanda 2,21 oranıyla araştırmanın en düşük ortalamasına sahip “Uzun İnce Bir Yoldayım” iken, bu düzeyin en zor eseri ise 4,35 ortalamasıyla “Tırnana” olarak görülmektedir. Orta düzeyde yer alan eserler kendi içlerinde incelendiğinde, bu düzeyin en kolay eserinin 4,5 ortalamaya sahip “Bir Fındığın İçini” olduğu görülürken, bu düzeyin en zor eseri ise 8,47 ortalaması ile “İndim Geldim Silifke’den Buraya” olarak görülmektedir. İleri düzeyde yer alan eserler kendi içlerinde incelendiğinde, bu düzeyin en kolay eserinin 8,53 ortalama ile “Kahvenin Önünden Gelir Geçersin” olduğu, en zor eserlerin ise 11,6 oranıyla araştırmanın en yüksek ortalamasına sahip olan “Nihavend Uvertür” ve “Naz Nazı” eserleri olduğu görülmektedir.

Araştırmada kapsamındaki 261 eserden 96’sı, çalışma grubunu oluşturan bağlama eğitimcilerinin tamamı tarafından bilinmektedir. Geriye kalan 165 eserin ise, değişen yüzdelik oranlarda bilinmemeye durumları söz konusudur. Yapılan inceleme sonucunda ortaya çıkan başka bir durum ise şudur;

Öğretim elemanları tarafından yapılan değerlendirmeler neticesinde, ileri düzey eserler bağlama eğitiminde yer alan yöresel tavrı öğretimi açısından incelendiğinde, tezene tavrı arasında zorluk düzeylerine göre hiyerarşik bir düzen ortaya çıkmıştır. Buna göre; ileri düzey eserler incelendiğinde, bağlama eğitiminde yer alan yöresel tavrı öğretimi açısından öğretim elemanları tarafından yapılan değerlendirmeler neticesinde tezene tavrı arasında zorluk düzeylerine göre bir sıralama da ortaya çıkmıştır. Buna göre; ileri düzey olarak belirlenen eserlerin çoğunluğunu ağırlıklı olarak Azerbaycan, Konya, Silifke ve Yozgat yöresi ezgilerinin oluşturduğu görülmüştür. Bunun yanında özgün saz eserlerinin de (longa, sirto, uvertür vb.) bu grupta yer almaktadır. Bunun sebebi olarak, belirlenen eserlerin metronom hızının, tezene yapılarının (tril, çırpma, takma vb.) ve parmak ajilitesi (çeviklik) gerektiren müzikal oluşumların, seviye açısından öğrenciyi zorlayacak düzeyde olmasından kaynaklı olduğu düşünülmektedir. Nitekim çoğunluğu orta düzey grubunda yer alan zeybek tezenesi ezgilerinden yalnızca dört örneğin ileri düzey grupta yer almasındaki en büyük etkenin, bu ezgilerin tril başta olmak üzere içerisinde 32’lik veya 64’lük ezgisel kalıpları barındırması olduğu söylenebilir.

Orta düzey eserler incelendiğinde, bu düzeyin ilk basamaklarında yer alan eserlerin halk oyunlarına eşlik niteliği taşıyan (halay, ağırlama, bar, oyun havası vb.) eserler olduğu göze çarpmaktadır. Devamında yer alan eserlerin büyük çoğunluğu, bünyesinde tavrı konusunu barındığı için eserler bu bağlamda değerlendirilmiştir. Buna göre, eserler yöresel tavrı kullanımı açısından incelendiğinde, ilk basamaklarda Teke ve Karadeniz tavrıların ağırlıkta olduğu, orta basamakta Kırşehir tavrının yoğun olarak tercih edildiği, ileri basamakta Konya, Yozgat, Azeri ve Kayseri tezene tavrıların yer aldığı görülmektedir. Zeybek tavrı örnekleri ise, düzey içerisinde hemen hemen her basamakta yer almaktadır.

Başlangıç düzey eserler incelendiğinde, bu düzeyin ilk basamaklarında yer alan eserlerin, herhangi bir yöresel tavrı içermeyen kırık hava türünde eserler olduğu, devamında yer alan eserlerin büyük çoğunluğunun ise halay ve bar ezgilerinden oluştuğu göze çarpmaktadır. Eserlerin hepsi incelendiğinde 261 eserin 188’i sözlü, 73’ünün ise sözsüz/enstrümantal türde olduğu tespit edilmiştir.

Sonuç

Araştırma sonucunda, lisans düzeyi bozuk düzeni bağlama eğitiminde kullanılan 261 eser tespit edilmiştir. Bu eserler, TRT repertuarında bulunan sözlü ve çalgısal eserler, TRT repertuarı dışındaki anonim veya bestecisi belli olan eserler ve uluslararası nitelikli eserler şeklinde çeşitlilik ve zenginlik arz etmektedir. Bu zenginliğin, öğrencilerin teknik düzeyine göre eser seçiminde bağlama eğitimcilerine daha esnek davranabilecekleri bir bakış açısı sağlayacağı ve buna bağlı olarak tekdüzelikten kurtulup aynı seviyedeki öğrencilere gerektiğinde kişisel beğenilerini de dikkate alarak farklı eserler icra ettirebilecekleri ve bu durumun da öğrencinin motivasyonunu olumlu yönde etkileyeceği düşünülmektedir.

Mesleki müzik eğitimi veren kurumlardaki lisans düzeyindeki bozuk düzeni bağlama eğitiminde kullanılan repertuarların içeriği incelenip birbirleriyle karşılaştırıldıklarında; başlangıç düzeyindeki temel çalım tekniklerini öğretmeyi amaçlayan eserlerin benzerlikler taşıdığı ancak, başlangıç sonrası orta ve ileri düzeylerde ise kullanılan öğretim programlarının farklılık gösterdiği gözlemlenmektedir. Söz konusu farklılık, eğitimcinin kendi bilgi ve tecrübesine dayanarak hazırladığı öğretim materyallerinin (metot vb.) çeşitliliği ve bakış açısından kaynaklanmaktadır (Ekim, 2019). Yapılan değerlendirmeler neticesinde bağlama eğitimcilerinin puanlama esnasında oldukça yakın, birbirleriyle tutarlı puanlar verdikleri görülmüştür. Verilen puanlar sayısal açıdan incelendiğinde düzeyler arasındaki eser dağılımında normal bir dağılım bulunmadığı görülmektedir. Çalışmanın verilerini oluşturan 261 adet eserin, büyük çoğunluğunun Orta düzey eserlerden oluştuğu bunu takiben ileri düzey ve başlangıç düzeyi eserler geldiği sonucuna varılmıştır. Başlangıç düzeyinde eserlerin büyük çoğunluğu halaylardan oluşmakta iken, orta düzey eserlerin çoğunluğunu sözlü eserler oluşturmaktadır. Nitekim bu durum literatürde yer alan birçok bağlama metodunda da aşamalı olarak görülmektedir (Ekici,2018; Haşhaş, 2017; Kalender ve Keskin, 2018; Yaşar, 2015). Sözsüz/Enstrümantal olarak çoğunlukla ileri düzeyde çeşitli eserler bulunsa da sayısal olarak azlığı dikkat çekmektedir. Bu durum, bütün TRT THM repertuarı içerisinde sözsüz/enstrümantal eserlerin oranının sözlü eserlere göre çok daha düşük olmasının yansıması olarak gösterilebilir. Haşhaş (2020) çalışmasında TRT THM repertuarında 9 adet sözsüz/enstrümantal tür olduğunu ifade etmektedir.

Araştırmada tespit edilen eserlerin çoğunluğu herhangi bir enstrüman için yazılmamış olup sözlü gelenek içerisinde ifade edilen/aktarılan eserlerden oluşmaktadır. Bu bakımdan lisans düzeyinde verilen bağlama eğitimi ders içeriğinin ve programdaki geleneksel müziklerin ağırlığının nitelik ve nicelik açısından yeterli olmadığı düşünülmekte (Demirkaya, 2015) ve buna bağlı olarak THM’de genel olarak müzikal unsurların veya çalgısal icra boyutunun söz unsuruna oranla ikinci plana atıldığını ve bu durumun sonucunda da genel olarak enstrümantal açıdan sözlü türlere oranla bir hayli eksiklik olduğunu söylemek mümkündür (Haşhaş, 2020, s. 20). Nitekim yazılı ve basılı literatürde bu konu ile ilgili yeterli miktarda çalışma olmadığı, yapılan çoğu çalışmanın ise genellikle başka enstrümanlardan aktarım usulüyle uyarılma türünde eserler olduğu görülmektedir (Ekici, 2018; Özdek, 2014; Haşhaş, 2017; Haşhaş, 2020). Çalgısal eserlerin bağlama eğitiminde kullanılması ile bu doğrultuda çalışmaların yapılması, bağlama ailesi çalgılarının icrası için tek sesli veya çok sesli özgün eserler bestelenmesi, toplu icra (orkestra) için düzenleme çalışmalarının yapılması ile bu alanda zengin bir repertuar meydana getirilmesi ve bu alanda yapılacak çalışmaların vakit kaybetmeden bağlama öğretim programlarına alınması gerektiği düşünülmektedir.

Araştırma kapsamında ortaya çıkan bir diğer önemli sonuç ise tavrı kavramı özelinde meydana gelen sıralamadır. Buna göre, bağlama öğretim elemanlarının görüşleri doğrultusunda yöresel tavrıların öğretimi hususu için kısmen de olsa bir tavrısal zorluk sıralaması da ortaya çıkmıştır. Geçmişte yapılan bazı çalışmalarda (Demirkaya, 2015, s. 75), öğretim elemanlarının görüşleri doğrultusunda “Zeybek tavrı” akabinde “Konya tavrı” ile tavrı öğretimine başlandığı sonucuna varılmıştır. Bu çalışmada ise elde edilen bulguların değerlendirilmesi neticesinde “Teke ve Karadeniz tavrı” gibi tezene tavrıların diğerlerine oranla daha basit olduğundan yola çıkılarak tavrı öğretimine bu tezene tavrılarıyla başlanması gerektiği, buna karşın, zorluk derecesi olarak “Konya, Azeri, Yozgat ve Kayseri” tavrıların en zor tezene tavrı oldukları sonucuna varılmıştır. Bu durumun, Algı (2006)’nın ifade ettiği gibi, takma, dairesel hareket, tril, gibi icra şekilleri ile tempolu ve 6/8, 12/8 gibi ritmik yapıların öğrencilerin algılamasında meydana getirdiği zorluklardan kaynaklı olduğu söylenebilir.

Bu çalışma ile bağlama eğitiminde eser seçimine yönelik fikir verecek bir repertuar modeli önerilmiştir. Bu modelin uygulanması ile daha düzenli ve programlı bir öğretim gerçekleştirilerek bağlama eğitiminde beklenen kazanımlara ulaşılmasında daha etkili bir yol izleneceği düşünülmektedir. Oluşturulan repertuar modeli, belirtilen teknik düzeyler göz önünde bulundurularak her sınıfa ve seviyeye uygun baraj eserlerinin de belirlenmesine yardımcı olabileceği düşünülmektedir. Çalışmada oluşturulan repertuar arşivi ile bağlama eğitimcilerinin kendi repertuarlarında bulunmayan eserleri belirlemelerine ve kısmen de olsa gidirmelerine olanak sağlanabilecek, buna ek olarak gelecekte yapılacak bu ve benzeri çalışmalarla her bir öğretim elemanı diğer meslektaşlarının öğretim uygulama ve yöntemleri hakkında bilgi sahibi olabilecektir. Ülkemizde üniversitelerin mesleki müzik eğitimi verilen bölümlerinin lisans programında uygulanan bağlama eğitiminde kullanılan repertuar göz önüne alındığında bu ve benzer çalışmalar yapılarak bağlama repertuarının genişlemesine ve daha da zenginleştirilmesine olanak sağlanmalı, daha kapsamlı ve sistematik bir bağlama öğretim arşivinin oluşmasına katkıda bulunulmalıdır.

Kaynakça/References

- Algi, S. (2006). *Üniversitelerimizin Eğitim Fakültelerine Bağlı Müzik Eğitimi Ana Bilim Dallarında Bağlamada Yöresel Tezene Tavırlarının Kullanım Durumlarına Yönelik Bir Çalışma* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Selçuk Üniversitesi, Konya.
- Behar, C. (2015). *Osmanlı/Türk Musikisinin Kısa Tarihi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Behar, C. (2016). *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bulut, F. (2008). *Piyano Eğitiminde Geleneksel Türk Halk Müziği Kaynaklı Eserlerin Seslendirilmesine Yönelik Oluşturulan Bir "Çoklu Analiz Modeli" ve Bu Modelin Öğrenci Başarısı Üzerine Etkileri* (Yayımlanmamış doktora tezi), Gazi Üniversitesi, Ankara.
- Demirkaya, E. (2015). *Müzik Eğitimi Ana Bilim Dallarında Bireysel Çalgı Bağlama Derslerinde Konya Tavrının Öğretilme Durumu* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Necmettin Erbakan Üniversitesi, Konya.
- Duygulu, M. (2014). *Türk Halk Müziği Sözlüğü*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Ekici, S. (2018). *Bağlama Eğitimi Yöntem ve Teknikleri*. Ankara: Yurt Renkleri Yayınları.
- Ekim, G. (2002). *Bağlamanın Tarihsel Gelişimi* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Ege Üniversitesi, İzmir.
- Ekim, G. (2019). Geçmişten Günümüze Bağlama ile İlgili, Resmi İcra ve Eğitim Kurumundaki Uygulamalar Çerçevesinde Bir Değerlendirme. *Turkish Studies* 14(4), 2235-2241.
- Gazimihâl, M. G. (1975). *Ülkelerde Kopuz ve Tezeneli Sazlarımız*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Haşhaş, S. (2017). *Uzun Sap Bağlama Metodu-Bozuk Düzeni*. Ankara: Gece Kitaplığı.
- Haşhaş, S. (2020). *Türk Halk Müziğinde Enstrümantal (Sözsüz) Türler*. İstanbul: Efe Akademi Yayınları.
- Iglewicz, B. & Hoaglin, D. C. (1993). *How To Detect and Handle Outliers*. Milwaukee, WI: ASQC Quality Press.
- Kalender, C. ve Keskin, L. (2018). *Uzun ve Kısa Sap Bağlama Eğitimi*. Ankara: Arkadaş Yayınları.
- Kaynar, Ü. (1996). *Türk Halk Kültürü ve Halk Müziği*. İstanbul: Egemen Matbaacılık.
- Oral, M. (2010). *Bağlamada Belli Başlı Yöresel Tavırların İcrasında Bozuk Düzen ile Bağlama Düzeni Arası Transpozisyonda Oluşan Duyum Farklılıkları* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Haliç Üniversitesi, İstanbul.
- Ögel B. (1991). *Türk Kültür Tarihine Giriş*. Ankara: Başbakanlık Basımevi.
- Özata, C. (2019). *Başlangıç Düzeyi Bağlama Eğitiminde 'Programlı Öğretim Modeli'nin Çalma Performansına Etkisi: Halk Eğitim Merkezi Örneği* (Yayımlanmamış doktora tezi), Abant İzzet Baysal Üniversitesi, Bolu.

- Özdek, A. (2014). *Bağlama İçin Etüt Egzersiz ve Eserler*. Ankara: Gerçek Şahıs/Plaka Matbaacılık.
- Özkan, B. ve Özkan Y. (2017). *R ile Programlama*. İstanbul: Papatya Yayıncılık.
- Püsküllüoğlu, A. (2004). *Arkadaş Türkçe Sözlük (8. Baskı)*. Ankara: Arkadaş Yayınevi.
- Sönmez, V. ve Alacapınar, F.G. (2011). *Örneklendirilmiş Bilimsel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Anı Yayıncılık.
- Sönmez, V. (2012). *Program Geliştirmede Öğretmen El Kitabı*. Ankara: Anı Yayıncılık.
- Tuncer, M. (2003). *9-11 Yaş Çocuklarında Viyola Eğitimi Üzerine*, Cumhuriyetimizin 80. Yılında Müzik Sempozyumu. İnönü Üniversitesi, Malatya.
- Uslu, M. (1996). *Türkiye de Çalgı Eğitiminin Yaygınlaştırılmasında ve Geliştirilmesinde Çok Sesli Müzik Eğitimi Görüşü*, II. Ulusal Eğitim Sempozyumu. Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- Yaşar, S. (2015). *Temel Bağlama Öğretimi Yöntem ve Teknikler*. Afyon: Kocatepe Akademi Yayınları.
- Yılmaz, A. (2011). *Günümüzde Profesyonel Bağlama İcrasında Değişimler* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Haliç Üniversitesi, İstanbul.
- Yılmaz, Ö. (2015). *Makam, Çok Seslilik ve Yöresel Tavrılar Kapsamında Bağlama'da Düzenler* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Necmettin Erbakan Üniversitesi, Konya.

DEVLET OKULLARI VE ÖZEL OKULLARDAKİ MÜZİK EĞİTİMİ UYGULAMALARINA İLİŞKİN BİR DEĞERLENDİRME

Evaluation On Music Education Practices in Public and Private Schools

Gülnehal GÜL*, Merve Nur KALE**

ÖZ

Bu araştırmada devlet okulu ve özel okullarda müzik. Araştırmanın çalışma grubunu kolay ulaşılabilir örneklem yöntemiyle belirlenmiş 10 müzik öğretmeni oluşturmaktadır. Çalışma grubuna açık uçlu 7 sorudan oluşan görüşme formu ve 4 soruluk demografik bilgi formu uygulanmıştır. Görüşmeler sonucunda elde edilen verilerin çözümlenmesinde betimsel analiz tekniğinden yararlanılmıştır. Bu çalışmadan elde edilen bulgular doğrultusunda devlet okullarında görev yapan müzik öğretmenlerinin ders yüklerinin az olduğu; özel okullarda görev yapan öğretmenlerin ise yoğun bir ders yükü ve iş yükü ile stres altında çalıştıkları, anaokulundan liseye kadar tüm kademelerde müzik derslerini gerçekleştirdikleri tespit edilmiştir. Ayrıca özel okul öğretmenlerinin çalıştıkları kurumların fiziki ve maddi koşullarının yeterli olduğu yönünde; devlet okullarında görev yapan öğretmenlerin ise çalıştıkları kurumların fiziki ve maddi koşullarının yeterli olmadığı yönünde görüş bildirdikleri belirlenmiştir.

Anahtar Kelime: Özel Okul, Devlet Okulu, Müzik Eğitimi, Müzik Öğretmeni, Fırsat Eşitsizliği.

ABSTRACT

In this article, it is aimed to determine the level of differences on practices of music education between public schools and private schools. Teachers' opinions were taken regarding the differences on practices in music lessons, the adequacy of the activities, and the advantages and disadvantages of these practices in public and private schools. Case study and semi-structured interview technique, which are among qualitative research methods, were used in the research. The study group of the research consisted of 10 music teachers determined by an easily accessible sampling method. An interview form consisting of 7 open-ended questions and a demographic information form with 4 questions were applied to the study group. Descriptive analysis technique was used to analyze the data obtained from the interviews. As a result of this study, it was determined that the course load of music teachers working in public schools is low while teachers working in private schools worked under stress with a high course load and workload, and they are given music lesson in every grade from kindergarten to high school. It was determined that the teachers working in private schools also expressed that the physical and financial conditions of their schools were sufficient, on the other hand, the teachers working in public schools expressed that the physical and financial conditions of their schools were not sufficient.

Keywords: Private Schools, Public Schools, Music Education, Music Teacher, Equality Of Opportunity.

Araştırma Makalesi/ Research Article - Geliş Tarihi/Received Date: 01.06.2020, **Kabul Tarihi/Accepted Date:** 08.12.2020

* **Sorumlu Yazar/Corresponding Author:** Doç. Dr., Bursa Uludağ Üniversitesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, gulnehalgul@gmail.com, ORCID ID: 0000-0001-9437-2419

** **Doktora Öğrencisi,** Bursa Uludağ Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, nurmerve kale@gmail.com, ORCID ID: 0000-0003-0927-5644

Atıf/Citation: Kale, M, N., Gül, G. (2020) Devlet Okulları ve Özel Okullardaki Müzik Eğitimi Uygulamalarına İlişkin Bir Değerlendirme. 214-228.

Extended Abstract

Although common music lesson syllabus prepared by the Ministry of Education is applied in public schools and private schools in Turkey, it has been thought that there are differences in terms of both administrative and educational conditions. In this context, it is aimed to determine the level of differences on music lesson practices in public schools and private schools in the study. For this purpose, case study, one of the qualitative research method, was used in the study.

Convenience sampling was used to identify the sample group of the study. The interviews were conducted online with 10 music teachers officiating in institutions affiliated to the Uşak Provincial Directorate of National Education. Research data were collected by using semi-structured interview technique. In order to obtain the research data, a demographic information form containing the participants' age, seniority, the institution they worked for and an interview form consisting of 7 open-ended questions was prepared by the researcher. Frequency and percentage calculations were used to analyze the data including demographic information. Descriptive analysis technique was used to analyze the data obtained as a result of the interviews. The data obtained from the research were coded, then divided into themes and interpreted. While making quotations, the names of the participants were coded by shortening as participant 1 (K1) and participant 2 (K2).

In line with the findings obtained from the study, it was determined that music lessons in primary education institutions have been carried out by branch teachers from kindergarten to 8th grade in private schools, and music lessons in middle school have been, however, carried out by branch teachers in only 5th, 6th, 7th and 8th grades in public schools. Music teachers officiating in private schools have been performing the music education in 9th and 10th grade at high school as well. In addition to this, it was indicated that physical and financial conditions of private schools are at a better level than public schools, hence sufficient number of in-class and extracurricular musical activities can be performed in private schools but the number of in-class and extracurricular activities performed by public schools are insufficient due to relevant impossibilities.

In the research, it was also determined that the student numbers in a class in public schools are high and the music lesson is given for an hour according to the syllabus; music lessons in private schools on the other hand are supported with additional lessons and students take part in activities such as individual instruments, orchestras and choirs outside of the lesson hours.

It was found that the course load of music teachers working in public schools is low while teachers working in private schools have been working under stress with an intense course load and workload.

In the research, it was determined that music teachers working in private schools are supported by their institutions in terms of occupational improvement; nevertheless they aren't rewarded for their efforts financially and aren't appreciated by their administrations.

In the light of the findings obtained from the research, the following suggestions can be made:

In our country, the education programs applied in public and private schools are prepared by affiliated ministry and education is carried out in line with these training programs. However, it has been thought that there are differences in the educational opportunities offered to students in private schools and public schools, where different practices are performed in terms of both course hours and in-class-extracurricular activities. With this thought, making efforts to improve programs and physical opportunities in public schools have been considered necessary to reach similar educational opportunities by students and to unearth students' knowledge, skills and abilities.

The fulfillment of the teacher's professional expectations significantly affects job satisfaction as a contentment he/she feels with his/her job. A teacher's high job satisfaction will positively affect the effectiveness and productivity of the education he/she will perform and will contribute the level of his/her students' achievements and guide the generation he/she is training. With this thought, the high job satisfaction of music teachers carrying out music education which is an effective educational tool and field, has been considered significant in terms of raising individuals with high creative power and appreciation level to shape the future.

Bireyin yetenek düzeyine bakılmaksızın herkes için her yaşta kişisel, bilişsel ve sosyal gelişim açısından gerekli olduğu düşünülen genel müzik eğitimi ile bireye genel müzik kültürünün kazandırılması hedeflenmekte; bu eğitim okul öncesi dönemden yüksek öğretime kadar tüm eğitim dönemlerini kapsamaktadır. Genel müzik eğitimi okul öncesi dönemde anasınıfı öğretmenleri, ilkokul döneminde sınıf öğretmenleri, ortaokul ve lise döneminde müzik öğretmenleri, üniversite döneminde ise müzik okutmanları ya da müzik öğretim görevlileri tarafından yürütülmektedir (Akpınar & Karataş, 2019; Küçüköncü, 2000; Uçan, 2018).

Bu kapsamda ilkokul döneminde gerçekleştirilen genel müzik eğitimi ile bireye asgari ulusal müzik kültürünün ve müziğin farklı boyutlarını keşfederek bilişsel ve sezgisel davranışların; ortaokul ve lise dönemlerinde ise bu davranışlarla birlikte duyuşsal ve devinişsel davranışların da kazandırılması hedeflenmektedir (Uçan, 2018). Bu doğrultuda Milli Eğitim Bakanlığına bağlı devlet ve özel okullarında ilköğretim ve ortaöğretim kurumlarında genel müzik eğitimi ulusal müzik kültürünün aktarılması, bilgili, bilinçli, yaratıcı, duyarlı bir yaklaşıma ve anlayışa sahip olan bireylerin yetiştirilmesi ve müzik yapmaktan, müzik dinlemekten hoşlanan çok yönlü kitlelerin oluşmasına hizmet etmek genel amaçları doğrultusunda gerçekleştirilmektedir. Müzik dersinin özel amaçları arasında ise öğrencilerin müzik bilgilerini, müzik kültürlerini, işitsel algılarını ve zevklerini, üretme, söyleme ve çalma becerilerini geliştirme, ulusal ve uluslararası kültür ürünlerini tanıtmaya yer almaktadır (Uçan, 2018; Türkmen, 2016).

İlköğretim döneminde müzik eğitimi ilkokul düzeyinde sınıf öğretmenleri, ortaokul düzeyinde ise müzik öğretmenleri tarafından gerçekleştirilmektedir. İlkokul düzeyinde gerçekleştirilen müzik eğitimi ile çocuğa temel düzeyde müziksel bilgi ve becerinin kazandırılması gerekli görülmektedir. Ortaokul düzeyinde ise müzik öğretmeni ile gerçekleştirilen müzik eğitimi yoluyla çocuğun müziksel kültürünün oluşumuna, müziksel beğeni düzeyinin ve estetik algısının gelişimine önemli katkılar sağlanacağı düşünülmektedir.

Milli Eğitim Bakanlığının 2013 yılında hazırladığı program ile birlikte müzik dersi ilköğretim düzeyinde hafta 1 saat ve zorunlu ders kapsamında gerçekleştirilmektedir (Milli Eğitim Bakanlığı, 2013).

Bu kapsamda ortaokul düzeyinde Milli Eğitim Bakanlığı tarafından hazırlanan müzik ders kitapları ve kılavuz öğretmen kitaplarındaki içeriğe uygun olarak müzik eğitiminin gerçekleştirilmesi ve programdaki kazanımlara uygun etkinliklerin ve araç-gereçlerin kullanılması ön görülmektedir. Ancak MEB'e bağlı olarak eğitim gerçekleştirilen özel okullarda Bakanlığın belirlediği müzik öğretim programı dışında farklı programların uygulandığı görülmektedir (Akıncı, 2018; Üzümlü, 2019). Ayrıca söz konusu kurumlarda öğrencilere müzik ders saatleri haricinde müzik atölyeleri, bireysel müzik dersleri, koro dersleri vb. ek etkinliklerle yoğun bir müzik eğitimi fırsatının sunulduğu görülmektedir (Cüceoğlu Önder & Yıldız, 2017; Üzümlü, 2019).

Yapılan çalışmalar incelendiğinde devlet okulları ve özel okullarda gerçekleştirilen eğitimin içeriğine ve farklılıklarına yönelik pek çok araştırmanın yapıldığı tespit edilmiştir.

Yılmaz (2019) yapmış olduğu çalışmada aynı ilçede ilköğretim 2. kademe devlet ve özel okullarda görev yapan müzik öğretmenlerinin meslekte ekonomik-fiziki koşulların ve sosyal-psikolojik bakımdan yaşadıkları sorunların benzerlikleri ve farklılıklarına ilişkin görüşlerini belirlemeyi ve karşılaştırmayı, bunun eğitime yansımalarını ortaya koymayı amaçlamış; araştırmanın sonucunda devlet okullarında sınıf mevcutlarının ve ders saatinin eğitimin verimini düşürdüğünü tespit etmiştir.

Üzümlü (2019) yapmış olduğu çalışmada özel okullarda ve devlet okullarındaki müzik eğitimini farklı değişkenler açısından incelemiş; çalışmanın sonucunda özel okullardaki öğretmenlerin müzik dersiyle ilgili çalışmalarını devlet okulundaki öğretmenlere göre daha rahat bir şekilde yürüttüklerini tespit etmiştir.

Gören ve İnanç (2017) yapmış oldukları çalışmada kamu ve özel okullarda görevli fen bilgisi öğretmenlerinin yaratıcılık düzeyleri arasındaki farkları tespit etmeyi amaçlamış; çalışmanın sonucunda özel okullarda görev yapan öğretmenlerin yaratıcılık düzeyleri ile devlet okullarında görev yapan öğretmenlerin yaratıcılık düzeyleri arasında istatistiksel olarak anlamlı bir fark olduğu tespit edilmiştir.

Dwipmallika (2017) yapmış olduğu çalışmada devlet ve özel okullarında gerçekleştirilen eğitimin kalitesini karşılaştırmayı amaçlamış; çalışmanın sonucunda özel okulların, devlet okullarına göre eğitim kalitesi ve fiziksel koşullarının daha iyi olduğunu tespit etmiştir.

Iqbal (2012) yapmış olduğu çalışmada devlet okulları ve özel okullardaki yönetim uygulamaları ve fiziksel koşulları karşılaştırmayı amaçlamış; çalışmanın sonucunda devlet okullarının, özel okullara oranla daha iyi tesisler, geniş binalara, yüksek nitelikli personele ve insan odaklı yönetim sistemine sahip olduğunu tespit etmiştir.

Bu kapsamda Türkiye’de devlet okulları ve özel okullarda Milli Eğitim Bakanlığı tarafından hazırlanan ortak müzik dersi programı uygulanmasına rağmen; gerek yönetsel gerekse eğitimsel koşullar açısından farklılıklar olduğu düşünülmektedir. Buradan yola çıkarak bu çalışmada devlet okulları ve özel okullarda müzik eğitimi uygulamalarındaki farklılıkların ne düzeyde olduğunu tespit edilmesi amaçlanmıştır; bu amaçla aşağıdaki sorulara cevap aranmıştır:

1. Devlet okulları ve özel okullarda gerçekleştirilen müzik eğitimi uygulamalarındaki farklılıklara ilişkin müzik öğretmeni görüşleri nelerdir?
2. Devlet okulları ve özel okullarda görev yapan müzik öğretmenlerinin gerçekleştirdikleri etkinliklerin yeterliğine ilişkin görüşleri nelerdir?
3. Müzik öğretmenlerinin kurumlarındaki müzik eğitimi uygulamalarını gerçekleştirme açısından avantaj ve dezavantajlarına ilişkin görüşleri nelerdir?

Yöntem

Araştırmada nitel araştırma yöntemlerinden durum çalışması kullanılmıştır. Durum çalışmaları araştırmalarda, bir olayı meydana getiren ayrıntıları görmek ve tanımlamak, bir olayı değerlendirmek ve olaya ilişkin muhtemel açıklamaları geliştirmek amacıyla kullanılır (Büyüköztürk vd., 2016). Durum çalışması güncel bir olguyu kendi gerçekliği içinde çalışan olgu ve içinde bulunulan içerik arasındaki sınırların kesin hatlarıyla belirgin olmadığı ve birden fazla veri kaynağının olduğu durumlarda kullanılan bir araştırma yöntemidir (Yin, 1984, aktaran Yıldırım & Şimşek, 2016). Durum çalışmasında gözlem, görüşme ve doküman analizi gibi nitel veri toplama teknikleri kullanılmakta; algıların ve olayların doğal ortamında gerçekçi ve bütüncül bir biçimde ortaya konmasına yönelik nitel bir süreç izlenmektedir (Yıldırım & Şimşek, 2016).

Çalışma Grubu

Araştırmanın örneklem grubunun belirlenmesinde kolay ulaşılabilir durum örnekleme kullanılmıştır. Kolay ulaşılabilir durum örnekleme yönteminde araştırmacıya yakın olan ve erişimi kolay olan bir durumu seçer. Bu örnekleme yöntemi araştırmaya hız ve pratiklik kazandırır. Genellikle az maliyetli olduğu düşünülür (Yıldırım & Şimşek, 2016).

Araştırma için yapılan görüşmeler Uşak İl Milli Eğitim Müdürlüğüne bağlı kurumlarda görev yapan 10 müzik öğretmeniyle internet ortamında gerçekleştirilmiştir. Araştırmaya katılan katılımcıların demografik bilgilerine Tablo 1’ de yer verilmiştir.

Tablo 1. Katılımcıların Demografik Bilgilerine Ait Bulgular

Çalıştığı Kurum	Cinsiyet	N	%
Devlet Okulu	Erkek	2	40
	Kadın	3	60
	Toplam	5	100
Özel Okul	Erkek	1	20
	Kadın	4	80
	Toplam	5	100
Çalıştığı Kurum	Yaş	N	%
Devlet Okulu	24-30	2	40
	31-37	2	40
	38-44	1	20
	Toplam	5	100
Özel Okul	24-30	3	60
	31-37	2	40
	38-44	-	-
	Toplam	5	100
Çalıştığı Kurum	Hizmet Yılı	N	%
Devlet Okulu	1-5 Yıl	-	-
	6-10 Yıl	4	80
	20 Yıl ve Üstü	1	20
	Toplam	5	100
Özel Okul	1-5 Yıl	3	60
	6-10 Yıl	2	40
	20 Yıl ve Üstü	-	-
	Toplam	5	100

Tablo 1’de görüldüğü gibi araştırmaya katılan ve devlet okullarında görev yapan müzik öğretmenlerinin %40’ının erkek, %60’ının kadın olduğu; %40’ının 24-30 ve 31-37 yaş, %20’sinin 38-44 yaş aralığında olduğu; %80’inin 6-10, %20’sinin ise 20 yıl ve üstü hizmet yılına sahip olduğu belirlenmiştir. Özel okullarda görev yapan katılımcıların ise %20’sinin erkek, %80’inin kadın olduğu; %60’ının 24-30 yaş ve %40’ının 31-37 yaş aralığında olduğu; %60’ının 1-5, %40’ının ise 6-10 yıl hizmet yılına sahip olduğu tespit edilmiştir. Elde edilen bulgulara göre özel okullarda genel olarak kadın tercih edildiği düşünülebilir. Bununla birlikte özel okulda görev yapan öğretmenlerin çoğunlukla meslek hayatının başında oldukları da söylenebilir.

Tablo 2’de katılımcıların müzik dersine girdikleri sınıf derecelerine ilişkin bilgilere yer verilmiştir.

Tablo 2. Müzik Öğretmenlerinin Derslerine Girdikleri Sınıf Dereceleri

Çalıştığı Kurum	Katılımcı	Sınıf Dereceleri
Özel Okul	Katılımcı 1	Anaokulu, ilkokul 1. ve 2. sınıf, ortaokul 5. sınıf
Devlet Okulu	Katılımcı 2	Ortaokul 5, 6, 7 ve 8. sınıf
Özel Okul	Katılımcı 3	İlkokul 1, 2, 3 ve 4. sınıf, ortaokul 5, 6, 7 ve 8. sınıf, lise 9. ve 10. sınıf
Devlet Okulu	Katılımcı 4	Ortaokul 5, 6, 7 ve 8. sınıf
Özel Okul	Katılımcı 5	İlkokul 1, 2, 3 ve 4. sınıf, ortaokul 5, 6, 7 ve 8. sınıf
Özel Okul	Katılımcı 6	Anaokulu, ilkokul 1, 2, 3 ve 4. sınıf, ortaokul 5, 6, 7 ve 8. sınıf
Özel Okul	Katılımcı 7	5, 6, 7 ve 8. sınıf, lise 9, 10, 11, ve 12. sınıf
Devlet Okulu	Katılımcı 8	Ortaokul 5, 6, 7 ve 8. sınıf
Devlet Okulu	Katılımcı 9	Ortaokul 5, 6, 7 ve 8. sınıf
Devlet Okulu	Katılımcı 10	Ortaokul 5, 6, 7 ve 8. sınıf

Katılımcıların 5'inin özel okulda 5'nin de devlet okullarında görev yaptıkları görülmektedir. Özel okulda görev yapan katılımcıların 1'inin ilkokul 1, 2, 3 ve 4. sınıf, ortaokul 5, 6, 7 ve 8. sınıf, lise 9. ve 10. sınıf derecelerine, 2'sinin anaokulu, ilkokul 1. ve 2. sınıf, ortaokul 5. sınıf, 2'sinin ilkokul 1, 2, 3 ve 4. sınıf, ortaokul 5, 6, 7 ve 8. sınıf, devlet okulunda görev yapan 5 katılımcının ise sadece ortaokul 5, 6, 7 ve 8. sınıf dereceleri ile müzik dersi yaptıkları görülmektedir. Tablo 2'de de görüldüğü gibi özel okullarda görev yapan katılımcıların anaokulundan liseye tüm kademelerde derse girdiği belirlenmiştir.

Verilerin Toplanması

Araştırma verileri görüşme tekniği türlerinden yarı yapılandırılmış görüşme tekniği ile toplanmıştır. Yarı yapılandırılmış görüşme tekniğinde soru ve cevap yöntemi esastır. Görüşmelerde kendini ifade etme imkanı tanınması ve sorularla istenildiğinde konunun detaylarına inilebilmesi, yöntemin en avantajlı yönlerinden biridir. İnilen detaylarda güvenilirliğin azalması ve uzayan zaman dilimi ise yöntemin dezavantajları içinde sayılabilir (Büyüköztürk vd., 2016).

Araştırma verilerini elde etmek üzere araştırmacı tarafından katılımcıların yaş, kıdem, çalışılan kurum bilgilerini içeren bir demografik bilgi formu ve açık uçlu 7 sorudan oluşan görüşme formu hazırlanmıştır. Hazırlanan sorular geçerliği sağlamak amacı ile uzman görüşüne sunulmuş, uzman görüşleri doğrultusunda görüşme formuna son hali verilmiştir.

Verilerin Analizi

Demografik bilgilerin yer aldığı verilerin analizi için frekans ve yüzde hesaplaması kullanılmıştır. Görüşmeler sonucunda elde edilen verilerin çözümlenmesinde ise betimsel analiz tekniğinden yararlanılmıştır. Betimsel analiz daha çok araştırmanın kavramsal yapısının önceden açık biçimde belirlendiği araştırmalarda kullanılır ve görüşülen ya da gözlenen bireylerin görüşlerini çarpıcı bir biçimde yansıtmak amacıyla doğrudan alıntılara sık sık yer verilir (Çepni, 2018).

Araştırmadan elde edilen veriler kodlanmış, daha sonra temalara ayrılmış ve yorumlanmıştır. Alıntılar yapılırken katılımcıların isimleri katılımcı 1 (K1), katılımcı 2 (K2) şeklinde kısaltılarak kodlama yapılmıştır.

Araştırmanın güvenilirliğini sağlamak için veriler iki alan uzmanının görüşüne sunulmuş ve tutarlılık incelemesi yapılmıştır. Yapılan araştırma sonucu görüş birliği ve görüş ayrılıkları tespit edilmiş, güvenilirlik hesaplama formülü P (Tutarlılık Yüzdesi) = $\frac{Na}{Nt} \times 100$ (İki formda aynı kodlanan madde sayısı) * 100 / Nt (Bir formda bulunan toplam madde sayısı) kullanılarak hesaplanmıştır (Çepni, 2018). Uzmanların değerlendirmeleri arasındaki uyum 87.93 çıkmıştır. Bu değer 70 veya daha üstünde olması yeterli görüldüğünden (Miles ve Huberman, 1994, aktaran Baş, 2014), veri analizi için güvenilirliğin sağlandığı kanısına varılmıştır.

Bulgular

Bu bölümde araştırmaya katılan müzik öğretmenlerinin araştırma sorularına verdikleri yanıtlardan elde edilen bulgulara yer verilmiştir.

Tablo 3’de katılımcıların çalıştıkları kurumlarda gerçekleştirilen müzik eğitimi uygulamalarına ilişkin görüşlerinden elde edilen “uygulamalar” temasına ilişkin kodlara yer verilmiştir.

Tablo 3. Çalıştığı Kurumda Gerçekleştirilen Müzik Eğitimi Uygulamalarına İlişkin Öğretmen Görüşleri

Tema	Çalıştığı Kurum	Kodlar	Katılımcılar
Uygulamalar	Devlet Okulu	Çağdaş Öğretim Yöntemleri	K2,K8,K10
		EBA Destekli Anlatım	K8
		Koro Çalışmaları	K4,K9
		Orkestra/Oda Müziği Çalışmaları	K4
		Çalgı Eğitimi	K2,K8,K9,K10
		Bona ve Solfej Eğitimi	K2
		Kulaktan Öğretim	K2
	Karaoke	-	
	Özel Okul	Çağdaş Öğretim Yöntemleri	K1,K3,K5,K7
		EBA Destekli Anlatım	K1,K5
		Koro Çalışmaları	K6,K7
		Orkestra/Oda Müziği Çalışmaları	K6
		Çalgı Eğitimi	K1,K3,K5,K6,K7
		Bona ve Solfej Eğitimi	-
Kulaktan Öğretim		-	
Karaoke	K1,K3		

Tablo 3’de de görüldüğü gibi çalışılan kurumda gerçekleştirilen müzik eğitimi uygulamalarına ilişkin görüş bildiren katılımcılar bulunmaktadır. Devlet okullarında çalışan katılımcıların “uygulamalar” temasına ilişkin olarak çağdaş öğretim yöntemleri (3), EBA destekli anlatım (1), koro çalışmaları (2), orkestra/oda müziği çalışmaları (1), çalgı eğitimi (4), bona ve solfej eğitimi (1) ve kulaktan öğretim (1) yönünde görüş bildirdikleri; özel okulda görev yapan katılımcıların ise çağdaş öğretim yöntemleri (4), EBA destekli anlatım (2), koro çalışmaları (2), orkestra/oda müziği çalışmaları (1), çalgı eğitimi (5) ve karaoke (2) yönünde görüş bildirdikleri belirlenmiştir. Gerek devlet okullarında gerekse özel okulda görev yapan öğretmenlerin büyük çoğunluğunun çağdaş müzik öğretim yöntemlerini derslerinde kullandıkları görülmektedir. Bununla birlikte devlet okullarında görev yapan öğretmenlerin büyük çoğunluğunun, özel okulda görev yapan öğretmenlerin ise tamamının çalgı eğitimine yer verdiği; devlet okulunda görev yapan bir katılımcının (K2) bona-solfej eğitimine ve kulaktan öğretim yöntemine derslerinde yer verdiği, özel okulda görev yapan katılımcıların ise yer vermediği görülmektedir. Ayrıca özel okulda görev yapan katılımcıların bazılarının karaokeyi derslerinde müzik eğitimi uygulaması olarak kullandığı tespit edilmiştir. Buradan yola çıkarak katılımcıların bona-solfej eğitimi ve kulaktan öğretim yöntemine yeterince yer vermediği düşünülebilir.

Bu temaya ilişkin katılımcı görüşlerinden bazılarına aşağıda yer verilmiştir.

“Kulaktan eğitim, Orff destekli eğitim, solfej ve bona eğitimi uyguluyorum (K2)”.

“Hafta sonu programlarında ilkokul kademesine temel piyano eğitimi verilmektedir. Bunun dışında hafta içi ders programlarında melodika çalınmaktadır. Lise kademesinde ise blok flüt çalınmaktadır (K3)”.

Tablo 4’de katılımcıların “kurum içi ve dışında yer aldıkları müziksel etkinlikler” temasına ilişkin görüşlerinden elde edilen alt tema ve kodlara yer verilmiştir.

Tablo 4. Kurum İçi ve Dışında Yer Aldıkları Müziksel Etkinlikler Temasına İlişkin Katılımcı Görüşleri

Çalıştığı Kurum	Alt Tema	Kodlar	Katılımcılar
Devlet Okulu	Kurum İçi Etkinlik	Belirli Gün ve Haftalara Yönelik Etkinlikler	K2, K4, K8, K9, K10
		Koro ile Etkinlikler	K2, K4, K8, K9, K10
		Çalgı ile etkinlikler	K2, K4, K8, K9, K10
		Belgesel/Film İzleme	-
		Yıl Sonu Konserleri	K4, K9
Devlet Okulu	Kurum Dışı Etkinlik	Senfoni Orkestrası Konserlerine Gitme	-
		Korolar Şenliklerine Katılım	K2, K9, K10
Özel Okul	Kurum İçi Etkinlik	Belirli Gün ve Haftalara Yönelik Etkinlikler	K1, K3, K5, K6, K7
		Koro ile Etkinlikler	K1, K3, K6, K7
		Çalgı ile Etkinlikler	K3, K6, K7
		Belgesel/Film İzleme	K7
		Yıl Sonu Konserleri	-
		Müzik Dinletileri	K1, K5, K6
Özel Okul	Kurum Dışı Etkinlik	Senfoni Orkestrası Konserlerine Gitme	K5
		Korolar Şenliklerine Katılım	K1, K5, K6

Kurum içi etkinlikler. Devlet okullarında görev yapan katılımcıların kurum içi etkinlik olarak belirli gün ve haftalara yönelik etkinlikler (5), koro ile etkinlikler (5), çalgı ile etkinlikler (5), yıl sonu konserleri (2); kurum dışı etkinlik olarak ise koro şenliklerine katılım (3) yönünde görüş bildirdikleri görülmektedir. Özel okullarda görev yapan katılımcıların ise kurum içi etkinlikler olarak belirli gün ve haftalara yönelik etkinlikler (5), koro ile etkinlikler (4), çalgı ile etkinlikler (3), belgesel/film izleme (1) ve müzik dinletileri (3); kurum dışı etkinlikler olarak ise senfoni orkestrası konserlerine gitme (1) ve koro şenliklerine katılım (3) yönünde görüş bildirdikleri görülmektedir. Kurum içi alt temasında katılımcıların büyük çoğunluğunun koro ile etkinliklerde ve tamamının belirli gün ve haftalara yönelik etkinliklerde yer aldıkları tespit edilmiştir. Bununla birlikte devlet okullarında görev yapan katılımcıların çalgıya yönelik etkilere özel okullarda görev yapan katılımcılara oranla daha fazla yer verdikleri; özel okullarda görev yapan katılımcıların devlet okullarındaki katılımcılardan farklı olarak kurum içerisinde müzik dinletilerine yer verdikleri görülmektedir. Ancak devlet okullarında kurum içi etkinlik olarak yıl sonu konserlerine katılımcıların kısmen yer verdiği, özel okullarda görev yapan katılımcıların ise hiç yer vermediği görülmektedir. Özel okulda eğitim gören öğrencilerin bu açıdan yıl boyunca aldıkları müzik eğitimini daha kalabalık seyirci kitlesine sergileme açısından yetersiz kaldıkları düşünülebilir.

“Kurum İçi Etkinlik” alt temasına ilişkin olarak katılımcı görüşlerinden bazılarına aşağıda yer verilmiştir.

“Her salı ve perşembe günleri sabah toplantısında enstrüman çalan çocuklar okulda müzik dinletisi verirler. Koridor müzikleri günleri olur ve enstrüman çalmak isteyen öğrenciler, okul öğrencilerine ve öğretmenlerine müzik dinletisi sunarlar. İlkokul ve ortaokul korusu belirli gün ve haftalar kapsamında düzenlenen etkinliklerde yer almaktadır (K1)”.

“Okulda her salı sanat günü dinletisi, bireysel ve toplu performans dinleti günleri, belirli gün ve haftalar etkinlikleri, koro konseri gibi etkinlikler yapılıyor (K5)”.

“Okul korusu 25 öğrenci, okul orkestrası 30 öğrenci ile okulda belirli gün ve haftalarda etkinlikler yapıyoruz (K8)”.

Kurum dışı etkinlikler. Devlet okullarında görev yapan katılımcıların korolar şenliklerine katılım (3) yönünde; özel okullarda görev yapan katılımcıların ise senfoni orkestrası konserlerine gitme (1) ve korolar şenliklerine katılım (3) yönünde görüş bildirdikleri görülmektedir. “Kurum Dışı Etkinlik” alt temasına ilişkin olarak katılımcı görüşlerinden bazılarına aşağıda yer verilmiştir.

“İlimizde gerçekleşen koro festivallerine katılıyoruz (K9)”.

“Öğrencilerle senfoni konserine gidiyoruz (K5)”.

Tablo 5’de katılımcıların kurumlarında çalgı eğitimi yapılma durumuna ilişkin görüşlerinden elde edilen “çalgı eğitimi” temasına ilişkin kodlara yer verilmiştir.

Tablo 5. Çalışılan Kurumda Çalgı Eğitimi Yapılma Durumuna İlişkin Katılımcı Görüşleri

Tema	Çalıştığı Kurum	Alt Tema	Kodlar	Katılımcılar	
Çalgı Eğitimi	Devlet Okulu	Yapılma Durumu	Piyano	K2	
			Gitar	K8, K9	
			Keman	K2, K8	
			Bağlama	K8, K9	
			Bateri	K8, K9	
	Özel Okul	Yapılmama Durumu	Kalabalık Gruplar	K4, K10	
			Ortam Yetersizliği	K4, K10	
			Yapılma Durumu	Piyano	K1, K3, K5, K6, K7
				Gitar	K1, K3, K5, K6
				Keman	K5, K6
Bağlama	K5				
Bateri	K6				
Özel Okul	Yapılmama Durumu	Kalabalık Gruplar	-		
		Ortam Yetersizliği	-		

Yapılma Durumu. Devlet okullarında görev yapan katılımcıların piyano (1), gitar (2), keman (2), bağlama (2) ve bateri (2) çalgılarının; özel okullarda görev yapan katılımcıların ise piyano (5), gitar (4), keman (2), bağlama (1) ve bateri (1) çalgılarının eğitimlerinin verildiği yönünde görüş bildirdikleri görülmektedir. Devlet okullarında görev yapan katılımcıların çalgı eğitimine kısmen yer verdikleri, özel okullarda görev yapan katılımcıların tamamının kurum imkanları doğrultusunda çalgı eğitimine yer verdikleri görülmektedir.

“Yapılma Durumu” alt temasına ilişkin katılımcı görüşlerinden bazılarını aşağıda yer verilmiştir.

“Kulüp derslerinde bireysel piyano ve gitar çalışmaları yapılıyor (K1)”.

“Piyano, keman, bağlama ve gitar dersleri yapılıyor (K5)”.

“Gitar, keman ve bağlama dersleri yapılıyor. Fakat birebir değil, küçük gruplar halinde ders yapabiliyoruz (K8)”.

Yapılmama durumu. Devlet okullarında görev yapan öğretmenlerin kalabalık gruplar (2) ve ortam yetersizliği (2) nedenleri ile çalgı eğitiminin yapılamadığı yönünde görüş bildirdikleri tespit edilmiştir. Katılımcıların çalgı eğitiminin “Yapılmama Durumu” alt temasına ilişkin olarak katılımcı görüşlerinden bazılarını aşağıda yer verilmiştir.

“Öğrenci gruplarının kalabalık olması, ders saatinin yetersiz olması, enstrümanların ve müzik sınıfının olmamasından dolayı yapılamıyor (K4)”.

“Fiziksel imkan yetersizliği ve kalabalık öğrenci gruplarından dolayı yapılamıyor (K10)”.

Tablo 6’da katılımcıların çalıştıkları kurumda gerçekleştirilen ders içi ve dışı etkinliklerin yeterliğine ilişkin görüşlerinden elde edilen “Etkinlik Yeterliği” temasına ait kodlara yer verilmiştir.

Tablo 6. Çalışılan Kurumda Gerçekleştirilen Ders İçi ve Dışı Etkinliklerin Yeterliğine İlişkin Katılımcı Görüşleri

Tema	Çalıştığı Kurum	Alt Tema	Kodlar	Katılımcılar
Etkinlik Yeterliği	Devlet Okulu	Ders İçi Etkinlikler	Yeterli	-
			Yetersiz	K2, K4, K8, K9, K10
		Ders Dışı Etkinlikler	Yeterli	-
			Kısmen Yeterli	K2, K9
			Yetersiz	K4, K8, K10
			Yeterli	K1, K3, K5, K6, K7
	Özel Okul	Ders İçi Etkinlikler	Yeterli	-
			Yetersiz	-
		Ders Dışı Etkinlikler	Yeterli	K1, K3, K5, K6, K7
			Kısmen Yeterli	-
		Yetersiz	-	

Devlet okulunda görev yapan katılımcıların ders içi etkinlikleri yetersiz (5); ders dışı etkinlikleri ise kısmen yeterli (2) ve yetersiz (3) buldukları yönünde görüş bildirdikleri görülmektedir. Özel okulda görev yapan katılımcıların ise ders içi ve ders dışı etkinlikleri yeterli (5) buldukları yönünde görüş bildirdikleri tespit edilmiştir. Tablo 5 ve Tablo 6'daki bulgulardan yola çıkarak özel okullardaki fiziksel imkanların ve müzik ders saatlerinin özel okullarda gerçekleştirilen müzik etkinliklerinin yeterliğini olumlu yönde etkilediği düşünülebilir.

“Etkinlik Yeterliği” temasına ilişkin olarak katılımcı görüşlerinden bazılarına aşağıda yer verilmiştir.

“Sınıflar oldukça kalabalık, fiziksel imkanlar yetersiz, ders saati az, enstrüman yok bu eksikliklerden olayı yapamıyoruz (K4)”.

“Özel okul olduğu için elimizin altında teknolojiden faydalanabileceğimiz cihazların olması, ders içi etkinliklerde kullanabileceğimiz enstrümanların olması, çocukların ilgisini çekebileceğimiz birçok kaynağın bulunmasından dolayı çok fazla ders içi etkinlik yapıyoruz (K6)”.

“Maddi ve fiziksel imkanların iyi olmasından dolayı çok fazla ders dışı etkinlik düzenlemekteyiz. Bunlar koridor konserleri, festivaller, müzik dinleti saatleri gibi etkinliklerdir (K1)”.

“Fiziksel imkanların yetersiz olduğu bir devlet okulu olduğu için az etkinlik yapabiliyoruz (K10)”.

“Çalışma ve etkinlik yapabileceğimiz alan yok (K8)”.

Tablo 7'de katılımcıların çalıştıkları kurumun avantajlarına ilişkin görüşlerden elde edilen “Kurum Avantajları” temasına ilişkin kodlara yer verilmiştir.

Tablo 7. Çalışılan Kurumun Avantajlarına İlişkin Katılımcı Görüşleri

Tema	Çalıştığı Kurum	Kodlar	Katılımcılar
Kurum Avantajları	Devlet Okulu	Kurum Maddi İmkanları	-
		İdari Takdir/Destek	K4, K8, K9
		Maddi Destek	-
		Mesleki Gelişime Destek	-
		Tatil Süresi	K2, K10
	Özel Okul	Kurum Maddi İmkanları	K1, K3
		İdari Takdir/Destek	K7
		Maddi Destek	K5, K7
		Mesleki Gelişime Destek	K5, K6, K7
		Tatil Süresi	-

Katılımcıların çalıştıkları kurumun avantajlarına ilişkin olarak devlet okullarında çalışan katılımcıların idari takdir/destek (3) ve tatil süresi (2); özel okullarda çalışan katılımcıların ise kurum maddi imkanları (2), idari takdir/destek (1), maddi destek (2), mesleki gelişime destek (3) yönünde görüş bildirdikleri tespit edilmiştir. Bu bulgulardan yola çıkarak devlet okullarında çalışan müzik öğretmenlerinin çalışmalarından ötürü idari takdir/destek gördükleri ve devlet okulunu tatil süresi açısından avantajlı olarak gördükleri düşünülebilir. Bununla birlikte özel okullarda çalışan müzik öğretmenlerinin ise kurumların maddi imkanlarını avantaj olarak gördükleri, mesleki gelişimlerine yönelik olarak kurum tarafından desteklendikleri, ancak yaptıkları çalışmalar açısından idareden yeterli destek ve takdiri görmediklerini düşündükleri söylenebilir.

“Kurum avantajları” temasına ilişkin katılımcı görüşlerinden bazılarına aşağıda yer verilmiştir.

“Özel okul olduğu için enstrüman eksikliğimiz yok. Eksik olsa da hemen tamamlanıyor. İstedığımız tüm konser etkinliklerine ve eğitimlere rahatlıkla gidebiliyoruz ayrıca katılacağımız eğitimlerin ücretlerini de kurum karşılıyor bunlar benim için avantajdır (K5)”.

“Kurumun 2 ay yaz tatilinin olması ve tüm resmi tatillerde tatil olması benim için en güzel avantajıdır (K2)”.

“İdarenin çok destekleyici ve müzik dersi için elinden geleni yapıyor olması avantajıdır (K8)”.

Tablo 8'de katılımcıların çalıştıkları kurumdan mesleki beklentilerine ilişkin görüşlerden elde edilen “Mesleki Beklenti” temasına ait kodlamalara yer verilmiştir.

Tablo 8. Çalışılan Kurumdaki Mesleki Beklentilere İlişkin Katılımcı Görüşleri

Tema	Çalışılan Kurum	Kodlar	Katılımcılar
Mesleki Beklenti	Devlet Okulu	Yapılan Çalışmaların Reklamı	-
		Derse Önem Verilmesi	K2, K10
		Mesleki Gelişim Desteği	K4, K8
		Materyal Desteği	K4, K8, K9
		Maddi Tatmin	-
		Rahat Çalışma Ortamı	K4, K8
	Özel Okul	Yapılan Çalışmaların Reklamı	K1
		Derse Önem Verilmesi	-
		Mesleki Gelişim Desteği	K3, K6
		Materyal Desteği	-
		Maddi Tatmin	K5, K6, K7
		Rahat Çalışma Ortamı	-

Katılımcıların çalıştıkları kurumdan mesleki beklentilerine ilişkin olarak devlet okullarında çalışan katılımcıların derse önem verilmesi (2), mesleki gelişim desteği (2), materyal desteği (3), rahat çalışma ortamı (2); özel okullarda çalışan katılımcıların ise yapılan çalışmaların reklamı (1), mesleki gelişim desteği (2), maddi tatmin (3) yönünde görüş bildirdikleri tespit edilmiştir. Buradan yola çıkarak devlet okullarında çalışan katılımcıların derse önem verilmesi, mesleki gelişim ve ders için materyal desteğinin sağlanması açısından beklenti içerisinde oldukları görülmektedir. Özel okullarda çalışan katılımcıların ise özellikle maddi açıdan beklenti içerisinde oldukları söylenebilir.

“Mesleki Beklenti” temasına ilişkin katılımcı görüşlerinden bazılarında aşağıda yer verilmiştir.

“Müzik dersine gereken önemin verilmesi, toplumdaki gereksiz ders imajının silinmesi ve velilerin not baskısı kurmasına izin verilmemesi beklentilerimin arasındadır (K2)”.

“Mesleki olarak beklentim materyal desteği ve zaman desteğidir. Festivallere katılma, ders içi ve dışı etkinliklere destek olmaları mesleki açıdan beklentimdir (K9)”.

“Rahat bir çalışma ortamının sağlanması, imkanların iyileştirilmesi ve artırılması, gerekli enstrümanları bize sağlanması, ek müzik çalışması yapabileceğimiz kursların açılmasına olanak sağlayarak ders saatinin az da olsa bu şekilde artırılması yönünde beklentilerim var (K8)”.

“Bir an önce MEB kadrosuna geçmek istiyorum. Çünkü kurumum çok fazla çalıştırıp az ödenek veriyor. Emeğimin karşılığını maddi yönden almak istiyorum (K5)”.

“Müzik öğretmeni olarak çok fazla aktif durumdayız diğer branşlara göre fiziksel olarak daha çok yoruluyoruz. Bunların fak edilmesini beklerdim. Maddi olarak daha iyi maaş performansı bekliyorum (K7)”.

“Okulda verdiğimiz eğitimleri, projeleri kaliteli işleri dışarıya iyi taşımalarını bir okul olarak yaptığımız işlerin tanıtımını iyi yapmalarını bekliyorum (K1)”.

Tablo 9’da katılımcıların çalıştıkları kurumun beklentileri karşılama durumuna ilişkin görüşlerden elde edilen “Beklenti Karşılama Durumu” temasına ait kodlamalara yer verilmiştir.

Tablo 9. Kurumun Beklentileri Karşılama Durumuna İlişkin Katılımcı Görüşleri

Tema	Çalışılan Kurum	Alt Tema	Kodlar	Katılımcılar
Beklenti Karşılama Durumu	Devlet Okulu	Olumlu	Ders İçin Uygun Fiziksel Ortam	-
			İdarenin Olumlu Yaklaşımı	K2, K8, K10
			Kurum Dışı Etkinlik Katılımına Destek	K9
		Olumsuz	Plansızlık	-
			Takdir Görmeme	K9
			Yüksek Beklenti	-
	Özel Okul	Olumlu	Düşük Maaş	-
			Fiziksel Yetersizlik	K4, K8, K10
			Yoğun İş Yükü	-
			Materyal Desteği	K1, K5, K7,
		Olumsuz	Ders İçin Uygun Fiziksel Ortam	K1, K5, K7
			İdarenin Olumlu Yaklaşımı	K3
			Kurum Dışı Etkinlik Katılımına Destek	-
			Plansızlık	K1
Olumsuz	Takdir Görmeme	K5		
	Yüksek Beklenti	K1		
	Düşük Maaş	K3, K5, K7		
	Fiziksel Yetersizlik	-		
			Yoğun İş Yükü	K1, K6

Olumlu. Devlet okulunda görev yapan katılımcıların idarenin yaklaşımı (3) ve kurum dışı etkinlik katılımına destek (1) açısından kurumlarının beklentilerini karşıladığı yönünde; özel okulda görev yapan katılımcılar ise materyal desteği (3), ders için uygun fiziksel ortam (3) ve idarenin olumlu yaklaşımı (1) açısından kurumlarının beklentilerini karşıladığı yönünde görüş bildirdikleri tespit edilmiştir. Buradan yola çıkarak devlet okulunda çalışan katılımcıların çalıştıkları kurumlarda idarenin yaklaşımı açısından, özel okulda çalışan katılımcıların ise materyal desteği ve uygun fiziksel ortam açısından beklentilerinin karşılandığını düşündükleri söylenebilir.

“Olumlu” alt temasına ilişkin katılımcı görüşlerinden bazılarına aşağıda yer verilmiştir.

“Kurumda müzik aletlerinin eksiksiz olması, ders için gerekli materyallerin olması ve müzik sınıfının bulunması gibi imkanlar beklentilerimi karşılıyor (K1).”

“Görüş ve önerilerime karşı olumlu bir tutum içerisinde olmaları, beni her konuda desteklemeleri bakımından beklentimi karşılamaktadır (K4).”

Olumsuz. Devlet okulunda görev yapan katılımcıların kurumlarının beklentilerini olumsuz yönde takdir görmeme (1) ve fiziksel yetersizlik (3) açısından; özel okulda görev yapan katılımcıların ise plansızlık (1), takdir görmeme (1), yüksek beklenti (1), düşük maaş (3) ve yoğun iş yükü (2) açısından karşılamadığı yönünde görüş bildirdikleri görülmektedir. Buradan yola çıkarak devlet okulunda görev yapan katılımcıların özellikle fiziksel yetersizlik yönünde kurumlarının beklentilerini karşılamadığını düşündükleri söylenebilir. Özel okullarda çalışan katılımcıların ise yoğun iş yükü içerisinde çalıştıklarını ancak maddi açıdan beklentilerini kurumlarının karşılamadığını düşündükleri görülmektedir.

“Olumsuz” alt temasına ilişkin katılımcı görüşlerinden bazılarına aşağıda yer verilmiştir.

“1 hafta öncesinden etkinlik koyuyorlar ve son dakika proje istiyorlar. Yaptığımız işlerde teşekkür edilmiyor. Plansız hareket ediliyor ve sürekli diken üstündeyiz. Bu durum stresli olmamıza neden oluyor (K1).”

“Kurum içerisindeki yetersiz alanlar müzik sınıfının olmaması beklentilerimi karşılamıyor (K10).”

“Maddi yönde beklentilerimi karşılamadığını düşünüyorum (K7).”

Tartışma ve Öneriler

Bu çalışmadan elde edilen bulgular doğrultusunda ilköğretim kurumlarında özel okullarda anaokulundan 8. sınıfa kadar müzik derslerinin branş öğretmenleri tarafından, devlet okullarında ise sadece ortaokul 5, 6, 7 ve 8. sınıfların müzik derslerinin branş öğretmenleri tarafından gerçekleştirildiği tespit edilmiştir. Ayrıca özel okullarda görev yapan müzik öğretmenlerinin lise 9. ve 10. sınıflarda da müzik eğitimini gerçekleştirdikleri belirlenmiştir. Bununla birlikte özel okulların fiziki ve maddi koşullarının devlet okullarına göre daha iyi düzeyde olduğu; özel okulların bu imkanlardan dolayı yeterli sayıda ders içi ve ders dışı müziksel etkinlikler gerçekleştirebilirken, devlet okullarının söz konusu imkansızlıklar nedeniyle gerçekleştirdikleri ders içi ve ders dışı etkinliklerin sayısal olarak yetersiz olduğu tespit edilmiştir. Benzer şekilde yapılan çalışmalarda da özel okullara yapılan yatırımların fazla olması nedeniyle bu kurumlarda eğitim alan öğrencilerin pek çok etkinlikte aktif olarak görev aldığı sonucuna ulaşılmıştır (Öztopalan, 2007; Üzümlü, 2019; Yılmaz, 2019). Buradan yola çıkarak özel ve devlet okullarındaki öğrencilere benzer fırsatların sunulabilmesi açısından devlet okullarındaki öğrencilere de daha fazla müzikal etkinlikte bulunabilme olanağı sağlanarak söz konusu bu öğrencilerin müzikal gelişimlerine yön verilmesi gerekli görülmektedir.

Araştırmada devlet okullarındaki sınıf mevcutlarının fazla olduğu ve müzik dersinin müfredat gereği bir ders saati olarak yapıldığı; özel okullarda ise müzik derslerinin ek dersler ile desteklendiği, ders saatinin dışında da öğrencilerin bireysel çalgı, orkestra ve koro gibi etkinliklerde görev aldıkları tespit edilmiştir. Bununla birlikte özel okul öğrencilerinin kurum dışında gerçekleştirilen farklı müzik etkinliklerine de katıldıkları belirlenmiştir. Bireyin müzikal becerilerinin gelişiminin yanında farklı pek çok gelişimine de yön veren müzik eğitimine yönelik olarak özel okullardaki uygulamalara benzer şekilde devlet okullarında da haftalık müzik ders saatlerinin ve müzik eğitimi etkinliklerinin artırılmasının öğrencilerin farkındalık düzeylerinin artmasına katkı sağlayacağı düşünülmektedir (Aksu, 2007, aktaran Haskan Avcı, 2016; Karaca, Sarı & Ağca, 2017).

Devlet okullarında görev yapan müzik öğretmenlerinin ders yüklerinin az olduğu; özel okullarda görev yapan öğretmenlerin ise yoğun bir ders yükü ve iş yükü ile stres altında çalıştıkları tespit edilmiştir. Devlet ve özel okullarda görev yapan öğretmenlerin stres düzeylerinin tespitine ilişkin farklı çalışmaların yapıldığı belirlenmiştir. Araştırmanın sonucundan farklı olarak Erden (2015) yapmış olduğu çalışmada devlet ve özel okullarında çalışan öğretmenlerin stres düzeyleri arasında anlamlı bir fark bulunmadığı sonucuna ulaşmıştır. Söz konusu bu farklılığın araştırmanın çalışma grubunda yer alan özel okulda görev yapan müzik öğretmenlerinden kaynaklandığı; özel okullarda görev yapan müzik öğretmenlerinin devlet okullarındaki müzik öğretmenlerine kıyasla yöneticilerinin yoğun ve plansız etkinlik sahneleme talepleri ile karşı karşıya olduğu düşünülmektedir.

Araştırmada özel okullardaki müzik öğretmenlerinin kurumları tarafından mesleki gelişimleri açısından desteklendiği; buna karşın yoğun ders ve iş yükünün maddi karşılığını alamadıkları, yönetimleri tarafından takdir görmediklerini düşündükleri belirlenmiştir. Taştan ve Tiryaki (2008) yapmış oldukları çalışmada özel okullarında görev yapan öğretmenlerin iş doyum düzeylerinin devlet okullarında görev yapan öğretmenlere oranla daha yüksek olduğu sonucuna ulaşmıştır. Bu düşünce ile araştırmadan elde edilen bulgular doğrultusunda özel okullarda görev yapan müzik öğretmenlerinin maddi tatminsizliklerinin ve yönetim tarafından takdir görmemelerinin, iş doyumlarını olumsuz yönde etkilediği söylenebilir. Araştırmadan elde edilen bu sonuç Taştan ve Tiryaki (2008)'nin yapmış olduğu çalışmanın sonuçları ile farklılık göstermektedir.

Araştırma sonuçlarından elde edilen bulgular ışığında aşağıdaki önerilerde bulunulabilir:

Her bireye eşit düzeyde eğitimden yararlanma olanağının sunulması bireyin bilgi, beceri ve yeteneklerinin ortaya çıkmasına ve öğretimin en üst basamağına ulaşma fırsatına ulaşmasına katkı sağlayacaktır. Bu nedenle en temel eğitim basamağından itibaren bireylere benzer koşulların sunulması, onun söz konusu bu fırsata ulaşabilmesi açısından gerekli görülmektedir. Ülkemizde devlet okulu ve özel okullarda uygulanan öğretim programları bağlı buldukları bakanlık tarafından hazırlanmakta ve eğitim bu öğretim programları doğrultusunda gerçekleştirilmektedir. Ancak özel okullarda eğitim sürecinin söz konusu öğretim programının dışında şekillendiği görülmektedir. Gerek ders saatleri gerek ders içi ve ders dışı etkinlikler açısından farklı uygulamalar gerçekleştirilen özel okullardaki öğrenciler ile devlet okullarındaki öğrencilere sunulan eğitsel

fırsatlarda farklılıklar olduğu düşünülmektedir. Bu düşünce ile devlet okullarında da programlar ve fiziki imkanlar açısından iyileştirmeye yönelik çalışmaların yapılması, öğrencilerin benzer eğitsel fırsatlara ulaşması; bilgi, beceri ve yeteneğinin ortaya çıkması açısından gerekli görülmektedir. Bu kapsamda özel okulda eğitim alan öğrencilere sunulan etkinlik çeşitliliğine benzer şekilde devlet okulundaki öğrencilere de müzik ders saatinin dışında farklı müzikal etkinlik fırsatlarının sunulması bu öğrencilerin farkındalık düzeylerinin artmasına katkı sağlaması açısından önemli olduğu düşünülmektedir.

Öğretmenin mesleki açıdan beklentilerinin karşılanma durumu onun işine karşı duyduğu hoşnutluk olan iş doyumunu önemli ölçüde etkilemekte; diğer öğretmenlerle/öğrencileriyle ve yönetim ile arasındaki ilişkisi, düşüncelerinin taktir görmesi, ekonomik tatmin, çalışma saatleri gibi etmenler söz konusu bu iş doyumunu etkileyen faktörler arasında yer almaktadır (Vural, 2004). Bir öğretmenin iş doyumunun yüksek olması gerçekleştireceği eğitimin etkililiği ve verimliliğini olumlu yönde etkileyecek ve öğrencilerine edindirdiği kazanımların üst düzeyde olmasına, yetiştirdiği neslin yaşamına yön verebilmesine katkı sağlayacaktır. Bu düşünce ile etkili bir eğitim aracı ve alanı olan müzik eğitimini gerçekleştiren müzik öğretmenlerinin iş doyumlarının yüksek olmasının geleceğe yön verecek yaratım gücü ve beğeni düzeyi yüksek bireylerin yetişmesi açısından önemli görülmektedir. Bu kapsamda özel okullarda görev yapan müzik öğretmenlerinin ekonomik koşullarının ve çalışma saatlerinin iyileştirilmesine yönelik düzenlemelere gidilmesi; devlet okullarında ise genelde okul imkanlarının özelde müzik eğitiminin gerçekleştirildiği fiziksel koşulların iyileştirilmesi ve müzik eğitimine yönelik eğitsel çeşitliliğin sağlanması gerekli görülmektedir.

Kaynakça/References

- Akıncı, M. (2018). Müzik Eğitiminde Çocuk Şarkılarının Seçimi: Eğitim Programı, Teknik, Fiziksel, Duygusal Durumlar ve Çeşitli Diğer Etmenler. *Journal Of International Social Research*, 11(59), 700-709. <https://doi.org/10.17719/jisr.2018.2679>
- Akpınar, M., & Karataş, M. (2019). İlkokul Müzik Dersi Öğrenci Çalışma Kitaplarının Sınıf Öğretmenlerinin Görüşlerine Dayalı Olarak İncelenmesi ve Değerlendirilmesi. *Zeitschriftfürdiewelt Der Türken/Journal Of World Of Turks*, 11(2), 169-188. Erişim Tarihi: 24 Nisan, 2020, <http://zfw.org/index.php/ZfWT/article/viewArticle/1144>.
- Baş, G. (2014). Lise Öğrencilerinde Yabancı Dil Öğrenme Kaygısı: Nitel Bir Araştırma. *Pamukkale University Journal Of Education*, 2(36), 101-119. http://pauegitimdergi.pau.edu.tr/Makaleler/532850612_8.pdf.
- Büyüköztürk, Ş., Kılıç Çakmak, E., Akgün, Ö. E., Karadeniz, Ş., & Demirel, F. (2016). *Bilimsel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Pegem Akademi Yayınları.
- Cüceoğlu Önder, G., & Yıldız, E. (2017). İlkokul 4. Sınıf ve Ortaokul 5. Sınıf Müzik Dersi Öğretim Programında Yer Alan Kazanımların Gerçekleşme Durumuna İlişkin Ders Öğretmenlerinin Görüşleri (Çankırı İli Örneği), *Eğitim Kuram ve Uygulama Araştırmaları Dergisi*, 3(2), 98-113. <http://ekvad.com/articles/ilkokul-4.-sinif-ve-ortaokul-5.-sinif-muzik-dersi-ogretim-programinda-yer-alan-kazanimlarin-gerceklesme-durumuna-iliskin-ders-ogretmenlerinin-gorusleri-cankiri-ili-ornegi.pdf>.
- Çepni, S. (2018). *Araştırma ve Proje Çalışmalarına Giriş* (8. Baskı). Trabzon: Celepler Matbaacılık Yayın ve Dağıtım.
- Dwipmallika, D. (2017). Effects of Privatization on Educational Quality and Quantity-Comparison of Government and Private Primary Schools in Assam With Special Reference to Guwahati: A Study. *The Clarion- International Multidisciplinary Journal*, 6(1), 75-82. Erişim Tarihi: 24 Nisan, 2020. <https://www.indianjournals.com/ijor.aspx?target=ijor:cla&volume=6&issue=1&article=013>.
- Erden, G. (2015). *Devlet Okulları ve Özel Okullarda Çalışan Öğretmenlerin Stres Düzeyleri ile Stres Faktörleri Arasındaki İlişkilerin İncelenmesi* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Beykent Üniversitesi, İstanbul.

- Gören, R., & İnaç, H. (2017). Kamu ve Özel Okullarda Görevli Fen Bilgisi Öğretmenlerinin Yaratıcılık Düzeyleri Arasındaki Farklar. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 10(52), 738-740. http://www.sosyalarastirmalar.com/cilt10/sayi52_pdf/5egitim/goren_ridvan.pdf.
- Haskan Avcı, Ö. (2016). Müzik ve Kimlik Kazanımı Bağlamında İki Çocuk Romanının Karşılaştırılması: “Hayta” ve “Yol Arkadaşım Banço”. *Uluslararası Hakemli İletişim ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, 129(11), 442-457.
- Iqbal, M. (2012). Public Versus Private Secondary Schools: A Qualitative Comparison. *Journal of Research and Reflections in Education*, 6(1), 40-49. Erişim Tarihi: 24 Nisan, 2020, <http://eds.b.ebscohost.com/abstract?site=eds&scope=site&jrnl=19955243&AN=82754972&h=kf%2frnOw%2blukJ4x4fOId3hlFdpzx4F0MArUZWbDR0Mu4tePKHcRYfKjZBS7EabVK%2f8gFE9C%2fdlshOAUrvrCFtuQ%3d%3d&crl=f&resultLocal=ErrCrlNoResults&resultNs=Ehost&crlhashurl=login.aspx%3fdirect%3dtrue%26profile%3dehost%26scope%3dsite%26authtype%3dcrawler%26jrnl%3d19955243%26AN%3d82754972>.
- Karaca, M., Sarı, H., & Ağca, İ. (2017). Zihinsel Engelli Bireylerin Arkadaş İlişkileri Geliştirmede Grupla Müzik Etkinliklerinin Öneminin Değerlendirilmesi. *Gaziantep Üniversitesi Eğitim Bilimleri Dergisi*, 1(1), 21-33.
- Küçüköncü, Y. (2000). Sınıf Öğretmenliğinde Müzik Eğitimi. *Pamukkale Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 7(7), 8-12.
- Milli Eğitim Bakanlığı [MEB]. (2013). *İlköğretim Kurumları (İlkokul- Ortaokul) Haftalık Ders Çizelgesi*. Erişim Tarihi: 24 Nisan, 2020, <https://ttkb.meb.gov.tr/www/haftalik-ders-cizelgeleri/kategori/7>.
- Öztopalan, E. (2007). *İlköğretim Düzeyindeki Özel Okullar ile Devlet Okullarının 6, 7 ve 8. Sınıf Öğrencilerinin Müzik Dersine İlişkin Tutumları ve Akademik Başarıları Arasındaki İlişki* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir.
- Taştan, M., & Tiryaki, E. (2008). Özel ve Devlet İlköğretim Okulu Öğretmenlerinin İş Doyumu Düzeylerinin Karşılaştırılması. *Eğitim ve Bilim*, 33(147), 54-70.
- Türkmen, E.F. (2016). *Müzik Eğitiminde Öğretim Yöntemleri*, 1. Baskı, Ankara: Pegem Yayınevi.
- Uçan, A. (2018). *Müzik Eğitimi, Temel Kavramlar-İlkeler-Yaklaşımlar ve Türkiye'deki Durum*, Genişletilmiş 4. Baskı, Ankara: Arkadaş Yayınevi.
- Üzümlü, S. (2019). *Özel Okullarda ve Devlet Okullarındaki Müzik Eğitiminin Farklı Değişkenler Açısından Karşılaştırmalı Olarak İncelenmesi* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Pamukkale Üniversitesi, Denizli.
- Vural, B. (2004). *Öğrenci Merkezli Eğitim ve Çoklu Zeka*. İstanbul: Hayat Yayıncılık.
- Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2016). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Yılmaz, M. (2019). *Devlet Okulları ve Özel Okullarda Çalışan Ortaokul Müzik Öğretmenlerinin Çalışma Şartlarına Yönelik Durum Değerlendirilmesi* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Cumhuriyet Üniversitesi, Sivas.

KEMAN VERNİKLEME GELENEĞİNDE SOLMAZ BİR RENK ELDE ETME YÖNTEMİ: ÇÖKELTME ve *RUBIA TINCTORIUM*

A Fadeless Colour Achievement Method in Violin Varnishing Tradition: Precipitation and *Rubia Tinctorium*

Murat KÜÇÜKEBE*

ÖZ

Endüstriyel üretim ürünü olan boya maddelerinin 1856 yılında (Genç, 2014, s. 174) ortaya çıkışı ve kullanımlarının yaygınlaşması öncesinde doğal renklendiriciler, uzunca bir süre boyunca el sanatları içerisinde yer alan ustalarca aynı ihtiyaç için başvuru yegâne malzemelerdi. Ne var ki taş devrinden 19. yy. sonuna kadar kullanılmış olan ve antik çağda altın kadar değer gören, Mısır çivi yazıtlarında kullanımlarına ilişkin detaylı tarifler bulunan bu malzemelerin, sentetik ürünlerin bulunuşundan sonra önemlerini ve eski kullanım yaygınlıklarını yitirdikleri bilinmektedir (Erkan, vd., 2010, s. 2). Doğal boyacılıkta, hemen hemen bütün renkleri veren hayvansal ve bitkisel kaynaklar bulunurken bitkilerin bazılarının tüm bölümleri, bazılarının ise kökü, yaprağı, yumru kabuğu, gövde kabuğu, dalları, ya da toprak altı sürgünleri kullanılmaktadır (Şanlı, 2017, s. 772). Bunlardan biri olarak *rubia tinctorium*, toprak altı sürgünleri, yaygın şekilde özel bir kırmızı renk elde etmek üzere geçmişte sıklıkla kullanılmış olan, bitkisel bir renk kaynağı olarak öne çıkmaktadır. Bu makalede amaç, Avrupa'da İtalyan keman vernikleme geleneğinde endüstriyel renklendirme ürünlerinin ortaya çıkışı ve yaygınlaşmasına kadar önemli bir boyar madde olarak kullanıldığı bilinen *rubia tinctorium*dan elde edilerek, Anadolu'da 'mordanlama' olarak da adlandırılan yöntemle benzerlik gösteren özel bir çökeltme işlemi aracılığıyla kalıcı/solmaz özellik kazandırılan kırmızı renkli bir pigmentin elde edilmesine yönelik uygulama adımlarının, uygulamalı organoloji literatürüne katkı sunma amacıyla paylaşılmasıdır.

Anahtar kelimeler: Uygulamalı Organoloji, Keman Yapım, Keman Verniği, Pigment, *Rubia Tinctorium*.

ABSTRACT

The natural colorants were the primal materials used by the handcraft masters before the appearance of the industrial product coloring materials in the year of 1856 (Genç, 2014, p. 174). However; it is known that these materials which were used from the beginning of the stone age until the end of the 19th century, valued the same as gold in antiquity and whose usage was explained in detail on the Egyptian cuneiform scripts lost their importance and popularity with the appearance of synthetic products (Erkan, et al., 2010, p. 2). In natural dying while there are animal and herbal resources which can give almost all the colors, some of the plants' all parts, some others' roots, leaves, shell, branches or offshoots are used (Şanlı, 2017, p. 772). One of these, *rubia tinctorium*, stands out as a herbal color resource whose offshoots were used in the past in order to obtain a special red color. The aim of this article is to share the practice steps applied to obtain a red colored pigment given a permanent/fadeless quality by means of a special precipitation method similar to the technique called *mordanlama* in Anatolia out of *rubia tinctorium* which is known to be a colorant used commonly until the industrial coloring' becoming widespread in Italian products violin varnishing tradition in Europe.

Keywords: Applied Organology, Violin Making, Violin Varnish, Pigment, *Rubia Tinctorium*.

Araştırma Makalesi/Research Article - Geliş Tarihi/Received Date: 15.10.2020, **Kabul Tarihi/Accepted Date:** 08.11.2020

* **Sorumlu Yazar/Corresponding Author:** Dr. Öğr. Üyesi, Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Çalgı Yapımı Onarımı Anasanat Dalı - İzmir, Türkiye, muratkucukebe@yahoo.com, ORCID ID: 0000-0002-5741-6571

Atıf/Citation: Küçükebe, M. (2020) Keman Vernikleme Geleneğinde Solmaz Bir Renk Elde Etme Yöntemi: Çökeltme ve *Rubia Tinctorium*. 229-242.

Extended Abstract

The natural colorants were the primal materials used by the handcraft masters before the appearance of the industrial product coloring materials in the year of 1856 (Genç, 2014, p. 174). However; it is known that these materials which were used from the beginning of the stone age until the end of the 19th century, valued the same as gold in antiquity and whose usage was explained in detail on the Egyptian cuneiform scripts lost their importance and popularity with the appearance of synthetic products (Erkan, et al., 2010, s. 2). In natural dying while there are animal and herbal resources which can give almost all the colors, some of the plants' all parts, some others' roots, leaves, shell, branches or offshoots are used (Şanlı, 2017, p. 772). One of these, *rubia tinctorium*, stands out as a herbal color resource whose offshoots were used in the past in order to obtain a special red color. The aim of this article is to share the practice steps applied to obtain a red colored pigment given a permanent/fadeless quality by means of a special precipitation method similar to the technique called *mordanlama* in Anatolia out of *rubia tinctorium* which is known to be a colorant used commonly until the industrial coloring' becoming widespread in Italian products violin varnishing tradition in Europe.

Organology is the scientific branch which analyses the musical instruments in terms of history, origin, culture or structure. *Syntagma Musicum*, the second part of of the work called *De Organographia* by Michael Praetorius (17th century) was effective in the emergence of the name for this branch. De Vale defined three main fields as taxonomical, analytical and practical as an effort to organize the organology discipline. The taxonomical field involves all the categorization methods for classifying the musical instruments, analytical field not only analyses the instruments as sound producing items from specific aspects but also involves the studies on their cultural context. Practical field involves studies on the construction of new instrument and preservation of the old ones (De Vale, 1990, pp. 5-15). The biggest benefit of this article will be supporting a practitioner who wants to construct a new instrument or restorate an old one by serving the formation and deepening of a national scholarly publications pool belonging to the field of practical organology.

The knowledge shared in this article was attained during the visits and workshop studies aiming at professional development by observing Cremona/Italy as a cultural environment where the methods of the old masters were repeated in the practices of the violin makers. Then, as a result of the literature review performed in 2020 some conclusions were derived on the historical, economical and cultural content of this information which was also significant in terms of our country and the process of obtaining a fadeless pigment from the plant root subjected to this article by the works undertaken between the months may and august of the same year.

Rubia tinctorium, which is known as *boya çili*, *boya kökü*, *boya pürçü*, *boyacı kökü*, *kızıl kök* or *kök boya* in Anatolia, is a dicotyledonous perennial plant that is farmed out or that grows naturally or as long as 150-200 centimeters in wetlands and stream beds. The subterranean twigs of this branch used in dying contain rich natural colorant compounds (anthraquinones).

Due to this quality the plant has been used in coloring textile products by dying wool, yarn or fabric since the antiquity. Not only the research studies but also the folklore products like carpets or rugs reveal the historical and commercial significance of *rubia tinctorium*, which is under the threat of extinction, for our country. The studies on historical instruments prove that the old masters used many different inorganic and organic compounds in varnish preparation. Sacconi clearly expresses that as a famous violin maker, Antonio Stradivari used this plant in order to obtain the special colour in his varnishes.

In addition to this, certain elements reached as a result of chemical analyses show that the Master followed a specific method to make this colour fadeless along with the other masters of the time. The fact that Padding related the origin of the knowledge of violin varnishing technique to Byzantium is another important and complementary information. Also, the author's pointing out Asia as the lands where the material used in varnish preparation was obtained from reveals more questions to be handled in detailed by future studies.

Utilization of the application which is put forward by this article whose main aim is to scholarly support our country's organological know how by researchers or musical instrument producers/restoraters will not only be a benefit for our national practical organology field but also regenerating a value related to our national culture and creating a social awareness in terms of using natural resources.

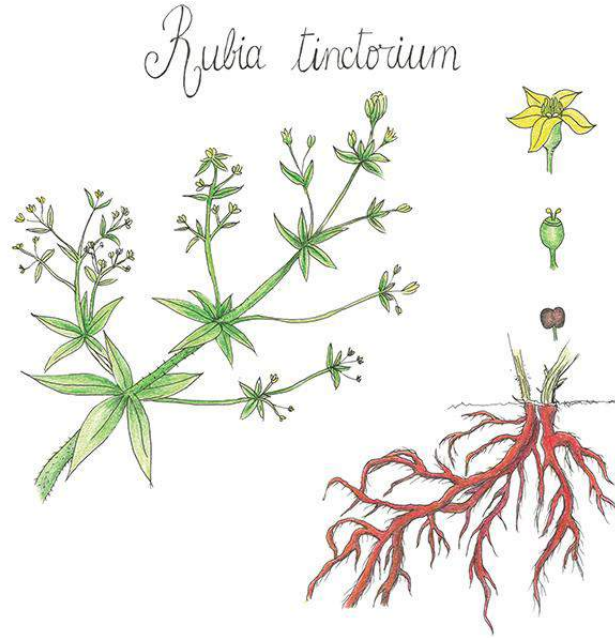
Çalgıları tarih, köken, kültür, çalışma prensibi ya da yapısal özellikler gibi açılardan incelemeyi konu edinen bilim dalının adı 'organoloji'dir. Organoloji, ses üretme amacıyla çeşitli kültür ya da insan toplulukları tarafından üretilmiş bulunan ve 'müzik aleti' olarak kullanılan tüm gereçleri çalgı kabul eder ve araştırma alanına dahil eder. Bilim dalına ilişkin isimlendirmenin ortaya çıkışında Michael Praetorius'un ortaya koyduğu, 17. yüzyılın başlarına ait, ikinci cildinin adı *De Organographia* olan, *Syntagma Musicum* adlı eser etkili olmuştur. Terimin etimolojik açıdan incelenmesi de adı geçen bilim dalının ortaya çıkışı ve gelişimi hakkında fikir verir. Söz konusu inceleme sonucunda genel olarak 'vücudun çeşitli uzuvlarını' ya da 'herhangi bir işin yapılmasında veya bir mesleğin icrasında kullanılan aletleri' tanımlamada kullanılan Yunanca 'organon' kelimesi karşımıza çıkmaktadır (Etymonline, t.y.). Bu noktadan hareketle ortaya konan yaygın düşünce, başlangıçta insan sesinin oluşmasını sağlayan uzuvlar için kullanılan bu kelimenin, zamanla müzik aletleri için de kullanılageldiği yönündedir. Terimin çok sesli çalgı müziğinin belli bazı özellikleri ile vokal müziğin bazı çok sesli uygulamaları için ya da 'erganun/erganon' şekli ile büyük kilise orgunu niteleme amacıyla Osmanlıda da kullanıldığı bilinmektedir (Tutu, 2011, s. 217). Avrupa'dan dünyanın geri kalan kısmına yönelik biçimde 16. yüzyılda gerçekleşen büyük keşifler ve sömürgeleştirme hareketleri ile ulaşılan, özellikle Arap, Çin, Hindistan, Afrika ve Amerika yerli halklarına ait etnografik materyal arasındaki çok sayıda özel çalgının, kataloglanarak yayımlanması, 'tasnif etme' zorunluluğunu doğurmuş, söz konusu tarihsel dönem, başlangıçta çoğunlukla çalgı tanımlama ve sınıflandırma çalışmalarının sunulduğu bir alan olarak, organolojinin ortaya çıkmasına zemin hazırlayan önemli bir tarihsel süreç olmuştur. Disiplini organize etme yolunda bir çaba ile De Vale, tüm organoloji çalışmalarını içine alan sınıflandırmacı, analitik ve uygulamalı olarak adlandırdığı üç ayrı ana alan tanımlar. Bu tanımlama içerisinde sınıflandırmacı alan, çalgıları sınıflandırmada kullanmak üzere teklif edilen tüm kategorizasyon yöntemlerini ve bu yönde üretilen çalışmaları, analitik alan ise ses üreten nesnelere olarak çalgıları özel yönlerden incelemekle birlikte kültürel bağlam ile ilişkili çalışmaları kapsamaktadır. Uygulamalı alan ise yeni çalgı yapımı ya da çalgıları koruma ile ilişkili çalışmaları içine almaktadır (DeVale, 1990, s. 5-15).

Bu çerçeveden hareketle, uygulamalı organoloji alanına ilişkin ülkemiz akademik yayın havuzunun oluşumu ve derinleşmesine hizmet ederek gerek bir çalgının yeniden yapımı gerekse tarihi öneme sahip çalgıların restorasyonu ile meşgul olan bir uygulayıcıyı ya da bu makalenin ele aldığı konuyu, kendi çalışma konusu ile ilişkili bulan bir araştırmacıyı, akademik yazın açısından destekleyebilmek, bu çalışmanın sağladığı en büyük yarar olacaktır. Çalışmada aktarılan bilgiye, mesleki ve sanatsal yönden bilgi ve görgü edinme amacıyla araştırma yapma kapsamında gerçekleştirilen ziyaretler ve atölye çalışmaları süresinde, eski ustaların yöntemlerini tekrar ederek çalışmayı benimseyen bir kültürel çevre olarak İtalya/Cremona kasabası ve keman yapımcılarının uygulamalarının gözlemlenmesi aracılığı ile erişilmiştir. 2020 yılında gerçekleştirilen literatür taraması neticesinde konunun ülkemiz açısından önem arz eden tarihi, ekonomik ve kültürel içeriği hakkında belirli tespitlere varılmış ve aynı yılın mayıs-ağustos ayları arasında sürdürülen çalışmalar ile makaleye konu olan bitki kökünden, solmaz nitelikteki pigmentin elde edilmesine ilişkin uygulama aşaması sonuçlandırılmıştır.

***Rubia Tinctorium*un Botanik Yapısı**

Anadolu'da boya çili, boya kökü, boya pürçü, boya sarmaşığı, boyalık otu, dilkanatan, kırmızı boya, kırmızı kök, yapışkan yumurta boyası, bostan otu, boyacı kökü, çubuk boya, gök boya, kızıl boya, kızıl kök gibi farklı adlarla anılan (Köşker, 1945, s. 29), *Rubiaceae* familyasına ait çok yıllık (yaşamını iki yıldan daha uzun süre devam ettirebilen) ve çift çenekli bir bitki olan *rubia tinctorum*, iklim ve yetişme şartlarına göre 50-150 cm boy alabilen, ülkemizde kendiliğinden yetişen bir bitkidir (Şanlı, 2017, s. 772). Bununla birlikte fazla nemli ve çorak olmayan (Baykara, 1964, s. 222), sulak ve gölgelik yerlerde, dere yataklarında, humusça zengin, killi- kumlu, kireçli-killi, derin ve nemli topraklarda daha verimli gelişmekle birlikte tohumdan veya fideden olmak üzere ekimi gerçekleştirilerek tarımsal üretimi de yapılabilmektedir (Şanlı, 2017, s. 772). Bitkinin gövdesi kareye yakın köşeli, tüylü ve boğumlu olup, her boğumda 4-6 adet kısa saplı yaprak bulunurken, çevreleri ve altları tüylüdür (Deli, 2004, s. 1). Bitkinin boyacılıkta kullanılan kökleri gerçek kök olmayıp, toprakaltı sürgünleridir (Kayabaşı ve Dellal, 2006, s. 334). Söz konusu kısım *alizarin*, *purpurin*, *pseudopurpurin*, *rubidin* ve *munjistin*, *xanthopurpurin*, *purpuroxanthin*, *lucidin*, *chinizarin*, *christofin* ve *antrhagallol* adlı boyarmadde bileşiklerini içermektedir (Erkan, vd., 2010, s. 2). Bu bileşiklerin oranı ile elde edilecek renk ise bitkinin cinsi, yaşı ve

kurutulma şeklinden, boyama sırasındaki banyo sıcaklığına ya da boyarmaddenin, boyarmaddeyi dokuma lifine bağlayan ve kendi metalik rengine göre farklı renkler veren metalik bileşikler (mordan) ile (Tez, 987, s. 330) tepkimeye girdiği koşullara değin çeşitlilik gösteren bir dizi değişikene bağlı olarak farklılık gösterebilmektedir (Tez, 1987, s. 331).



Resim 1. *Rubia Tinctorium* Botanik İllüstrasyon. (Cargocollective, T.Y.)

Tarihi Kültürel ve Ticari Yönü ile Anadolu'daki Kullanımı Açısından *Rubia Tinctorium*

Ağaçların soyulabilen kabuk ve elyaflı kısımları kullanılarak yapılan, sepet örme eylemi ile başlayan dokumacılık uğraşı, daha sonra koyun yünü bükme eylemine evrilerek devam etmiş ve günümüze kadar ulaşmıştır (Tuna, 1976, s. 273). Bitkilerdeki boyarmadde kullanımı ise Tunç Çağı başlarında ortaya çıkmıştır (Dölen, 1992, s. 460). Başlangıçta çiçeklerden su ile açığa çıkarılarak elde edilen, gün ışığına karşı dayanıksız olan söz konusu boyarmaddelerin elyafa aktarılmış olduğu düşünülmektedir (Genç, 2014, s. 176). İ.Ö. 3000'lere ait bir Çin kaynağında doğal boyalardan söz edilmesi sebebiyle boyacılıkla ilgili ilk bilgi ve uygulamaların doğuda ortaya çıkmış olduğu kabul edilmektedir (Öztürk, 1997, s. 91). Dölen, Çinlilerin, *indigo* ve Çin yeşili adı verilen özel renklerle ipek dokumalarını boyadıklarını, mordanlı boyamanın ise muhtemelen bir rastlantı sonucu İ.Ö. 2000 dolaylarında Hindistan'da ortaya çıktığını dile getirmektedir (1992, s. 460).

Anadolu'da da bitki kullanarak boyama işine ilişkin geçmişin oldukça eski tarihlere dayandığı, özellikle Osmanlılar döneminde halı ve kilimcilikle uğraşılan Bursa, İstanbul Tokat, Kayseri, Ankara ve Konya şehirlerinde boyacılık işlerinin yapıldığı ve boya bitkilerinin yetiştirildiği kaynaklarca dile getirilmektedir (Genç, 2014, s. 177). Genç, 1875 yılına kadar İzmir limanından ihraç edilen kök boyanın mali değerinin, 500 altın liraya ulaştığından ve boyacılık tarihinde 'Türk kırmızısı' ve 'Edirne kırmızısı' olarak adlandırılan özel rengin temel kaynağı olan kök boyanın Anadolu'daki üretiminin, 1700'lü yıllarda dünya ihtiyacının üçte ikisini karşılanacak düzeyde olduğundan söz etmektedir (Genç, 2014, s.180).



Resim 2. Doğal Boya ile Renklendirilmiş Tarihi Bir Kaftan Örneği (Bilimdili, 2017)

Keman Verniğinde Bir Boyar Madde Olarak *Rubia Tinctorium*

Çalgı yapımı işi ile uğraşan kişilerce ‘vernikleme’ ifadesi ile tanımlanan iş basamağı, ahşap yüzeyin verniklemeye hazır hale getirilmesine yönelik şekilde uygulanan zemin işlemlerinden, üst yüzey işlemlerinin son aşamalarına kadar devam eden tüm iş içeriğine işaret etmektedir. Vernik uygulaması yapılan diğer cisimlerde olduğu gibi çalgılara uygulanan vernik tabakasının da temel işlevi, görünümü estetik bakımdan iyileştirmekle birlikte ona koruma sağlamaktır. Ne var ki özellikle lavta, klavsen ya da gitar gibi köprüsü gövdesine yapışık şekilde kullanılan eski (18. yy.’a kadar) Avrupa çalgılarının ses tablaları, her zaman vernikli şekilde bitirilmek durumunda değillerdi. 18. yy. çalgı yapımcılarına kadar verniklemenin, özellikle bağırsak telleri olan mızraplı çalgılar üzerinde olumsuz akustik etkiler doğurduğu yönünde hâkim bir görüş hüküm sürmekteydi (Soulier, 2014, s. 168).

Soulier, geçmişte tarihi öneme sahip Avrupa çalgıları üzerinde bulunan verniklerin, özel akustik etkiye sahip, gizli bir kompozisyon içerdiği düşünülmüş olsa da güncel araştırma çalışmaları sonucunda, lavta, gitar ya da keman gibi çalgılarda görülen vernik kompozisyonlarının, tarihi resimler ya da mobilyalar üzerine bulunanlardan farklı olmadığını gördüğünü dile getirmektedir (2014, s. 168). Bununla birlikte bu bilgi elbette verniklemenin, çalgıların akustik özellikleri üzerinde hiçbir etkisinin bulunmadığını değil, ahşap yüzeyin parlak ya da derin bir görünüm sunar hale gelmesine yarayan söz konusu işlemin optik sonuçlarının, akustik sonuçlarla ilişkili rolünden daha öncelikli şekilde değerlendirildiğini ifade etmektedir. Tarihi kaynaklar mızraplı ya da yaylı çalgıların, çoğu durumda bu çalgıları imal eden kişilerce verniklendiğinden ve bir döneme kadar açık ya da kırmızı olmak üzere iki tip temel rengin kullanıldığından söz etmektedir (2014, s. 168). Fry, 17. yüzyıla kadar amber ve kahverengi verniklerin Cremona, Brescia, Roma ve Venedik gibi çalgı üretimi ile ünlenmiş İtalya şehirlerinde yaygın şekilde kullanılmakta olduğunu dile getirmektedir. Bu tarihten, aynı yüzyılın sonlarına doğru devam eden süreçte, turuncu ve kırmızı gibi daha sıcak tonlar özellikle Cremona ve Venedik şehirlerindeki yapımcılar tarafından rağbet gören renkler haline gelmiştir. Bu noktada söz konusu rağbet ile çalgı yapımcılığı açısından ticari gücü elinde tutan Venedik, Cremona, Nürnberg ve Salzburg gibi zengin bölge ve kasabaların ekonomik refah seviyesi arasında önemli bir bağ bulunduğunu da eklemek gerekir (1904, s. 3).



Resim 3. "Philip Ihle", London 2018, 1711 Strad On P-Form (İhleviolins, T.Y.)

Tarihi çalgılar üzerinde yapılan güncel çalışmalar, eski ustaların vernik yapımında organik ve inorganik çok sayıda farklı bileşeni kullanmış olduğunu göstermektedir (Fiocco, 2018, s. 1). Söz konusu maddelerin değişken yapı özellikleri ile hazırlanma ve kullanımlarına ilişkin nüans ayrılıkları, bugün eski çalgı üretim merkezleri ve bu merkezlerde bulunan atölyeleri birbirinden ayırt etmede başvurulmuş önemli göstergeler haline gelmiştir. Bununla birlikte söz konusu ürün ve uygulamaların çeşitliliği ile nüans farklılıklarının eski ustalarca bilinçli ya da kasıtlı şekilde icat edilişi, aynı zamanda atölyelerin ticari kimlik ile ilgili sınırlarını korumaya alan bir işlev de üstlenmiştir. Değişken yapı ve duyarlılıkları nedeniyle renklendirici maddelerin kullanımı ya da seçimi, bu işlevin kullanımı için oldukça elverişli bir durumun ortaya çıkmasına da ayrıca imkân vermiştir.

Ünlü İtalyan keman yapımcısı Antonio Stradivari ustanın kullandığı malzeme ve yöntemleri keşfetmeye yönelik uzun yıllar sürdürdüğü çalışmalar sonucunda Sacconi, ustanın verniklerindeki sarımsı pembe ve parlak kırmızı olarak nitelediği özel rengi elde etmek üzere *rubia tintoriumum*, *curcuma* kökleri ve propolis ile birlikte kullanmış olduğunu, elde ettiği mikroskobik görüntülerden yola çıkarak kesin bir dille ifade etmektedir (2000, s. 175-177). Vernik katmanı içinde buldukları gözlemlenen söz konusu bitki köklerine ait mikro partiküller ile kimyasal analizler sonucu ulaşılan belirli elementler, ustanın bu rengi geliştirerek 'solmaz' ya da 'sabit' bir duruma getirmek üzere 'belirli bir yöntemi' de takip ettiğini göstermiştir (2000, s. 174). Bununla birlikte Sacconi, keman yapımcılığı için 'klasik dönem' olarak tanımlanan süreç boyunca (1550-1750) (Padding, 2005, s. 13) bu uygulamanın diğer ustalar tarafından da dikkate alındığını belirtmiştir (2000, s. 175). 16. yy. 'da aktif şekilde hizmet veren Tieffenbrucker ailesinin üyesi ünlü Venedikli lavta yapım ustası Mois Tieffenbrucker'in (?-1576) (Ongaro, 1991, s. 46) çalgı yapımcıları arasında yeni bir çeşit kırmızı rengin kullanıma girdiğini ifade eden özel notlarının bulunması, bu bilgiyi doğrulayan bir kaynak olarak görülebilir (akt. Soulier, 2014, s.168). Söz konusu bilgiyi doğrulayan diğer bir kaynak olarak, ünlü bir lavta icracısı Thomas Mace'in, 1676 yılında övgü dolu şekilde, sadece iyi ustaların yaptığı gibi Laux Maller'in de kırmızımsı bir vernik uyguladığından, benzer bir şekilde 1680 ya da 1685 yılında Elysabeth Burwell'in, Bolonya lavtalarının özel bir şekle ve koyu kırmızı bir vernik rengine sahip olduklarını ifade ettiğinden (akt. Echard, 2008, s. 420-421) söz edilmektedir.

Padding 'klasik vernikleme' olarak adlandırılan yöntem ve içerikle ilgili bilginin kökenini, en azından Rönesans dönemine kadar geriye doğru genişletmeye imkân verecek ölçüde çalgı örnekleri bulunduğunu ifade etmektedir (2005, s. 16). Bununla birlikte yazar, orta çağ resim sanatı ve resim vernikleme yöntemleri üzerinde yapılan karşılaştırmalı çalışmalar sonucunda, 12. yy. resim sanatının malzeme ve yöntemleri ile 15. yy.'da kullanılanlar arasında hiçbir fark bulunmadığının, bu dönem sanatını ele alan iki önemli kaynak (Presbyter, 1963&Cennini, 1954) aracılığıyla ortaya konduğunu dile getirir. Bu bilgiyi ilginç kılan bir başka husus; resim sanatının söz konusu dönemlere ait taşınabilir örneklerinin ahşap tuvaler üzerine yapılmış olmaları nedeniyle vernikleyerek koruma altına alma bir gerekliliktir. Bu noktadan hareketle yazar, aslında klasik dönem öncesine uzanan ve köklü bir kültür mirası içerisinde gömülü halde bulunan ve geniş bir zanaatkar çevresi tarafından kullanılan söz konusu Bizans geleneğinin, kullandıkları ham maddeler bakımından içinde oldukları zanaatkar çevresine bağlı biçimde hareket etmek durumunda olan ve ahşapla çalışan çalgı yapım ustaları tarafından da takip edilmiş olduğunu ifade etmektedir (Padding, 2005, s. 20-21). Yazarın söz konusu malzemelerin temini açısından Asya'yı işaret etmesi, bu geleneğin kökenine ilişkin kaçınılmaz şekilde akla gelen ve bu makale aracılığıyla kısmen de olsa cevaplanan yeni bir sorunun, sonraki çalışmalarca tekrar ele alınması gerektiğini düşündürmektedir.

Çökeltme

*Rubia tinctorium*un kullanımını saptamaya ilişkin özel bir amaca yönelik olmasa da yukarıda sunulan çalışmalara göre daha güncel olan çok sayıda multidisipliner araştırma, bitki ve böcek türlerinden elde edilen su bazlı özler *aqueous extract* ile birlikte organik/inorganik bileşiklerin eski ustalarca kullanıldığını gösterir niteliktedir (Fiocco, 2018, s. 2). *Rubia tinctorium* kökü, *antrakinon* sınıfı doğal bir boyar maddeyi sentezleme ve metallerle kompleks yapabilme özelliği sergilemektedir. Bu özellikten hareketle bir kimyasal işlem sayesinde ışık haslığı yüksek olan doğal bir pigment elde etmek mümkün hale gelir. Tekstil tarihi kadar eski olan bu işlemin (mordanlama), halı, kumaş, tekstil ürünleri ya da yün boyamacılığında, boyama öncesi, sonrası ya da esnasında olmak üzere birbirinden farklı aşamalarda uygulanabildiği bilinmektedir (Deveoğlu, 2011, s.1-29). Bu bilgidен hareketle makale aracılığıyla aktarımı yapılacak uygulamayı, bir boyama öncesi mordanlama olarak tanımlamak ya da *precipitation* teriminin karşılığı olan çökeltme terimi ile adlandırmak mümkündür.

Bu noktadan itibaren alandan derlenen bilgiyi takip eder biçimde çökeltme uygulamasının adımlarına yer verilecektir. Buna göre ilk aşama, bitki köklerinin tartılması (120gr) ve kırılarak (eğer ufalanmamış halde, doğal formuna yakın, uzun dallar biçiminde temin edildiyse) küçük parçalar haline (el ile ufalamak da mümkündür ancak havan kullanılması durumunda metal havan tercih edilmemelidir) getirilmesidir.



Resim 3. *Rubia* Köklerinin Tartılması.



Resim 4. *Rubia* Köklerinin Ufalanması.

Sonraki aşama *rubia* köklerinin 500 ml. sirke içerisine aktarılarak, tamamının sirkeyle (balsamik sirke kullanmayınız) muamele olduğundan emin olacak biçimde karıştırılarak dinlenmeye alınmasıdır.



Resim 5. Rubia Köklerinin Sirke İle Muamele Edilmesi.

Sirke içerisinde 24 saat bekletilen köklerin tümü bu sürenin sonunda sirkeden tamamen arındıklarından emin olunabilecek şekilde su ile (musluk suyu kullanılabilir) iyice yıkanmalı ve kurumaya bırakılmalıdır.



Resim 6. Su İle Yıkanan Köklerin Kurumaya Bırakılması.

Kuruma süresi mevsime, ortamın nem ve ısı miktarına göre elbette değişim gösterecektir. Bu noktada önemli olan köklerin, tam kurumunun gerçekleşmesine imkân verecek kadar bekletilmiş olmalarıdır.

Kurutma işleminin ardından köklerin tümü ısıya dayanıklı bir cam balona alınmalı ve 500 ml. etil alkol eklenmelidir. Cam balon içerisindeki karışım, soğutma düzeneği (söz konusu düzenek hakkındaki açıklayıcı bilgi için bkz. Küçükebe, 2020, s. 78-92) ve mantolu ısıtıcı yardımı ile üç saat boyunca kaynatılmalıdır.



Resim 7. Kaynatma Düzeneği.



Resim 8. Kaynatma Düzeneği Detay Görünüm.



Resim 9. Kaynatma Düzeneği Detay Görünüm.

Söz konusu kaynama süresi sonrasında kök içerisinde bulunan boyar madde alkole geçer. Bundan sonraki adım, cam balon içerisinde bulunan renklenmiş alkölü süzerek kökten ayırmak ve soğutucu kullanmaksızın, buharlaşmasına imkân verecek şekilde 100ml. kalıncaya kadar kaynatmak olacaktır.



Resim 10. Yoğun Boyarmadde İçeren 100ml. Alkölün Görünümü.

Daha sonra adımın ilk aşaması 100ml. distile edilmiş su içerisine 5 gr. Potasyum hidroksit / KOH koymak ve ardından bu karışıma 5 gr. dövülmüş kolofonyum/kolofan ilave etmek şeklindedir. Adımın ikinci aşamasında ise 35-40 santigrat dereceye kadar ısıtılmış 65 ml. suya 8.5 gr. potasyum alüminyum sülfat / $KAl(SO_4)_2$ eklenir.



Resim 11. Kolofonyum ve Potasyum Hidroksit İçeren Karışım (Sağda Kalan), Potasyum Alüminyum Sülfat İçeren Karışım İle Boyar Madde Konsantrasyonu İçeren Alkol

Uygulamanın son adımı ilk önce kolofonyum ve potasyum hidroksit içeren karışımı renk konsantrasyonuna ilave etmek, ardından da potasyum alüminyum sülfat içeren karışımı bu karışıma ilave etmek olacaktır. Bu adımda yoğun bir pigment tabakasının karışımın içerisinde ayrışarak dibe çöktüğü gözlemlenecektir. Takip edilen uygulama adımları ile fotoğraf 10 aracılığıyla sunulan görünüm elde edilir.



Resim 12. Çöktürme İşlemi Sonrası Görünüm.



Resim 13. Çöktürme İşlemi Sonrası Karıştırılmış Görünüm.

“Resim 10” aracılığıyla elde edilen çökelmiş karışım, bir miktar karıştırılarak pigment tabakasının çökmesi ve karışımdaki sıvının tümüyle buharlaşmasını kısa sürede sağlayabilmek için havadar bir alanda, üzeri toz zerreciklerinin karışıma girmesini engelleyecek ancak karışımın hava almasını engellemeyecek nitelikte seyrek dokunmuş bir bez ile üzeri örtülü biçimde beklemeye alınmalıdır.



Resim 14. Bekleme Aşaması.

Bekleme süreci sonunda karışımdaki tüm sıvı buharlaşacak ve geriye toz pigment kalacaktır. Elde edilen toz pigmenti, içerdiği kristalleşmiş potasyum alüminyum sülfat zerreciklerinden arındırmak üzere tekrar yıkayarak kurumaya bırakmak, ürünün kalitesini arttıracak ve keman verniğini renklendirmek üzere kullanım söz konusu olduğunda karşılaşılabilecek sorunları bertaraf etmeye yarayacaktır. Söz konusu yıkama prosedürü yıkama sıvısı üzerinden yapılan ölçümler aracılığıyla (PH seviyesinin 5.5-6 seviyelerine indirilmesi yeterli arınma seviyesine işaret eder) takip edilir. Potasyum alüminyum sülfat zerreciklerinden arındırılan pigment, porselen ya da cam bir havan ve havaneli aracılığıyla ezerek inceltmek mümkündür.



Resim 15. Ezerek İnceltme Aşaması.



Resim 16. Kullanıma Hazır Hale Gelen Pigmentin Görünümü.

Yukarıda tüm adımları detaylı şekilde aktarılan bu uygulamanın, potasyum alüminyum sülfat yerine aynı aşamada ve aynı miktarda kullanılacak demir 2 sülfat ($FeSO_4$) ile gerçekleştirilmesi, elde edilecek pigmentin 'kırmızı' yerine 'kahverengi' olmasını sağlayacaktır. Çalışma aracılığıyla 12 adımda tamamlanan ve 120 gr. rubia tinctoriumdan 11.3 gr. solmaz nitelikte organik pigment elde edilen bu uygulamanın tüm aşamalarını, aşağıdaki biçimde özetlemek mümkündür;

1. 120 gr. Rubia tartılır ve ufalanır.
2. Ufalanmış rubia 500 ml. sirke ile yıkanır ve 24 saat sirke içerisinde beklemeye alınır.
3. Rubia yıkanarak sirkeden tümüyle arındırılır ve kurumaya bırakılır.
4. Kurumuş rubia parçacıkları cam balonda, 500 ml. etil alkol içerisinde, soğutma düzeneği ve mantolu ısıtıcı ile 3 saat süreyle kaynatılır.
5. Elde edilen renklendirilmiş alkol süzülerek kök parçacıklarından ayrılır ve 100ml.'lik bir konsantrasyon haline gelinceye kadar tekrar ısıtılır.
6. 100 ml. distile edilmiş su içerisine 5 gr. Potasyum hidroksit koyulur.
7. 6. Aşamada oluşturulan karışıma 5 gr. öğütülmüş kolofonyum ilave edilir.
8. Farklı bir kaptaki 35-40 dereceye kadar ısıtılmış 65 ml. distile edilmiş suyun içerisine 8.5 gr. potasyum alüminyum sülfat koyulur.
9. Kolofonyum ve potasyum hidroksit içeren karışım, rubia konsantrasyonuna ilave edilir.
10. Potasyum alüminyum sülfat içeren karışım, kolofonyum ve potasyum hidroksit içeren rubia konsantrasyonuna (9. Aşamada elde edilen karışım) ilave edilir.
11. 10 aşamada elde edilen son karışım, içerisindeki sıvı tümüyle buharlaşınca kadar bekletilir.
12. Kuru hale gelen toz pigment, yıkama prosedürüne tabi tutulur ve potasyum alüminyum sülfat zerreciklerinden arındırılarak kurutulur.

Sonuç

Anadolu'da boya çili, boya kökü, boya pürçü, boyacı kökü, kızıl kök ya da kök boya gibi, sayıları daha da arttırılabilecek farklı adlarla anılan, bilimsel adı ile rubia tinctorium, 150-200 cm. boy alabilen, çift çenekli, doğal yolla fazla nemli ve çorak olmayan sulak ve gölgelik yerler ile dere yataklarında kendiliğinden yetişebilen ya da tarımı yapılabilen çok yıllık bir bitkidir. Bitkinin boyacılıkta kullanılan toprakaltı sürgünleri, metallerle kompleks yapabilme özelliğine sahip, antrakinin sınıfı zengin doğal boyarmadde bileşikleri içerir. Bu özelliğin kullanımı ile söz konusu bitkinin oldukça eski dönemlerden itibaren özellikle yün, iplik ya da kumaş boyama yoluyla tekstil ürünlerinin renklendirilmesinde yaygın şekilde kullanıldığı bilinmektedir.

Literatür üzerine yapılan incelemenin yanı sıra halı kilim vb. gibi halk bilgisi ürünleri, sentetik renklendiricilerin icadı ile kullanımı neredeyse ortadan kaybolan rubia tinctoriumun ülkemiz açısından nasıl bir tarihi, ekonomik ve ticari öneme sahip olduğunu göstermektedir.

Tarihi çağlar üzerinde yapılan çalışmalar eski ustaların vernik yapımında organik ve inorganik çok sayıda farklı bileşeni kullanmış olduğunu kanıtlar niteliktedir. Bu noktada Sacconi, ünlü bir keman yapımcısı olarak Antonio Stradivari'nin verniklerindeki özel rengi elde etmek üzere adı geçen bitkiyi kullanmış olduğunu kesin bir dille ifade etmektedir. Bununla birlikte yapılan kimyasal analizler sonucu ulaşılan belirli elementler, ustanın bu rengi, solmaz bir duruma getirmek üzere dönemin diğer ustaları tarafından da uygulanan ve bilinen belirli bir yöntemi takip ettiğini de göstermektedir. Padding'in keman vernikleme tekniğine ilişkin bilginin kökenini Bizans ile ilişkilendirmiş olması bu çalışma aracılığıyla ulaşılan önemli bir bilgidir. Bununla birlikte yazarın vernik yapımında kullanılan malzemenin temin edildiği coğrafya olarak Asya'yı işaret etmesi, yeni ve farklı çalışmalarca ayrıntılı şekilde ele alınabilecek başka önemli soruların olduğunu düşündürmektedir. Başlıca amacı ülkemiz uygulamalı organoloji alanına ait bilgi havuzunu yazınsal açıdan beslemeyi hedefleyen bu çalışmayla ortaya konan

uygulama örneğinin, tarihi çalgıların yeniden üretimi ya da bu çalgıların restorasyonu konusunda uygulama yaparak çalışanlarca denenmesi ya da araştırma yapmaya ilgi duyanlarca değerlendirilmesi, ülkemiz uygulamalı organoloji alanı için kazanç olmakla birlikte milli kültürümüzle ilişkili önemli bir değerın yeniden kazanılması ve doğal kaynakların önemi açısından toplumsal farkındalığın artması hususlarında yarar sağlayıcı olacaktır.

Kaynakça/References

- BAYKARA, T. (1964). Kökboya. *İstanbul Üniversitesi Coğrafya Enstitüsü Dergisi*, 7 (14), 221-226.
- CENNINI, d'Andrea Cennino. (1954). *Il Libro dell'Arte*; early 15th Century, Dover Publications, New York.
- DE VALE, S.C., (1990). Organizing Organology. *Selected Reprints in Ethnomusicology*, 8, s.1-34.
- DELİ, Ö., (2004). *Rubia Tinctorum L. (kök boya) Bitkisinin Kök Dokularından Kallus Üretimi* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Ankara Üniversitesi, Ankara.
- DEVEOĞLU, Ozan., Karadağ, Recep. (2011). Genel Bir Bakış: Doğal Boyarmaddeler, *Fen Bilimleri Dergisi*, s. 21-32.
- DÖLEN, E., (1992). *Tekstil Tarihi: Dünyada ve Türkiyede Tekstil Teknolojisinin ve Sanayinin Tarihsel Gelişimi*, Marmara Üniversitesi Teknik Eğitim Fakültesi.
- ECHARD, Philippe., Bertrand, Levadrine. (2008). Review on The Characterization of Ancient Stringed Musical Instruments Varnishes and Implementation of an Analytical Strategy, *Journal of Cultural Heritage*, s. 420-429.
- ERKAN, G., Şengül, K., Kaya, S. (2010). Denim Kumaşların *Rubia tinctorum L.* (Kökboya) ile Boyanması Üzerine Bir Araştırma. TMMOB Tekstil Mühendisleri Odası; *Tekstil ve Mühendis*, 17(80), 1-10.
- FIOCCO, Giacomo, vd. (2018). Approaches for Detecting Madder Lake in Multi-Layered Coating Systems of Historical Bowed String Instruments, *Coatings*, 8(5), s. 171-187.
- FRY, George, (1904). *The Varnishes of the Italian Violin Makers of the Sixteenth, Seventeenth and Eighteenth Centuries and Their Influence on Tone*, Stevens & Sons, London.
- GENÇ, M. (2014). Başbakanlık Osmanlı Arşiv Belgelerinde Kökboya ve Cehri İle İlgili Kayıtlar. *ART-E Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi*. 13(7), 174-212.
- Ihleviolins (t.y.). 1711 Strad on P-Form. Erişim tarihi: 20.12.2020, <http://www.ihleviolins.com/2018/11/27/philip-ihle-london-2018-1711-strad-on-p-form>
- Bilimdili (6.10.2017). Türk Kırmızısı'nın Sırrı Çözülüyor. Erişim tarihi: 20.12.2020, <https://bilimdili.com/arkeotarih/tarih-tarih/turk-kirmizisinin-sirri-cozuluyor>
- Cargocollective (t.y.). *Rubia Tinctorum* Botanik İllustrasyon. Erişim tarihi: 20.12.2020, <https://cargocollective.com/allographic/Botanical-illustration>
- KAYABAŞI, N., Dellal, G. (2006). Türkiye'de Farklı Koyun Irklarından Elde Edilen Yünlerin Kökboya ile Verdikleri Renklerin Sübjektif ve Objektif Yöntemlerle Değerlendirilmesi Üzerine Bir Araştırma. Süleyman Demirel Üniversitesi; *Fen Bilimleri Enstitüsü Dergisi*, 10(3), 334-340.
- KÖŞKER, Ö., (1945). Kökboya (*Rubia Tinctorum L.*). *Matematik ve Tabiat Bilimleri Dergisi*. 5 (1). 29- 31.
- KÜÇÜKEBE, Murat. (2020). Keman Cilasında 'Geleneksel Yöntem' ve Alkol Bazlı Cila İçin Bir Uygulama Örneği, *Eurasian Journal of Music and Dance*, s.78-92.
- ONGARO, Giulio, M. (1991). The Tieffenbruckers and the Business of Lute Making in Sixteenth Century Venice, *The Galpin Society Journal*, Galpin Society, vol.44, pp.46-54.
- Etymonline. (t.y.). Organ (n.) *Online Etymology Dictionary*. Erişim tarihi: 19.12.2020. <https://www.etymonline.com/search?q=organ>,

- ÖZTÜRK, İ., (1997). *Doğal Bitkisel Boyalarla Yün Boyama*, Temel Kaynaklar Dizisi, Ürün Yayınları, Ankara.
- PADDING, Koen. (2005). A Rational Look at the Classical Italian Coatings, *The Violin Society of America VSA Papers*, The Queens College Press, vol 1, no 1. New York.
- PRESBYTER, Theophilus., (1979). *De Divertis Artibus; early 12th Century*, Dover Publications, New York.
- SACCONI, S. Fernando, (2000). The “Secrets” of Stradivari, Eric Blot Edizioni, Cremona.
- SOULIER, Balthazar, (2014). in: *The Grove Dictionary of Musical Instruments*, 2d ed., Laurence Libin, ed. Oxford University Press, vol.5, pp.168-169.
- ŞANLI, H.S., Gök, E.Ç., (2017). Bitkisel Boyacılıkta Kökboyanın (*Rubia tinctorum L.*) Önemi. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 10(48), 772-778.
- TEZ, Z. (1987). Eski Doğu Halılarındaki Boyarmaddeler. *Tekstil ve Makine Dergisi*. 1(6). 328-337.
- TUNA, O., (1976). *Dokuma ve Giyim Sektörü*. Ankara.
- TUTU, B., (2011). Evliya Çelebi'nin Kaleminden Batılı Müzik Unsurları, *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi*, 11(2), s.215-226.

FAGOT KAMIŞI YAPIMINDA KARGI KAMIŞININ İNCELENMESİ VE FAGOT KAMIŞININ KALİTESİNİ ETKİLEYEN FAKTÖRLER

A Research on Cane Used in Bassoon Reed-Making and the Factors Affecting the Quality of the Bassoon Reed

Emre HOPA *

ÖZ

Fagotun gelişim süreci günümüze kadar yaklaşık olarak 400 yılı kapsar. Bu süreç, çalgının yapısal olarak gelişim süreci olarak görülmesine rağmen, çalgının akustik özelliklerinin kamış yapımı tekniklerine bağlı olarak ilerlediği bir süreçtir. Çalgının gelişimi üzerine yapılan araştırmalar genellikle çalgının yapısal ve pedagojik yönlerini ortaya koymuş, kamış yapımı ise bu araştırmaların çok az bir kısmını oluşturmuştur. Çalgının titreşimini yaratan böylesine önemli bir parçanın bu süreçte ikinci planda kalması, günümüze kadar birçok sorunu da beraberinde getirmiştir. Fagot kamış yapımı üzerine yapılan araştırmalar genellikle kargı kamışının kazanması ve uygun titreşimi yaratması üzerinedir. Bu çalışmada, fagot kamışı yapımında önemli bir eksiklik olarak ortaya çıkan kargı kamışının yapısal özellikleri ve fagot kamışının kalitesini etkileyen faktörler araştırılmıştır. Kargının kamışının yoğunluk ve sertlik değerleri fagot kamışının kalitesini belirleyen en önemli etmenlerdendir. Bu etmenler bitkinin yetiştiği iklim, toprak, sulama, gübreleme, hasat edilen bitkinin yaşı ve hasat zamanına bağlı olarak değişiklik gösterebilir. Bu nedenle fagot kamışının yapılmadan önce malzemenin incelenmesi ve ortaya çıkan verilere bağlı kalarak yapılması gerekir.

Anahtar Kelimeler: Fagot, Fagot Kamışı, Kargı, Yoğunluk, Sertlik.

ABSTRACT

The development process of bassoon covers approximately 400 years until today. Although this process is seen as a structural development process of the instrument, it is a process in which the acoustic properties of the instrument progress depending on the techniques of reed making. Researches on the development of the instrument have generally revealed the structural and pedagogical aspects of the instrument; on the other hand, reed making has constituted only a small part of these researches. The fact that such an important piece that creates the vibration of the instrument stayed in the background in this process, has brought many problems up to now. Researches on the production of bassoon reed are generally on the scraping of the cane and creating the appropriate vibration. In this study, the structural features of the cane, which emerge as an important deficiency in bassoon reed-making, and the factors affecting the quality of bassoon reed have been investigated. The density and hardness values of the cane are among the most important factors determining the quality of the bassoon reed. These factors may vary depending on the climate in which the plant is grown, soil, irrigation, fertilization, age of the harvested plant and harvest time. For this reason, before the bassoon reed is made, it is necessary to examine the material and to make the instrument by sticking to the resulting data.

Keywords: Bassoon, Bassoon Reed, Cane, Density, Hardness.

Araştırma Makalesi/Research Article - Geliş Tarihi/Received Date: 08.10.2020 **Kabul Tarihi/Accepted Date:** 15.12.2020

* **Sorumlu Yazar/Corresponding Author:** Doç., Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuarı Müzik Bölümü, ehopa@anadolu.edu.tr, ORCID ID: 0000-0002-2264-9148

Atıf/Citation: Hopa, E. (2020) Fagot Kamışı Yapımında Kargı Kamışının İncelenmesi ve Fagot Kamışının Kalitesini Etkileyen Faktörler. 243-255.

Extended Abstract

The structural development process of bassoon covers approximately 400 years. Studies conducted in this process generally reveal the structural and pedagogical aspects of the instrument. On the one hand, the reed making has formed only a small part of these researches and has brought many problems due to its being in the second place. In this study, structural features of the cane which emerged as an important deficiency in bassoon reed-making, and factors that may affect the quality of bassoon reed have been investigated.

The cane is an insignificant plant in terms of the quantity used or its commercial value, but it has played an important role in the development of music. It is known that communication problems have arisen between musicians and scientists due to terms which have different meanings in their field of specialization. For this reason, the mechanical properties of the reed have been mostly characterized by musicians and reed makers.

The quality of the cane may vary depending on the climate, soil, irrigation, fertilization, age of the harvested plant and harvest time. Although it grows in regions whose climate is temperate or hot, the sunlight rate of the region where it is grown, the amount of rainfall and wind, the condition of the soil and the harvest time may differ. Like every plant, the temperature and rainfall conditions must be suitable for the growth of the cane. The fact that the temperature and light are in the optimum levels makes the plant easier to grow. The plant gets the water it needs from the moisture in the air and the water in the soil. Porous soils that are rich in minerals and enable the circulation of water and air are more suitable for the growth of the plant. The speed intensity, frequency and direction of the wind in the region where it grows play an important role in the healthy development of the plant. Sunlight is the physical factor which is necessary for the plant to grow, develop and survive. It plays an active role so that the plant can germinate and bud out, grow and shape. The shape of the land where sunlight reaches the plant and its altitude above sea level are of great importance.

The plant that reaches sufficient diameter and standing height is harvested in the coldest month of the year. In cold weather conditions, it releases its sap in the stem to the soil against the danger of freezing. If it is not harvested under suitable conditions, it preserves its sap inside and shrinkages may occur in its structure during the curing process. At the end of the curing process, the internodes of the cane are cut, by taking the length of the internodes into account. Tubes whose fibers and bark thicknesses are very thin or very thick, cracked, crooked, moldy, have gray spots, crinkled, crushed, white and orange colored tubes, are not used.

The density of the cane is the first physical parameter that determines its physical and mechanical properties. The specific gravity of the cane is equivalent to its density. The intensity level may vary depending on the structure of the instrument used, the physical characteristics and experience of the performer. The hardness of the cane is the resistance of the material surface to permanent transformation. Measuring the hardness gives information about the origin of the cane and shows its workability. The hardness level of the cane in reed production is made by using the Rockwell Hardness Test. With this test, the immersion depth of a sphere or a cone (in a certain time and under a certain load) which is gauged into the cane is measured. When the tip of the hardness tool is immersed in the material under the applied load, it leaves a mark on the material. The hardness value of the cane is inversely proportional to the size of this mark. Hard material is difficult to be processed. Therefore, there is an inverse relationship between hardness and workability.

The density and hardness level of the cane is proportional to the thickness and length of the bassoon reed. The reeds whose density and hardness level are low may need to be scraped less or made shorter, and those reeds whose density and hardness level are high may need to be scraped more or made longer. The structural differences of the instrument and the physical characteristics of the person playing the instrument may require the use of different values and dimensioning in the reed making. The character of the rendered work, the acoustic characteristics of the environment in which it is rendered, the timbre and sound quality preferred by the performer may affect the density and hardness of the cane; also it may affect the thickness and length of the reed.

The cane grows in nature and can be exposed to environmental factors. Therefore, the structural features of each cane are different from each other. Since the diameter of each cane is different, different inner thickness values may occur. In order to achieve consistency, before starting to make the cane, it may be necessary to examine the cane structurally and to eliminate the defective ones. This situation can change depending on the gauging machine, the condition of the machine blade and the hardness of the cane. The reeds whose internal scraping has unsymmetrical thickness values can cause unstable vibrations.

Although, up to now, there have been a lot of researches on making and using a standard bassoon reed, most studies have not stated that not every reed can be used efficiently by every performer. For this reason, developing a flexible construction technique in reed making can eliminate the problems that may be encountered in the education process and professional life.

Bu araştırma, TÜBİTAK tarafından desteklenen 119M049 numaralı proje kapsamında üretilmiştir. Araştırma sürecinde proje kapsamında temin edilen kargı kamışı yoğunluk belirleme cihazı, fagot kamışı analog sertlik ölçer cihazı, fagot kamışı ön-iç kazıma makinesi ve iç kazıma makinesi kullanılmıştır. Bilim ve bilim insanının destekçisi olan TÜBİTAK'a teşekkürü bir borç bilirim.

Literatür Taraması

Kamış yapımı konusunda ilk ve kapsamlı bilgilere 1803 yılında Etienne Ozi' nin "Nouvelle Méthode", 1811 yılında Joseph Fröhlich'in yazdığı "Vollständige theoretisch-praktische Musiklehre", 1842 yılında Carl Almenraeder'in "Die Kunst des Fagottblasens" ve 1887 yılında Julius Weissenborn' un "Praktische Fagott-Schule" adlı kitaplardan ulaşılabilmektedir (Schillinger, 2007). 1987 yılında Mark Popkin ve Loren Glickman'ın yazdığı "Bassoon Reed Making" adlı kitapta fagot kamışı yapımı hakkında detaylı bilgiler verilmiş, ancak kamışın karakterini belirleyecek yoğunluk ve sertlik gibi hayati etmenlere yer verilmemiştir (Popkin ve Glickman, 1987). Christopher Weait'in "Bassoon Reed-making a Basic Technique" (Weait, 1980) ve James R.McKay'ın "The Bassoon Reed Manual" (McKay, 2000) adlı kitaplarında ise kamış yapımı tekniklerine yer verilmiştir. 2019 yılında Voichita Bucur'un "Handbook of Materials for Wind Musical Instruments" adlı kitabının 4.bölümünde kargı kamışının fiziksel, mekanik ve akustik özelliklerine ayrıntılı bir biçimde yer verilmiştir.

Kargı Kamışı

Arundo donax bitki alevinin, Embryophta alt alevinin, tracheophyte şubesinin, Pteropsida alt şubesinin, angiospermae sınıfından, monocotyledoneae takımından, Festuceae kaviminden, Arundo cinsinin donax çeşidindedir (Casadonte, 1995, s. 51). Çok yıllık bir C3 bitkisidir. Literatürde kökeninin Asya kıtası olduğu üzerine bilgiler bulunmakla birlikte birçok kaynaktan Akdeniz ülkelerinin doğal bir türü olduğu kabul edilmektedir. Tropikal ve ılıman bölgeler olan Hindistan, Myanmar, Çin, Kuzey ve Güney Amerika, Avustralya, Kuzey ve Güney Afrika, Nil Nehri, Orta Doğu, Güney Avrupa ve Akdeniz civarında yetişmektedir. Ülkemizde Ege, Akdeniz, Marmara ve Kuzeydoğu Anadolu bölgelerinde kargı kamışı doğal olarak yetişmektedir. (Lewandowski vd., 2003, s. 350). Yaygın olarak kullanılan isimleri Giant cane, Cana brava, Giant reed, Switch cane, Carrizo, Spanish cane, Colorado river reed, Kargı, Kargı kamışı ve Masura kamışıdır.

Arundo donax kullanılan miktar veya ticari değeri açısından bakıldığında önemsiz bir bitkidir, ancak müziğin gelişiminde önemli bir rol oynamıştır. Müzikte kullanımı 5000 yıl öncesine kadar dayanır. Orta Doğu'nun eski halkları tarafından bilinmektedir. Terim olarak İncil'de sık görülür ve bazı referanslar Arundo donax'ı işaret eder (Perdue, 1958, s. 368). İlaç sektöründe diyaforetik (terlemeyi arttırıcı ilaç) diüretik (idrar söktürücü ilaç) emoliyan (yumuşatıcı, yatıştırıcı ve ağrı giderici ilaç), galactofuge (süt azaltıcı ilaç) hipotansif (kan basıncını düşürücü ilaç) gibi ilaçların içeriğinde yer alır (Doğan, 2020). Kimyasal içeriği ve lifli yapısı bakımından potansiyel olarak selüloz ve kâğıt endüstrisi ile kompozit levha üretimi için uygun bir hammadde özelliği taşımaktadır (Arslan ve Şahin, 2014, s. 90).

İkinci Dünya Savaşı öncesinde kamışlı üflemler için kesilen kargılar kullanılmadan önce bir ila üç yıllık doğal küreleşme süresi boyunca saklanmıştır. Ancak, İkinci Dünya Savaşı sırasında Fransa'daki kargı kamışları ordu tarafından kamuflaj malzemesi olarak kullanılmış, bu durum kargı kamışı kaynaklarının neredeyse tükenmesine yol açmıştır (Veselack, 1971).

Üflemler için kargı kamışları üzerine yapılan araştırmalar yaklaşık olarak 1940 yılından itibaren başlamaktadır. Ancak ilk yapılan araştırmalarda, uzmanlık alanlarındaki farklı anlama gelen terimlerden dolayı müzisyenler ve bilim adamları arasında iletişim sorunları ortaya çıkmıştır (Veselack, 1971).

Yetiştirilmesi, Hasat Edilmesi ve Kurutulması

Arundo donax 2 ila 8 metre yüksekliğinde, uzun, dik ve çok yıllık bir bitkidir. Otsu bitkilerin en büyüklerindedir. Etili ve soğana benzeyen kökleri toprağa derinlemesine nüfuz ederek sert ve kompakt kütleler oluşturur. Bitkinin sapı büyümenin ikinci yılında 1 ila 4 cm çapa ulaşarak dallanır. Et kalınlığı 2 ila 7 mm kalınlığa ulaşır ve yaklaşık 12 ila 30 cm arasında değişen boğum uzunluğuna ulaşır. Sapın dış dokusu silisli bir yapıya sahiptir. Tamamen olgunlaştığında altın sarısı rengine dönüşür. Yüzeyi pürüzsüz ve parlaktır, sert ve kırılmalı bir yapıdadır. Yaprakları iki sıralıdır. Çiçekleri 30 ila 60 cm uzunluğunda büyük ve tüylü salkımlardan oluşur (Perdue, 1958, s. 368). Uygun koşullarda birkaç ay içerisinde haftada 3 ila 7 metre büyüyebilir. Bitkinin çapı büyümesi tamamlandıktan sonra kalınlığı artar (Perdue, 1958, s. 370). Sıcak, ılıman ya da subtropikal bölgelerde yetişir. Uykuda olduğunda çok düşük sıcaklıklarda hayatta kalabilir, ancak bahar aylarında meydana gelebilecek donlardan ciddi biçimde etkilenir. Tropikal koşullar olmadan gelişemez (Perdue, 1958, s. 371). Farklı toprak koşullarına uyum sağlayabilir, ancak yetişebilmesi için en uygun toprak nemli topraktır. Bitkinin yetişmesinde denize yakın bölgeler iç kısımlara göre daha elverişlidir (Perdue, 1958, s. 380).

Kargının kalitesi iklim, toprak, sulama, gübreleme, hasat edilen bitkinin yaşı, hasat edildiği zamana göre değişiklik gösterebilir. Ilıman ya da sıcak iklime dayalı bölgelerde yetişmesine rağmen, yetiştiği bölgenin ışık değeri, yağış miktarı ve rüzgârı, toprağın durumu ve hasat edildiği zaman farklılık gösterebilir. Her bitki gibi kargı kamışının yetişmesi için de sıcaklık ve yağış koşullarının elverişli olması gerekir. Sıcaklığın ve ışığın optimum değerler aralığında olması bitkinin yetişmesini kolaylaştırır. Bitki ihtiyaç duyduğu suyu havadaki nemden ve topraktaki sudan alır. Mineral bakımından zengin olan ve içinde su ile havanın dolaşımını kolaylaştıran gözenekli topraklar bitkinin yetişmesi için daha elverişlidir. Yetiştirildiği bölgedeki rüzgârın şiddeti, esme sıklığı ve yönü bitkinin sağlıklı gelişimi açısından önemli bir rol oynar. Güneş ışığı, bitkinin üreyip gelişebilmesi ve yaşamını sürdürebilmesi için gerekli olan fiziksel faktördür. Bitkinin çimlenebilmesi ve tomurcuklarını açabilmesi, büyüyüp şekillenebilmesi için aktif bir rol oynar. Güneş ışığının bitkiye ulaştığı arazinin şekli ve deniz seviyesinden yüksekliği büyük bir öneme sahiptir.

Yeterli çap ve boy uzunluğuna ulaşan bitki yılın en soğuk ayında hasat edilir. Soğuk hava koşullarında bitki gövdesindeki özsuğunu donma tehlikesine karşı olarak toprağa verir. Eğer uygun koşullarda hasat edilmezse bitki içerisindeki özsuğunu muhafaza eder ve küreleşme sürecinde büzüşmeler meydana gelebilir. Ülkemizde ocak ayı kargının hasat edilmesi bakımından en iyi sonuçları vermektedir.

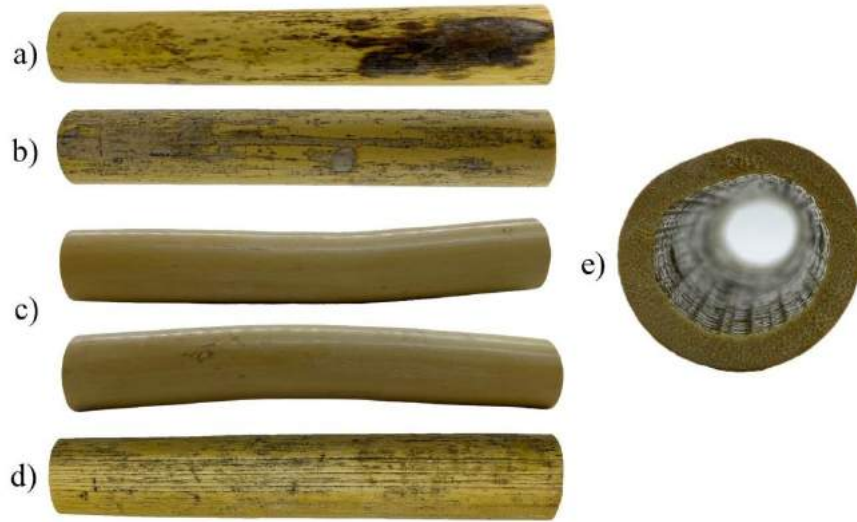
Hasat edilen bitkinin kurutma süreci yetiştiricinin bilgi ve tecrübesi ile paraleldir. Fagot için kullanılan kargı kamışının çapı yaklaşık olarak 2.3 cm ila 2.6 cm'dir. Hasat edilen saplar demetler halinde bağlanır. Bu demetler dik bir biçimde ya da yerden yüksek bir konuma yaslanarak yağmurdan etkilenmemesi için ilkbaharın sonuna kadar kapalı bir ortamda istiflenir. Kırılmış ya da büzüşmüş saplar ayrılarak dalları ve yaprakları temizlenir. Hasat edilen kargı kamışının alt boğumları kuruma sürecinde deformasyona uğrayabilir, bu nedenle uygun çapa ait boğumların kargının orta bölgesinde yer alması önem kazanır.

Yaz mevsiminin gelmesiyle bitkinin kuruması ve sarı rengini alabilmesi için güneşe çıkartılır (Görsel 1). Kargının tüm yüzeylerinin güneş ışığını alabilmesi için güneş ışığının miktarına göre döndürülür. Bu kür süresi hava şartlarına bağlı olarak en az üç hafta sürer.



Görsel 1. Kargı Kamışlarının Kurutulması

Kürleşme süresinin sonunda kargının boğumları, boğum uzunlukları göz önüne alınarak kesilir. Et kalınlığı çok ince ya da çok kalın olan, çatlamış, yamuk, küflenme belirtileri olan, gri lekelerle sahip, büzüşmüş, ezilmiş, beyaz ve turuncu renk tüpler kullanılmaz (Görsel 2).



*Görsel 2. Dış Yüzeyi Deforme Olmuş Kargı Kamışı Örnekleri
a) Küflenme belirtisi b) Gri leke oluşması c) Şekil olarak yamuk
d) Büzüşmüş kargı e) Ezilmiş-oval kargı*

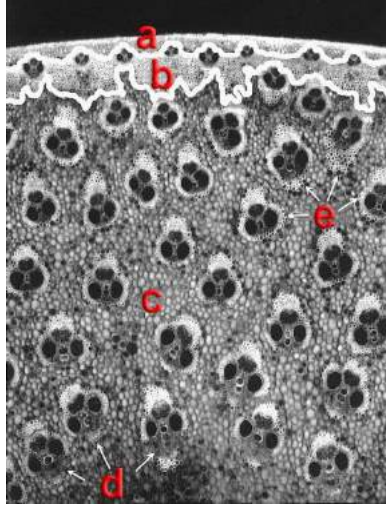
Kargının kamışının kurutulması sürecinde bitkinin yere yakın olan boğumları zeminde oluşan nem nedeniyle küflenebilir. Görsel 3’de küflenme belirtisi olan kargı kamışının iç yapısı görülmektedir.



Görsel 3. Kargı Kamışının İç Kısımındaki Küflenme Belirtisi

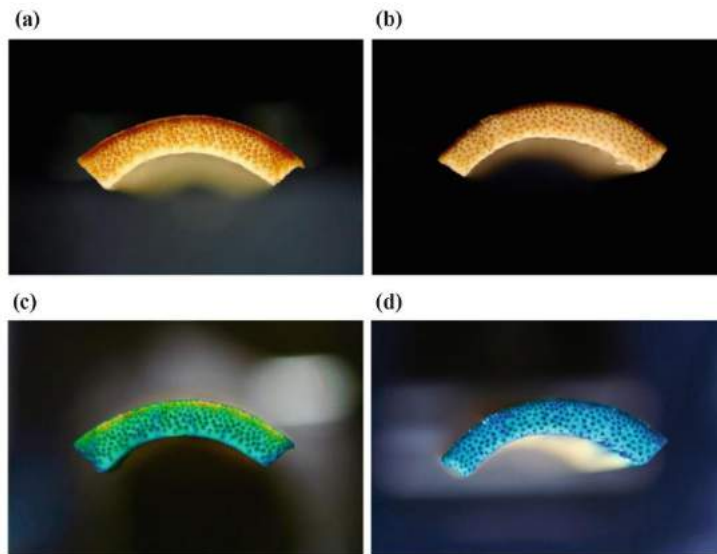
Yapısal Olarak İncelenmesi

Kargı kamışı eş merkezli üç halkadan oluşur. Bu katmanlar sert mumlu epiderma halkası ve dış korteks hücreleri, lif demeti ve iç korteks hücreleridir (Kolesik vd., 1998, s.153). Kamış yapımı için dış ve orta halkalar kullanılır. Orta ve iç halkalar damar demetlerinden oluşur. Görsel 4’de kargı kamışının enine kesiti gösterilmektedir.



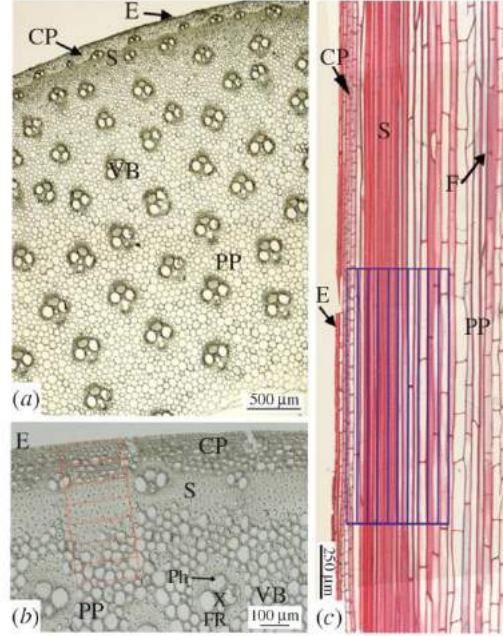
Görsel 4. Kargı Kamışının Mikroskopik Yapısı (Kolesik vd., 1998, s.153)
*a) sert mumlu epiderma halkası ve dış korteks hücreleri b) lif demeti c) iç korteks hücreleri
 d) sürekli olmayan lif halkaları ile vasküler demetler e) sürekli lif halkaları ile vasküler demetler*

Heinrich, makroskopik ve mikroskopik ölçeklerde çeşitli yoğunluklardaki kargı kamışı örneklerinin yapısal yönlerini göstermiştir (Görsel 5). Birinci görselde yüksek yoğunluklu tüp kamışının bir kesiti yer almaktadır. Kabuğun kalınlığı dikkati çekmektedir. İkinci görselde daha düşük yoğunluklu bir kargı kamışı parçası yer almaktadır. Damar demetleri daha ince ve daha az sayıdadır. Kabuk daha incedir. İlk iki görselde herhangi bir fotoğraf boyası ya da reaktif madde kullanılmamıştır. Üçüncü görselde yüksek yoğunluğa sahip tüp kargısının selüloz kısmı mavi renk ile gösterilmiştir, odunsu hücreler ise yeşil renk ile gösterilmektedir. Yüksek odunlaşma ve kalın kabuk dikkati çekmektedir. Renkler reaktif toluidin mavisi kimyasal reaksiyonun bir sonucudur. Selüloz ve odunsu hücreler reaktif farklı tepki verir, böylece farklı renkler ortaya çıkabilir. Dördüncü görselde mavi renk düşük yoğunluğu göstermektedir. Hücre duvarı yapısı olgunlaşmamıştır. Neredeyse hiç odunlaşma yoktur (Heinrich, 2017’den aktaran Bucur, 2019, s. 170).



Görsel 5. Makroskopik Ve Mikroskopik Ölçeklerde Çeşitli Yoğunluklardaki Kargı Kamışı Örneklerinin Yapısal Yönleri (Bucur, 2019, s. 170)

Görsel 6'da *Arundo donax* bitkisinin sapının duvarı kesiti ve radyal boylamsal kesiti yer almaktadır (Rüggenberg vd., 2010, s. 500). A sembolü bitkinin dikey kesitini, b sembolü bitki duvarının dış kısmını, c sembolü Radyal-boylamsal bölüm füksin, chrysoidin ve astra blue ile boyanmıştır. Kırmızı renk odunsu dokuyu gösterir.



Görsel 6. *Arundo Donax* Bitkisinin Sapının Duvarı Kesiti Ve Radyal Boylamsal Kesiti (Rüggenberg vd., 2010, s. 500)

E: Epidermal katman, CP: Kortikal parankima, S: Sert doku halkası; PP: Süngerimsi parankima, F: Süngerimsi parankima içindeki özel lifler, VB: Damar demeti, FR: Damar demetinin lif halkası, Ph: Floem, X: Ksilem (Odunsu doku)

Kolesik ve arkadaşları, iyi bir kamışın yüksek oranda lif, düşük oranda ksilem ve floem içeren vasküler demetlere sahip olduğunu vurgulamışlardır. Liflerin vasküler demetler içindeki alanı ve sürekliliğinin de kamışın kalitesini etkilediği belirtilmiştir. İyi bir kamışın büyük bir lif alanına sahip olduğunu ve sürekli lif halkasına sahip vasküler demetlerden oluştuğuna yer verilmiştir (Kolesik vd., 1998, s. 154).

Kargının Kamışının Yoğunluğu

Kargı kamışının yoğunluğu, fiziksel ve mekanik özelliklerini belirleyen ilk fiziksel parametredir. Fizikte katı bir maddenin yoğunluğunu birim hacimde bulunan kütle olarak tanımlanır. Bu mutlak yoğunluktur. Özgül ağırlık olarak da adlandırılan nispi yoğunluk materyalin suya göre yoğunluğudur, kargının durumuna göre kabaca 0.40 ile 0.80 arasında değişmektedir. Nispi yoğunluk terimi, materyallerle ilgili literatürde kullanılır. Dendroloji' de (ağaç bilimi) özgül ağırlık terimi çoğunlukla ağaç türlerinin yoğunluğunu tanımlamak için kullanılır (Kollmann ve Côté, 1984'den aktaran Bucur, 2019, s. 193).

Kargının özgül ağırlığı yoğunluğu ile eşdeğerdir. Yoğunluk değeri kullanılan çalgının yapısına ve yorumcunun fiziksel özelliklerine ve tecrübesine bağlı olarak değişebilir. Fransız sistem fagotlarda tercih edilen kargının yoğunluğu yaklaşık olarak 0.53 olmasına rağmen, Alman sistem fagotlarda tercih edilen yoğunluk yaklaşık 0.60' tır (Heinrich, 1991'den aktaran Bucur, 2019, s. 194). Kargının heterojen bir malzeme olması ise yapısal özelliklerinin sadece gözlem yoluyla tespit edilmesini güçleştirir (Bucur, 2019, s. 194).

Kargının nesnel karakterizasyonu yoğunluğunun ölçülmesi ile yapılabilir. Bu yoğunluk hassas bir dijital analitik denge (0.01 g) ve bir piknometre kullanılarak ölçülebilir. Bu metodoloji Heinrich tarafından bilimsel açıdan göreceli yoğunluk olarak da adlandırılan numunenin özgül ağırlığının belirlenmesi olarak tanımlanmıştır (Heinrich, 1996'den aktaran Bucur, 2019, s. 199).

Dr. Jean-Marie Heinrich tarafından geliştirilen ve Georg Rieger GMBH firması tarafından üretilmekte olan “Kargı Kamışı Yoğunluk Belirleme Cihazı” kargı kamışının yoğunluk değerini basit ve hızlı bir biçimde belirlemektedir.

Bu ölçüm 3 adımda gerçekleşir.

1. Kuru kargı kamışı ağırlığı ölçülür ve bir değer verilir (A)
2. Kargı cihazın su dolu kabı içerisindeki ızgaranın altına koyularak ölçüm yapılır. Cihazın eksi olarak verdiği değer pozitif olarak hesaplanır. (B)
3. Ortaya çıkan değerler $\frac{A}{A+B}$ formülü kullanılarak yoğunluk değeri hesaplanır.

Makinenin kullanma kılavuzunda yazan değerlere göre 0.56 – 0.57 aralığındaki kargılar düşük yoğunluk değeri, 0.58 – 0.60 aralığındaki kargılar orta yoğunluk değeri ve 0.61’den daha yüksek değere sahip kargılar ise yüksek yoğunluk değeri olarak belirlenir (Rieger, 2017).

Kargının Kamışının Sertliği

Kargı kamışının sertliği, malzeme yüzeyinin kalıcı şekil değiştirmeye gösterdiği direncidir. Sertliğinin ölçülmesi kargının kökeni hakkında bilgi verir ve işlenebilme özelliğini gösterir. Kamış yapımında kargının sertlik derecesi Rockwell sertlik metodu kullanılarak yapılır. Bu metot ile belirli bir sürede ve belirli bir yük altında bir küre veya koninin içi kazınmış kargının içine batma derinliği ölçülür. Bu durum, sertlik ölçme aletinin yükleme ve boşaltma sonucu kargının yüzeyinde oluşan derinliğinin ölçülmesi ile gerçekleşir. Sertlik aletinin ucu, uygulanan yük altında malzemeye batırıldığında malzeme üzerinde bir iz bırakır. Kargının sertlik değeri bu izin büyüklüğüyle ters orantılıdır. Sert malzemenin işlenmesi zordur. Bu nedenle sertlik ile işlenebilme özelliği arasında ters bir bağlantı vardır (Yığiter, 2020).

Kargı kamışının içi fagot kamışı ön-iç kazıma makinesi ve iç kazıma makinesinde kazandıktan sonra kuru halde ölçülür. Kamışın iki ucu ayrı ayrı ölçülerek ortalama değeri alınır. Fagot kamışı yapımında tercih edilen sertlik değerleri malzemenin kullanıldığı ortamdaki nem, basınç ve sıcaklık gibi etmenlere bağlı olarak değişiklik gösterebilir. Normal hava şartları değerlerine bağlı kalarak kargıların sertlik değerleri 10 ila 12 arası yüksek sertlik, 13 ila 15 arası orta sertlik ve 16 ila 20 arası düşük sertlik değeri olarak belirlenir.

Kargının Sertlik ve Yoğunluk Değerlerinin Karşılaştırılması

Tablo 1’de Rigotti marka ve Tablo 2’de Mersin’in Tarsus ilçesinden toplanan kargı kamışlarının yoğunluk ve sertlik değerlerinin karşılaştırılması yer almaktadır. Kargıların yoğunlukları Georg Rieger marka fagot kamışı yoğunluk belirleme cihazı ile, sertlikleri ise Reeds 'n Stuff analog fagot kamışı sertlik ölçer cihazı ile ölçülmüştür. Yoğunluk ölçümünde 24 ila 25 mm çapa sahip olan kesilmiş ve kurutulmuş 5 adet tüp kargı kamışı kullanılmıştır. Kargılar 15 cm boyunda kesilmiş ve kargı kamışı ayırma aleti ile dört eşit parçaya bölünmüştür. Yoğunluk belirleme cihazında kuru ve ıslak olarak ölçülmüş ve yoğunluk değerleri belirlenmiştir. Yoğunluk değerleri belirlenen kargıların ön-iç ve iç kazıma makinelerinde kazınabilmesi için 5 saat suda bekletilmiştir. Bu süre sonrasında ön-iç kazıma makinesinde 1.8 mm kalınlığında kazınarak kargı kamışı giyotini ile 118 mm olarak kesilmiş ve iç kazıma makinesi ile 1.25 – 1.30 mm aralığında kazınmıştır. Kazınması yapılan kargılar 48 saat kurumaya bırakılmış ve sertlikleri ölçülmüştür. Kargıların sertlik değerleri 10 ila 12 arası yüksek sertlik, 13 ila 15 arası orta sertlik ve 16 ila 20 arası düşük sertlik değeri olarak değerlendirilmiştir.

Tablo 1. Rigotti Marka Kargı Kamışlarının Yoğunluk Ve Sertlik Değerlerinin Karşılaştırılması

Kamış Numarası	Yoğunluk (Kuru)	Yoğunluk (Islak)	İşlem	Yoğunluk Değeri	Sertlik (Sol)	Sertlik (Sağ)	Ortalama Sertlik	Karşılaştırma
01	4.42 gram	- 3.60 gram	$\frac{4.42}{4.42 + 3.60}$	0.55	21	19	20	Düşük Yoğunluk Düşük Sertlik
02	3.71 gram	- 2.71 gram	$\frac{3.71}{3.71 + 2.71}$	0.57	18	18	18	Düşük Yoğunluk Düşük Sertlik
03	4.41 gram	- 1.73 gram	$\frac{4.41}{4.41 + 1.73}$	0.71	15	13	14	Yüksek Yoğunluk Orta Sertlik
04	5.45 gram	- 2.41 gram	$\frac{5.45}{5.45 + 2.41}$	0.69	13	13	13	Yüksek Yoğunluk Orta Sertlik
05	5.49 gram	- 2.46 gram	$\frac{5.49}{5.49 + 2.46}$	0.69	17	17	17	Yüksek Yoğunluk Düşük Sertlik
06	4.29 gram	- 2.75 gram	$\frac{4.29}{4.29 + 2.75}$	0.54	20	17	18,5	Düşük Yoğunluk Düşük Sertlik
07	4.10 gram	-3.41 gram	$\frac{4.10}{4.10 + 3.41}$	0.54	25	25	25	Düşük Yoğunluk Düşük Sertlik
08	4.97 gram	-2.62 gram	$\frac{4.97}{4.97 + 2.62}$	0.65	15	15	15	Yüksek Yoğunluk Orta Sertlik
09	3.90 gram	- 3.61 gram	$\frac{3.90}{3.90 + 3.61}$	0.51	22	20	21	Düşük Yoğunluk Düşük Sertlik
10	3.80 gram	-2.41 gram	$\frac{3.80}{3.80 + 2.41}$	0.61	14	17	15,5	Yüksek Yoğunluk Orta Sertlik
11	3.59 gram	- 3.43 gram	$\frac{3.59}{3.59 + 3.43}$	0.51	31	29	30	Düşük Yoğunluk Düşük Sertlik
12	3.62 gram	- 2.35 gram	$\frac{3.62}{3.62 + 2.35}$	0.60	16	15	15,5	Orta Yoğunluk Orta Sertlik
13	3.90 gram	- 3.47 gram	$\frac{3.90}{3.90 + 3.47}$	0.52	20	20	20	Düşük Yoğunluk Düşük Sertlik
14	4.43 gram	- 4.11 gram	$\frac{4.43}{4.43 + 4.11}$	0.51	20	22	21	Düşük Yoğunluk Düşük Sertlik
15	4.25 gram	- 3.35 gram	$\frac{4.25}{4.25 + 3.35}$	0.55	20	20	20	Düşük Yoğunluk Düşük Sertlik
16	4.60 gram	- 2.19 gram	$\frac{4.60}{4.60 + 2.19}$	0.67	10	10	10	Yüksek Yoğunluk Yüksek Sertlik
17	4.17 gram	- 2.74 gram	$\frac{4.17}{4.17 + 2.74}$	0.60	15	16	15,5	Orta Yoğunluk Orta Sertlik
18	4.11 gram	-1.99 gram	$\frac{4.11}{4.11 + 1.99}$	6.67	10	12	11	Yüksek Yoğunluk Yüksek Sertlik
19	4.22 gram	- 4.34 gram	$\frac{4.22}{4.22 + 4.34}$	0.49	22	22	22	Düşük Yoğunluk Düşük Sertlik
20	4.10 gram	-2.83 gram	$\frac{4.10}{4.10 + 2.83}$	0.59	16	17	16,5	Orta Yoğunluk Orta Sertlik

Ölçüm sonrasında 0.56 – 0.57 ve daha aşağı olan düşük yoğunluğa sahip kargı sayısı 10 adet, 0.58 – 0.60 aralığındaki orta yoğunluk değerine sahip kargı sayısı 3 adet ve 0.61 ve daha yüksek değere sahip yüksek yoğunluk değerine sahip kargı sayısı 7 adet olarak belirlenmiştir.

Rigotti marka kamışların yoğunluk ve sertlik değerleri karşılaştırıldığında 15 kamışın sertlik ve yoğunluk değerlerinin birbirlerine paralel değerlere sahip olduğu, 4 kamışın yüksek yoğunluk ve orta sertliğe sahip olduğu ve 1 kamışın ise yüksek yoğunluk ve düşük sertlik oranına sahip olduğu görülmüştür.

Tablo 2. Mersin'in Tarsus İlçesinden Kesilmiş Kargı Kamışlarının Yoğunluk Ve Sertlik Değerlerinin Karşılaştırılması

Kamış Numarası	Yoğunluk (Kuru)	Yoğunluk (Islak)	İşlem	Yoğunluk Değeri	Sertlik (Sol)	Sertlik (Sağ)	Ortalama Sertlik	Karşılaştırma
01	3.92 gram	- 3.48 gram	$\frac{3.92}{3.92 + 3.48}$	0.52	20	23	21,5	Düşük Yoğunluk Düşük Sertlik
02	5.52 gram	- 3.08 gram	$\frac{5.52}{5.52 + 3.08}$	0.64	13	13	13	Yüksek Yoğunluk Orta Sertlik
03	5.72 gram	- 3.92 gram	$\frac{5.72}{5.72 + 3.92}$	0.59	17	17	17	Orta Yoğunluk Düşük Sertlik
04	4.53 gram	- 3.23 gram	$\frac{4.53}{4.53 + 3.23}$	0.58	15	18	16,5	Orta Yoğunluk Düşük Sertlik
05	4.03 gram	- 3.90 gram	$\frac{4.03}{4.03 + 3.90}$	0.50	18	18	18	Düşük Yoğunluk Düşük Sertlik
06	5.17 gram	- 2.87 gram	$\frac{5.17}{5.17 + 2.87}$	0.64	10	12	11	Yüksek Yoğunluk Yüksek Sertlik
07	4.92 gram	- 3.70 gram	$\frac{4.92}{4.92 + 3.70}$	0.57	13	13	13	Düşük Yoğunluk Orta Sertlik
08	5.16 gram	- 3.71 gram	$\frac{5.16}{5.16 + 3.71}$	0.58	18	18	18	Orta Yoğunluk Düşük Sertlik
09	5.68 gram	- 3.45 gram	$\frac{5.68}{5.68 + 3.45}$	0.62	13	13	13	Yüksek Yoğunluk Orta Sertlik
10	4.18 gram	- 4.01 gram	$\frac{4.18}{4.18 + 4.01}$	0.51	16	17	16,5	Düşük Yoğunluk Düşük Sertlik
11	4.63 gram	- 3.53 gram	$\frac{4.63}{4.63 + 3.53}$	0.56	15	17	16	Düşük Yoğunluk Düşük Sertlik
12	6.64 gram	- 3.63 gram	$\frac{6.64}{6.64 + 3.63}$	0.64	13	14	13,5	Yüksek Yoğunluk Orta Sertlik
13	5.76 gram	- 4.29 gram	$\frac{5.76}{5.76 + 4.29}$	0.57	15	15	15	Düşük Yoğunluk Orta Sertlik
14	4.0 gram	- 3.10 gram	$\frac{4.0}{4.0 + 3.10}$	0.56	14	16	15	Düşük Yoğunluk Orta Sertlik
15	4.84 gram	- 3.41 gram	$\frac{4.84}{4.84 + 3.41}$	0.58	16	16	16	Orta Yoğunluk Düşük Sertlik
16	5.76 gram	- 3.22 gram	$\frac{5.76}{5.76 + 3.22}$	0.64	13	13	13	Yüksek Yoğunluk Orta Sertlik
17	5.47 gram	- 4.19 gram	$\frac{5.47}{5.47 + 4.19}$	0.56	17	16	16,5	Düşük Yoğunluk Düşük Sertlik
18	5.16 gram	- 3.63 gram	$\frac{5.16}{5.16 + 3.63}$	0.58	13	15	14	Orta Yoğunluk Orta Sertlik
19	4.52 gram	- 4.31 gram	$\frac{4.52}{4.52 + 4.31}$	0.51	18	19	18,5	Düşük Yoğunluk Düşük Sertlik
20	5.02 gram	- 4.38 gram	$\frac{5.02}{5.02 + 4.38}$	0.53	14	16	15	Düşük Yoğunluk Orta Sertlik

Ölçüm sonrasında 0.56 – 0.57 ve daha aşağı olan düşük yoğunluğa sahip kargı sayısı 10 adet, 0.58 – 0.60 aralığındaki orta yoğunluk değerine sahip kargı sayısı 5 adet ve 0.61 ve daha yüksek değere sahip yüksek yoğunluk değerine sahip kargı sayısı 5 adet olarak belirlenmiştir.

Mersin'in Tarsus ilçesinden kesilmiş kargı kamışlarının yoğunluk ve sertlik değerleri karşılaştırıldığında 8 adet kamışın sertlik ve yoğunluk değerlerinin birbirlerine paralel değerlere sahip olduğu, 1 adet kamışın yüksek yoğunluk ve yüksek sertliğe, 4 adet kamışın yüksek yoğunluk ve orta sertliğe, 1 adet kamışın orta yoğunluk ve orta sertliğe, 4 adet kamışın orta yoğunluk ve düşük sertliğe, 4 adet kamışın düşük yoğunluk ve orta sertliğe, 6 adet kamışın ise düşük yoğunluk ve düşük sertlik oranına sahip olduğu belirlenmiştir.

Kamışın Kalitesini Etkileyen Faktörler

Üflemeli çalgılar için kamış üzerinde yapılan çalışmalar, bu çalgıların için yapılan akustik çalışmalardan çok daha az kapsamlı olmuştur. Kamışın mekanik davranışı uzun yıllar müzikal ve bilimsel topluluklarda tartışmaya maruz kalmış, ancak çok azı yayınlanmıştır. Kamışın mekanik özellikleri çoğunlukla müzisyenler ve kamış yapımcıları tarafından karakterize edilmiştir. Bir kamışın tepkisini anlamak için, kamışın yapımında kullanılan ana malzemenin fiziksel, mekanik ve akustik parametrelerinin bilinmesi gerekir. Bu parametreler modelleme ve sonlu elemanlar analizi için de gereklidir (Bucur, 2019, s. 171).

Kargı kamışı doğada yetişir ve çevresel faktörlere maruz kalabilir. Bu nedenle her kargının yapısal özellikleri birbirinden farklıdır. Fagot kamışı yapımı hakkında yapılan araştırmalarda içi kazınmış bir kamış kalınlığının yaklaşık olarak 1.25 ila 1.30 arasında olması gerektiği belirtilmiştir. Ancak her kargının çapı farklı değere sahip olduğundan farklı iç kalınlık değerlerinin ortaya çıkmasına neden olabilir. Tutarlılığın elde edilmesi açısından kargı kamışının yapımına başlanmadan yapısal olarak incelenmesi, kumpas ya da mikrometre gibi aletler yardımı ile kusurlu kargıların elenmesi gerekebilir. Bu durum iç kazıma makinesine, makine bıçağının durumuna ve kargının sertliğine göre değişebilir. İç kazıması simetrik olmayan kalınlık değerine sahip olan kamışlar dengesiz titreşime neden olabilir.

Kargı kamışının yoğunluk ve sertlik derecesi fagot kamışının kalınlık ve uzunluğu ile orantılıdır. Yoğunluk derecesi ve sertlik derecesi düşük olan kamışların daha az kazınması ya da daha kısa yapılması, yüksek olan kamışların ise daha fazla kazınması ya da daha uzun yapılması gerekebilir. Enstrümanın yapısal farklılıkları ve enstrümanı çalan kişinin fiziksel özellikleri kamış yapımında farklı değerler ve ölçülendirmelerin kullanılmasını gerektirebilir. Yorumlanan eserin karakteri, yorumlandığı ortamın akustik özellikleri, yorumcunun tercih ettiği sesin tınısı ve ses kalitesi, kargının yoğunluk ve sertliğini, kamışın kalınlık ve uzunluk ölçülerini etkileyebilir.

Lewis Hugh Cooper, "Reed Making Notes: Selection of Gouged Cane" başlıklı yazmış olduğu ve Dr. Mark D. Avery tarafından düzenlenen "International Double Reed Society" dergisinde yayınlanan araştırmasında kargı kamışı seçimi hakkında bilgiler vermiştir. Cooper, kargı yüzeyinin ve hatlarının düz olmasını, iç kazıma kalınlığının kargının iki ucu arasında simetrik olması gerektiğini ve bu kalınlık değeri farkının 0,5 mm'den fazla olmaması gerektiğini belirtmiştir. Cooper iç kazıması yapılmış kamışın iki kenar arasındaki kalınlık değerinin de simetrik olması gerektiğinin önemini vurgulamış, içi kazınmış kargının eş merkezli, dış merkezli ve merkezi eşit olmayan kargı olarak üç kısımda incelemiştir (Cooper, 1991)

Heinrich kamış yapımı sürecinde zımpara kâğıdı kullanımına dikkati çekmiş ve zımpara kağıdının üzerinde bulunan metal parçalarının kamışın mikroskobik yüzey yapısına zarar verdiğini belirtmiştir. Kamışın daha az su geçirgen hale geldiğini ve kullanım ömrünün azaldığını belirtmiştir (Heinrich, 1991'den aktaran Bucur, 2019, s. 174).

Sonuç

Günümüze kadar standart bir fagot kamışının yapılması ve kullanılması konusunda birçok araştırma yapılmasına rağmen, her kamışın her yorumcu tarafından verimli bir biçimde kullanılmayacağı çoğu araştırmada belirtilmemiştir. Bu nedenle, kamış yapımında esnek bir yapım tekniğinin geliştirilmesi, eğitim sürecinde ve mesleki yaşamda karşılaşılabilecek sorunları ortadan kaldırabilir. Eğitim sürecinde ise kamış yapımı pedagojisinin yer verilmesi ve bu sürecin genel prensipleri hakkında bilgiler verilmesi ve tutarlı kamış modelinin elde edilmesi ve süreçte ortaya çıkabilecek istisnalarının belirlenmesi önem kazanır.

Bu çalışmada, Fransa'nın Güney Bölgesinde yetiştirilmekte olan Rigotti marka kargı kamışı ile Mersin'in Tarsus ilçesinden toplanan kargı kamışlarının yoğunluk ve sertlik değerlerinin karşılaştırılması yapılmıştır. 24 ila 25 mm çapa sahip olan kesilmiş ve kurutulmuş 5 adet tüp kargı kamışı kullanılmıştır. Kargıların yoğunluk değerleri 0.56 – 0.57 düşük yoğunluk değeri, 0.58 – 0.60 orta yoğunluk değeri ve 0.61'den daha yüksek değere sahip kargılar ise yüksek yoğunluk değeri olarak belirlenmiştir. Kargıların sertlik değerleri 10 ila 12 arası yüksek sertlik, 13 ila 15 arası orta sertlik ve 16 ila 20 arası düşük sertlik değeri olarak değerlendirilmiştir.

Rigotti marka kamışların yoğunluk ve sertlik değerleri karşılaştırıldığında 15 kamışın sertlik ve yoğunluk değerlerinin birbirlerine paralel değerlere sahip olduğu, 4 kamışın yüksek yoğunluk ve orta sertliğe sahip olduğu ve 1 kamışın ise yüksek yoğunluk ve düşük sertlik oranına sahip olduğu görülmüştür. Mersin'in Tarsus ilçesinden kesilmiş kargı kamışlarının yoğunluk ve sertlik değerleri karşılaştırıldığında 8 adet kamışın sertlik ve yoğunluk değerlerinin birbirlerine paralel değerlere sahip olduğu, 1 adet kamışın yüksek yoğunluk ve yüksek sertliğe, 4 adet kamışın yüksek yoğunluk ve orta sertliğe, 1 adet kamışın orta yoğunluk ve orta sertliğe, 4 adet kamışın orta yoğunluk ve düşük sertliğe, 4 adet kamışın düşük yoğunluk ve orta sertliğe, 6 adet kamışın ise düşük yoğunluk ve düşük sertlik oranına sahip olduğu belirlenmiştir. Bu değerler bitkinin yetiştiği iklim, toprak, sulama, gübreleme, hasat edilen bitkinin yaşı, hasat edildiği zamana bağlı olarak değişiklik göstermektedir. Fagot kamışının yapılmadan önce malzemenin incelenmesi, yapım sürecinde en uygun kalınlık ve uzunluk orantısının elde edilmesine yardımcı olur.

Yapılan araştırmalarda iyi bir kamışın yüksek oranda lif, düşük oranda ksilem ve floem içeren vasküler demetlere sahip olduğunu vurgulanmıştır. Liflerin vasküler demetler içindeki alanı ve sürekliliğinin de kamışın kalitesini etkilediği belirtilmiştir. İyi bir kamışın büyük bir lif alanına sahip olduğunu ve sürekli lif halkasına sahip vasküler demetlerden oluştuğuna yer verilmiştir.

Fagot kamışı yapımında orta yoğunluk ve orta sertlik değerine sahip kamışlar tercih edilmektedir. Ancak, bu durum kamışın kullanıldığı ortamdaki havanın nem derecesine göre değişiklik gösterebilir. Yoğunluğu yüksek ve yüksek sertlik değerine sahip olan kamışlar yüksek nemli oranına sahip ortamlarda daha iyi sonuç verebilir. Yoğunluğu düşük ve düşük sertlik değerine sahip olan kamışlar ise düşük nem oranına sahip ortamlarda kullanılabilir. Kargı kamışının yoğunluk ve sertlik derecesi fagot kamışının kalınlık ve uzunluğu ile orantılıdır. Yoğunluk derecesi ve sertlik derecesi düşük olan kamışların daha az kazanması ya da daha kısa yapılması, yüksek olan kamışların ise daha fazla kazanması ya da daha uzun yapılması gerekebilir.

Kaynakça/References

- Arslan, M. B. & Şahin, H. T. (2014). Alternatif Hammadde Kaynağı Olarak Kargı Kamışı (*Arundo donax* L.) Üzerine Bir İnceleme, *Süleyman Demirel Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Dergisi*, 18 (3), 90-96, 2014.
- Bucur, V. (2019). Handbook of Materials for Wind Musical Instruments, Springer Nature Switzerland, ISBN 978-3-030-19174-0, ISBN 978-3-030-19175-7 (eBook), <https://doi.org/10.1007/978-3-030-19175-7>
- Casadonte, D. J. (1995). The Clarinet Reed: an introduction to its bioogy, chemistry, and physics. Document Presented in Partial Fulfilment of the Requirements for the Degree Doctor of Musical Arts in the School of Music, The Ohio State University.
- Cooper, L. H. (1991). International Double Reed Society, cilt. 19, s. 43-49. Düzenleyen: Dr. Mark D. Avery.
- Doğan, H. C. (2020). *Arundo donax*. Erişim tarihi: 01.05.2020, <https://kocaelibitkileri.com/arundo-donax/>
- Kolesik, P., Mills, A. & Sedgely, M. (1998). Anatomical Characteristics Affecting the Musical Performance of Clarinet Reeds Madefrom *Arundo donax* L. (Gramineae), Oxford University Press, Annals of Botany, vol. 81, No.1 (Ocak 1998), s. 151-155.
- Lewandowski, I., Scurlockb, J.M.O., Lindvallc E. ve Christoud, M. (2003). The development and current status of perennial rhizomatous grasses as energy crops in the US and Europe, *Biomass and Bioenergy* 25 (2003) 335 – 361.

- McKay, J. M. (2000). *The Bassoon Reed Manual*, Indiana University Press, Bloomington, USA.
- Perdue, R.E. (1958) *Arundo donax—Source of Musical Reeds and Industrial Cellulose. Economic Botany*, 12, 368-404.
- Popkin, M & Glickman L. (1987). *Bassoon Reed Making*, The Instrumentalist Company.
- Rieger, G., (2017). Density determination “Heinrich” for tube cane, instruction manual.
- Rüggeberg, M., Burgert, I. ve Speck, T. (2010). Structural and mechanical design of tissue interfaces in the giant reed *Arundo donax*, *Journal of The Royal Society Interface* 7, 499–506, doi:10.1098/rsif.2009.0273.
- Schillinger, C. (2007). *The Pedagogy of Bassoon Reed Making: An Historical Perspective*, A Research Paper in *Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree Doctor of Musical Arts*, Arizona State University.
- Veselack, M.S. (1971). *Arundo Donax: The Source of Natural Woodwind Reed. The Double Reed*, Vol. II, No.1.
- Weait, C. (1980). *Bassoon Reed-making a Basic Technique*, McGinnis & Marx Music Publishers.
- Yiğiter, H. (2020) *Diğer Mekanik Özellikler*, Erişim Tarihi: 01 Haziran 2020.
[http://kisi.deu.edu.tr/huseyin.yigiter/YM I%20%234%20DIGER%20MEKANIK%20OZELLIKLER.pdf](http://kisi.deu.edu.tr/huseyin.yigiter/YM%20I%20%234%20DIGER%20MEKANIK%20OZELLIKLER.pdf)

OSMANLI BELGELERİ IŞIĞINDA ZURNA ve ZURNAZENLER

The Zurna and the Zurnazens in the Light of the Ottoman Documents

Aytunç AYDIN*

ÖZ

Türk kültür ve müzik tarihi ile folkloru bakımından önemli bir unsur da Türk çalgılarıdır. Geleneksel Türk üflemeli çalgılarının en eskilerinden olan zurna, tarihten bugüne toplumun her kesimi tarafından sevilmiş ve bu suretle her düzeydeki ortamda icrâ edilmiştir. Türk müzik tarihindeki birçok konu gibi zurna çalgısına ve icrâkârlarına dâir tarihsel bilgilere ulaşmak ve bu yönde inceleme yapabilmek için en başta Osmanlıca adı verilen yazı biçimine hâkim olmak gerekir. Nitekim zurnanın Türk müzik kültüründeki önemi ve tarihsel anlamda zurnazenlere verilen değeri somut olarak gözlemek için incelenmesi gereken arşiv materyallerinin hemen hepsi Osmanlıca içeriklidir. Bu çalışma, geleneksel Türk çalgılarından zurnanın ve bu çalgıyı icrâ eden zurnazenlerin toplum nezdindeki önemi ve değerini ortaya koyması bakımından önemlidir. Çalışmanın amacı zurna çalgısının Türk tarihindeki yeri ve Türk kültüründeki değeri ele almak, bu bağlamda zurnazenlerin gerek devlet gerekse toplum nazarındaki konumunu Osmanlı arşiv belgelerine dayanarak ortaya koymaktır. Bu suretle zurna çalgısının toplumun her düzeyinde beğeni ve itibâr gördüğü, ayrıca zurnazenlerin paşalık derecesine kadar yükseldikleri, birçok rütbe ve kıdem aldıkları somutlaştırılmıştır. Çalışmanın evreni Türk müziği çalgı ve icrâ tarihi olup, örneklemleri Türk müziği tarihinde zurna ve zurnazenlerdir. Bu çalışma arşiv tarama, kaynak tarama ve çeviri gibi nitel yöntemler kullanılarak hazırlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Türk Müziği Tarihi, Türk Kültür Tarihi, Türk Müziği Çalgıları, Zurna, Zurnazen

ABSTRACT

Musical instruments are amongst the important elements of Turkish culture, musical history and folklore. *Zurna*, one of the oldest of the traditional Turkish wind instruments, has been loved by every segment of society from date to date and thus has been performed in all levels of environment. To be able to study on zurna, it is necessary to master the writing format called Ottoman calligraphy in the first place in order to access historical information about the instrument and its performers just as in many topics in the history of Turkish music. Indeed, almost all of the archival materials that need to be examined to observe the importance of the zurna in Turkish music culture and the value given to *zurnazens* (zurna player) in historical terms are written in Ottoman calligraphy. This study is important in that it reveals the importance and value of the zurna and the zurnazens who perform this instrument in society. The aim of the study is to examine the significance of the zurna in Turkish history and culture, and to reveal the position of the zurnazens focusing on Ottoman archival documents. This way, it was embodied that the zurna instrument was recognized and respected in all levels of the society, and that the zurnazens rose to the rank of Pasha, receiving many ranks and seniority. The scope of the work is the history and performance of Turkish music instruments, and its case is zurna and zurnazens in the history of Turkish music. This study was prepared using qualitative methods such as archive scanning, resource scanning and translation.

Keywords: The History Of Turkish Music, The History Of Turkish Culture, Turkish Music Instruments, *Zurna, Zurnazen*

Araştırma Makalesi/Research Article - Geliş Tarihi/Received Date: 12.11.2020 **Kabul Tarihi/Accepted Date:** 23.12.2020

* **Sorumlu Yazar/Corresponding Author:** Öğr. Gör. Dr., Ordu Üniversitesi, Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi, aytuncaydin@gmail.com, ORCID ID: 0000-0002-7413-1754

Atıf/Citation: Aydın, A. (2020) Osmanlı Belgeleri Işığında Zurna ve Zurnazenler. 256-276.

Extended Abstract

Musicology; in terms of field of research, has the opportunity to examine essentially any subject related to music. In this context, musicology; while dealing with the musical culture of nations on one hand, can also examine the effect of music on living things. Likewise, it has a wide range of research studies from the history of theory to current technical approaches, from music literature to sociology. Of course, music-politics, organology and history of performance are within the scope of musicology.

The breadth of musicology's research field makes musicologists versatile. So much so that a musicologist should have a command of all kinds of technical subjects related to music, but musicologist must have some scientific and cultural achievements as a result of the relationship of music with other sciences. Indeed, knowledge of history, anthropology and geography, literature and foreign languages are some of the qualities that a musicologist should have. Music has a relationship with every field of science, therefore; in the contemporary period, musicologists are now restricting their field of research. The cumulative nature of science, technological developments, the complexity of the sociocultural balance; it required the scientists to follow a certain limitation.

Instrument history and performance history, which are among the research areas of musicology, are two related sub-branches because the possibility of performance increases depending on the structural development of the instrument. Another aspect of these areas is about the social value of the instrument and the performer. The sociocultural value of an instrument depends on a couple of things such as when it has existed in the history of a certain society, how it was evaluated and to what extent an instrument is reflected in the literature of a particular society. On the other hand, the extent to which an instrument can be performed in the historical process, the direction of the understanding of performance, the diversity of the performance environments and the extent to which its performers are respected by both public and political powers are important topics related to the history of performance of that instrument.

The *zurna*, one of the oldest traditional Turkish wind instruments, has been loved by all layers of the Turkish society and has been performed in various settings. In terms of Turkish music history, it is necessary to have knowledge of Ottoman Turkish in order to reach various information about *zurna* and *zurnazen* (*zurna* player) and to evaluate them at a scientific level. Because almost all of the archive materials that need to be examined in order to determine the importance of *zurnazens* in Turkish music culture and history and the value given to *zurnazens* are written in the writing discipline called Ottoman Turkish.

However, it is possible to find many documents about *zurna* and *zurnazen* in various archives. Undoubtedly, the chief of these archives is the Ottoman Archives, whose name has been changed to the Presidential State Archives. A number of documents can be accessed through many official or private archives. Regarding *zurna* and *zurnazen*, it would be appropriate to refer to various manuscript libraries and institutional libraries. As a matter of fact, old newspapers, magazines, lyrics magazines, music treatises and *cönks* etc. are the resources from where important information about *zurna* and *zurnazen* can be obtained.

About the *zurna* instrument and the performers called *zurnazen-zurnacı*, which have been performed for centuries in every geography where Turkish society is located, in Anatolia and many countries outside Anatolia; there is an enormous universe of information and documents in the Balkans, Caucasus and Middle Eastern countries. While examining the presence of *zurna* and *zurnazen* in Turkish society in the light of Ottoman archive documents within the framework of certain scientific boundaries, Anatolia was chosen as the geographical border.

Documents and information obtained by scanning the Ottoman Archives, various collections and some sources show that *zurna* and *zurnazen* are a part of the social culture in every region of the Anatolian geography and they have gained appreciation of the political powers. So much so that the *zurna* instrument is performed at a wedding ceremony in an Anatolian village on one hand, and on the other hand, finds its place in a celebration or entertainment environment in a district of Istanbul. Beyond this, the fact that the *zurna* is the most important element of the official military music organization and that the state officials always existed in the private periods expresses a very wide performance environment specific to the instrument. The popularity and reputation

of the zurna at this level has given the zurnazen an important position. The zurnazens have always won the love and respect of the Anatolian people and have been the foremost elements in every celebratory ritual of the society. This is also the case in the military music organization of the state. The most important element of the military music group is the zurna, and therefore the most important performer is the zurnazen. As a matter of fact, the *mehterbaşı* who rules the *mehter* (Ottoman marching band) is also a zurnazen.

This study is important in terms of revealing the social importance and value of the zurnazen. The aim of the study is to examine the significance of the zurna in Turkish history and culture, and to reveal the position of the zurnazens focusing on Ottoman archival documents. The scope of the work is the history and performance of Turkish music instruments, and its case is zurna and zurnazens in the history of Turkish music. This study was prepared using qualitative methods such as archive scanning, resource scanning and translation.

Bu makale çalışması, Osmanlılar zamanından günümüze değin zurna çalgısının siyasal erk ve halk nezdinde ne derece benimsendiğini ve bu bağlamda zurnazenlerin-zurnacıların gördüğü itibarı somut olarak ortaya koymayı amaçlamaktadır. Dolayısıyla bu çalışma; temel alınan konuyu arşiv belgelerine dayanarak temellendirmesi bakımından önemlidir. Makale, aynı zamanda, müzikoloji literatürü için bâkir bir alan olan Osmanlı mûsikî metinleri üzerinden, çok yaygın olarak kullanılan bir halk çalgısını ve bunu icrâ eden zümreyi ele alması bakımından bilim alanına katkı sağlamaktadır.

Bu makale, zurna çalgısı ve icrâcılarının sosyal, kültürel ve ekonomik anlamda itibârî varlığını Osmanlı dönemi çerçevesinde ele almaktadır. Bu yönden zurna çalgısının ve icrâsının etimolojik ve antropolojik yönüne veyahut Türk tarihindeki yerine değinilmemiş, Osmanlı dönemi esas alınarak bu döneme âit arşiv belgeleri incelenmiş ve değerlendirilmiştir.

Çalışmada kaynak tarama, arşiv tarama, çeviri yöntemi gibi nitel yöntemler kullanılmıştır. Makaleye kaynak teşkil edebilecek çalışmalar tespit edilirken, zurna çalgısı ve icrâcıları hakkında bilhassa tarihsel ve sosyokültürel bilgiler edinilebilecek çalışmalar tercih edilmiştir. Arşiv tarama aşamasında ise; Osmanlı dönemi belgelerini ihtivâ eden Başbakanlık Osmanlı Arşivi ve Cumhuriyet Arşivi ile İBB Atatürk Kitaplığı Arşivi katalogları online olarak taranarak zurnaya ve zurna icrâcılarına dâir birtakım belgeler çalışmaya dahil edilmiştir. Bununla birlikte makale konusuyla ilgili fotoğraf, gazete vb. gibi diğer görsel ve yazınsal malzemeleri de elde edebilmek amacıyla Taha Toros Arşivi'nden yararlanılmıştır.

Araştırma ve incelemeler neticesinde elde edilen Osmanlı Türkçesi ile yazılı belgelerde zurna çalgısı veya zurnazenler hakkında dolaylı bilgiler içeren, örneğin sadece bir zurnazenin isminin geçtiği metinler tamamen çevrilmemiş, belgenin özeti ile yetinilmiştir. Ancak zurna çalgısının nerelerde ve ne maksatlarla kullanıldığına, ayrıca zurna icrâcılarının rütbeleri, tayin, maaş, terfî, ödül gibi özlük haklarına ilişkin konuları içeren belgelerin tam çevirisi yapılmıştır. Bu noktada yine bazı belgelerin zurna çalgısı ve icrâcıları ile ilgili olmayan, bunlardan birebir söz etmeyen kısımları çeviriye dahil edilmemiştir. Çalışmada çeviri yönteminin belli kriterlere göre yapılmasındaki amaç; okuyucuyu, konuyla doğrudan ilgisi olmayan gereksiz ayrıntıdan kurtarmak, metnin konu bütünlüğünü ve akıcılığını sağlamaktır.

Mehterhânedede Zurnanın Yeri ve Önemi

En eski Türk çalgılarından biri olan zurna, Türkler'in buldukları coğrafyaların hemen hepsinde kullanılmakla birlikte Türk kültür ve ananesinde mühim bir imge olarak tecessüm etmiştir.

Zurna hâlen en kadim zamanlardan beri çok yayılmış halk mûsikî aletidir (Bedelbeyli, 1969). Nitekim bu çalgı Orta Asya, Anadolu, Balkanlar'da ve ayrıca Arap, Acem ve Fars müzik kültürlerinde hemen hemen her sahada, asafî zurna, arabî zurna, acemî zurna, kaba zurna, şihâbî zurna, cûra zurna gibi çok çeşitli şekillerde görülmektedir. Farklı kültürlerle sahip söz konusu topluluklarda, tören, eğlence, vb. ortamlarda icrâ edilmiştir. (Bkz. Belge 1)



*Belge 1. Kabil Yolunda, Afganlar'ın Davul Ve Zurnalı Karşılamlarını Gösteren Bir Fotoğraf
(İBB Atatürk Kitaplığı, Fahreddin Türkkân Paşa Koleksiyonu, No: Bel.Mtf.25004)*

Türk kültür tarihinde avcılıkta, savaşlarda, askerî merâsimlerde, öte yandan düğün, sünnet ve muhtelif halk eğlencelerinde kullanılan zurna, elbette Osmanlı kültürüne de aynı şekilde sirâyet etmiştir.

Sancak, davul ve zurna Selçuklular'da beylik alâmeti olarak kabul edildiği için bu üç ögenin önemi Selçuklar'dan sonra Osmanlı İmparatorluğu'nda da sürmüştür. Osmanlı padişahları davul ve zurnaya, nakkare (basık iki dümbelek), nefir, zil ve kös gibi diğer musiki aletlerini de ilâve ederek askeri bir mızıka takımı oluşturmuşlardır. Davul ve zurna, sancak ile birlikte daha Selçuklu Hükümdarlığı zamanından başlayarak otorite simgesi olmuştur (Yum, 2002: s. 104-107). (Bkz. Belge 2)



Belge 2. Mehterân-I Hümayûn'da Çalguların Düzenini Gösteren Bir Tasvir (İBB Atatürk Kitaplığı, No: Krt.3381)

Mehterânın bu en önemli üflemeli çalgısının, Anadolu'da ve Osmanlı mehterlerinde kaba zurna ve daha ziyâde cûra zurna biçimi icrâ edilmektedir (Ögel, 1987, s. 408). Bu iki çalgıyı da Cemşid adlı bir mûsikîşinâsın icât ettiği ifâde edilmektedir (Sanal, 1961, s. 64).

Osmanlı'da Mızıka-i Hümayûn'un kurulmasına dek askerî müziği temsil eden Mehteâan-ı Hümayûn, geleneksel Türk sazlarından müteşekkildi. Buradaki müziğin icrâsında en mühim yer zurna sazına âitti. Mehterânda sultâna, şehzâdelere veya bazı komutanlara mahsus mûsikî toplulukları bulunmaktaydı. Bunun dışında saray nezdinde çeşitli eğlence ve merâsimlerde de sultânın emriyle mehter takımı icrâda bulunurdu. Bu icrâların hepsinde zurnanın en önemli mevkide olduğu muhakkaktır. Mehterhânedeki icrâyı yöneten de aynı zamanda zurnazen olmakla birlikte mehterândaki diziliş sırasında dahi ezgiyi çalan üflemeli sazların en başında zurna bulunur.

Hassa mehterhâne, yani padişahın bandosu dokuz kat mehterhâne olup, dokuz tabl (vurmalı saz ve oturarak çalınır), dokuz zurna, dokuz çifte nakkare, dokuz borudan ve dokuz zilden oluşmaktadır (Yum, 2002, s. 108).

Zurna sazının gerek mehterân eliyle saray nezdinde gerekse düğün gibi çeşitli kutlama ve merâsimler şeklinde halk tarafından rağbet görmesi, zurnazen adı verilen zurna icrâcılarının da husûsî bir mevki kazandırmıştır. Mehterânda ahlâkı ve kabiliyeti ile kendini gösteren zurnazenler zamanla çeşitli rütbelere almışlar, hatta paşalık derecesine kadar yükselbilmiş ve çok çeşitli görevler alarak hizmet etmişlerdir.

Mehterler içerisinde, Zurnazenbaşı İbrahim Ağa ve Zurnazen Edirneli Ahmed Çelebi gibi zurna virtüözleri yetişmiş ve bunlar aynı zamanda beste yapmışlardır. Osmanlı paşalarının içinde Zurnazen Mustafa Paşa gibi bir sanatkârın bulunması bu sazın bir zamanlar itibar derecesinin yüksekliğini anlatmaktadır. Mehter takımında en iyi zurna çalan zurnazen başı olurdu. Mehter takımının müzikalitesi onunla kâimdir. Asırdan asıra zurna icrakârlığının yükselmiş olduğu muhakkaktır. Öyle olmasaydı XVIII. yüzyılda icrası dört usta zurnacıya ihtiyaç gösteren karabatak peşrevleri mehter takımları tarafından çalınamazdı. Bu peşrevlerin batac

tabir edilen solo kısımlarında tek zurna çalardı. Peşrevin batac kısımlarından sonra bütün zurnalar birden çalarak bitirilirdi (Güner, 2007, s. 110).

Mehterbaşılığa yükselmiş zurnazenlerin icrâdaki ustalılığının yanında müzik bilgilerinin de yüksek olduğunu, bazı zurnazenlerin müzikle ilgili risâle ve edvâr dahi yazdıklarından anlamak mümkündür. Nitekim Mehterbaşı Mustafa Ağa'ya (ö. 1665/66) âit olduğu tespit edilen 1644 tarihli Risâle-i Edvâr'ın içerik ve biçimsel niteliği, bu görüşü desteklemektedir (Gençoğlu, 2019, s. 30).

Zurna çalgısı Türkler'in var olduğu veya etkileşimde bulunduğu her coğrafyada görülmektedir. Bunun gibi Anadolu'nun her yöresinde hatta saray çevresinden ve halk tabakasına her düzeyde beğenildiği ve kullanıldığı mâlûmdur.

Başka milletlerce de kullanılan zurna birçok yabancı dillerde değişik adlarla kullanılmıştır. Gürcüler'de "Zurnavî", Macarlar'da "Rokoçi Düdüğü" veya "Taragato", Çinliler'de "Su-na" adlarıyla anılmaktadır (Açın, 1994, s. 53).

Türk Sosyal ve Kültürel Hayatında Zurna ve Zurnazenler

Orta Asya kökenli, eski çağlara kadar uzanan halk sazlarımızdan olan zurna, genellikle davul eşliğinde çalınan nefesli sazımızdır. Düğün, bayram gibi günlerde davulla birlikte çalındığı gibi eski Türkler'in savaşlarına da katılıp mehter takımlarında çok önemli bir saz olarak yer almıştır. Selçuklu ve İlhanlı tablhânelerinde, Osmanlı mehterhânesinde ve Kırım Hanları'nın nakkârehânesinde çalınmıştır. Asyalı Türk hakanların dost beyliklere davul ve zurna göndermeleri bir gelenek hâlindeydi. Millî sazımız olması nedeniyle Türkler'ce çok sevilir. Askerî mûsikîde yeri büyüktür. Vaktiyle sanat mûsikîsinde de kullanılmıştır. Oyun havaları ve köçekçelerde son zamanlara kadar kaba sazın önemli bir âleti olarak da icrâsını sürdürmüştür. Davulla birlikte yurdumuzun dört bir yanında folklor sazı olarak çalınmaktadır. "Davul nabız ise zurna nefestir" denir (Açın, 1994, s. 53-54).

Türk devlet sisteminin mühim bir âzâsı olan askerî teşkilâtın azâmetini ifâde eden unsurların başında elbette mûsikî bölüğü, yani mehterhâne gelmektedir. Bu askerî mûsikî takımı, Sultan II. Mahmut dönemi yenileşme hareketlerinin tecellî etmesiyle yerini Batı çalgılarından müteşekkil olan bando takımına, yani Mızıkâ-i Hümâyûn'a bırakmıştır. Eğitim sistemi, merâsim düzeni, hatta marşları ve çalgıları itibarıyla da yepyeni bir teşkilât olan bu bando takımının esas alınmasıyla batı çalgıları tercih edilmiş, zurna vs. gibi geleneksel sazların kullanımından vazgeçilmiştir. Ancak zurna ve diğer geleneksel Türk çalgılarının askerî mûsikî ortamlarından uzaklaştırılması Türk kültür ve medeniyetinin husûsî bir simgesi olan mehter müziği ve çalgılarının itibârını silememiş, bu askerî müzik düzeni ile söz konusu çalgılar birtakım merâsimlerde kullanılmaya devam etmiş, günümüze dek resmî veya gayriresmî çeşitli desteklerle birtakım topluluklar tarafından yaşatılmıştır. Bu itibarla mehterânın en önemli çalgısını icrâ eden zurnazenlere duyulan hürmet resmî rütbe makâmında olmasa da itibâr yönünde devam etmiştir. (Bkz. Belge 3)



Belge 3. Mehterhâne-İ Hümâyûn'dan Sonra Fiilen Devam Eden Geleneksel Askerî Müzik (Mehter) Merâsimlerinde İcrâsıyla Ün Kazanan ve İtûbâr Gören Zurnazen-İ Şehir Hasan Hüseyin'in Fotoğrafi (İBB Atatürk Kitaplığı, No: Krt.14481)

Öte yandan askerî müziğin aksine zurna gibi geleneksel Türk çalgılarının halk içindeki beğenilme ve tercih edilme dereceleri eksilmemiş ve Türk sosyal hayatının hemen her parçasında zurna vs. gibi geleneksel sazlara rağbet devam etmiştir. (Bkz. Belge 4)



Belge 4. Trabzon'da Zurna ve Davulla Gerçekleştirilen Bir Eğlencede Oynanan Geleneksel Oyunları Gösterir Bir Fotoğraf (İBB Atatürk Kitaplığı, No: Krt.178)

Elbette burada nakkare, tabl, kös gibi bilhassa askerî müzikte kullanılan bazı çalgıların ne yazık ki unutulmaya yüz tuttuğu ve artık birer tarihî müsikî çalgısı hüviyetini aldığını da belirtmek gerekir.

Dâim Oruçlu'nun, İstanbul'da ün kazanmış Arap Mehmet adlı zurna icrâcısı hakkında verdiği bilgiler ise Anadolu'nun her yerinde zurnanın beğenilerek dinlendiğini, rağbet gördüğünü göstermesi bakımından önemlidir.

Arap Mehmet'i mesirelerde, meyhânelerde değil, asıl sabaha karşı Kalamış koyunda dinlemeliydi. Eski İstanbul'luların tanımamasına imkân yoktur. Rahmetli Zurnacı Arap Mehmet eski İstanbul'un mârûf sîmâlarındandı. İstanbul'un hemen her yerinde Sarıyer'de Sular'dan Büyük Çamlıca eteğinde Tomruk Suyu'na, Kehalbağı'ndan Mama Çayırı'na kadar her yerde görünürdü. Fakat en çok boy gösterdiği yer Kadıköy idi. Üsküdâr, Selâmsız'da otururdu. Zurnacı olan oğlunu öldürdükleri zaman bile günlerce gözyaşı dökmüş, elemi elindeki zurnası ile terennüm edip avunmaya çalışmıştı. Orta doylu; âdeta yapılı, fazla esmer, çiçek bozuğu, siyah, burma bıyıklı, çok hassas, içli, vefakâr ve pek sevimli bir adamdı. Zurnanın çanağı, ekseriya, göğsünde görünürdü. "Zurnada peşrev olmaz, ne çıkarsa bahtına" derler. Arap Mehmet, zurnada peşrev de, semaî de, beste de, şarkı da çalardı. Ayrıca, Cezayir Marşı'ndan Sivastopol Marşı'na kadar bütün marşları da... Mevsime göre, Papazın Bağı'ndan, Dalyan Gazinosu'ndan tutun da, Mardığın, Markann, Sağır Kosti'nin meyhanesine kadar her yere uğrar, zurna çalar, para toplardı. Zevk ehli kimseler, kır âlemlerine, köşklerine götürürler, içki âlemlerinde dinlerlerdi. Fevkalâde zurna çalardı. Bazen şevke gelirse zurnanın çanağına ipek mendil tikiyerek sesini buğulaştırır, yahut çanağı leğenle getirilen suya daldırır, öyle çalardı (Taha Toros Arşivi: No: 511356).

Osmanlı Belgelerinde Zurna ve Zurnazenler

Bu çalışmada zurna çalgısının özellikle devlet nezdinde kullanıldığı ortamlar ile zurnazen adı verilen zurna icrâcılarının isimlerine, onların devlet ve halk nazarındaki itibârına, onlara verilen görevlere, rütbe ve pâyelere ilişkin bilgilere Evliyâ Çelebi seyahâtnâmesi gibi bazı kitaplar ve muhtelif risâleler vasıtasıyla ulaşabildiğimiz gibi bu konuda çok çeşitli arşiv malzemelerinden de yararlanılmıştır. Nitekim arşiv belgelerinde görüldüğü üzere zurnazenler, mehterhânedede sıradan bir çavuş olarak hizmet verdiği gibi paşalık derecesine kadar farklı farklı görevlerde de bulunmuşlardır. Ancak elbette bu bilgilere ulaşmak, hemen hemen genelini Osmanlıca'nın teşkil ettiği arşiv malzemelerini doğru şekilde tespit edip, okuyup değerlendirmek suretiyle mümkün olacaktır.

Aşağıda, önceden zurnazen olup paşalık rütbesine yükselmiş Mustafa Paşa'yla ilgili bazı hadiseleri gösterir hicri 29.12.1061 (milâdî 13.12.1651) ve hicri 23.03.1063 (milâdî 21.02.1653) tarihli iki arşiv belgesi verilmiştir. (Bkz. Belge 5-6)

نه عرض اولندي معلوم اولوب
يازيلوب كوندر يلمشدر جهان
هووجهله كوزيكز اجوب
حزمتكن مقيد اوله سر

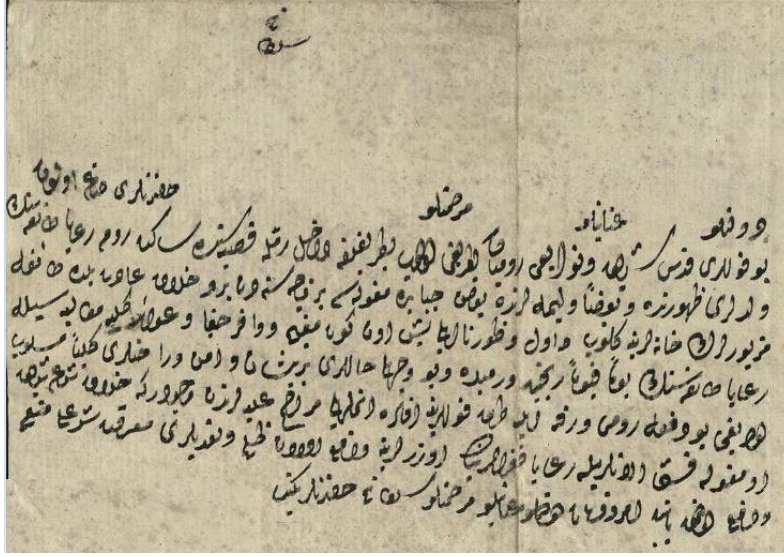
سلطان
صفتونك هاكاي شريفترنه معرفت مندي كچي بودر
سادتو دروندر
بم دونوا قدم انالطبي وقرن وسواسي يالندن واقع اموال خاصه
معيه دن غنولور زماندن جيلي انجه امينوده قلوب مال اموال
برقوردي محصل كوزمك لادم اولخله ساقا باش دفتر دار اولان
دورنه زان مصطفي باشا قوردي ابدي سخاغي ايله محصل صيبي اولوب
ان شاهه تقالي سوك مواجيه ايكوز كسه بتدرمك اودزه كدشله
قرار و بررك و دكاب هابونه تخمض ابدك احسان تفضلي مرورد
و بركولك رودي وسا بردوت علمه نك امور بيه تقيدا و دوزه اولور
الحمد لله تقالي هر طرف كوزك اولدوغي مساهر و تدري اولدوغي

Belge 5. Anadolu, Karaman Ve Sivas Eyaletlerinde Eminler Elinde Birikmiş Miri Malını Bilen Bir Kimse Olarak Sabık Baş Defterdar Zurnazen Mustafa Paşa'nın Muhassıl Tayin Edildiğine Dair Sadrazamın Valide Hatice Turhan Sultan'a Verdiği Bilgiler. (BOA: TS.MA.e. 532-16)

قلمرو صحت قلمرو
صحتونك هاكاي شريفترنه معرفت مندي كچي بودر
سادتو دروندر
بم دونوا قدم انالطبي وقرن وسواسي يالندن واقع اموال خاصه
معيه دن غنولور زماندن جيلي انجه امينوده قلوب مال اموال
برقوردي محصل كوزمك لادم اولخله ساقا باش دفتر دار اولان
دورنه زان مصطفي باشا قوردي ابدي سخاغي ايله محصل صيبي اولوب
ان شاهه تقالي سوك مواجيه ايكوز كسه بتدرمك اودزه كدشله
قرار و بررك و دكاب هابونه تخمض ابدك احسان تفضلي مرورد
و بركولك رودي وسا بردوت علمه نك امور بيه تقيدا و دوزه اولور
الحمد لله تقالي هر طرف كوزك اولدوغي مساهر و تدري اولدوغي

Belge 6: Tımsıyar Valisi Zurnazen Seyyid Mustafa Paşa'nın, Erdel Eşkiyasının Havass-I Hümayun Köylerinden Sudin Köyü'nü Basarak Ahalinin Mallarını Yağma ve Bazılarını Esir ve Kattettikleri ve Ahalinin Kendilerine Biraz Asker Gönderilirse Düşmana Karşı Köylerini Muhafaza Edebileceklerini Beyan Ettiklerine Dair Sadrazama Gönderdiği Tahrirat. (BOA: TS.MA.e. 714-43)

Aşağıdaki hicrî 19.12.1207 (milâdî 28.07.1793) tarihli belge, birtakım zorba kişilerin Kudüs'te Remele Kasabası'ndaki Rum halka zulüm ettiğini ve bunu yaparken de davul ve zurna çalarak alay ettiklerini bildirir, bu durumların meni talebine ilişkin patrik tarafından yazılan dilekçedir. (Bkz. Belge 7)



Belge 7. Kudüs'te Remele Kasabasındaki Rum Reayanın Çocukları Doğduğunda ve Düşünleri Olduğunda Bazı Zorbaların Davul ve Zurna İle Evlerine Gelip Beş On Gün Oturarak Türlü Eza ve Cefalarda Bulunmakta Olduklarından Şikayete Men Edilmeleri İstidasına Dair, Kudüs Patriği Antimos İmza ve Mührü ile Verilen Arzuhal. (BOA: C..ADL./36-2178)

“Devletlü, inâyetlü, merhametlü sultânım hazretleri sağ olsun.

Bu kulları Kudüs-ü Şerif ve nevâi-i rûmîyan batrîği olub Patrikliğe dahil Remele kasabasında sakin Rum reâyâ tâifesinin veledleri zuhurunda ve bazen velîmelerinde ... cebâbire makulesi bir nicesine ve sâir hulul-i âdâb, belde-i taife-i mezbûrların hânelerine gelub davul ve zurna ile beş on gün ... ve vâfir cefâ ve avâid? külliye-i mutâlebesiyle reâyâ tâifesinin ... rencîde ve remîde ve bu ve ... hâlleri ... külliye-i meslûb olduğu bu defâ rûmî varaka ile taraf-u kullarına ifâde etmeleri merâhim-i alilerinden mercudur ki hulul-i şeri-i şerîfler ve makule-i fisk olanlarıyla reâyâ kasabalarının üzerlerine vâki olan zulm ve taaddîleri ... şer'î ... ve def olunmak bâbında emr-u fermân devletlü, inâyetlü, merhametlü sultânım hazretlerindir.”

Aşağıdaki belgeler ise devlet hizmetinde bulunan zurnazenlerin maaş, intikal gibi haklarına ilişkindir (Bkz. Belge 8-9).

اعراض
 ماليه نظارت جليله سلاطه تاريخه مجلس والديه حواله بوردیه بقطعه نظرین خینه جلیله اولوی بیسی صبه اعانیه
 سدره اجنود عزمه معتدله اجنود عزمه سالیه سنده معتدله اجنود عزمه سالیه سنده معتدله اجنود عزمه سالیه سنده معتدله
 اولدیفنده سورتی سورتی حبه مصطفی اعاده معنی اولاده شهریم اجنود الیم عزمه معتدله اجنود
 عذرله سمدیه والیم عذرله رضی سونای سولیم ایلله سی حاجه صوا خانم باقید حیات خلیفه
 استیانه اولنده و تقیر مذکور (اجنود عزمه) تاریخ سالیه جمعینه لده ارضه ارضه ارضه ارضه ارضه ارضه ارضه
 بیانه ارضه ارضه ارضه ارضه ارضه ارضه ارضه ارضه ارضه ارضه ارضه ارضه ارضه ارضه ارضه ارضه ارضه ارضه ارضه
 عذرله اعای سولیم ایلله والیم عذرله بوز عذرله رضی علی و عذرله دربار اولاده کمالی نام
 الیم ارضه ارضه ارضه ارضه ارضه ارضه ارضه ارضه ارضه ارضه ارضه ارضه ارضه ارضه ارضه ارضه ارضه ارضه ارضه
 رضی برصبا استیانه سونای سولیم ایلله زوجه سی حاجه صوا خانم باقید حیات خلیفه و بیسی خلیفه
 عذرله سالیه سالیه سالیه سالیه سالیه سالیه سالیه سالیه سالیه سالیه سالیه سالیه سالیه سالیه سالیه سالیه سالیه سالیه
 عذرله سالیه سالیه سالیه سالیه سالیه سالیه سالیه سالیه سالیه سالیه سالیه سالیه سالیه سالیه سالیه سالیه سالیه سالیه

Belge 8: Zurnazen Mustafa Ağa'dan Münhal Maaşın Zevcesi ile Hazine-İ Celile Odacıbaşısı Hüseyin Ağa'ya Verilmesi. (BOA: MVL. 806-23)

“Fî Gurre-i Şâban sene (12)74
 Mâliye nezâret-i celilesinin fî 27 ... sene (12)74 tarihiyle meclis-i vâlâya havâle buyurulan taktirinde hazine-i celile odacıbaşısı Hüseyin Ağa'nın şehriyye iki yüz guruş maaşıyla altı yüz guruş sâliyesinden mâadâ medâr-ı maaşı olub şu aralık olduğundan ... surnazen Hacı Mustafa Ağa'dan münhal olan şehriyye iki yüz elli guruş maaşdan iki yüz guruşunu mûmâileyhe ve elli guruşunu dahi müteveffâ-i mûmâileyhin celilesi Hacı Havva Hanım'a bî-kayd-ı hayat tahsis-i istizân olunmuş ve takdir-i mezkûr fî 29 Receb sene (12)74 tarihinde mâliye cemiyetine lede'l itâ fî ... Receb sene (12)74 rakamı verilen mezkûrda beyân olunduğu üzere mûmâileyh Hüseyin Ağa'nın şehriyye ol mikdâr maaş ve sâliyyesi olmasına nazâran şimdi mahlûl-i mezbûrdan bir misli daha zam tahsisi ziyâdece görüldüğünden maaş münhâl-i mezkûrdan yüz guruşunu Ağa-yı mûmâileyhe ve ellişer guruşdan yüz guruşunu dahi ulemâdan Kemâlîzâde es-Seyyid Ahmed Efendi ile erbâb-ı ihtiyâçdan Hacı Şerife Ayşe Hanım'a ve elli guruşunun dahi ber mücîb-i istizân müteveffâ-i mûmâileyhin zevcesi Hacı Havva Hanım'a bî-kayd-ı hayat tahsis ve tâyin hususların nezâret-i müşâriyleyhâya havâlesi meclis-i vâlâda zıkr kaleminde ise de ol bâbda teveccühle.”



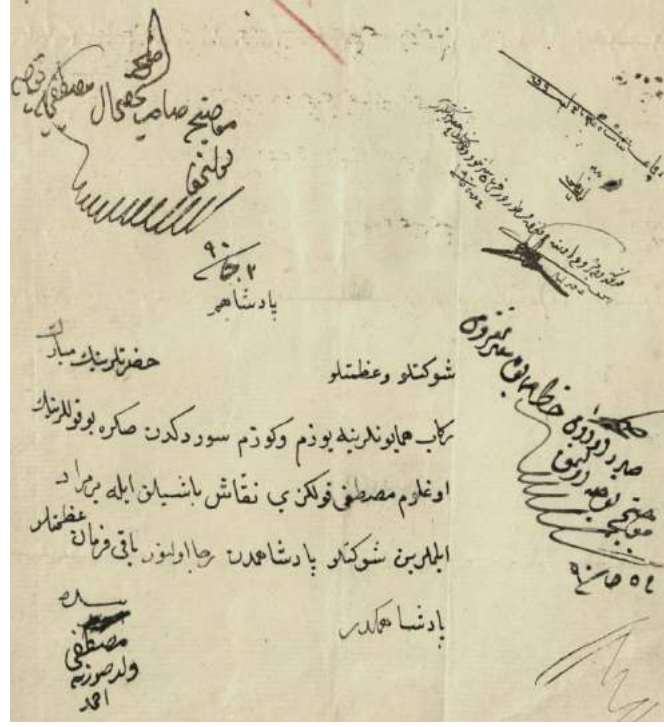
Belge 9. Kastamonu Sancağı, Sinob Nâhiyesi'nde Gedik Tımara Sahip Sinob Kalesi'nde Surnacı (Zurnacı) Mustafa'nın Vefatı Sonucu Mahlul Kalan Tımar Ve Zurnacılığın Kaydına Şerh Verilmesi. (BOA: AE.SMST.III. 172-13480)

“Der devlet-i mekîne arz-ı dâi-i kemîne budur ki

Dergâh-ı felek medâr ve bârgâh gerdûn-i iktidâr ...arz-ı bende-i bî-mikdâr ve zerre-i ... budur ki Kastamboli Sancağı'nda Sinob Nâhiyesi'nde bin akçe gedik tımar ile Sinob kale surnacılığına (zurnacılık) mutasarrıf olan Seyyid Mustafa fevt olub gedik tımar ile kale-i mezbure surnacılığı mahlul olmağla yine oğlu Seyyid Mustafa tâlib ve müstahakk-ı erbâb olub hassa-i mehterbaşı Ali Ağa önünde imtihan olub babası etmeğine müstahakk olduğunu mehterbaşı Ali Ağa ilâm edub ilâm mûcibince mezbûrun üzerine tevcih olundukda hâlâ mezbûrun hidmeti üzerinde müdâvîm ve mûkîm ve mezbûrun sâir yoldaşları ve vilâyet-i âyânları hoşnûd olmağla mezbûrun surnacılık tımarına âhirden kemîne-i arzuhâl eder ise ... âsîtâne-i saâdet duhûlünde mahlûlünden tahrîrâtı olunmadıkça bir ferdî derkenâr verilmemek için kaydına şerh verilmek bâbında emr-u fermân devletlü, inâyetlü, merhametlü efendim, sultânım hazretlerindir.

Bende Seyyid Mustafa Dîzdâr”

Aşağıdaki belge, bir zurnazenin tayinine ilişkin hicrî 05.05.1090 (milâdî 14.06.1679) tarihli bir belgedir. (Bkz. Belge 10)

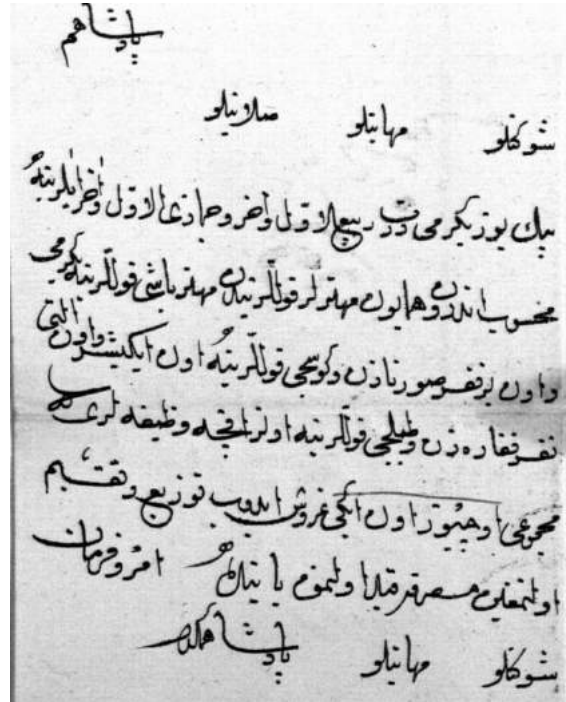


Belge 10. Mustafa Veled-İ Zurna Ahmed'in, Oğlu Mustafa'nın Nakkaşbaşılığa Tayin Edilmesi Talebi. (BOA: AE.SMMD.IV.27.3053)

“Şevketlü, azametlü pâdişâhım hazretlerinin mübârek rikâb-ı hümayûnlarına yüzüm ve gözüm sürdükten sonra bu kullarının oğlum Mustafa kulunuzu Nakkaşbaşılık ile ber-murâd eylemelerin şevketlü pâdişâhımdan ricâ olunur bâkî fermân azametlü pâdişâhımıdır.

Bende Mustafa Veled-i Zurna Ahmed”

Aşağıdaki hicrî 05.07.1124 (milâdî 08.08 1712) tarihli belgede de bazı zurnazen ve çalgıcılara dağıtılan görevler görülmektedir. (Bkz. Belge 11)

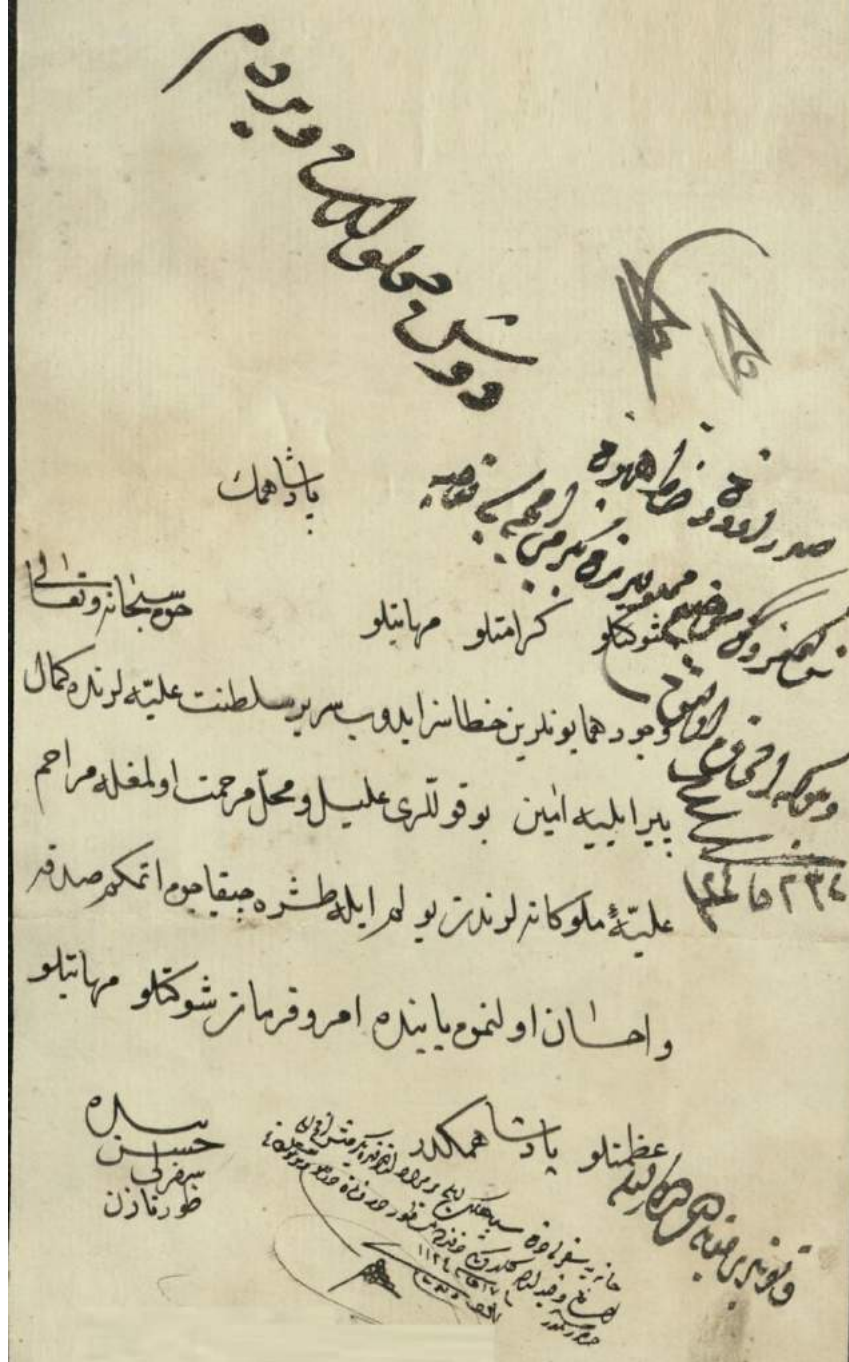


Belge 11. Rikâb-I Hümayûna Arz Tezkiresi; Mehterbaşı, Zurnazen ve Sairenin Dörder Aylık Vazifelerinin Tevzi Olunduğuna Dâir. (BOA: D.2353.250)

“Şevketlü, mehâbetlü, salâbetlü pâdişâhım

Bin yüz yirmi dört rebîulevvel ve ahir ve cemâzilevvel ve ahir aylarına mahsub enderûn-i hümâyûn mehterler kullarından mehterbaşı kullarına yirmi ve on bir nefer surnazen ve köscü kullarına on ikişer ve on altı nefer nagârezen ve tablcı kullarına onar? akçe vazifeleri mecmûi üç yüz on iki guruş edub tevzî ve taksim olunmağın masrafı kayd olunmak babında emr-u fermân şevketlü, mehâbetlü pâdişâhımındır.

Aşağıda belge, bir zurnazene sakatlığından veya rahatsızlığından dolayı devlet tarafından verilen maddî bir desteğe ilişkin olup hicri 23.05.1124 (milâdi 28.06.1712) tarihlidir. (Bkz. Belge 12)



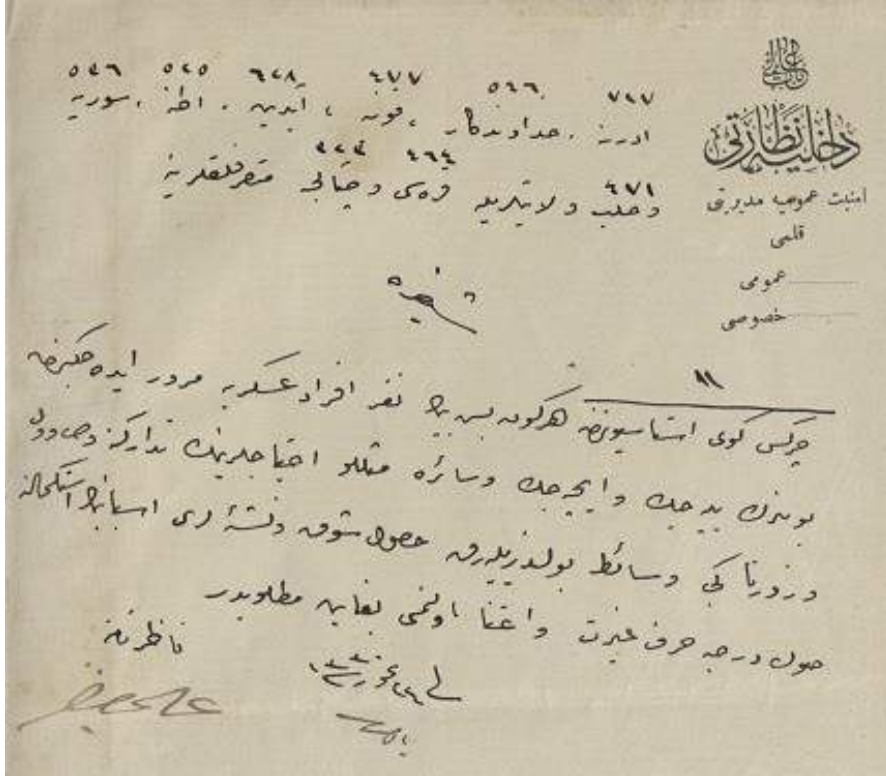
Belge 12. Zurnazen Seferli Hasan'a Maluliyetinden Dolayı Sadaka İhsanı. (BOA: AE.SAMD.III.55.5483)

“Şevketlü, kerâmetlü, merhametlü, pâdişâhımın Hak Sübhâne Teâlâ

Vücûd-u hümayûnlarından hatâsız edub serîr-i saltanat-ı aliyyelerinde kemâl-i peydâ eyleye Âmin. Bu kulları alîl ve mahall-i merhamet olmağla merâhim-i aliyye-i mâlûkânelerinden bu emir ile ... çıkacak etmeğim sadaka ve ihsân olunmak bâbında emr-u fermân şevketlü, mahâbetlü, azâmetlü pâdişâhımındır.

Seferli Bende Hasan Seferli Zurnazen”

Aşağıdaki hicrî 14.09.1332 (milâdî 06.08.1914) tarihli belge, bazı askerlerin neşelerinin artması için davul ve zurna gibi aletlerin gönderildiğine ilişkin telgraftır. (Bkz. Belge 13)

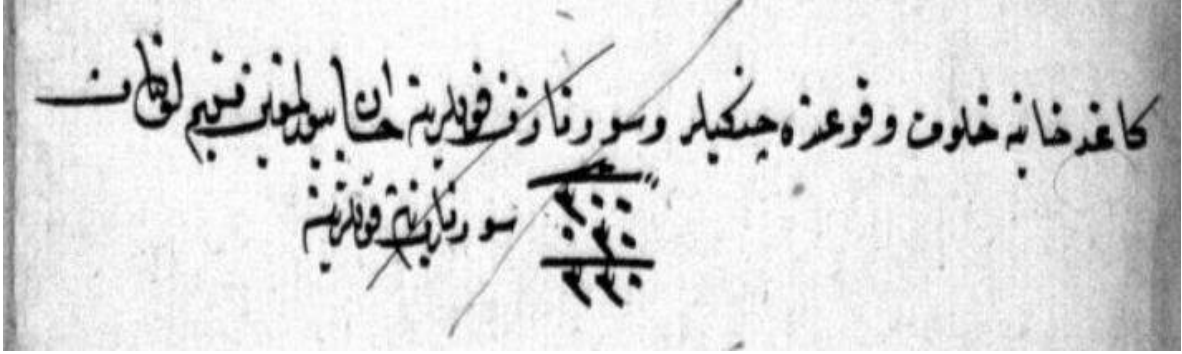


Belge 13. Çerkesköy İstasyonu'ndan gönderilecek askerlerin yiyecek ve içecek ihtiyaçlarının teminiyle neşelerinin artması için davul ve zurna gibi aletlerin de bulundurulmasına dair Emniyet-i Umumiye Müdüriyeti'nden Edirne, Hüdavendigâr, Konya ve Haleb Vilayetleri ile sair yerlere çekilen telgraf. (BOA: DH.ŞFR. 43-177)

“Çerkesköy istasyonunda her gün beş bin nefer efrâd-ı askeriye mürûr edeceğinden bunların yiyecek ve içecek vesâire misillü ihtiyaçlarının tedârikine ve davul ve zurna gibi vesâit bulundurularak husûl-i şevk ve neşeleri esbâbının istikmâline son derece sarf-ı gayret ve îtinâ olunması begâyet matlûbdur.

Fî 24 Temmuz sene 1330”

Aşağıda, pâdişâhın geçişi sırasında zurna çalan bazı çalgıcılara verilen paraları gösterir hicrî 29.11.1208 (milâdî 28.06.1794) tarihli Ceyb-i Hümâyûn ve Harc-ı Hassa Defteri'nden bir parça verilmiştir. (Bkz. Belge 14)

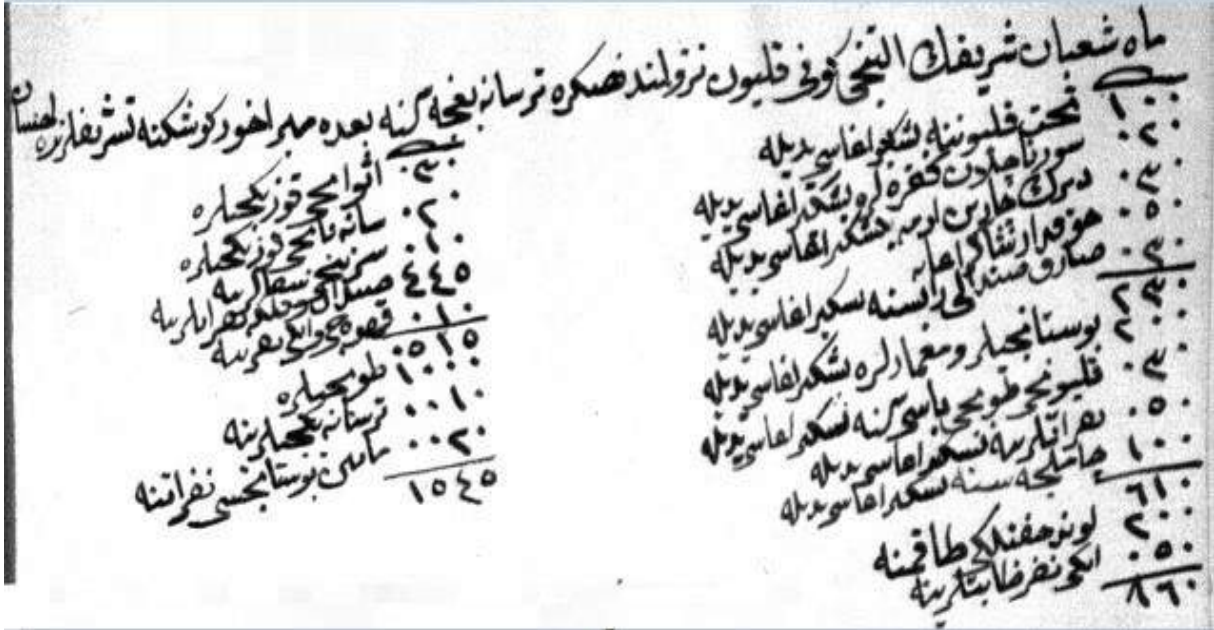


Belge 14. Ceyb-i Hümâyûn ve Harc-ı Hassa Defteri: 1208 senesi Zilkâde ayında (...) pâdişâhın Okmeydanı'na gidişinde hava alan ve bedele kalanlara ihsan ettiği donluk telli hatâi ile çengiller ve zurna çalanlara (...) ihsan edilen paralara ve Harc-ı hassa olarak inam edilen melbusat ve eşyaya dair. (BOA: TS.MA.d. 2439)

“Kağıdhâne ... vukûunda çengiller ve surnazen kullarına ihsân buyurulmağın teslim olunan

300 + 030 = 330 Surnazen kullarına”

Aşağıda, pâdişâhın belli zamanlarda zurna icrâcılarına ve bazı görevlilere verdiği paralara dâir hicrî 12.08.1207 (milâdî 11.04.1793) tarihli bir Ceyb-i hümayun Defteri'nden bir kısım verilmiştir. (Bkz. Belge 15)



Belge 15. Ceyb-i hümayun Defteri. 1207 senesi Şaban ayında pâdişâhın cuma namazlarına çıkışlarında, denize kalyon indirildikten sonra Tersanebağçesi'ne ve Mirahur Köşkü'ne ve Rikab için Ağabahçesi'ne gidişlerinde ve Unkaparı'nda yangın zukurunda, taht kalyonuna, zurna çalana (...) vesâireye ihsân ettiği paralar hakkında. (BOA: TS.MA.d. 2438)

“Mâh-ı şaban-ı şerifin altıncı günü kalyon nüzulünden sonra Tersanebağçesi'ne badehu Mirahur Köşkü'ne teşriflerinde ihsân (...)

100 Taht kalyonuna Beşikler ağası yediyle

020 Surna (zurna) çalan keferelere Beşikler ağası yediyle (...)

Aşağıdaki belge ise bazı zurnazenlerin ve çalgıcıların isimlerini ve lâkaplarının gösterir hicrî 29.12.1059 (milâdî 03.01.1650) tarihli Esâmî Defteri'nin bir kısmıdır. (Bkz. Belge 16)

بیابان ایدر
سنبیک قزو یکی بایخده بویک اودده رتده اولادو

شیخ علی صطفی	یوسف	جعفر
زوزنارن	زوزنارن	زوزنارن
یوسف	زوالفقار پوزرن	شعاع پوزرن
زوزنارن	غلطه سرایلی	پاشا سرایلی
مصطفی اولی	عثمان داوولی	اسمعیل اولی
پاشا سرایلی	غلطه سرایلی	غلطه سرایلی
حاج حسن	اسلام سفرلی	محمد چکالی
سفرلی داوولی	داوولی	سفرلی داوولی
رضان داوولی	سلیمان زوزنارن	عبدالکافی
پاشا سرایلی	بکر پاشا سرایلی	زوزنارن
ابراهیم	ابراهیم	عقار زوزنارن

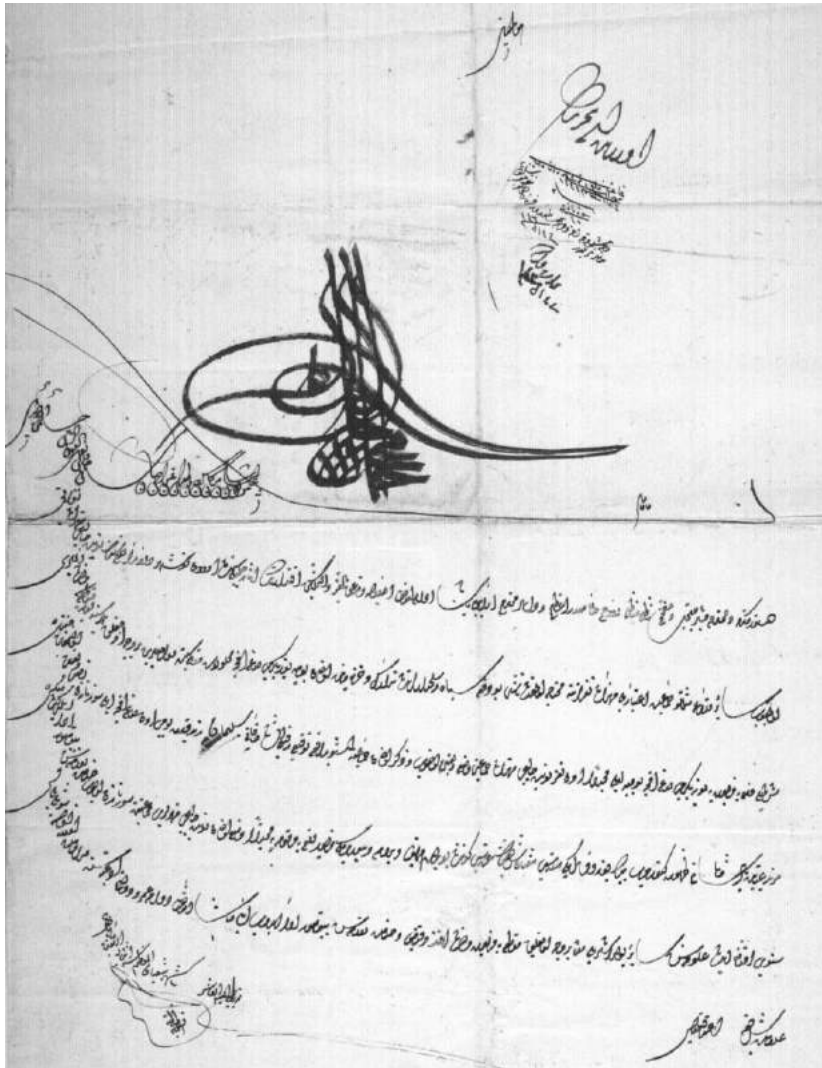
Belge 16. Enderûn-i Hümayûn Esâmî Defteri: Kiler odası, büyük ve küçük odalar ve seferli odasında mevcut sazandelerin esamisi ve çıkmalarda ve Bağdad seferi dönüşünde vaki olan değişiklikler hakkında. (Çalgıcı mehterin çalgı aletleri: sâzende başı odasında zurna, nakkare, zil, topuzi zil, borazan, davul, küçük davul, kös). (BOA: TS.MA.d.304)

Sene bin kırk iki tarihinde büyük odada sâzende olanları beyân eder.

Tablo 1. Belge 16'nın Açıklaması

Şeyh oğlu Mustafa zurnazen	Yusuf zurnazen	Cafer Zurnazen
Yusuf zurnazen Paşasaraylı	Zülfikâr borazan Galatasaraylı	Şaban borazan Paşasaraylı
Mustafa davulî Paşasaraylı	Osman davulcu Galatasaraylı	İsmail davulî Galatasaraylı
Halil Hasan seferli davulcu	İslâm seferli davulcu	Mehmed hakkâk Seferli davulcu
Ramazan davulî Paşasaraylı	Süleyman zurnazen Bekir Paşa çırağı	Abdülbaki Zurnazen
İbrahim ...	İbrahim zurnazen ...	Ömer nakkarezen

Aşağıdaki hicrî 14.10.1143 (milâdî 22.04.1731) tarihli iki belge; mehter takımında görev yapmak üzere zurnazen olarak tayin edilen Süleyman ve Receb oğlu Davud adında iki zurnazene âit berâtlardır. (Bkz. Belge 17-18)



Belge 17. Sadrazam Damad İbrahim Paşa tarafından Nevşehir'in Dilara Kalesi için teşkil edilen Mehter takımında görev yapmak üzere zurnazen olarak tayin edilen Süleyman'a Sultan III. Ahmed tarafından verilen görev beratı. (BOA: TS.MA.e. 301-6)



Belge 18. Sadrazam Damad İbrahim Paşa tarafından Nevşehir'in Dilara Kalesi için teşkil edilen Mehter takımında görev yapmak üzere zurnazen olarak tayin edilen Receb oğlu Davud'a verilen Sultan III. Ahmed'in görev beratı. (BOA: TS.MA.e. 301-4)

“Nişân-ı şerîf-i âlişân-ı sâmi-mekân-ı sultânî ve tuğrâ-yı garrâ-yı cihân-sitân-ı hâkânî nüffide bi'l-avni'r-rabbânî hükmü oldur ki;

(...) sadrâzâm ve dâmâd-ı muhterem İbrâhim Paşa (...) mehterân neferâtına muhtâc oldukdan nâşî (...) kale-i mezbûreye sinâî akçe yevmiyye ile müceddiden on nefer nevbet çalıcı mehterân cemaâtî vâzî olunub ve zikrolunan cemaâte işbu refi-i tevki-i refi nişân-ı hâkânî Davûd bin zîde kadruhü yevmî on sinâî akçe ile surnazen nasb ve tâyin olunmağı hakkında mezid-i inâyet-i pâdişâhânem zuhûra geturub bin yüz kırk iki senesi Şa'bân-ı Şerif gürresi gününden bu berât-ı hümayûn-ı izzet makrûnu verdim ve buyurdum ki mezbûr kale-i merkûmeye müceddiden vazî olunan nevbet çalıcı mehterleri cemaâtinde surnazen olub (...)

Sonuç

Türk kültür tarihinde, müzik ve folklorunda önemli bir yere sahip olan zurna çalgısı, Türkler'e âit en eski üflemeli- nefesli çalgılardandır. Zurna, Türkler'in sosyal yaşamında var olan eğlence, tören ve savaşa ilişkin ritüellerin hepsinde belli bir anlam yüklenerek icrâ edilmiştir. Bu itibarla bazen oyun oynarken coşturucu bir köçekçe çalmada, bazen bayram veya karşılama gibi durumların ciddiyetine mahsus bir peşrev seslendirmede bazen de orduya cesaret vermek veya ordunun başarısını kutlamak için marş icrâsında kullanılmıştır. Bununla birlikte zurna Orta Asya, Balkanlar, Kafkaslar hatta Arap, Acem, Macar, Gürcü memleketleri gibi çeşitli coğrafyalarda farklı isimlerle veya ufak tefek form değişiklikleriyle görülürken sadece Anadolu'nun her yöresinde icrâ edilmesi, bu çalgının hem icrâ kabiliyeti hem de güçlü ve parlak ses rengiyle çok yönlü bir hususiyeti olduğunu ifade eder. Zurna çalgısının yüzyıllardır rağbetten düşmeyecek derecede benimsenmiş olması, bu çalgıyı icrâ eden zurnazenlerin de devlet ve halk nezdinde itibârını etkilemiştir. Öyle ki hükümdarlığın kudret sembollerinden biri olan mehterin en önemli unsuru bu çalgıdır.

Mehteri yöneten mehterbaşı da aynı zamanda bir zurnazen olup bu çalgının icrâkârlarının paşalık makamına kadar yükseldiklerine ve ayrıca çok çeşitli görevlerde bulduklarına Osmanlı arşiv belgeleri ışığında şahit oluyoruz.

Arşiv belgelerinde bestekâr, hânende, sâzende vb. gibi birçok mûsikîşinâsın saraydan veya diğer devlet teşkilâtından talebi, kendilerine verilen emir, cezâ, nişân ve pâyeler, çeşitli mevkilere tâyinleri veya azilleri (çıkarmalar) yer alabilir. Bu tür kaynaklar vasıtasıyla birçok mûsikîşinâsın gördüğü tahsil, icrâ ettiği saz, bestelediği eserler ve eğitim gördüğü hocaları hakkında az veya çok bilgiye ulaşılabilmektedir. (Gençoğlu, 2020, s. 4)

Büyük bir belge niceliğini ifâde eden söz konusu arşiv belgelerinde her konuda olduğu gibi zurna ve zurnazenlere ilişkin birtakım bilgiler elde etmek de mümkündür. Bu bağlamda zurna çalgısının hangi ortamlarda ve kimler tarafından kullanıldığı, zurnazenlerin devlet ve halk nazarındaki saygınlığı ve onların ulaştığı mevkiler vs. konular; arşiv belgelerinin hakkıyla tespit edilmesi, okunması ve değerlendirilmesi sayesinde olacaktır.

Kaynakça/References

- Açın, C. (1994), *Esnrüman Bilimi*, İstanbul: Yenidoğan Basımevi
- Bedelbeyli, E. (1969). *İzahlı-Monografik Azerbaycan Musiki Lûgati*, Bakü: İlm.
- Başbakanlık Osmanlı Arşivi,(BOA) TSMA.e. 532-16
- Başbakanlık Osmanlı Arşivi, TSMA.e. 714-43
- Başbakanlık Osmanlı Arşivi, C..ADL./36-2178
- Başbakanlık Osmanlı Arşivi, MVL. 806-23
- Başbakanlık Osmanlı Arşivi, AE.SMST.III. 172-13480
- Başbakanlık Osmanlı Arşivi, AE.SMMD.IV.27.3053
- Başbakanlık Osmanlı Arşivi, D.2353.250
- Başbakanlık Osmanlı Arşivi, AE.SAMD.III.55.5483
- Başbakanlık Osmanlı Arşivi, DH.ŞFR. 43-177
- Başbakanlık Osmanlı Arşivi, TSMA.d. 2439
- Başbakanlık Osmanlı Arşivi, TSMA.d. 2438
- Başbakanlık Osmanlı Arşivi, TSMA.d.304
- Başbakanlık Osmanlı Arşivi, TSMA.e. 301-4
- Başbakanlık Osmanlı Arşivi, TSMA.e. 301-6
- Gençoğlu, M. S. H. (2019). *İsrâil Millî Kütüphânesi Jer Yah. Ar. 213 Künyeli Risâle-i Edvâr'ın İncelenmesi*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara: Hacı Bayram Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Ankara
- Gençoğlu, M.S.H. (2020). *Osmanlı Belgelerinde Türk Mûsikîsi*. Ankara: Akademisyen Kitabevi
- Güner, S. (2007). “Osmanlı Mûsikîsi ve Mehter”. *Karadeniz Araştırmaları Dergisi*, sy. 14, 101-130
- İstanbul Büyükşehir Belediyesi Atatürk Kitaplığı, Fahreddin Türkkân Paşa Koleksiyonu, No: Bel.Mtf.25004
- İstanbul Büyükşehir Belediyesi Atatürk Kitaplığı, No: Krt.3381
- İstanbul Büyükşehir Belediyesi Atatürk Kitaplığı, No: Krt.178
- İstanbul Büyükşehir Belediyesi Atatürk Kitaplığı, No: Krt.14481
- Ögel, B. (1987). *Türk Kültür Tarihine Giriş*, Cilt 8, 1. Baskı, Ankara: Başbakanlık Basımevi.
- Haydar S. (1961). *Mehter Mûsikîsi*, İstanbul 1961, s. 64.
- Taha Toros Arşivi: No: 511356
- Yum, Ş. (2002). “Mehter Mûsikîsi”. *Antik Dekor Dergisi*, No: 69, 102-108.

KABAK KEMANEDE YOZGAT (SÜRMELİ) TAVRI

Yozgat (Sürmeli) Style on Kabak Kemane

Özgür ÇELİK*

ÖZ

Kabak kemane, TRT kurumunda icra edilmeden önce, 1950'lere kadar daha çok Batı Anadolu'nun dağ köylerinde Yörükler tarafından, boğaz havaları, gurbet havaları ve bu dağ köylerinin yerel repertuarında icra edilmiş bir yaylı çalgıdır. Yurttan Sesler Topluluğu'nda yer almasıyla birlikte, farklı yörelere ait türkülerde de icra edilmeye başlamıştır. Yurttan Sesler Topluluğu'ndan sonra, akademik anlamda Türk müziği konservatuvarlarında da eğitimi verilmeye başlayan kabak kemane, Kültür Bakanlığı'na bağlı Türk halk müziği korolarında, halk müziği sanatçıların saz topluluklarında ve albümlerinde icra edilen bir çalgı haline dönüşmüş ve dolayısıyla her yörenin türküsünde, bağlama topluluğu ve diğer Türk halk müziği çalgılarıyla birlikte icra edilmeye başlamıştır. Bu toplu icralarda özellikle tavrır söz konusu olduğunda, kabak kemanenin birlikte çalarken uyum içerisinde olması gereken çalgıların başında bağlama ve bağlama ailesine ait olan cura ve divan gibi telli ve mızraplı çalgılar gelmektedir. Bu toplu icralardaki repertuvarın ve yöre tavrılarından birisi de Yozgat (Sürmeli) tavrıyla icra edilen türkülerdir. Kabak kemanenin Yurttan Sesler Topluluğu'nda bağlama ailesinden sonra yer almaya başlamasıyla birlikte kabak kemane çalgısı bu yöre tavrında da icra edilmeye başlamıştır. Bu makalemiz, Yozgat (Sürmeli) tavrının kabak kemanede nasıl ve ne şekilde, hangi yay ve parmak teknikleriyle icra edildiğini ortaya koymak ve böylece, kabak kemanenin özellikle Türk müziği konservatuvarlarındaki eğitimine katkı sağlamak için hazırlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Kabak Kemane, Türk Halk Çalgısı, Tavrır, Geleneksel Türk Halk Müziği, Yozgat Tavrı

ABSTRACT

The *kabak kemane* is a bowed instrument which was performed in local repertory in the mountain villages of Western Anatolia mostly by the *Yörüks* until 1950s before being performed at TRT. After taking place in *Yurttan Sesler* Ensemble at TRT, it started to be performed in folk songs of different regions, too. Kabak kemane, which started to be taught academically in Turkish music conservatories after Yurttan Sesler, has become an instrument performed in Turkish folk music choirs of the Ministry of Culture, in instrumental ensembles and in the albums of folk music singers, therefore; it has started to be performed with *bağlama* ensembles and other folk music instruments in every region's folk songs. In these collective performances, especially when the style is in question, the most important instruments that must be in harmony when played together with kabak kemane are stringed and plectrumed instruments such as the bağlama, cura and divan belonging to bağlama family. One of the repertories and regional styles in these collective performances is the folk songs performed with Yozgat or Sürmeli style. Together with kabak kemane's taking part in Yurttan Sesler Ensemble after bağlama family, kabak kemane has also begun to be played in this local style. This article has been prepared to reveal how and in what way Yozgat (Sürmeli) style is played on the kabak kemane with which bow and finger movements and thus to contribute to the training of kabak kemane, especially in Turkish music conservatories.

Keywords: Kabak Kemane, Turkish Folk Instrument, Style, Traditional Turkish Folk Music, Yozgat Style

Araştırma Makalesi/Research Article - Geliş Tarihi/Received Date: 11.11.2020 **Kabul Tarihi/Accepted Date:** 08.12.2020

* **Sorumlu Yazar/Corresponding Author:** Dr, Öğretim Görevlisi, Ege Üniversitesi, Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı, ozgur.celik@ege.edu.tr, ORCID ID: 0000-0003-0885-8821

Atıf/Citation: Çelik, Ö. (2020) Kabak Kemanede Yozgat (Sürmeli) Tavrı. 277-285.

Extended Abstract

The *kabak kemane* is a bowed instrument which was performed in local repertory in the mountain villages of Western Anatolia mostly by the *Yörüks* until 1950s before being performed at TRT. After taking place in *Yurttan Sesler* Ensemble at TRT, it started to be performed in folk songs of different regions, too. Kabak kemane, which started to be taught academically in Turkish music conservatories after Yurttan Sesler, has become an instrument performed in Turkish folk music choirs of the Ministry of Culture, in instrumental ensembles and in the albums of folk music singers, therefore; it has started to be performed with *bağlama* ensembles and other folk music instruments in every region's folk songs. In these collective performances, especially when the style is in question, the most important instruments that must be in harmony when played together with kabak kemane are stringed and plectrumed instruments such as the bağlama, *cura* and *divan* belonging to bağlama family. One of the repertoires and regional styles in these collective performances is the folk songs performed with Yozgat or Sürmeli style. Together with kabak kemane's taking part in Yurttan Sesler Ensemble after bağlama family, kabak kemane has also begun to be played in this local style. This article has been prepared to reveal how and in what way Yozgat (Sürmeli) style is played on the kabak kemane with which bow and finger movements and thus to contribute to the training of kabak kemane, especially in Turkish music conservatories.

Since our subject of study is the performance of a local style in kabak kemane in general, only the instrument style will be focused on. In traditional Turkish folk music, when it comes to style in collective performances with instruments, the union of plectrum is very important. Since bağlama and bağlama family were the first instruments performed especially in Yurttan Sesler Ensemble, bağlama is regarded as the main instrument of Turkish folk music. Undoubtedly, as we will mention below, there are also different instruments identified with some regions and accepted as the main instrument of that region. However, since our study is about the performance of Yozgat (Sürmeli) style with kabak kemane, the main instruments that kabak kemane should be in harmony during the performance of Yozgat style in an instrumental ensemble are bağlama and the bağlama family. Kabak kemane always maintains its unique playing style during this accompaniment. For example, while in bağlama, the manner is usually performed by applying the plectrum to all strings and attaching to some strings and frets, there is no such playing technique in kabak kemane. On the other hand, since it is a bowed instrument, there are also accompaniments made by pulling longer sounds (playing longer sounds with bow) from time to time. But still in the performance of some local styles, such as Konya style and Yozgat style, it must be in harmony with the example of manner made with bağlama. Yozgat style is achieved by trilling on the longest sound of the note cluster known as syncope. While performing the Yozgat (Sürmeli) style on kabak kemane, the tremolo is not performed, as in the bağlama instrument. In other words, the bow does not make rapid movements by dividing into smaller pieces throughout the length of the note. Instead, it is pulled or pushed with a single and long action. The first note of the syncope note cluster is played with a bow movement by pulling or pushing, then the notes consisting of 32 or 64 notes and the last note of the syncope note cluster are played with another single bow movement. While this bow movement of kabak kemane is taking place, the fingers of the left hand on the keyboard strike on the longest note of the syncope note cluster to an upper whole tone or semitone, depending on the sequence. While Yozgat style performed with the frets on the same strings is played with two bow movements, the Yozgat style performed on Re and Do frets (as seen in Note 4) is played with three bow movements.

Geleneksel Türk Halk Müziği Çalgılarında Tavrı

Çalışma konumuz, genel itibarıyla kabak kemanede bir yöre tavrının icrası olduğu için, tavrı konusunda sadece çalgı tavrı üzerinde durulacaktır. Geleneksel Türk halk müziğinde, çalgılarla yapılan toplu icralarda tavrı söz konusu olduğunda, mızrap veya tezene birlikteliği oldukça önemlidir. Özellikle Yurttan Sesler Topluluğu'nda ilk olarak bağlama ve bağlama ailesinin icra edilmesi, bağlama çalgısını Türk halk müziğinin ana çalgısı yapmıştır. Kuşkusuz aşağıda da değineceğimiz üzere bazı yörelerle özdeşleşmiş ve o yörenin ana çalgısı olarak kabul edilen farklı çalgılar da bulunmaktadır. Fakat çalışmamız, Yozgat (Sürmeli) tavrının kabak kemane çalgısındaki icrası olduğu için, Yozgat tavrının bir çalgı topluluğundaki icrasında, kabak kemane çalgısının uyum içerisinde olması gereken çalgıların başında bağlama ve bağlama ailesi gelmektedir. Kabak kemane bu eşlik esnasında kendine has çalım stilini de mutlaka korur. Örneğin bağlamada, tavrı genellikle tezenenin bütün tellere uygulanışı ve bazı tellere ve perdelere yapılan taktırma hareketi ile yapılırken, kabak kemanede böyle bir çalım tekniği yoktur. Diğer taraftan yaylı bir çalgı olduğu için zaman zaman daha uzun sesler çekerek yapılan eşlikler de mevcuttur. Ama yine de bazı yöre tavrılarının icrasında, örneğin Konya tavrı ve Yozgat tavrı gibi tavrılarda, bağlamada yapılan tavrı örneği ile uyum içerisinde olması gerekmektedir. Buradan hareketle geleneksel Türk halk müziğinde, profesyonel çalgı topluluklarında yapılan icralar bağlamında genel olarak bağlama tavrından bahsetmek ve bu konuda bilgi vermek yerinde olacaktır.

Geleneksel Türk halk müziğinin en önemli icra öğelerinden biri tavrıdır¹. Tavrı, seslendirme biçimidir. Ezgi içinde yer alan uzun süreli seslerin, belirli bir bilinç ya da yöresel alışkanlık sonucu bölünerek yeni süreler, dolayısıyla, yeni kümeler oluşturulması ve oluşturulan bu sürelerin her birini, telli çalgıda, örneğin bağlamada, çalgının tellerine bölüştürülerek seslendirilmesidir (Akdoğan, 2001, s. 5). Okan Murat Öztürk'e göre ise tavrı, geleneksel icranın tüm inceliklerini kapsayan teknik bir kavramdır. Bağlama icrası açısından ele alındığında, çalınan ezgi ya da türkünün icrası için kullanılan tüm teknikleri ifade eder (Öztürk, 2002, s. 13-17). Özellikle bağlama çalgısı ile bazı yörelere ait eserlerin belli bir mızrap veya tezene teknikleri ile icra edilmesine, o yörenin tavrı denilmektedir. Bu noktada tavrı sözcüğünün yöresel icra özellikleri şeklinde anlaşılmasında özellikle kurumsal yapılarda gelişen bazı terminolojik tercihlerin etkin olduğu anlaşılmaktadır. Öncelikle "radyo kültürü" içerisinde, saz/bağlama çalgısı özelinde sağ el mızrap kalıplarının belirli yörelerle özdeşleştirilerek bu mızrap kalıplarına "yöresel tavrı" denilmesi, daha sonra radyo kültürü çerçevesinde şekillenen konservatuvarlarda ve diğer eğitim kurumlarında, devlet korolarında ve diğer icra topluluklarında bu terimin benimsenmesinin sonucu olarak tavrı terimi halk müziği özelinde anlam değişmesine uğramıştır (Ayyıldız, 2020, s. 1290-1334).

Bağlama çalgısı ile icra edilen tavrılar tezenenin kullanımı ile ilgilidir. Halk müziğinde bağlama çalgısı ile icra edilen; "Zeybek Tavrı", "Yozgat Tavrı (Sürmeli Tavrı)", "Kayseri Tavrı", "Konya Tavrı", "Silifke Tavrı", "Azeri Tavrı", "Ankara Tavrı", "Aşıklama Tavrı", "Karadeniz Tavrı", "Rumeli Tavrı", "Karşılama Tavrı" ve "Teke Tavrı" olarak bilinen ve icra edilen başlıca 12 tavrı bulunmaktadır (Emnalar, 1999, s. 584-585). Türkiye genelinde icra edilen en yaygın halk çalgısı bağlamadır. Fakat, bazı yörelerimizde bağlamadan ziyade, yöre müziğinin icrasında kullanılan başka çalgılar da bulunmaktadır. Örneğin; Ege Bölgesi'nde zeybeklerin icrasında zurna ve davul çalgıları kullanılırken, Karadeniz Bölgesi'nde ise kemençe, zil zurna ve tulum kullanılmaktadır. Silifke yöresinde ise klarnet çalgısı yöre tavrının icrasal özelliklerini belirleyen çalgıdır. Bu örnekleri çoğaltmak mümkündür. İşte zurna, kemençe, klarnet gibi çalgıların tavrı özelliklerinin bağlama çalgısına aktarılmasıyla birlikte bağlama ile çalınabilecek yeni icra şeklinin ortaya çıktığı düşünülmektedir (Kaya, 2005, s. 205). Bu yöresel tavrı özelliklerini her zaman bir çalgı belirlememektedir. Zaman zaman yöre türkülerinin seslendiren kişilerin hançere veya gırtlak tavrıları da çalgıların tavrılarını belirlemiştir ya da tam tersi olarak, çalgının tavrı, hançere tavrını belirlemiştir. Özellikle bağlama gruplarının Yurttan Sesler Topluluğu'nda kullanılmaya başlamasıyla birlikte, bağlama ve ailesi her yörede kullanılmaya başlanmış ve bağlama çalında "Karadeniz Tavrı", "Silifke Tavrı" gibi tavrılar ortaya çıkmıştır.

¹ Geleneksel Türk müziğinde üslup ve tavrı kavramları üzerine çeşitli tartışmalar devam etmektedir. Halk müziği bağlamında, "üslup"un kişisel icra karakterini, "tavrı"ın ise yöresel icra karakterini ifade ettiğini öne sürenlerin yanında, üslubun kişisel olmayacağını savunup toplumsal ve yerel yönünün olduğunu, "tavrı"ın ise kişisel icrayı tanımladığını savunanlar da bulunmaktadır (Ayyıldız, 2020, s. 1290-1334). Biz bu çalışmamızda tavrı terimini kullanmayı tercih edeceğiz.

Geleneksel Türk halk müziğinin çalgı topluluklarıyla icralarında, bağlamaların ezgileri seslendirirken tezeneleri aynı biçimde kullanmaları ve birliktelik oluşturmaları önemlidir. Yurttan Sesler Topluluğu'nda yer alan ilk çalgıların başında bağlama ve bağlama ailesi olduğu ve bu çalgıların birden fazla icracı tarafından icra edildiği düşünülürse bağlamaların birlikte çalma geleneği diğer üflemeli ve yaylı çalgılara göre daha gelişmiştir. Kaval, kabak kemane, mey ve zurna gibi çalgılar Yurttan Sesler Topluluğu'na daha sonraki yıllarda eklenmiştir. Günümüzde de gerek TRT'de görev yapan gerekse Kültür Bakanlığı'na bağlı korolara eşlik eden saz topluluklarında bağlama ve bağlama ailesi birden fazla icracı tarafından icra edilirken, kaval, kabak kemane, mey ve zurna gibi çalgılar birer icracı tarafından icra edilmektedir ve bu çalgılar “renk saz” olarak adlandırılmaktadır. Bu noktada topluluğa, bağlama ve ailesinden sonra eklenen kabak kemane çalgısının bağlama ve ailesiyle daha uyumlu bir icra yapabilmesi için, yörede çalınmamasına rağmen Yozgat tavrı gibi yeni icra tavırlarının ortaya çıktığı görülmektedir. Bağlama çalgısıyla beraber icra edilen kabak kemane çalgısında bu yöresel tavırların, kabak kemanede nasıl ve ne şekilde icra edildiğinin öğretilmesi ve aktarılması oldukça önemlidir.

Bağlama Çalgısında Yozgat (Sürmeli) Tavrı

Bu kısımda konunun uzmanlarından elde ettiğimiz bilgi ışığında, Yozgat (Sürmeli) tavrının telli ve mızraplı bir çalgı olan bağlama ve bağlama ailesinde nasıl icra edildiğinden bahsedeceğiz. Çünkü daha önce de bahsettiğimiz üzere bağlama ve bağlama ailesi ile birlikte yapılan toplu icralarda kabak kemane çalgısının, yöresel tavrı örneklerinde uyum içerisinde olması gereken çalgı genellikle bağlama ve bağlama ailesidir.

Bağlama çalgısında Yozgat (Sürmeli) tavrını belirleyen öğeler, andante (yarı yavaş) bir tempo içinde çok sık yapılan tril ve seslendirme sırasında kullanılan Yozgat tezenesi olarak da adlandırılan tavidir (Yener, 1987, s. 310). Yozgat tavrında, tezenenin (mızrabın) ilk vuruşu bütün tellere yapılır, alt tele yönelik yaptığı taramalara koşut olarak parmak vuruşlarıyla titretilmesi, Yozgat tezenesinin öznel niteliğidir. Ezgi boyunca birbiri ardına uygulanan tezene taramalarıyla parmak vuruşları uyum içinde olmalıdır. Tezene tellere ne kadar vuruşa bulunuyorsa parmaklar da tellere aynı anda dokunmalıdır. Yozgat ve civarının yanı sıra, farklı yörelerin türkülerinde de yaygın olarak icra edilen bu tavrın, geleneksel Türk halk müziği çalgılarından olan bağlama çalgısına Nida Tüfekçi tarafından kazandırıldığı düşünülmektedir (Köyoğlu, 2002, s. 31). Gırtlak veya hançere hareketlerinin bağlama çalgısına yansıtıldığı bir tavrı olan Yozgat (Sürmeli) tavrı, bağlama çalgısında tezene ile icra edilirken “tremolo” ve “çarpma”nın kullanıldığı görülmektedir. Tremolo terimi, bir perdenin iki ya da daha çok sayıda tekrarı olarak tarif edilebilir. Eş ritimde uygulandığı gibi düzensiz, gittikçe hızlanan, ağırlaşan tremololar da vardır. Öte yandan Türk müziği çevrelerinde tremolo genellikle “bir notanın çok küçük değerlere bölünerek tekrarlanması” şeklinde tarif edilmektedir (Ayyıldız, 2020, s. 1290–1334). Gazi Erdener Kaya, mızraplı ve yaylı çalgılarda yapılan tremolo ve çarpmayı şu şekilde ifade etmektedir. Tremolo; “bir sesi tezene veya yay ile notanın süresince daha küçük parçalara bölünerek çok seri hareketle çalınma şeklidir.” Çarpma ise: “ses çıkaran aparatın (tezene veya yay) bir hareketinin karşı parmağın birisinin sabit, diğerinin iki hareketidir” (Kaya, 2005, s. 295). Sürmeli tavrının icrası sırasında tril bazen bir dördlük süre içinde, bazen de iki dördlük süreli nota kalıplarında uygulanabilir. Bu sayede tril süresinin uzaması daha zor bir icra ve daha etkin bir tavrı uygulamasını gerektirmektedir. Sürmeli tavrı ile icra edilecek bir türküde ya da tril uygulanacak bir kümede tril yapılacak notaların küçük sürelerde yazılmasından ziyade esas sesin belirlenip onun üzerine bir tril “tr” işaretinin konulduğu görülmektedir. Sürmeli tavrında tezene tremolo yaparken, parmaklar çarpma yapar. Her ikisinin beraber çalıştığı bu birlikteliğe tril denir. Tril kümesinin çalımı, yalnız tezenenin tremolo yapması ile değil, parmak ve tezenenin belirli bir uyumu ile mümkündür. Bağlama çalgısında Yozgat Tavrı veya Sürmeli Tavrı olarak da bilinen bu tavrı, teknik olarak müzik literatüründe adı “senkop” olarak bilinen nota kümesinin en uzun süreli sesinde tril yapılması sonucunda elde edilir. Tril gerçekleştirilirken, diziye bağlı bir üst tam sese veya yarım sese çarpma yapılır. Yozgat tavrı sadece bu il ile sınırlı kalmayarak, başka yörelerin türkülerinin icrasında da kullanılır hale gelmiştir (Gültaş, 2012, s. 158).

Kabak Kemanede Yozgat (Sürmeli) Tavrı

Yozgat tavrının kabak kemanedeki icrasında senkop olan nota kümesinin ilk notası çekerek veya iterek yay hareketiyle çalınır. Daha sonra 32'lik veya 64'lük notalardan oluşan notalar ve senkop nota kümesinin son notası tek yay hareketi ile icra edilir. Kabak kemane ile Sürmeli tavrının uygulanışında yay tremolo yapmaz. Bir başka ifadeyle yay, notanın süresince daha küçük parçalara bölünerek seri hareketler yapmamaktadır. Sürmeli tavrında, yay uzun ve tek yay hareketinde itilirken veya çekilirken parmaklar diziyeye bağlı olarak bir üst tam sese veya yarım sese çarpma yapar. Aşağıda görüldüğü üzere Yozgat tavrının en çok kullanılan motifleri iki yay hareketi icra edilir;

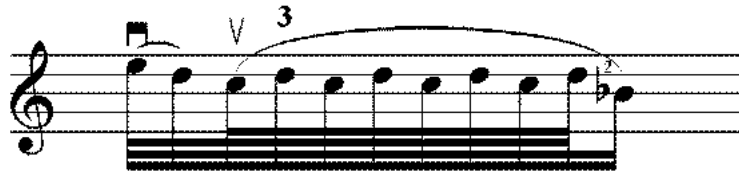


Nota 1.



Nota 2.

Aşağıdaki Yozgat tavrı örneğinde ilk Re notası boş telden seslendirildikten sonra, diğer Re notaları La teli üzerinde 3 numaralı parmak olan yüzük parmağıyla basılmaktadır². Bunu göstermek için Re notasının üzerine 3 yazılmıştır.



Nota 3.

Aşağıdaki Yozgat tavrı örneğinde ise ilk Re notası açık telden seslendirilirken, 32'lik değerinde olan Re notaları La teli üzerinde 3 numaralı parmak olan yüzük parmağıyla basılır ve senkop nota kalıbının en son 8'lik değerinde olan Re notası ise en alt tel olan Re telinde seslendirilmektedir. Re notasının üzerindeki 0 rakamı, bu notanın açık telden bir başka ifadeyle boş telden çalınacağını ifade etmektedir. Re notası La teli üzerinde kapalı olarak yüzük parmağıyla seslendirildiği için Re notasının üzerine 3 yazılmıştır. Bu nota kalıbı diğer Yozgat tavrı örneklerinden farklıdır. Bu Yozgat tavrı örneğinde, 1/4'lük nota kalıbında olan senkop, üç yay hareketiyle icra edilmektedir. Bunun nedeni, yayın ilk hareketinde Re notasının ilk önce boş telden icra edilmesi, ikinci yay hareketinde Do ve Re notalarında tril yapılıırken Re notasının kapalı olarak basılması ve son kısımda ise Re notasının yine boş telden seslendirilmesinden kaynaklanmaktadır. Bilindiği üzere telden tele geçişlerde, yayın köprü üzerinde doğru açıyı bulup çalınması gereken tele sürülebilmesi için kabak kemane çok hafif döndürülerek icra edilmektedir, bu yüzden her telden tele geçişte mutlaka iterek veya çekerek yeni bir yay hareketi yapılması zorunludur.

² Kabak kemane için notalar sol anahtar ile yazılır ve yazılışından bir ton veya bir buçuk ton yukarıdan seslendirilir. Çalgının dört teli porte üzerinde en ince tel olan birinci telden itibaren "Re", "La", "Re", "La" şeklinde yazılırken, "Mi (E5)", "Si (B4)", "Mi (E4)", "Si (B3)" veya "Fa (F5)", "Do (C5)", "Fa (F4)", "Do (C4)" şeklinde akortlanır. Parantez içinde yazılan harfler Si, Mi veya Fa ve Do seslerinin harf olarak karşılıklarını ifade ederken, sayılar ise kabak kemanenin tellerinin hangi oktavda akortlanacağını ifade etmektedir (Çelik, 2019, s. 105-116).



Nota 4.

Yozgat (Sürmeli) Tavrıyla İcra Edilen Örnek Eserler

Buraya kadar Yozgat (Sürmeli) tavrının geleneksel Türk halk müziğindeki yeri, bağlama çalgısındaki icrası ve son olarak bu tavrın kabak kemane çalgısındaki icrasına değindikten sonra, bu bölümde Yozgat tavrıyla icra edilen iki örnek esere yer vereceğiz. Daha önce de bahsettiğimiz üzere Yozgat (Sürmeli) tavrı sadece Yozgat yöresine ait türkülerde kullanılmamaktadır. Farklı yörelerin türkülerinde de zaman zaman bu tavrın kullanıldığı görülmektedir. Buradan hareketle, örnek eser olarak Yozgat yöresine ait “Hastane Önünde İncir Ağacı” ve Afyon yöresine ait “Cevizin Yaprağı Dal Arasında” türküleri seçilmiş ve bu eserlerin notaları kabak kemane çalınan şekliyle yeniden yazılmıştır.

HASTANE ÖNÜNDE İNCİR AĞACI

Yöresi: Yozgat
Derleyen: Nida Tüfekçi

Kaynak Kişi: Nida Tüfekçi

♩ = 45

1 2

(2)

1 2

CEVİZİN YAPRAĞI DAL ARASINDA

Yöresi: Afyon

Derleyen: Muzaffer Sarısözen

Kaynak Kişi: Nureddin Güler

♩ = 45

The musical score is written in a single system with ten staves. The time signature is 4/4 and the key signature is B-flat major. The tempo is marked as quarter note = 45. The score begins with a treble clef and a key signature of two flats. The first staff starts with a quarter rest followed by a triplet of eighth notes. The music continues with various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and frequently uses triplets and slurs. The score concludes with a double bar line.

Sonuç

Yozgat tavrı, senkop olarak bilinen nota kümesinin en uzun süreli sesinde tril yapılması sonucu elde edilmektedir. Kabak kemanede Yozgat (Sürmeli) tavrının icrasında, bağlama çalgısında olduğu gibi tril yapılırken tremolo yapılmamaktadır. Bir başka ifadeyle yay, notanın süresince daha küçük parçalara bölünerek seri hareketler yapmamaktadır. Yozgat tavrının en çok kullanılan motifleri iki yay hareketi icra edilir. Senkop olan nota kümesinin ilk notası çekerek veya iterek yay hareketiyle çalınır. Daha sonra 32'lik veya 64'lük notalardan oluşan notalar ve senkop nota kümesinin son notası bir başka tek yay hareketi ile icra edilir. Kabak kemanenin yayının bu hareketi gerçekleşirken, klavye (tuşe) üzerindeki sol elin parmakları, senkop nota kümesinin en uzun notasında, diziye bağlı olarak bir üst tam sese veya yarım sese çarpma yapar. Kabak kemanede aynı tel üzerindeki perdelerde yapılan Yozgat tavrı iki yay hareketi ile icra edilirken, telden tele geçiş gerektiren, Re ve Do notalarında yapılan (Nota 4 de görüldüğü üzere) Yozgat tavrı üç yay hareketi ile icra edilmektedir.

Kaynakça/References

- Akdoğu, O. (2001). Kutsal Hazinemiz Türk Halk Müziği. İzmir: Emka Matbaacılık.
- Ayyıldız, Sinan. Üslup, Tavrı Kavramları ve İcra Teknikleri Çerçevesinde Türk Halk Müziğinde Süslemeler. *İdil*, 72 (2020 Ağustos): s. 1290–1334. doi: 10.7816/idil-09-72-09
- Çelik, Ö. (2019) Kabak Kemane İçin Pozisyon Değiştirme Önerileri. *Eurasian Journal of Music and Dance*, (15), 105-116
- Emnalar, A. (1999). Tüm Yönleriyle Türk Halk Müziği ve Nazariyatı. İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.
- Güldaş, T. (2012) Bağlama Metodu Etüdüleri- Pozisyonlar- Tavrılar. İzmir, Ünal Ofset Matbaacılık.
- Kaya, G. E. (2005). Bağlama Metodu. İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.
- Köyoğlu, A. (2002). Türk Halk Müziğinde Tezeneler. İzmir.
- Öztürk, Okan Murat. (2002). Anadolu Yerel Müziklerinde Geleneksel İcranın Vazgeçilmez Unsurlarından Biri Olarak 'Tavrı' Kavramı Üzerine. *Halkbilimi ODTÜ THBT Dergisi*, 17: 13-17.
- Yener, S. (1987). Bağlama Öğretim Metodu, 3 Cilt. Trabzon: Kuzey Gazetecilik ve Matbaacılık.

ZEYBEK MÜZİĞİNİN ZAMANSAL, TEMPO VE BİREŞİM DEĞERLENDİRMESİ

Evaluation of Zeybek Music in terms of Timing, Tempo and “Rhythmic Composition”

Tarkan ERKAN*

ÖZ

Batı Anadolu’da, geçmişte haksızlığa uğrayanın yanında olan zeybekler, özellikle Millî Mücadele yıllarında vatanın özgürlüğü için savaşmalarıyla, halkın sevgilisi haline gelmiş, halk her yerde her ortamda ve her şekilde zeybeklerin yanında olmuş, onlara sıkı sıkı sarılmış ve bağlanmışlardır. Halk, bu duygu, düşünce ve anlayışla, zeybeklere takdir ve hayranlıklarını içeren türküler yakmışlardır. Bu sebeple zeybekliğe ithaf edilen hatta zeybeklik kurumunun içerisinden çıkan müziklerin; kahramanlık, savaş, hasret, sevgi, ayrılık, üzüntü gibi konular üzerine kurulduğu bilinmektedir. Bu yakılan türkülerin kültürel değerleri vardır ve gelecek nesillere aktarımı, eksiksiz, net bir şekilde sağlanmalıdır. Buradan yola çıkarak; ezgileri notalayan kişilerin veya kurumların, müzik ölçülerinin zaman tespitinde veya birim değer tespitlerinde yeteri kadar özenli davranmadığı saptanmıştır. Eski alışkanlıklara göre konulmuş birim değerler veya zamanlar ile notalama yapılmamalıdır. Notalar, hız ile belirlenen birim değerlere göre yazılmalıdır. Ayrıca, 27 zamanlı ölçülerin, 9 zamanlı ölçü içerisine zorlama yapılarak notaya alanların da olduğu tespit edilmiştir. Bu tür yanlışlıkların doğru algılandığı durumlarda ise karışıklık çıkması elbette kaçınılmazdır ve gelecek nesillere aktarımda karmaşaya sebep olabilecektir. Bu çalışmanın amacı; günümüze kadar gelen zeybek müzik repertuarı içerisinde tespit ettiğimiz sorunları, bilimsel bir tabana oturmayan ezgi derlemelerini, notaya alımları ve bunların sonucunda oluşan zamansal, tempo ve bireşimsel karışıklığı gidermektir. Çalışma, bugüne kadar doğru bilinen yanlışları karşılaştırmalı yöntem kullanarak, araştırmalar sonucunda varılan zamansal, tempo ve bireşimsel özellikleri farklı örneklerle ortaya koymayı hedeflemektedir.

Anahtar kelimeler: Zeybek, Zeybeklik Kurumu, Zeybek Müziği, 9 Zamanlı Ölçüler, Bireşimler, Tempo.

ABSTRACT

In western Anatolia; *zeybeks*, who stood by those who suffered wrong in the past, became the love of the local people, especially during the years of the National Struggle, as they fought for the freedom of the country, and the people stood by the zeybeks everywhere, under any circumstances and in every way, they were tightly held and attached to them. With this feelings, thoughts and understanding, Western Anatolian people made a lot of folk songs for the zeybeks. For this reason, the music that is dedicated to zeybeks and even originated from the “Institution of Zeybeks”; was founded on subjects such as heroism, war, longing, love, separation, and sorrow. These folk songs have cultural values and their transmission to future generations must be provided in a complete and clear manner. Based on this; it has been determined that the people or institutions that score the melodies do not act diligently in determining the time or unit value (time signatures) of the musical measures. Notating should not be made with unit values or times set according to old habits. Notes should be written according to the unit values determined by the tempo value. In addition, it was determined that the 27 beat time signatures were forcibly scored in the 9 beat time signatures. In cases where such mistakes are perceived as “correct”, confusion is inevitable and may be seen in “correct” transfer to the future generations. This study aims; eliminating the problems we have identified in the zeybek music repertoire that has survived until today, melody collections not having any scientific basis, confusing and “wrong” scoring resulting temporal, tempo and rhythmic composition confusion. The study aims to reveal the temporal, tempo and rhythmic composition features obtained as a result of the researches with different examples by using the comparative method.

Keywords: Zeybek, Zeybek Institution, Zeybek Music, 9 Time Meter, Rhythmic Composition, Tempo.

Araştırma Makalesi/Research Article - Geliş Tarihi/Received Date: 23.11.2020 **Kabul Tarihi/Accepted Date:** 12.12.2020

* **Sorumlu Yazar/Corresponding Author:** Öğr. Gör., Ege Üniversitesi Devlet Türk Müziği Konservatuvarı Türk Halk Oyunları Bölümü, tarkanerkan69@gmail.com, ORCID ID: 0000-0002-0148-9050

Atıf/Citation: Erkan, T. (2020) Zeybek Müziğinin Zamansal, Tempo ve Bireşim Değerlendirmesi. 286-303.

Extended Abstract

In western Anatolia; *Zeybeks*, who stood by those who were suffering wrong in the past, became the love of the local people, especially during the years of the National Struggle, as they fought for the freedom of the country, and the people stood by the zeybeks everywhere, under any circumstance and in every way, they were tightly held and attached to them. With this feeling, thought and understanding, Western Anatolian People made a lot of folk songs for the zeybeks with their admiration. For this reason, the music that is dedicated to Zeybek and even originated from the "Institution of Zeybek"; was founded on subjects such as heroism, war, longing, love, separation, and sorrow. These folk songs have cultural values and their transmission to future generations must be provided in a complete and clear manner.

The most important element of zeybek music in traditional Turkish folk music, is its rhythmic structural order of a measure. The second element is the time signature that zeybeks must be in 9 beat time and must have at least two stresses in one measure. Among the works we have examined so far, these two elements have been clearly identified in zeybek melodies.

The auditory state that determines the cultural environment in a performance is the local-traditional or personal style constructed by the hearing of long-term sounds divided into smaller periods. It is also the continuous repetition of rhythmic patterns with the same stresses while the rhythm is being performed by the drummer. Therefore, the auditory situation, sound and hearing in zeybek music is constructed by tempo, 9 beat time, regional patterns and stress repetition.

The variations in tempo, rhythmic structural order of a measure and unit value between the regions of zeybek melodies that we encounter in the Western Anatolia region are also very clear. Even when considered as *zurna* and drum performances only; the differences arising from the rhythmic structural order of a measure and different instrumental structures of Aydın and İzmir regions are clear examples of this situation. In our research study of the works that have reached until today, 9/1 (Andante), 9/2 (Largo, Largetto, Adagio, Andante), 9/4 (Largo-Largetto-Adagio-Andante) and 9/8 (Largo, Largetto, Adagio, Andante, Moderato) times were determined directly from the performances of the local musicians through field researches in which they were performed with rhythmic structural order of measures and the tempos we specified.

In our studies, the 9- beat time zeybek melodies and many examples of their rhythmic composition (RC) have been identified and shown. It is among our findings that many zeybek melodies are scored or time signatures are set incorrectly.

The recorded 9 time RC are of five types. A type (3 + 2 + 2 + 2), B type (2 + 3 + 2 + 2), C type (2 + 2 + 3 + 2), D type (2 + 2 + 2 + 3) and E type (3 + 3 + 3) are the different combinations. When we group Zeybek melodies according to tempo, two different tempo groups emerge.

- a) Slow tempo zeybek music. b) Mid-tempo zeybek music.

Slow tempo zeybek music: It is expressed as "Ağır Zeybek (heavy zeybek)". The defining feature of being called heavy is their tempo being slow.

With its 9/1 time meter; Aydın, with its 9/2 time meter; İzmir, Aydın, Manisa, Muğla, Denizli, Çanakkale, Balıkesir, with 9/4 time meters; The RC we have detected in İzmir, Aydın, Manisa, Denizli, Muğla, Balıkesir, Çanakkale Afyon, Uşak, Kütahya, Burdur, Isparta and Antalya are shown below.

Mid-tempo zeybek music: Especially in the western Anatolian region in 9/8 time; The RC we have detected in İzmir, Aydın, Manisa, Denizli, Muğla, Balıkesir, Çanakkale, Afyon, Uşak, Kütahya, Burdur, Isparta and Antalya are shown below. 9-time meter with commonly seen unit values of 1/8 appears as a sub-genre of the zeybek genre played in Largo-Largetto-Adagio-Andante-Moderato tempo. In addition, the defining feature of the middle-speed zeybeks of this speed being called "Lively Zeybek" is their tempo unit being faster than those of heavy zeybeks. The rhythm structure and patterns are in a certain pattern-order and the characteristic rhythmic structure is perceived and identified quickly. All the information here are given below as a table.

The transmission of Zeybek music to future generations must also be complete. Those who will score the zeybek or any other music must first have to calculate the tempo value. Also, a melody can be a derivative, not a pattern that starts and ends with the exact same 9 beat measures. This situation should be determined and the derivative situation should be noted exactly. For example, melodies with 27-beat structures, $2 + 2 + 3 + 2$, $2 + 2 + 3$, $2 + 2 + 2 + 3 + 2$ RC derived from the 9-beat meters were also detected.

It is also necessary to score the rhythms of the percussion instrument. The melody and rhythm notes should be written in two parts with dynamics being used. In this way, the culture should be transferred to future generations in a healthy way.

For speed and RC evaluation; except for the existing repertoire, we could not detect any zeybeks that is not in 9 beat meter in all of our field researches, but we found melodies consisting of 5 types of RC.

Determining the time signature is never possible without tempo calculation. When the ending points of the melodies are determined, the number of the beats of a measure is revealed. The measure is specific and creates a loop. Number of beats in a meter is a constant value not open to argument. Even being true in mathematical calculation, melodies and their ending points are the important parts of that calculation. If the tempo speed value is not in consideration, scoring all zeybeks in $9/2$ or $9/4$ time is possible.

In this study, we aim correcting all the problems in scoring works of zeybek music such as melody scores that have no scientific values that we see a big confusion source in timing, tempo and TSRC. With using the comparative method, we tired bringing a new approach to those problematic areas of wrong scoring by different examples.

Tarihi süreç içerisinde zeybeklik kurumunun oluşması, Büyük Selçuklu Devletinin Anadolu'ya girmesine dayanmaktadır. 1078 yılından sonra, İzmir-Efes bölgesinde, Oğuz-Kıpçakların oluşturduğu, Efes Beyliğinin kurulması ile başlamıştır. Egenin batısında kurulmuş olan ilk Türk Beyliğidir ve tarihimiz için çok önemlidir. (Onur Akdoğu, 2004, s. 90)

Zeybeklik kurumunda *kızan*, *baş kızan* ve *efe* (kelimenin “Efes” kentinden geldiği görüşü de vardır. (Şeref Üsküp, 1970, s. 103) gibi ast ve üst rütbeler söz konusudur. Yüzyıllar boyunca bu yapılanmanın çevresinde oluşan müzikler, danslar ve kıyafetler zaman içerisinde geleneksel bir yapıya bürünmüş ve günümüze kadar gelebilmiştir.

Millî Mücadele oluncaya kadar ise zeybeklerin dağları mesken tuttuğu bilinmektedir. Kimilerine göre zeybekler, 13. yy'da Batı Anadolu ile Ege Bölgesine yerleşmiş olan Türkmen aşiretleridir. Bu aşiret mensupları, ilk zamanlarda mahalli beyliklerin ve sonraları Osmanlı Devleti'ne mensup valilerin haksız muamelelerine maruz kalarak tepkisel bir hareketle dağa çıkmışlar ve resmi otoriteye karşı silahlı gruplar kurmuşlardır. (Haydar Avcı, 2001). Özellikle Ege bölgesinin, kültürel ve sosyal tarihinde çok önemli bir yere sahip olmuş olan zeybeklik kurumunun ortaya çıkması, bir görüşe göre, Anadolu'da 16. yy. 'da görülen Celali İsyanlarının sonucudur. Diğer bir görüşe göre ise batı Ege'de bu kurum, antik çağ toplumlarından kalma bir geleneğin sürdürücüleridir. (Özbilgin, 2003, s. 29) Zeybekler, buldukları dönemde, yaşadıkları bölgelerde, mahalli halk tarafından benimsenmiş ve desteklenmişlerdir. Birinci dünya savaşının ardından, Yunan işgali neticesinde, millî mücadele senelerindeki, özgürlük mücadeleleri ile halkın takdirini toplamış, bu çabalarını korkusuzca, akıllıca ve zekice yaptıkları tavır ile yaptıkları için, batı Anadolu'da mertlik, cesurluk ve yiğitlik simgesi haline gelmişlerdir

Bölge halkı tarafından kahramanlıkları anlatılarak, aktararak, zeybeklerin adına türküler yakılmış, danslar ortaya çıkmıştır. “Zeybekler, tarih içerisinde gösterdikleri başarılarıyla kahraman olarak görülmüş halk tarafından içselleştirilip dilden dile dolaşarak haklarında yakılan türkülerle, danslarla günümüze kadar kültürel anlamda yaşatılmışlardır.” (Erkan, 2012, s. 103). Günümüze kadar süregelen bu durum, zeybek kültürünü yaratmıştır. Zeybek kültürü, zeybeklik üzerine kurulmuş, kırsal kesimde veya yörede yaşantısını sürdüren halkı ve bu halkın yaratmalarını kapsamaktadır. Dağa çıkmış zeybeklerin, kasabadaki veya köydeki annesi, babası, kardeşi, akrabası, nişanlısı veya eşi gibi sevdikleri bu kültür içerisinde ve bu kültüre ait yaratmaları geleneksel hale getiren çevre durumunda olmuşlardır. Zeybeklerin bağımsızlık adına gösterdikleri kurtuluş savaşı boyunca pek çok kahramanlıkları bulunmaktadır. Zeybeklerin kahramanlıkları zeybeklik kurumunun, ayrılmaz parçası olan zeybek oyunları ve müzikleri, zaman içerisinde geleneksel bir yapı haline gelmiştir. Zeybek oyunlarının ve müziklerinin içinde var olan ritüel, tekrar edilmiş ve gelenekselleşerek, kendi kurallarının ve yapılarının olduğu durum meydana gelmiştir. Zeybekler acımasızlıklarıyla nam salmışken, halkın türkülerde onlardan acımayla söz etmesi de; kanlı çarpışmalardan sağ çıkmaları ile halkta onlara karşı uyanan yiğitlik ve hayranlık duyguları olmuştur. (Özbilgin, 2003, s. 196). Yörenin halkı tarafından zeybeklere ithaf edilen danslar ve müzikler zeybeklerin yaşanmışlıkları gibi ortak duygu ve düşünce ile yapılmıştır.

Uzun bir süreç sonucu şekillenen zeybeklik kurumu yukarıda anlatılanların yanında tamamen kendine özgü apayrı bir kültürün de ortaya çıkmasına neden olmuştur. Yaşam şekilleri, dansları, kostümleri ve müzikleri ile son derece özgün bu yapı içerisindeki müzik ve dans, günümüzde bu kurumun iskeletini oluşturmaktadır. Son derece sanatlı ezgilere eşlik eden dans, adeta zeybeğin tüm yaşam karakterini ortaya koyan bir olgu olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu etkileyici kültür, tarihçilerin, derleyicilerin ve araştırmacıların da ilgisini çekmiştir. Uzun yıllardır zeybekler üzerine yapılan çalışmalar sonucunda elimizdeki kaynaklar, farklı görüşler içerse de bu iki ortak noktada tam bir uzlaşma vardır. Cumhuriyetin kurulmasıyla birlikte zeybeklik kurumu sona ermiştir. Bu kurumdan geriye zeybek kültürü, bu kültürü en iyi yansıtan zeybek dansları ve müziği kalmıştır. (Karademir, 2003, s. 195-196) Artık günümüzde zeybek, müzik ve oyun türü olarak algılanmaktadır.

Zeybek Müziğinin Zamansal, Tempo ve Bireşim Değerlendirmesi

Geleneksel müzikler tarih içerisinde belli süreçlerden geçerek olgunlaşırlar. Zeybek müzikleri de şüphesiz yüzyıllardan beri, belli başlı yapılardan, durumlardan, olaylardan etkilenerek günümüze kadar gelmiştir. Bulunulan çevrenin doğal yapısı, iklimi, coğrafyası, bitki örtüsü ve canlı türleri, enstrümanların oluşumunu

sağlamıştır. Yukarıda saydığımız pek çok olaylar zinciri ise duyguları ve dolayısıyla müzikleri, dansları ortaya çıkarmıştır. Kültürün yansması olarak ortaya çıkan zeybek müziğine baktığımızda, zeybek müziği neden 9 zamanlıdır gibi bir soru gelebilir. Bu soruya cevap olarak yaradılış diyebilir miyiz? Şöyle ki Türklerde 9 rakamının önemi pek çok kişi tarafından bilinmektedir. Türk mitolojisinde, Altaylarda, Yakutlarda, Göktürklerde, şamanlarda, destanlarda, Dede Korkut hikâyelerinde vs. 9 rakamı; tanrı, soy, uğur, bolluk, kötülüklerden arınma, inanç vb. kavramlar ile sürekli kullanılmıştır.¹ Öyle ki atasözlerimizde ve deyimlerimizde bile kullanılmaktadır. *Doğru söyleyeni dokuz köyden kovarlar, dokuz ayın çarşambası, dokuz doğurmak* örneklerinde olduğu gibi. Tarihi, Büyük Selçukluya dayanan zeybeklik kurumunun ve dolayısıyla müziklerinin 9 zamanlı olması veya danslarının 9 zaman içerisinde kalıyor olması, yaradılışa bağlı bilinçaltının ürettiği ürünler olabilir.

Geleneksel Türk halk müziği içerisinde olan zeybek müzik türünün değişmez unsurlarının en önemli ögesi düzum yapısıdır. Düzumler tavrın ortaya çıkmasındaki en önemli katmandır. İkinci öge zeybeklerin 9 zamanlı olmalarıdır ve bir ölçünün içerisinde en az iki vurguya sahip olması gerekmektedir. Bugüne kadar incelediğimiz tüm zeybek ezgilerinde bu iki ögeyi çok net bir şekilde tespit ettik.

Vurgu: “*Konuşma, okuma sırasında bir hece veya kelime üzerine diğerlerinden daha farklı olarak yapılan baskı, aksan.*”

Aksan: (*Accent Fr.*) Darbın kuvvetli ya da zayıf olmasını belirleyen öge, unsur. Diğerlerinden farklı olan vuruş. Belirgin olan. Ayırışan.

Bu iki tanımın ışığında, 9 zamanlı olmayan ancak zeybek hissi veren ezgiler de bulunmaktadır. Zeybek kategorisi içerisine alamayacağımız ama zeybekmiş gibi olan ezgileri, işitsel farkı olduğu için “*zeybek çeşnisi*” olarak nitelendirebiliriz. (Onur Akdoğu, 2004). Zeybek müzikleri, Largo-Largetto-Adagio-Andante-Moderato arasındaki tempolarla icra edilirler. Bir başka ifadeyle zeybekler, orta tempodan daha yukarı hızda olamazlar.

Kültürel çevreyi belirleyen görünüş veya işitsel duruma ise tavır demektediriz. Tavır, uzun süreli seslerin yöresel ya da kişisel beğeniye göre, küçük sürelerle bölünerek, oluşan yeni sürelerin ve bölünmüş sürelerle ilgili düzumlerin veya seslerin çoğaltılmasının yanında, bu seslerin üzerinde veya altında bulunan diğer seslerle birlikte işittirilmesi. Bölünmüş olan ses, “eksen ses” tir.² Ayrıca bir müziğin tavır olabilmesi için; ritimsel düzumlerin, ritim saz ile çalınırken düzumlerdeki vurguların sürekli olarak yinelenmesi gerekmektedir. Ezgisel düzumler ile ayırtıların yinelenmesi ve hızların belirli zaman aralığında olması da gereklidir. Bir müziğin bölgesel veya yöresel olabilmesi için bölgenin coğrafyası, bitki örtüsü, canlıları ve iklim farklılıkları sayesinde, çalgıların farklılığının oluşması gerekmektedir. Bu oluşan doğal durum, motiflerin ve düzumlerin belirgin hale gelmesini sağladığı takdirde, yöre veya bölge, ezgisel olarak ortaya çıkmış olur. Tabiatın kültüre etki etmesinin yanı sıra, o bölgedeki yöre yaşam şartlarının, zeybeklerin yaşam şartlarına ayak uydurması da kültüre katkı sağlamıştır. Dolayısıyla zeybek müziğinde işitsel durumu; tempo, 9 zaman, bölgeye ait düzumler, vurgu yinelenmesi olarak konumlandırabiliriz.

Batı Anadolu bölgesinde rastladığımız “*zeybek*” ezgilerinin bölgeleri arasında hız, düzum ve birim değer değişkenlikleri de çok net olarak duyulmaktadır. Zurna ve davul icrası olarak bakıldığında bile, Aydın ile İzmir bölgelerinin düzumsel ve enstrüman yapısından kaynaklanan farklılıklar bu duruma açık örneklerdir. Bugüne kadar elimize ulaşmış olan eserler üzerinde yaptığımız çalışmada, 9/1 (Andante) 9/2 (Largo, Largetto, Adagio, Andante) 9/4 (Largo-Largetto-Adagio-Andante) 9/8 (Largo, Largetto, Adagio, Andante, Moderato) ölçü rakamları ve belirttiğimiz hızlar ile seslendirildikleri alan araştırmaları ile yöre müzisyenlerinden doğrudan tespit edilmiştir. Bu konuda yaptığımız çalışmalarda, zeybek ezgilerinin birleşik 9 zamanlı ölçüler ve birleşimlerinin pek çoğundan örnekler tespit edilmiştir. Pek çok zeybek ezgisinin de yanlış notaya alındığı bulgularımız arasındadır.

¹ Aybak: <https://guneyturkistan.wordpress.com/2011/04/06/turk-mitolojisinde-9-rakami/> (Erişim: 10.12.2020)


² Aybak: Akdoğu 2004: 429

Tespit edilen 9 zamanlı bireşimler beş farklı yapıdadır. A tipi (3+2+2+2), B tipi (2+3+2+2), C tipi (2+2+3+2), D tipi (2+2+2+3) ve E tipi (3+3+3) bireşimleridir. Zeybek ezgilerini tempolara göre grupladığımızda ise iki farklı hız (tempo) ortaya çıkmaktadır.

a) Yavaş tempolu zeybek müzikleri. b) Orta tempolu zeybek müzikleri.

Yavaş tempolu zeybek müzikleri: “Ağır Zeybek” olarak da ifade edilmektedir. Ağır denilmesinin belirleyici özelliği hızlarının yavaş olmasıdır. Onur Akdoğu ise, bu hızda olan zeybek müziklerini “Kır Zeybeği” olarak ifade etmiştir.


9/1’lik zamanlı ölçüleriyle; Aydın. 9/2’lik zamanlı ölçüleriyle; İzmir, Aydın, Manisa, Muğla, Denizli, Çanakkale, Balıkesir, 9/4’lük zamanlı ölçüleriyle; İzmir, Aydın, Manisa, Denizli, Muğla, Balıkesir, Çanakkale Afyon, Uşak, Kütahya, Burdur, Isparta, Antalya illerinde tespit ettiğimiz bireşimler ise aşağıda gösterilmiştir.

Örneğin; Aydın *Yağmur Yağdı Zeybeği*, müzik insanları tarafından 9/2’lik olarak ifade edilmektedir. Halbuki bir ölçüsü dakikada 17 atıma sahip olan bu zeybek, birim değer bakımından 9/1’ tir. Aydın / Germencik yöresinin en usta zurnacısı kabul edilen Tibet Var ile yaptığımız kayıtlar neticesinde *Yağmur Yağdı zeybeğini*, 9/1’lik ölçüde  = (68 Andante) tempoda icra ettiği net olarak tespit edilmiştir. Aşağıda notanın bir kısmı gösterilmiştir.

9/1 lik ölçüde A tipi 3+2+2+2 bireşimine örnek olarak verilmiştir.

Yağmur Yağdı

Aydın / Zeybek

Andante  = 68



Nota 1.

Bireşimler üzerine yaptığımız çalışmada aşağıdaki bulgulara net olarak ulaşılmıştır.

9/1’lik ölçüde B tipi (2+3+2+2), C tipi (2+2+3+2), D tipi (2+2+2+3) ve E tipi (3+3+3) bireşimlerinde zeybek örnekleri henüz saptanmamıştır.

9/2’lik ölçüde A tipi 3+2+2+2 bireşiminde olan, zeybek müziklerinin, repertuvarda pek çok örneği vardır. Aşağıda verilen örnek Aydın yöresi Süslü Jandarma Zeybeğidir. TRT repertuar No: 230 olan bu müzikte öncelikle yöre, isim ve notalama hataları vardır. Ayrıca kaynak kişiler İzmir’li yerel müzisyenlerdir. Aslında yöresi İzmir-Menemen’dir ve ezginin adı *Menemen Baylan Cemile Zeybeği* varyantı gibidir. Tempo hesaplaması yapılmadan yazılmaya çalışılmıştır. Dikkat edilirse ikinci ve üçüncü ölçü birleşimi aslında bir ölçüdür.

YÖRESİ
AYDIN
KİMDEN ALINDIĞI
BEKİR ÖNÜR-İSMET OKYAY
SÜRESİ: RAMAZAN ÖNÜR

SÜSLÜ JANDARMA

DERLEYEN
T R T
MÜZİK GAIRESİ BŞKL.
DERLEME TARİHİ

NOTAYA ALAN
MEHMET ÖZBEK



Nota 2.

Doğru notalama şekli aşağıdaki gibi olmalıdır. Merhum zurnacı Kara Mehmet'ten (Mehmet Ündev) 1998 yılında notaladığım Menemen Baylan Cemile Zeybek notasının bir kısmı gösterilmiştir. 9/2'lik 3+2+2+2 bireşimine örnek olarak verilmiştir.

Baylan Cemile
İzmir-Menemen / Zeybek

Adagio ♩ = 66



Nota 3.

Aşağıda verilen ikinci örnek Antalya Korkuteli yöresi *Alyazmam* Zeybeğidir. TRT repertuarında 1297 numara ile kayıtlı olan bu ezgi, *Çay Benim Çeşme Benim* (Özer, 2011, s. 110) ismi ile de bilinmektedir. Notalama doğrudur ancak birim 1/2'lik değerde yazılmıştır. Tempo hesaplaması yapılmadan notaya alındığı oldukça nettir.

YÖRESİ
KÖRKÜTELİ
KİMDEN ALINDIĞI
FAHRETTİN ÇELİK
SÜRESİ:

ÇAY BENİM ÇEŞME BENİM

DERLEYEN
İSTANBUL RADYOSU

DERLEME TARİHİ
22.1.1969

NOTAYA ALAN
NİDA TÜFEKÇİ
YÜCEL PAŞMAKCI



Nota 4.

Temposu belli olan Alyazmam Zeybeği (Çay Benim Çeşme Benim) zeybeğinin birim değeri 1/4'lük olmalıdır ve aşağıdaki gibi yazılmalıdır.

AL YAZMAM



Nota 5.

Muzaffer Sarısözen tarafından derlenen ve notaya alınan Aydın Kocaarap Zeybeğinin notası aşağıdaki gibidir. (Sarısözen, 1962, s. 79). Süre hesaplaması yapılmış ve doğru olarak notaya alınmıştır. Bu notalamada yapılan hata ise tempo (atım) değerindedir. Müzik, kurallara göre metronom rakamları 40-208 arası olarak kabul edilmiştir.³ Bu rakamların dışında kalan rakamlar olduğu takdirde, (ki ♩ = 22 olarak verilmiştir) birim değer değişerek, hesaplanmış rakamların 40-208 arasına alınma zorunluluğu vardır. İşte bu yüzden tempo sadece hızı değil, aynı zamanda birim değerinde ne olacağı belirleyen bir öğedir. Dolayısıyla Kocaarap Zeybeği'nin 9/2'lik ♩ = 44 (Largo) olarak yazılması bir gerekliliktir.



Nota 6.

Doğru yazım şekli aşağıdaki gibidir. Ayrıca *tiz la* düzeltilmiştir. Aşağıda notanın bir kısmı gösterilmiştir. 9/2'lik A tipi 3+2+2+2 bireşimine de örnek olarak gösterilebilir.

Kocaarap

Aydın / Zeybek



Nota 7.

³ Aybak: <https://dictionary.onmusic.org/terms/3493-tempo>

9/2'lik ölçüde B tipi 2+3+2+2 bireşiminde repertuvarda saptadığımız tek örnek, Menemen Zaide (Zahide) Zeybeği vardır. Ezginin tamamı aşağıdaki gibidir.⁴

Zahide Zeybeği

Menemen / Zeybek

Largo $\text{♩} = 54$



Nota 8.

9/2'lik ölçüde C tipi 2+2+3+2 bireşiminde zeybek örnekler henüz saptanmamıştır. 9/2'lik ölçüde D tipi 2+2+2+3 bireşiminde olan, zeybek müziklerinin, repertuvarda pek çok örneği vardır. İbrahim Acet ve Halil Çokyürekli tarafından derlenen ve notalanan Manisa Turgutlu yöresine ait Bom Zeybeği aşağıdaki gibidir. (Akgül, 1998, s. 153)

Notalama ve süre hesaplamasında yanlışlıklar yapılmıştır. Bom Zeybeği 1 dakikada 132 atım yapmaktadır. Zeybek 9/4 $\text{♩} = 132$ (Allegro) olamayacağına göre, bu notanın 9/2'lik dörtlük=66 (Adagio) yazılması gerekmektedir.

YÖRESİ: MANİSA-TURGUTLU

KİMDEN ALINDIĞI:
HALİL ÇOKYÜREKLİ

SÜRESİ: $\text{♩} = 66$

DERLEME TARİHİ:
11.01.1995

NOTAYA ALAN:
İBRAHİM ACET
HALİL ÇOKYÜREKLİ

BOM ZEYBEĞİ

(2+2+2+3) ♩



Nota 9.

TRT zurna sanatçısı Halil Çokyürekli'den 2009 yılında notaladığım ve Manisa Turgutlu'ya ait Bom Zeybeği notasının doğru yazımı aşağıdaki gibidir. Ayrıca ezgi, 9/2'lik 2+2+2+3 bireşimine örnek olarak gösterilebilir.

Bom Zeybeği

Manisa-Turgutlu / Zeybek

Adagio $\text{♩} = 66$



Nota 10.

⁴ Aybak: Erkan Tarkan.(2008). *Türk Halk Oyunları Müziklerinden Örnekler*. İzmir

9/2'lik ölçüde E Tipi 3+3+3 bireşime örnekler Menemen Koca Ümmet Zeybeği ve Manisa Koca Ümmet Zeybeğidir. (Akgül, 1998, s. 153)

Koca Ümmet
Manisa / Zeybek

Largetto ♩ = 60

Nota 11.

9/4'lük ölçüde A tipi 3+2+2+2 bireşiminde olan, zeybek müziklerinin, repertuvarda birçok örneği vardır. Erdal İyöz tarafından derlenen ve notaya alınan Antalya yöresine ait *Ağır Al Yazma Zeybeği* aşağıdaki gibidir. (İyöz, 1999, s. 184) Ezginin süre hesaplaması yapılmadan notaya alınmış olduğunu tespit ettik. Ezgi 9/4'lük notalandı ise ilk ölçüde ezgi neden yarım kalmaktadır? Eğer 2 satır bir ölçü ise neden 9/2'lik olarak notalanmamıştır? Ağır Alyazma olarak geçen aşağıdaki ezginin başı Serik Alyazma ezgisini andırırken devamı Atina Zeybeğinin bir varyantı gibi duyulmaktadır. Ezgi, 1 dakikada 46 atım yapan *Atina Zeybeği* veya *Ağır Al Yazma*, 9/4 ♩ = 46 (Largo) şeklinde notalanmalıydı.

YÖRE
ANTALYA
KAYNAK KİŞİ
MAHALLİ SANATÇILAR
SÜRE :

AĞIR AL YAZMA ZEYBEĞİ

DERLEYEN
ERDAL İYÖZ
DERLEME TARİHİ
1978
NOTAYA ALAN
ERDAL İYÖZ

Nota 12.

Ağır Al Yazma ezgisinin doğru notalama şekli aşağıdaki gibi olmalıdır. Notanın bir kısmı gösterilmiştir. 9/4'lük 3+2+2+2 bireşimine örnek olarak verilmiştir.

Ağır Al Yazma Zeybeği
Antalya / Zeybek

Largo ♩ = 46

Nota 13.

Aşağıda verilen örnek Balıkesir yöresi *Oğlan Havası* olarak bilinir. Burada türkünün sözleri *entarisı damgalı* şeklinde başladığı için TRT repertuarında 241 numara ile bu isimle kayıtlanmıştır. Bu ezgide öncelikle çok belirgin zamansal hata vardır. Süre hesabı yapılmıştır ancak tempo rakamları üçerli şekiller dışında ♩ not olarak gösterilmelidirler. Ayrıca ♩ = 142 ile ♩ = 71 birbirlerinin süratleri matematikte aynıdır. Fakat 71 atım bu zeybek ezgisi için çok hızlıdır.

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
THM 241-26/5/1973

YÖRESİ
BALIKESİR (BALYA-KAYALAR KÖ.)

KİMDEN ALINDIĞI
HAFİZE KOPIK

ENTARİSİ DAMGALI

DERLEYEN
NİHAT KAYA

DERLEME TARİHİ
17/5/1969

NOTAYA ALAN
NİHAT KAYA

SÜRE
(♩=144)

EN TA Rİ Sİ DAM GA LI PEN Cİ RE Sİ HAL KA LI
PEN Cİ RE Sİ HAL KA LI A LA ÇAK SAN

Nota 14.

Doğru notalama şekli aşağıdaki gibi olmalıdır. 1998 yılında yapmış olduğum alan araştırmalarında Balıkesirli mahalli müzisyenlerden notaya aldığım *Oğlan Havası (Entarisi Damgali)* zeybek ezgisi 9/4'lük 3+2+2+2 bireşimine örnek olarak da gösterilebilir.

Oğlan Havası

Aydım / Zeybek

Largo ♩ = 46

Nota 15.

9/4'lük ölçüde B tipi 2+3+2+2 ve C tipi 2+2+3+2 bireşimine Kütahya *Feracem Zeybeğinin* yalnızca söz bölümünün ilk iki ölçüsünü örnek olarak gösterebiliriz. TRT repertuarı 1032 numarada kayıtlı olan sözel zeybek ezgisi 9/4'lük 2+2+2+3 bireşiminde gösterilmiştir. Notaya alınırken tempo hesabı yapılmamıştır. Örnek notada da görüleceği üzere iki ölçüden sonra 7+11=18 zaman şeklinde devam eden söz ve ardından saz bölümünde D tipi 2+2+2+3 bireşimine dönüşmektedir. Notalama yanlışlığı olmasa da ölçülerin zamanları 9 zaman şablonuna zorlama ile oturtulmuştur.

FE RA CE Mİ... N A MA NA MAN U CU
SI... R MA BI YIK LA
RI BU R MA
BU... R MA GİT GÜ ZE... L

Nota 16.

Söz bölümünün ilk 2 ölçüsü, aşağıdaki gibi notalanmalıdır. 9/4'lük C tipi 2+2+3+2 bireşimine örnek olabilir ancak parçanın bütününde C tipi süreklilik göstermediği için bu ezgi C tipi olarak kabul edilemez. Bu nedenle zeybek müziğinin geneli ele alındığında, bireşimleri farklı olduğu ve döngü yaratmadığı için bu tür ezgileri karışık zamanlı ölçüler olarak adlandırabiliriz. Karışık zamanlı ölçüler baştan sona bir düzen içinde olmayıp ezgi içinde bireşimlerinde tutarsızlık gösteren yapılardır.

Feracem
Kütahya / Zeybek

Adagio ♩ = 68

Fe ra ce min a ma na man u cu sır ma

Nota 17.

9/4'lük ölçüde D tipi 2+2+2+3 bireşiminde olan, zeybek müziklerinin, repertuvarda pek çok örneği vardır.

Aşağıda verilen örnek Manisa Soma yöresi Kabartan Zeybeğidir. (Onur Akdoğu, 2004, s. 841) 9/4'lük ve andante yazılmıştır. Andante'nin metronom rakamları bakımından 76-108 arası olduğu bilinmektedir. 9/4'lük andante'nin en düşük rakamı olan 76 atım sayısını almış olsak bile, bahsedilen zeybek için çok hızlı olacaktır. Yaptığımız alan araştırmalarında yöre müzisyenlerinin Kabartan Zeybeği'ni 9/2'lik ♩ = 55 Largo olarak icra ettikleri tespit edilmiştir.

Kabartan Zeybeği
(Manisa-Soma/ Kır Zeybeği)

Andante

Nota 18.

Doğru notalama şekli aşağıdaki gibi olmalıdır. 2010 yılında Manisa da yöre müzisyenlerinden notaya aldığım Kabartan Zeybek'inin aynı zamanda 9/2'lik 2+2+2+3 bireşimine de örnek olarak gösterilebilir.

Kabartan
Manisa-Soma / Zeybek

Largo ♩ = 55

Nota 19.

9/4'lük ölçüde E Tipi 3+3+3 bireşimine tek örnek, İzmir Cumaovası Soğukkuyu Zeybeğidir. Aşağıda notanın bir kısmı verilmiştir.

Soğukkuyu Zeybeği

Cumaovası / Zeybek



Nota 20.

Orta tempolu zeybek müzikleri: Özellikle batı Anadolu bölgesinde 9/8'lik zamanlı ölçülerde; İzmir, Aydın, Manisa, Denizli, Muğla, Balıkesir, Çanakkale, Afyon, Uşak, Kütahya, Burdur, Isparta, Antalya illerinde şu bireşimlerle karşımıza çıkmaktadır.

9/8'lik ölçüde A tipi 3+2+2+2 bireşiminde olan, orta tempolu zeybek müziklerinin, repertuvarda pek çok örneği vardır. Aşağıda verilen örnek Burdur yöresi Kıvrak Zeybek çeşitlemesidir. (Çine, 2003, s. 410). 9/8'lik ve $\text{♩} = 192-200$ atım verilmiştir. Ancak rakam olarak metronom değerlerine göre bu rakamlar presto'ya karşılık gelmektedir. Bu nedenle bu ezgi $\text{♩} = 96-100$ arası (Andante) yazılmalıdır.

Burdur

KIVRAK ZEYBEK (3)

Notaya Alan
Hamit Çine

$\text{♩} = 192-200$

SON

Nota 21.

9/8'lik ölçüde B tipi 2+3+2+2 bireşiminde zeybek örnekleri henüz saptanmamıştır. Teke bölgesindeki 9/16'lık B tipi olarak adı geçen *Gakgili*, *Dımdan* ve *Aykırı* isimli ezgiler orta tempolu zeybek müziklerine örnek olarak asla gösterilemezler.

9/8'lik ölçüde C tipi 2+2+3+2 bireşimi. Konumuzun en çarpıcı yeridir. Aydın *İnce Mehmet*, *Şu İzmir'den Çekirdeksiz Nar Gelir*, Aydın *Şu Dalmanın Aman*, İzmir *Sarı Olur Üst Yakanın Geveni* gibi yanlış notalanmış kadın zeybek ezgileri, hem bireşimi 2+2+3+2 hem de bireşimi 2+2+2+3 olmak üzere iki farklı şekilde algılanmaktadır. Bu ezgiler genelde D tipine göre yazılmış olsalar da aslında, Aydın ve İzmir bölgesinde çok sıkça rastladığımız 9 zamanlı türemesi olan tipik 27 zamanlılardır. Ezgileri incelediğimizde 9+7+11 zamanlı şeklinde döngü yarattıkları net bir şekilde görülmektedir. Bu şekilde döngüsü olan ezgilerin başına sus konularak zorlama bir mantıkla 9 zamanlının D tipi olarak notaya alınmaktadır. Bize göre, 9 zamanlı C tipi türemesi olan bu tip zeybek ezgilerinin 27 zamanlı olarak notalanmaları gerekmektedir.⁵

TRT repertuarı 148 numarada kayıtlı olan *Bir Gemim Var* zeybek türküsü, 9/8'lik 2+2+2+3 bireşiminde notalanmıştır. Nota incelendiğinde tempo hesabının yapılmadığı tespit edilmiştir. Ezgi 9+7+11 zaman şeklinde döngü yaratmaktadır. 2+2+3+2, 2+2+3, 2+2+2+3+2 bireşimindedir. Notalama yanlışlığı olmasa da ölçülerin zamanları 9 zaman şablonuna zorlama ile oturtulmuştur.

⁵ Aybak: İnce Mehmet zeybek notası, Tarkan Erkan, Türk Halk Oyunları Müziklerinden Örnekler, 2008, İzmir (s.70)

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
THM 148 - 18 / 3 / 1973

YÖRESİ
AYDIN

KİMDEN ALINDIĞI
NURSAL ÜNSAL

BİR GEMİM VAR

DERLEYEN
DURMUŞ YAZICIOĞLU
DERLEME TARİHİ

NOTAYA ALAN
DURMUŞ YAZICIOĞLU

SÜRE :

BİR GE MİM VAR A MAN SALI DA VE RİN DE EN Gİ
NE ŞİM Dİ DE RAĞ BE TA MAN YÂR GÜ ZEL
Lİ LE DE ZEN Gİ NE ŞİM Dİ DE

Nota 22.

veya TRT repertuarı 1056 numarada kayıtlı olan *Sarı Olur Üst Yakanın Geveni* zeybek türküsü de 9/8'lik 2+2+2+3 bireşiminde gösterilmiştir. Tempo hesabı $\text{♩} = 138$ olarak yapılmıştır. Aslında 138 rakamı Allegro'yu temsil eder ki bu da yanlıştır. Ezgi 9/8'lik $\text{♩} = 69$ (Adagio) tempoda yazılmalıdır. Verdiğimiz yazım incelendiğinde türkünün 9+7+11 zaman şeklinde bir döngü yarattığı net olarak görülebilir. Ezgi, 2+2+3+2, 2+2+3, 2+2+2+3+2 bireşimlerindedir. Notalama yanlışlığı olmasa da ölçülerin zamanları 9 zaman şablonuna zorlama ile oturtulmuştur.

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
THM REPERTUAR SIRA NO: 1056
İNCELEME TARİHİ : 16 / 6 / 1975

YÖRESİ
İZMİR-KARABURUN

KİMDEN ALINDIĞI
SERPİL EROĞLU

SARI OLUR ÜST YAKANIN GEVENİ

DERLEYEN
DURMUŞ YAZICIOĞLU

DERLEME TARİHİ
1969

NOTAYA ALAN
DURMUŞ YAZICIOĞLU

SÜRESİ :
(♩ = 138)

SA RI O LU RA MAN ÜST YA KA NIN
Gİ DE Gİ DE A r GİT ME ZOL DU
ÇI KA BİL SE MA r ŞU YO KUŞ TAN
GE VE Nİ (SAZ....) BİR Bİ LE ME

Nota 23.

veya TRT repertuarı 1667 numarada kayıtlı olan *Şu İzmir'den Çekirdeksiz Nar Gelir* zeybek türküsü 9/8'lik 2+2+2+3 bireşiminde gösterilmiştir. Tempo hesabı $\text{♩} = 108$ olarak yapılmıştır. Halbuki 108 Moderatoyu'yu temsil eder ki bu da yanlıştır. 9/8'lik $\text{♩} = 54$ (Largo) olmalıdır. Görüldüğü gibi türkü 9+7+11 zaman şeklinde döngü yaratmaktadır. 2+2+3+2, 2+2+3, 2+2+2+3+2 bireşimlerindedir. Notalama yanlışlığı olmasa da ölçülerin zamanları 9 zaman şablonuna zorlama ile oturtulmuştur.

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR SIRA No: 1667
İNCELEME TARİHİ : 22-2-1978

YÖRESİ
İZMİR

KİMDEN ALINDIĞI

SÜRESİ : $\text{♩} = 108$

DERLEYEN
M. SARISOZEN

DERLEME TARİHİ

NOTAYA ALAN
M. SARISOZEN

ŞU İZMİRDEN ÇEKİRDEKSİZ NAR GELİR

Musical notation for the song 'ŞU İZMİRDEN ÇEKİRDEKSİZ NAR GELİR'. The notation is in 9/8 time and consists of two staves. The lyrics are written below the notes. The first staff contains the lyrics: 'SU İZ MİR DE NA MA ... N CE KİR DEK SİZ E FEM DE' and 'U ZU NO LU RA MA ... N GE Mİ LE RİN'. The second staff contains the lyrics: 'NA ... R GE LİR ...' and 'DI RE Ğİ ŞU İZ MİR DE NA' and 'U ZU NO LU RA'.

Nota 24.

Halbuki yukarıda bahsettiğimiz türküler aşağıda gösterildiği gibi yazılmalıdırlar.

İnce de Mehmed Efem

Aydın / Zeybek

Musical notation for the song 'İnce de Mehmed Efem'. The notation is in 9/8 time and consists of one staff. The tempo is marked 'Adagio' with a metronome marking of 66. The notation is divided into three measures with the following durations: (2+2+3+2)=9, (2+2+3)=7, and (2+2+2+3+2)=11. The lyrics are written below the notes: 'In ce de Meh med ef fem mar tin tak miş ta ko lu na'.

Nota 25.

9/8'lik ölçüde D tipi 2+2+2+3 birleşiminde olan, orta tempolu zeybek müziklerinin, repertuvarda pek çok örneği vardır. Aşağıda verilen örnek Burdur yöresi Avşar Zeybeği Çeşitlemesidir. (Urhan, 2004, s. 60) Tempo hesaplaması yapılmamıştır. Notalama yanlışlığı olmasa da birim değer yanlışlığı vardır.

AVŞAR ZEYBEĞİ ÇEŞİTLEMESİ

Yöre : Burdur
Kaynak Kişi :
Süre :

Derleyen : Ahmet YAMACI
Derleme Tarihi :
Notaya Alan : Ahmet YAMACI

Musical notation for the song 'AVŞAR ZEYBEĞİ ÇEŞİTLEMESİ'. The notation is in 9/8 time and consists of two staves. The first staff shows the melody with a treble clef and a key signature of one flat. The second staff shows the melody with a treble clef and a key signature of one flat.

Nota 26.

Doğru notalama şekli aşağıdaki gibi olmalıdır. Burdurlu Tayfun Aygün'den aldığım ve 1994 yılında notaladığım Avşar Zeybeği notasının aşağıda bir kısmı gösterilmiştir. 9/8'lik 2+2+2+3 bireşimine örnek olmuştur.

Avşar Zeybeği

(Burdur)

♩=40 (Largo)



Nota 27.

Aşağıda verilen örnek Muğla Bodrum yöresi İstanbul'dan Gelir Kayıklar kıvrak zeybek türküsüdür. (Uslu, 2003, s. 62) İyi niyetle yapılmış bir çalışma olsa da tamamı yanlışlar içerisinde olan bu kıvrak zeybeği bu şekilde kabul etmek mümkün değildir.



Nota 28.

Doğru notalama şekli aşağıdaki gibi olmalıdır. 1995 yılında Ege Üniversitesi Devlet Türk Müziği Konservatuarı Türk Halk Oyunları Bölümü ile HAGEM'in yapmış olduğu Muğla alan araştırmasında, Rasim Eriş'ten derlenen bu türkü, aynı yıl tarafından notalanmıştır. Aşağıda notanın bir kısmı gösterilmiştir. 9/8'lik 3+2+2+2 bireşimi ve 3/8'lik bireşim değişimi ile 2+2+2+3' e geçiş, 6/8'lik son bağlantı bireşim değişimi 2+2+2 ile tekrar başa dönüş döngüsü şeklindedir.

İstanbul'dan Gelir Gider Kayıklar

(Muğla / Bodrum)

♩=63 (Larghetto)



İs ta n bul dan ge li r ge çer



ka yı k la r a man da ka yı k lar

Nota 29.

9/8'lik ölçüde E tipi 3+3+3 bireşiminde, henüz zeybek örneklerine rastlanmamıştır.

Yaygın bir şekilde görülen birim değerleri 1/8 lik olan 9 zamanlı ölçüler; Largo-Largetto-Adagio-Andante-Moderato tempolarında oynanan zeybek türünün bir alt türü olarak karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca bu hızda olan orta hızlı zeybeklere “*Kıvrak Zeybek*” denilmesinin belirleyici özelliği tempolarının ağır zeybek veya kır zeybeklerine nazaran daha hızlı olmasıdır. Ritim yapısının, düzümlerin belirli bir kalıpta olması ve ritmik yapının çabuk algılanması belirgin özellikleridir. Onur Akdoğu ise, bu hızda olan zeybek müziklerini iki tip olarak ele almıştır ve A tipi 3+2+2+2 bireşiminde olan zeybeklere “*Kadın Zeybeği*” D tipi 2+2+2+3 bireşimde olan zeybekleri de “*Kent Zeybeği*” olarak ifade etmiştir. Burada açıklamaya çalıştığımız ifadeler, tablo olarak aşağıda verilmiştir. Seçilen örnekler bütün repertuarı temsil etmemektedir.⁶

Tablo 1. Beş Farklı Tipte Zeybek Ezgilerine Örnekler

	A tipi 3+2+2+2	B tipi 2+3+2+2	C tipi (2+2+3+2) ve C tipi türemesi 27 zamanlı 9+7+11	D tipi 2+2+2+3	E tipi 3+3+3
9/1	Aydın Yağmur Yağdı				
9/2	Aydın Kocaarap, Muğla Abdal Havası, Manisa Karagöze Baktıran, İzmir Torbalı İki Parmak, Balıkesir Doğanlar Zeybeği, Çanakkale Ada Zeybeği	İzmir Menemen Zaide,		İzmir Menemen Kaba Hava Zeybeği, Çanakkale Alay Zeybeği,	İzmir Menemen Koca Ümmet, Manisa Koca Ümmet
9/4	Denizli Kızılhisar, Aydın Zeybeği, İzmir Yunt Dağları Zeybeği, Muğla Kadioğlu Zeybeği, Manisa Çift Hava, Burdur Karaağaç Zeybeği, Afyon Bas Bas Zeybeği, Antalya Zeybeği, Balıkesir Kemeraltı Zeybeği		Kütahya Feracem Zeybeği söz bölümü.ilk 2 ölçü	İzmir Menemen Kazak Zeybeği, Çanakkale Deniz Göründü, Kütahya Feracem Zeybeği saz bölümü	İzmir Cumaovası Soğukkuyu Zeybeği
9/8	İzmir Kordon Zeybeği, Aydın Et Aldım, Afyon Zeybeği, Antalya Ferace Zeybeği, Balıkesir Bengisi, Çanakkale Ninna		Aydın İnce Mehmet, Aydın Şu Dalmanın Aman, İzmir Şu İzmir'den Çekirdeksiz Nar Gelir, İzmir Sarı Olur Üst Yakanın Geveni	Afyon Düz Oyun, Burdur Serenler Zeybeği, Isparta Jandarma Zeybeği, İzmir Bergama Üç Kemer Zeybeği, Balıkesir Kayalcanın Taşları, Çanakkale Çan Sekmesi	

Sonuç

Giriş bölümünden itibaren ele aldığımız konular ve açıklamalar doğrultusunda, daha önce de kullanmış olduğum zeybek tanımı için; “*Batı Anadolu’da yaşamış, tarihi antik çağa dayanan, günümüzde ise sadece kurumsal olarak yaşamakta olan, kendine özgü kuralları, adalet sistemi, yaşam biçimleri ve kendine has giyim kuşamları olan, küçük guruplar (çeteler) halin de varlığını sürdüren, özgürlüklerine düşkün ve bu yüzden geçmişte yönetim karşısı aktif silahlı eylem adamları olma özelliğini taşıyan, daha sonraları ise milli mücadele ’de (kurtuluş savaşında) ordunun yanında destek kuvvet görevi üstlenen, düşmanı kendi taktikleriyle şaşırtan ve bozguna uğratan mert, cesur, yiğit gibi kavramları üstünde taşıyan, yaşadıkları yerlerde sözü kesinlikle dinlenen, batı Anadolu özel kişileri ve kuvvetleridir.*” diyebiliriz.

Cumhuriyetin ilan edilmesi ile zeybeklik, kurum olarak sona ermiş, geriye müzikleri ve dansları kalmıştır. Zeybeklik kültürü, dans, müzik anlamında birçok özelliklere sahip olmuş ve yüzyıllar içerisinde zeybek türünü oluşturarak günümüze kadar gelmiştir. Zeybeklik, yöreyi, her yönüyle etkilemiş ve zeybek yöresi halkının yaratımları kültürümüzün en değerlilerinden biri olmuştur. Bu çalınan ve söylenen müziklerin kültürel değerleri çok önemli olduğu için, gelecek nesillere aktarımı da eksiksiz, net bir şekilde olmalıdır. Müzikleri notalayacak kişilerin öncelikle tempo hesabı yapma zorunluluğu olmalıdır. Ayrıca bir melodi, belirli bir **kalıp-zaman**

⁶ Aybak: Zeybek müzikleri repertuar için bkz. / Onur Akdoğu, Bir Başkaldırı Öyküsü Zeybekler, Tarihi-Ezgileri-Dansları, 2004, İzmir / Tarkan Erkan, Türk Halk Oyunları Müziklerinden Örnekler, 2008, İzmir / TRT THM Repertuarı / Tarkan Erkan özel arşivi ve Ege Üniversitesi DTMK THO Bölüm nota arşivi.

içerisinde olmayabilir, bir türev de olabilmektedir. Bu durum tespit edilmeli ve türev aynen notaya alınmalıdır. Çünkü matematik zorlaması ile şablon haline getirilen müzik ölçüleri, kolaylık yerine daha çok karmaşıklığa sebebiyet vermektedir. Komşu yörelerdeki düzum farklılıklarını anlayabilmek için ritim sazın ritimlerini de notalamak gerekmektedir. Ezgi ve ritim notaları çift partili olarak yazılmalı ve nüans işaretleri hem ezgi hem de ritim notaları üzerinde gösterilmelidir. Bu sayede kültürün kaybolmaması ve gelecek nesillere aktarımın çok daha sağlıklı olması sağlanacaktır.

Zamansal, hız ve bireşim değerlendirme için; Onur Akdoğu, zeybek türünü belirleyen öğeleri şu şekilde belirlemiştir. Mutlaka 9 zamanlı olmalıdırlar ve üçlünün başta ya da sonda olması vazgeçilmezdir. Bir Başkaldırı Öyküsü isimli kitabını yazdığı dönemdeki repertuarını baz alarak yaptığı analizler sonucunda ve bu sonuca ulaştığı kitabın yazım aşamasında, zaman ve hız konusu karşılıklı yaptığımız görüşmelerimizde tespit edilmiştir. Kitabın basımından sonra yaptığımız araştırmalarda, Akdoğu'nun ifade ettiği gibi 9 zamanlı olmayan bir zeybek tespit edemedik ancak Akdoğu'nun üçlünün konumu konusundaki tezinin dışında da ezgiler olduğunu tespit ettik. Bu örnekler çok özel ve azınlıkta da olsa zeybek türünü belirleyen öğeler arasındadır ve üçlünün konumunun öncelikli olmadığı sonucu ortaya çıkmıştır. Ayrıca müzik cümlesinin 9 zamanlı ölçüden türeme 27 zamanlı 2+2+3+2, 2+2+3, 2+2+2+3+2 bireşiminde olan ezgileri de tespit ettik. Bu konunun başı başına bir çalışma olarak değerlendirilmesi gerektirmektedir.

Batı Anadolu'ya ait, hızları; largo-larghetto-adagio-andante ve moderato olan, 9 zamanlı, bölgeye ait düzumler ve vurguların yinelenmesi olarak konumlandığımız zeybek müziğinin özellikleri ve farklılıklarını içeren örneklerle çalışma içerisinde yer verilmiştir. Tempo hesabı yapılmayan dünyadaki hiçbir melodinin birim değeri rastgele konulamaz. Müzik cümlelerinin bittiği noktalar tespit edildiğinde ise ölçünün zamanı ortaya çıkar. Ölçü belirgindir ve döngü yaratır. Şablon içerisine zorlama yapılarak ölçü rakamı konulamaz. Matematik kabul etse bile müzik cümlesi kabul etmez. Aksi takdirde 9/2'lik veya 9/4'lük tüm zeybekleri 2 zamanlı ölçüler halinde de yazma olasılığımız bulunmaktadır.

Bu çalışmada zamansal, hız ve bireşimler değerlendirilmiş ve örneklerle saptanan bulguların, zeybek ile ilgili yapılacak tüm çalışmalara kaynaklık edebilecek nitelikte olduğu görüşüne varılmıştır.

Kaynakça/References

- Akgül, H. (1998). *Manisa Türküleri*. Manisa.
- Çine, H. (2003). *Burdur'dan Damlalar*. Burdur.
- Erkan, S. (2012). *Beden Dili ve Dans Eğitiminin Oyunculuk Sanatındaki Yeri Üzerine Bir Yöntem Önerisi*. İzmir.
- Haydar Avcı. (2001). *Zeybeklik ve Zeybekler*. Almanya.
- İyiöz, E. (1999). *Teke Yöresi Antalya Türküleri ve Oyun Havaları*. Antalya.
- Karademir, A. (2003). Zeybek Dansları. *Halk Bilimi Araştırmaları*, 195-196.
- Onur Akdoğu. (2004). *Bir Başkaldırı Öyküsü Zeybekler Tarihi, Ezgileri, Dansları*. İzmir.
- Özbilgin, M. Ö. (2003). *Zeybeklik Kurumu ve Zeybek Oyunları*. İzmir.
- Özer, H. (2011). *Antalya Folkloru ve Halk Oyunları*. Antalya.
- Sarisözen, M. (1962). *Türk Halk Musikisi Usulleri*. Ankara.
- Şeref Üsküp. (1970). *Çakıcı Efe*. İzmir.
- Urhan, S. (2004). *Öyküleri ve Notalarıyla Gurbet Havaları*. İzmir.
- Uslu, M. (2003). *Bodrum Türküleri, Öyküleri ve Musikişinasları*. Bodrum.

SÖZLÜ TÜRK HALK MÜZİĞİ ESERLERİNDE ÖLÇÜ TESPİTİNE YÖNELİK BİR ANALİZ MODELİ

An Analysis Model for the Determination of Meter in Vocal Turkish Folk Music Pieces

Emre DÜZENLİ*, İsmet DOĞAN**

ÖZET

Bu makalede, sözlü Türk halk müziği (THM) eserlerinin notasyonundaki en önemli unsurlardan biri olan “ölçü”nün tespitine yönelik bir analiz modeli önerilmiş ve bu model, örnek eserler üzerinde gerçekleştirilen analizlerle açıklanmıştır. Çalışma ile sözlü türkülerin ezgi, ritim ve söze dair özelliklerinin notaya daha doğru bir şekilde yansıtılması amaçlanmıştır. Tarama modelinin esas alındığı çalışmada, veriler kaynak taraması yoluyla elde edilmiş ve önerilen analiz modelinin uygulanması neticesinde bulgulara ulaşılmıştır. Bu açıdan bakıldığında çalışma, mevcut uygulamaları sorgulayan ve getirdiği önerilerle alana katkıda bulunmaya çalışan nitel bir araştırma özelliği göstermektedir. Çalışmanın örneklemini; Türkiye Radyo Televizyon Kurumu (TRT) THM repertuarında bulunan ve özellikle Tunceli, Sivas, Malatya yörelerinde karakteristik olarak görülen, 8 ve 7 birimlik usûl yapılarının özel bir şekilde birleşmesinden oluşan türkülerden meydana gelmektedir. Söz konusu türkülerin, repertuvarındaki sayıları çok olmasa da gerek nota deşifresinde gerekse tartımın doğru anlaşılacak şekilde icra edilmesinde çeşitli güçlükler çekilebilen türküler olması, bu örneklem tercihinin başlıca sebepleridir. Çalışmada ölçü kavramı, özellikle usûl ile bağlantılı olarak değerlendirilmiştir. Bu doğrultuda, analiz edilen eserlerin ölçüleri tespit edilirken usûl yapıları esas alınmış ve bir ölçü içerisinde bir usûl devrinin bulunması anlayışı benimsenmiştir. Usûl yapılarının tespitinde ise analiz bulguları ve yöresel icralarda vurulan usûllere dair bilgiler birlikte değerlendirilmiştir. Çalışma sonucunda; ölçünün söz, ritim ve form unsurları ile bağlantılı olarak tespit edilen usûle göre belirlenmesi gerektiği ve repertuvarında birbirinden farklı ölçülerle notaya alınmış olan örneklem eserlerinde ortak bir usûl yapısı olduğu sonucuna varılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Türk halk müziği, yöresel icra, usûl, analiz, nota, ölçü

ABSTRACT

In this article, an analysis model is proposed for determination of meter, which is one of the most significant elements in notation of vocal music pieces of Turkish folk music (TFM); and the model is explained by means of analyzing sample pieces. A better notational representation of the characteristics of vocal folk songs regarding melody, rhythm and lyrics is aimed to be achieved through the study. In this survey model based article, data are obtained by reviewing the literature and findings are reached through the implementation of the proposed analysis model. In this respect, the study features as a qualitative research both challenging existing practices and benefitting the field by means of the proposals it brings forward. The sample of the study is composed of folk songs from TFM repertoire of Turkish Radio Television Association (TRT), which are characteristic to Tunceli, Sivas and Malatya regions and which have a particular rhythmic combination of 8 and 7 units in their *usûl* (rhythmic pattern) structure. Even though the pieces are not large in number, the main reason for the selection of these samples is the fact that these pieces raise various difficulties both in sight-reading and in performing with a correct understanding of the rhythm. In the study, concept of meter is particularly interpreted with reference to its relation with *usûl*. In this context, determination of meter in analyzed pieces is based on *usûl* structures and the concept of meter in which a single cycle of *usûl* exists is adopted as a notion. In the matter of determining the *usûl* structure, analysis findings are evaluated along with the knowledge on *usûl*s performed at local performances. As a result of the article, a conclusion is drawn that the meter must be determined according to *usûl* which is designated with regard to factors related to lyrics, rhythm and form, and a common *usûl* structure exists in the sample pieces which are notated in various different meters in the repertoire.

Keywords: Turkish folk music, local performance, *usûl*, analysis, musical score, meter

Araştırma Makalesi/Research Article - Geliş Tarihi/Received Date: 05.10.2020 **Kabul Tarihi/Accepted Date:** 06.11.2020

* **Sorumlu Yazar/Corresponding Author:** Öğr. Gör. Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi - Türk Müziği Devlet Konservatuarı, eduzenli@ybu.edu.tr, ORCID ID: 0000-0002-9676-4191

** Prof. Gazi Üniversitesi - Müzik Eğitimi Anabilim Dalı, idogan@gazi.edu.tr, ORCID ID: 0000-0003-3004-9449

Atıf/Citation: Düzenli, E., Doğan, İ. (2020) Sözlü Türk Halk Müziği Eserlerinde Ölçü Tespitine Yönelik Bir Analiz Modeli. 304-354.

Extended Abstract

In this article, an analysis model is proposed for determination of meter, which is one of the most significant elements in notation of vocal music pieces of Turkish folk music (TFM); and the model is explained by means of analyzing sample pieces. A better notational representation of the characteristics of vocal folk songs regarding melody, rhythm and lyrics is aimed to be achieved through the study.

In this survey model based article, data are obtained by reviewing the literature and findings are reached through the implementation of the proposed analysis model. In this respect, the study features as a qualitative research which both challenges existing practices and participates to the field by means of the proposals it brings forward.

Regarding the analysis model, concept of meter is particularly interpreted with reference to its relation with *usûl* (rhythmic pattern) which can be roughly translated as rhythmic mode with certain beats, and meter being the metric demonstration of *usûl* in notation. In this context, determination of meter in analyzed pieces is based on their *usûl* structures and the concept of meter in which a single cycle of *usûl* exists is adopted as a notion. In the matter of determining the *usûl* structure, analysis findings are evaluated along with the knowledge on *usûl* of folk songs that are performed by local performers or master artists.

Within the analysis, determination of meter is achieved through the designation of three main elements; namely *darp* (beat), *düzüm bileşeni* (DB) and *usûl bileşeni* (UB) which are intermediary rhythmic components, and *usûl* which is the basis for determination of meter.

In the first part of the analysis, three methods are presented for determination of *darp*. Firstly, rhythmic beats played by various percussion instruments can be identified in order to determine the *darp* sequence. For performances that lack percussive instrument, stroke patterns of the performer (usually a *bağlama/saz* player) on the instrument strings can be used as an indicator for the purpose of determining the *darp*. Lastly, for performances with no accompaniment, metric unit factor values of each syllable in lyrics of the piece can be regarded as *darp*, due to the nature of vocalizing process of said syllables. Additionally in this section, the relation between *darp*, unit of meter and syllable is discussed within the context of grouping principles in music.

Second part of the analysis explains the transition from *darp* to DB which represents the basic binary or ternary rhythmic blocks in music (e.g. DB as 2/8 or 3/8 for a metric unit of 1/8). It is also mentioned that at some pieces, a secondary grouping of DB leads to the formation of bigger rhythmic blocks called UB due to a rhythmic cadence of sorts, in the way that a sentence (*usûl*) is being divided into several parts (UB) with commas. These transitions from *darp* to DB and from DB to UB are also explained with regard to grouping principles.

In the last part of the analysis, the relation between DB, UB and the overall *usûl* structure of the piece is explained briefly. This section mainly focuses on the cyclical nature of *usûl* structure and presents a circular demonstration of *usûl* which enables a comparison between melodic, rhythmic and lyrical aspects of a piece. It is emphasized that if *usûl* and meter is determined correctly, a consistent correlation is to be expected between the formal structures of these aspects.

After completing the theoretical elaboration of the analysis model, implementation of the model is executed on the sample pieces selected for the study. The sample is composed of folk songs from TFM repertoire of Turkish Radio Television Association (TRT), which are characteristic to Tunceli, Sivas and Malatya regions and which have a particular rhythmic combination of 8 and 7 units in their *usûl* structure. Even though the pieces are not large in number, the main reason for the selection of this sample is the fact that these pieces raise various difficulties both in sight-reading and in performing with a correct understanding of the rhythm.

As a result of the article, a conclusion is drawn that the meter must be determined according to *usûl* which is designated by taking melodic, rhythmic and lyrical factors into account, and a common *usûl* structure exists in the sample pieces which are notated in various different meters in the repertoire. It is also revealed that outputs of the analysis model can be used as a template for the purpose of composing new folk songs which possess the authentic features of the original material.

Halk müziğine yönelik yapılan çalışmalarda; araştırma konusu gerek nazariyat, gerek icra, gerekse eğitim olsun, her zaman öncelikli olarak görülen husus, geleneksel icrayı ve bu icradaki yöresel karakteri doğru anlayabilmektir. Genel itibarıyla yöresel üslup olarak adlandırılabilen konu, çalışmaların çıkış noktalarında olduğu kadar, araştırmada hangi yönde ilerlenmesi gerektiği hususunda da yol gösterici ve belirleyici olmaktadır. Ayrıca, yöresel üslubun tüm unsurları ile birlikte anlaşılması ve bu unsurların birbirini nasıl etkilediğinin kavranması, birbirinden bağımsızmış gibi görünen konular ile ilgili yapılacak müstakil çalışmalara da yeni bakış açıları getirilmesine imkân sağlamaktadır.

Bu kapsamda değerlendirildiğinde, bir yörede icra edilen müziğin karakteristik özellikleri ezgisel yapı, ritmik yapı ve söz yapısı olmak üzere üç ana başlık altında incelenebilir. Bu başlıklara kısaca değinilecek olursa; yörede kullanılan belli makamsal yapılar, bu makamların o yöreye has seyir şekilleri ile perde hassasiyetleri ve kullanılan hususi melodik süslemeler, ezgisel karakteristikler arasında gösterilebilir. Ritmik karakteristikler, yöreye özgü üslup yapılarını, kimi zaman yalnızca belli bir yörede kullanılan özel bir velveleli icra şeklini veya çeşitli ritmik süslemeleri içerir. Söz yapısına ilişkin hususlar ise müzikal etkenlerin yanı sıra, dile dair çeşitli faktörlerin de belirleyici olduğu bir kapsamı anlatır. Bu unsurların her biri, üzerinde titizlikle durularak detaylı çalışmalar yapılması gereken alanlardır ve kendi bağlamlarındaki kimi detaylar da ancak bu unsurlar arasındaki çeşitli etkileşimlerin bir arada değerlendirilmesi sonucunda ortaya çıkarılabilmektedir.

Bu noktada, geleneksel müziğin örgün eğitim kurumları bünyesinde ne şekilde verildiği konusu ayrıca önem kazanmaktadır. Zira yöresel icra üslubunu yörede geleneksel usta-çırak ilişkisi kapsamında öğrenen icracı için tamamen doğal bir ortamda gelişen eğitim süreci, örgün eğitim kurumları bünyesinde müzik eğitimi alan öğrenciler için -öğretmenleri ile geçirdikleri kısıtlı zamanın da etkisi ile- çeşitli eğitim-öğretim materyallerine bağlı kalmaktadır. Bu materyaller arasında nota, müziğin öğrenilmesi adına yalnızca bir yol gösterici olması gerekirken, mevcut şartlar dolayısıyla temel bir kaynak haline gelmektedir.

Sonuç olarak ne tür bir müzik eğitimi alınıralsa alınsın, geleneksel müziğin doğru şekilde öğrenilebilmesi için bu müziğin üstatlarının sürekli dinlenerek, örnek alınarak çalışılması gerekliliği her icracı için değişmez bir gerçektir. Ancak yöreye ilişkin kayda değer bilgi sahibi olmayan, eserleri yalnızca mevcut notalarından deşifre ederek öğrenmeye çalışan icracılar için, notanın bir öğretim materyali olarak yöresel müziğin karakteristik unsurlarını mümkün olan en iyi şekilde verebilmesinin önemi açıktır. Bu bağlamda, Türk halk müziği eserlerinin ölçülerinin doğru tespit edilmesi de yöresel icra üslubunun en önemli unsurlarından biri olan üslûn notada doğru ifade edilebilmesi bakımından önem kazanmaktadır.

Türk halk müziği derleme çalışmalarının gerçekleştirildiği dönem ve şartlar ile gerektirdiği farklı uzmanlık alanları dolayısıyla, derleme ve notaya alma çalışmalarının zorluğu¹ göz önünde bulundurulduğunda, başta Muzaffer Sarısözen olmak üzere bu konuda emek vermiş tüm araştırmacıların ne denli önemli bir hizmet verdikleri aşikârdır. Ancak bu gerçek, yapılan çalışmaların hiçbir eksiği olmayacağı veya tekrar gözden geçirilemeyeceği anlamına da gelmemelidir. Zira bazı halk müziği eserlerinin TRT repertuarında kayıtlı notaları ile yöresel icraları karşılaştırıldığında, ezgi ve söze ait unsurlarda olduğu gibi, notada yazılı olan “ölçüler” ile yöresel icrada vurulan “usûller” arasında da tutarsızlıklar olabildiği çeşitli çalışmalarla² ortaya konmuştur.

TRT THM repertuarı nota arşivi, günümüzde kullanılan en kapsamlı ve kurumsal arşiv olması dolayısıyla temel kaynak işlevi görmektedir. Bu repertuvara kayıtlı notalarda bulunan çeşitli eksikler veya hatalar, düzeltilmemesi halinde, yöre müziğine dair yanıltıcı olabilecek kalıcı bilgilere dönüşebilmektedir. Hatanın sürekli tekrar edilmesi ise zamanla bir doğru halini alması ihtimalini doğurmaktadır. Bu durumun geleceğe verebileceği zarara bir örnek ile

¹ Başgöz (2019, s. 4) derleme çalışmalarının türlü zorluklarını kendi tecrübelerinden örneklerle açıklarken, derleyicinin anlatanın hayatını, sanatının özelliklerini, dinleyici kitleyi, dinleyicinin kültürünü ve toplumun genel kültürünü çok iyi bilmesi gerektiğini belirttikten sonra, bunun çok zor bir iş olduğunu ve gereklilikler yerine getirilmediği takdirde başarılı derleme yapılamayacağını ifade etmektedir.

² THM eserlerinin TRT repertuarında kayıtlı notaları ile yöresel icraları arasındaki farklara değinen birçok makale ve lisansüstü çalışma bulunmaktadır. Konu ile ilgili çalışmalar için bkz. (Eke, 2007; Öztürk, 2011; Türk, 2012; Haşhaş, İmik, Gündeşli, 2016; İnce, 2016; Öztürk, 2016; Baştepe, 2018; Önal, 2018; Karabulut, 2019).

işaret eden Öztürk (2011, s. 138), icra anına mahsus olan usûl kaçırma hatalarının kâğıt üzerinde kalıcılaştırıldığını ifade etmekte ve şu önemli tespiti yapmaktadır:

Dolayısıyla bu notayı esas alan bütün diğer icracılar, aynı hatayı sürdürmekle kalmayıp, hataya adeta bir özellik kazandırılmasına yol açmaktadır. Daha vahim iki uygulama ise bu notalar üzerinden yerel müzik eğitimi verilmesi ve nazariyat bakımından yeni “gelenek icadı”na (Hobsbawn, 2006) kalkışılmasıdır.

Yukarıda açıklanan sebeplere bağlı olarak, günümüze kadar belli oranda yapılmış olan nota inceleme ve düzeltme çalışmalarının derinleştirilerek bilimsel bir bakışla ve sistematik şekilde yapılmasının faydalı olacağı düşünülmektedir. Bu çalışmalarda amaç, yörede usta-çırak ilişkisine dayalı olarak gelişen ve makam, usûl, güfteye dair tüm bileşenlerin bütüncül bir bakış açısı ile ele alındığı öğrenme yönteminin, mümkün olduğunca nota yazısına aktarılması olmalıdır.

Bu kapsamda yapılan mevcut çalışmada, araştırma konusu olan sözlü Türk halk müziği eserlerinde ölçü tespiti bahsi de eserin tüm unsurlarının bir arada değerlendirildiği bir çerçevede ele alınmıştır. Çalışmada ölçü, bir usûl devrinin notadaki metrik gösterimi olarak değerlendirilmiş ve ölçünün tespiti için eserin ezgi, ritim ve söze dair özelliklerinin inceleme sürecine dâhil edildiği bir analiz modeli önerilmiştir. Böylelikle, bütüncül bir bakışla incelendiğinde, müziğin farklı bileşenleri arasında var olan bağlantıların ortaya konabildiği gösterilmeye çalışılmıştır.

Analiz

Çalışmanın bu bölümünde, analiz basamakları açıklanmadan önce, incelenecek olan eser icrasının tespitinde dikkat edilmesi gereken hususlara değinilmiştir. Bu konu her ne kadar teknik açıdan analizin bir parçası olmasa da en az onun kadar önemlidir. Zira her analiz çalışmasında elde edilecek bulguların doğruluğu, kullanılan verilere bağlıdır ve araştırmacıyı yanıltıcı sonuçlara götürmemesi için verilerin doğru kaynaklardan seçilmesi zaruridir. Bu sebeple analiz edilecek icranın tespiti konusu da bu bölüm kapsamında değerlendirilmiştir.

Analizde ölçünün tespiti ile ilgili olarak, geleneksel icrada vurulan usûlün önemine vurgu yapılmış; ayrıca sözlü eserlerin üç temel unsurunu oluşturan ezgi, ritim ve sözün etkisi değerlendirilirken, usûlün üstlendiği merkezi rol ortaya konmaya çalışılmıştır. Usûl, eserin ezgisi ve güftesi ile doğrudan ilintili olan bir kavram olmasının yanı sıra, eserin formu ile de yakından ilgilidir. Bu sebeple, usûl belirlenirken form yapısı da göz önüne alınmış ve analize dâhil edilmiştir. Zira usûl, formun oluşmasında belirleyici unsurlardan biridir. Öztürk (2006b, s. 164) bu konu ile ilgili olarak, usûlün işlevleri arasında formu da göstermekte ve usûlün belirli sayı ve uzunluktaki tekrarlarıyla eserin “form”unun oluşmasını sağladığını ifade etmektedir.

Dolayısıyla ölçü tespitine yönelik bu çalışmada, eserin tüm unsurlarının bir arada değerlendirilebilmesi için usûlün temel alınması gerekmektedir. Bu doğrultuda analiz; darpların belirlenmesi, düzum ve usûl bileşenlerinin belirlenmesi, usûlün belirlenmesi olmak üzere üç ana bölüm altında uygulanmıştır. Birinci bölümde; usûl darplarının tespiti konusu açıklanmış, ardından eserin karakteristik vurgu yapısının gösterilmesine uygun en küçük ritmik yapıtaşları olan birime ilişkin bilgi verilerek birimin hece ve darpla olan ilişkisi incelenmiştir. İkinci bölümde, birimlerin ikili ve üçlü gruplanması sonucunda oluşan düzum bileşenleri ile bazı eserlerde düzum bileşenlerinin gruplanması sonucunda meydana gelen usûl bileşenleri incelenmiştir. Üçüncü bölümde ise bileşenlerin bir araya gelerek oluşturduğu ve eserin karakteristik ritim yapısını gösteren usûl incelenmiştir.

Analiz modeli oluşturulurken farklı icra şekilleri göz önünde bulundurularak, ritim sazı ile usûl vurulan icralar, ritim sazı olmayan ancak eşlik sazı içeren icralar ve herhangi bir saz eşliği içermeyen, yalın ses icralarının tümünü kapsayacak şekilde bir yapı oluşturulmaya özen gösterilmiştir. Analizde bu üç icra şeklinin de usûlü gösteren dinamikleri bağlamında bir uyum içerisinde olduğu gösterilmeye çalışılmıştır.

Çalışmada analiz modelinin farklı aşamalarını meydana getiren elemanlar arasındaki gruplanma ilişkileri de incelenmiş; böylelikle birimden darba (kimi zaman darptan birime), darptan bileşene ve bileşenden usûle kademeli olarak geçişin esasları ortaya konmaya çalışılmıştır. Usûl başlığı altında ayrıca, usûlü oluşturan ve dairesel bir yapı içerisinde şekillenen vuruş organizasyonunun, eserin form ve söz yapısı ile senkronize edilerek ölçüye yerleştirilmesi konusu da incelenmiştir.

Böylelikle, analiz bölümünün ilk kısmında, çalışmada önerilen model açıklanmış; ikinci kısımda ise söz konusu modelin örneklem eserlerine uygulanması sonucunda oluşturulan analiz tabloları ve yeniden yazılan eser notaları

verilmiştir. Son olarak, eserlerin tespit edilen ölçüleri ile TRT THM repertuarı notalarındaki mevcut ölçüleri, sözün biçimsel unsurları bağlamında karşılaştırılmış ve analiz tamamlanmıştır.

Analiz Basamakları

Analiz edilecek icrannın tespiti. Sağlıklı bir derleme sürecinden geçerek kayda alınmış olan bir eserin³ usûlü tespit edilirken en önemli kıstas öncelikle kaynak kişinin⁴ icrasıdır. Bu icraya ulaşılması mümkün değilse, yörenin mahalli sanatçıları⁵ tarafından gerçekleştirilen icraların, bu icralara ulaşmak da mümkün değilse, yöre müziğine hâkim olan üstatların⁶ icralarının esas alınması uygundur⁷.

Tespit edilen icrannın analizi.

Darp. Analiz edilen eserin icrasında ritim sazı bulunması ve usûl vuruluyor olması durumunda, analize vurulan usûl darplarının tespit edilmesi ile başlanır. Gerekli usûl bilgisine sahip bir araştırmacının⁸, tespit ettiği darpların hangi usûlü oluşturduğunu belirlemesi mümkündür. Bu konuda, bir usûl devrinin tamamlanması ve aynı veya benzer bir darp organizasyonuna sahip yeni bir usûl devrinin başlaması da araştırmacı için usûlün niceliğine dair önemli bir göstergedir⁹. Ancak bazı eserlerde icraya ritmik devrim kazandırmak amacıyla, usûlün farklı devirlerinde farklı velleleler vurulabilmekte; böylelikle bir usûl devrinden diğerine geçildiğinde darp organizasyonunun değişmesi söz konusu olabilmektedir. Bu tür icralarda, tekrar eden usûl devrinin nitel özelliklerinin ve temel vurgu karakterinin değişip değişmediği kontrol edilmelidir. Bu duruma örnek olarak; Erzurum yöresine ait, Zurnacı Ramiz'den derlenen, ezgisi ve asma davul eşliği Özkızıltaş (2018) tarafından notaya alınmış olan Sekme Barı¹⁰ adlı eser gösterilebilir. Söz konusu eserin asma davul eşliğine ait notasından bir kesit Şekil 1'de verilmiştir.

³ Analiz edilecek eserin sağlıklı bir derleme sürecinden geçerek notaya alınmış olması oldukça önemlidir. Bunun için ise planlama, hazırlık, derleme ve derleme sonrası çalışmalar gibi süreçlerin bilimsel bir bakış açısı ile gerçekleştirilmiş olması gerekmektedir. Ancak TRT THM repertuarında bulunan türkülerin derleme sürecinde, tüm derlemeciler tarafından belli bir sisteme dayalı, tutarlı bir yöntemin izlendiği söylenemez. Bunun sonucunda da gerek kaynak kişi icralarından gerek derleme sürecinden kaynaklanan çeşitli hatalar olabilmektedir. Eroğlu (1989, s. 7) repertuar notaları ile yöre icraları arasındaki farklılıkların sebeplerini incelediği çalışmasında; derleyiciye, notiste ve repertuar kuruluna ait hataların yanı sıra, kaynak kişinin yetersizliğini de muhtemel sebepler arasında göstermektedir. Öztürk (2011, s. 136) ise 1925'ten başlayarak neredeyse tüm derleme ve sonrasında yayın süreçlerini kapsayacak şekilde, halk müziğinin analizi bağlamında, büyük yöntem sorunları yaşandığını ve bu sorunların önemli bir kısmının günümüzde de geçerliliğini koruduğunu belirtmektedir.

⁴ Konuya halk bilimi açısından yaklaşan Ekici (2018, s. 30), kaynak kişi için "Halk bilgisi ürünlerini ilk defa yaratan, yeniden yaratıp nakleden, gerekli durumlarda bunların bütünü veya ana özelliklerini aktarabilen veya icra edebilen ve de bunların derlemeciler tarafından yazılı, sözlü ve görsel olarak kaydedilmesi için sunumunu yapabilen kişiler" şeklinde bir tanımlama yapmıştır. Duygulu (2014, s. 275) ise Türk Halk Müziği Sözlüğü adlı eserinde kaynak kişiyi "Bir yerel müzik kültürü içinde, o kültürdeki geleneksel müzik uygulamalarını gereğince yerine getiren, hafızasında belirli bir dağarcığı barındıran, uygulamalarıyla halk arasında benimsenen, herhangi bir çalgı çalan, sesinin güzelliği ile öne çıkıp çalıp söyleyen kişi" olarak tanımlamaktadır. Ekici (2018, s. 30), kaynak kişileri "usta kaynak kişiler" ve "amatör kaynak kişiler" olarak iki gruba ayırmakta; usta kaynak kişilerin bazı halk bilgisi ürünlerinin hem yaratım hem de aktarımında ustalaşmış ve hatta bu işi kendilerine meslek edinmiş kişiler olduğunu, amatör kaynak kişilerin ise yaratılmış olan halk bilgisi ürünlerini tekrarlayan, aktaran ve yayın kişiler olduğunu ifade etmektedir. Duygulu, bahse konu çalışmasında, kaynak kişiler içinde bir gruplama yapmasa da Ekici'nin amatör kaynak kişi tanımlamasına benzer bir "aktarıcı" tanımlaması yapmaktadır. Duygulu (2014, s. 37)'ya göre aktarıcı "Bir yerel müzik kültürü içinde yer alan müzik öğelerini, kendi inisiyatifini katmadan, olduğu gibi, bir derlemeciye veya çevresindekilere ileten kişi"dir.

⁵ "Mahalli Sanatçı: Bir yöresel müzik kültürünün tüm özelliklerini bilen ve icra eden kişi. Türkü yâkıncılar, ağıtçılar, âşıklar, çeşitli çalgıları icra eden kişi ve gruplar bu yöresel müzisyen tipinin içinde yer alırlar" (Duygulu, 2014, s. 316).

⁶ Öztürk (2012, s. 2, 3), üstatların geleneksel müzik kültüründe geleneğin temsilini, devamlılığını gelişmesini ve değişimini belirleyen başlıca aktörler olduğunu belirtmekte; üstadlığın geleneksel beğeniye uygun olma, takdir edilme, gözde olma, onaylanmış olanların onayını alma, takdir edilmişlerin takdirini kazanma gibi yol ve süreçler içinde gelişme gösterdiğini ifade etmektedir.

⁷ Eserin mahalli sanatçılar veya üstatlar tarafından gerçekleştirilmiş olan icralarının usûl konusunda belirleyici olabilmesi, söz konusu esere ait farklı icralarda tutarlı olarak gözlenen bir usûlün varlığına bağlıdır. Aynı eserin farklı icralarında farklı usûllerin vurulması durumunda, eserin usûlünden değil ancak incelenen icrada vurulan usûlden bahsedilebilir. Örneğin Öztürk (2008, s. 72-75, 84-86)'ün Harputlu mahalli sanatçıların icralarını incelediği çalışmasında, aynı eserin farklı mahalli sanatçılar tarafından farklı ezgi yorumlamaları ve/veya farklı usûl seyri ile icra edilebildiği belirtilmektedir.

⁸ Usûllerin geleneksel usûl nazariyatı kapsamında gösterilen ana kalıbı ve velleleli kalıbının yanı sıra, Anadolu'nun farklı yörelerinde kullanılan karakteristik usûl yapıları için çeşitli vellele kalıpları vurulmaktadır. Bu da araştırmacının usûl konusunda hem nazari bilgiye hem de yöredeki icra pratiğinden gelen bilgiye sahip olmasını gerektirmektedir. Aksi takdirde, THM eserleri ile ilgili yapılacak usûl analizi çalışmalarında yanlıtıcı sonuçlara varılabilir.

⁹ Bu durum, genel olarak, ritmik cümlelerin tekrarlanması şeklinde özetlenebilir. Tekrar eden veya benzer özellikler gösteren unsurların tespit edilmesi ve gruplanması, form analizinin de temel dayanak noktalarından biridir. Öncelikle görsel algıya yönelik olarak ortaya konan ancak sonraları müzikoloji de dâhil olmak üzere çeşitli alanlarda kullanılan Gestalt Prensipleri'nin gruplanmaya dair temel ilkelerinden biri olan benzerlik ilkesi, bu durumdaki belirleyici etkidir. Konu ile ilgili detaylı bilgi için bkz. (Deliege, 2001).

¹⁰ Eserin ezgisini gösteren nota ekte (Ek 1) verilmiştir.

SEKME BARI
(Asma Davul)

Notaya Alan: Cemal Özkızıltas

♩=200

Şekil 1. Asma Davul İcrasının Notasından Bir Kesit (Özkızıltas, 2018, s. 66)

Oynak usûlündeki¹¹ eserin iki ölçü içerisinde şekillenen ilk müzik cümlesi, notada sekiz ölçü içerisinde art arda dört defa tekrar edilmektedir ve bu doğrultuda Şekil 1’de, söz konusu ezgiye eşlik eden ritim sazı icrasının sekiz ölçüsü verilmiştir. Notada da görüldüğü üzere, farklı usûl devirlerini oluşturan muadil darplar arasında çeşitli değişiklikler olsa da bunlar oynak usûlünün toplam dokuz birimlik yapısını bozmadığı gibi usûlün temel vurgu karakterini de değiştirmemektedir.

Belirlenen darpların nota yazısına geçirilebilmesi için, usûlün notada yerleştirileceği ölçünün birim nota değerinin belirlenmesi gerekmektedir. Bunun için ise öncelikle birim¹² belirlenmelidir. Birimin tespiti ile ilgili en çok tartışılan konu ise nicelik konusudur. Eserlerin ölçüleri belirlenirken nicel olarak birbirinin katı olan birimler seçilebilir¹³ ve buna göre farklı ölçüler tayin edilebilir olsa da¹⁴ her eser için uygun olan ve tespit edilmesi gereken belli bir birim vardır. Birimin tespitinde dikkat edilmesi gereken iki temel husus, eş değerlilik ve vurgu karakterine uygunluktur.

Eş değerlilik. Düzüm bileşeni, usûl bileşeni ve usûl gibi ritme dair üst yapıları meydana getiren yapıtaşları olan birimin, tanımlandığı ezgi içerisinde sabit bir değere sahip olması ve bu değer tüm birimlerde birbirine eşit olması gerekmektedir¹⁵. Birim tespitinin ardından oluşturulacak olan düzüm bileşenleri sayılırken, her 2’li ve 3’lü yapının birbirine eşit değerde birimler kullanılarak sayılması önemlidir.

Vurgu karakterine uygunluk. Birim belirlenirken dikkat edilmesi gereken en önemli husus, seçilen birimin ezginin içerisinde karakteristik olarak şekillenmiş olan vurgu yapısını gösterebilmesidir. Bunun için de bu yapı içerisindeki tüm vurgu başlangıçlarının birim başlangıçlarına denk gelmesi gerekmektedir. Aksi takdirde; ezgi başka bir birimle de ölçülebilir, hatta ritmik yapı da sayılabilir ancak ezgiye ritmik karakterini veren vurgular tam olarak ifade edilemez¹⁶. Sonuç olarak, eserin vurgu yapısını gösterebilen bir birimin belirlenmesi ile zaman organizasyonuna dair temel bölümlenme işlevi gerçekleştirilmiş olur.

¹¹ Oynak usûlü, “Düm Tek Tek Düm Te-ek Te-ek” darplarına ve 3+2+2+2 düzumüne sahip, 9 birimden meydana gelen bir usûldür.

¹² “Birim” ifadesi ile edvar kaynaklarında “nakre” olarak kullanılan terim kastedilmektedir (Baysal, 2011, s. 42, 55; Farmer, 1943, s. 606; Bardakçı, 1986, s. 82, 83; Uslu, 2015, s. 190; Tura, 2001, s. 167).

¹³ Bu ifadeyle anlatılmak istenen, aynı müzik parçasına 1/8, 1/4, 1/2 gibi katlı nota değerleri tayin edilmesi değil, birbirinin katı uzunluktaki müzik kesitlerinin birim olarak kabul edilmesidir.

¹⁴ Bir ezgi kesiti için belli bir birim seçimine göre altı birimden oluşan bir ölçü belirlenirken, aynı kesit için iki katı uzunlukta bir birim seçildiğinde üç birimden oluşan bir ölçü belirlenmesi gibi.

¹⁵ Eş değerlilik Klasik Batı Müziği’nde (KBM), başta vuruş (beat) olmak üzere, birim dışında çeşitli kavramlar için de kullanılmıştır. Ancak KBM teorisinde vuruş (beat) için “değer” kastedilerek kullanılan eş zamanlı vuruş (isochronous beat) veya eş zamanlı olmayan vuruş (non-isochronous beat) gibi terimler, birimin eş değerlilik kuralının dışında bir konudur ve birimden ziyade, çalışma kapsamında düzüm bileşeni olarak adlandırılan terim ile bağlantılıdır.

¹⁶ Örneğin, 1/8’lik birim nota değeri ile ifade edildiğinde ritmik yapısı 3+3+2+2 düzumüne göre şekillenen bir eserde, seçilen birimin iki katı uzunluğundaki bir ezginin birim olarak kabul edilmesi (birim nota değeri=1/4) sonucunda ölçü 5/4’lük olarak belirlenirse; eserin vurgu karakterinin notanın ölçüsünden anlaşılması mümkün olmayacaktır. Bu konu ile ilgili olarak London (2004, p. 125), Bizet’in Carmen Operası’ndan 2/4’lük olarak ölçülendirilmiş olan Habanera adlı eserin aslında içinde gizli bir 8’li yapı (3+3+2) barındırdığını ifade etmektedir. Bu durum için başka bir örnek olarak Claudio Monteverdi’ye ait Scherzi Musicali’den 3/2’lik olarak ölçülendirilmiş ancak vurgu yapısı 3+3+2+2+2 (12/8) şeklinde oluşan Damigella Tutta Bella adlı eser de gösterilebilir.

Şekil 2. Harmana Sererler Sarı Samanı Adlı Eserin Notasından Bir Kesit-TRT THM Repertuarı (Akbiyık, 2020)

Şekil 2’de notası verilen eser, repertuarda 6/4’lük ve 4/4’lük ölçüler ile notaya alınmış olmasına rağmen, günümüz icralarında sofyan usûlünün çeşitli velveleli kalıpları vurulmaktadır.¹⁷ İcralarda vurulan usûl devri, nota ile birlikte değerlendirildiğinde, usûlün mevcut notadaki her 2/4’lük değerinde bir defa tekrarlandığı görülmektedir. Dolayısıyla, notada yazılan ölçü eserin ritmik yapısını doğru şekilde göstermediği gibi, seçilen birim de vurgu karakterinin gösterilmesi için uygun değildir. Bu sebeplerle, eserin notası Şekil 3’te belirlenen birime ve sofyan usûlüne uygun şekilde tekrar yazılmıştır.

HARMANA SERERLER SARI SAMANI

Repertuar No: 4618
Düzüm: 2+2
♩ = 140

Yöre: Afyon
Kaynak Kişi: H.R.Aydemir/P.Halaç
Derleyen: H.Yaltırık/R.Altınay

Şekil 3. Birimin ve Usûlün Tespiti

Türk halk müziği sözlü eserlerinde birim ile darp arasındaki ilişki incelendiğinde, genel itibarıyla birimlerin bir araya gelerek darpları oluşturduğu veya birim ile darbin birbirine eşit uzunlukta olduğu görülmektedir. Ancak başta ağır tempolu dans ezgileri olmak üzere, darpların birleşmesi sonucunda birimlerin meydana geldiği örnekler de vardır. Bu konuda örnek teşkil etmesi bakımından, on birimden oluşan aksak semai usûlünün ana kalıbında (Şekil 4) ve velveleli kalıbında (Şekil 5) görülen birim-darp ilişkisi aşağıda açıklanmıştır.

¹⁷ Sofyan usûlü vurulan söz konusu icralara, üstat icracıların ve söz konusu eserin TRT THM repertuarında bulunan notasını yazan sanatçının icraları da dâhildir.

AKSAK SEMAİ USULÜ										
Birim	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
Usulün Ana Kalıbı	Dü-	-üm	Te	Kâ-	-â	Dü-	-üm	Te-	-ek	Tek

Şekil 4. Aksak Semai Usûlü Ana Kalıbında Birim-Darp İlişkisi

Şekil 4’te görüldüğü üzere; Düm, Kâ ve uzun Tek darpları iki birimin bir araya gelmesi sonucunda oluşurken, Te ve kısa Tek darpları bir birimden meydana gelmektedir.

AKSAK SEMAİ USULÜ										
Birim	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
Usulün Velveleli Kalıbı	Düm	Te-Ke	Tek	Kâ	Te-Ke	Dü-Me	Düm	He-	-ek	Tek

Şekil 5. Aksak Semai Usûlü Velveleli Kalıbında Birim-Darp İlişkisi

Şekil 5’te usulün velveleli kalıbı ile birim arasındaki ilişki verilmiştir. Buna göre, Hek darbı iki birim değerinde; Düm, Tek ve Kâ darpları bir birim değerindedir. On birimlik usulün ikinci ve beşinci birimlerinde Te-Ke darpları, altıncı birimde ise Dü-Me darpları bir araya gelerek bir birimi meydana getirmektedir.

Birim-darp ilişkisi ile ilgili olarak, Şekil 6’da THM repertuarından bir örnek verilmiştir. Bu eserde halk müziğinde sıklıkla karşılaşılan, birimlerin bir araya gelerek darbı oluşturması durumu söz konusudur. Darpların birimi oluşturması durumu ise konu bütünlüğünün bozulmaması amacıyla, düzum bileşenleri ile ilgili başlıkta açıklanmıştır.

AYA BAH YILDIZA BAH

Repertuar No: 4155
Dizim: 3+2+2+3
♩ = 360

Yöre: Kerkük
Kaynak Kişi: İbrahim Terzi
Derleyen: Salih Turhan

Şekil 6. Birim-Darp İlişkisi

Şekil 6’da notası verilen eser curcuna usulünde olup darpları “Düm Tek Düm Tek”¹⁸ şeklindedir. Notanın genelinde birim-darp ilişkisi incelendiğinde; uzun Düm ve uzun Tek darplarının ölçüdeki üç birimin birleşmesi sonucunda meydana geldiği, kısa Düm ve kısa Tek darplarının ise iki birim uzunluğunda olduğu görülmektedir.

Birimin belirlenmesinin ardından yapılması gereken, birim için uygun nota değerinin tayin edilmesi sonucunda birim nota değerinin belirlenmesidir. Bu hususta, birim nota değerinin eserin temposuna uygun olmasına ve notanın seçilen birim değer ile kolay okunur olmasına dikkat edilmesi gerekmektedir.¹⁹

¹⁸ Darplar, aralarındaki nicel farkların gösterilebilmesi amacıyla birim değerleri kadar hece ile gösterilecek şekilde uzatıldığında, usul kalıbı “Dü-ü-üm Te-ek Dü-üm Te-e-ek” şeklinde okunmaktadır.

¹⁹ Eserin genelinde, ezgiyi meydana getiren seslerin seçilen birim değerden çok küçük olması durumunda 1/32’lik veya 1/64’lük değerlerde notaların sayısı artacağı için notanın okunması zorlaşacaktır.

Bazı icralarda ise ritim sazı bulunmadığı için usûl anlaşılabilir veya bulunsa dahi çeşitli sebeplerden ötürü usûl darpları belirlenemeyebilir. Böyle durumlarda darpların tespiti halâ mümkündür. Zira darbın belirlenmesi için icrada incelenebilecek tek unsur ritim sazın icrası değildir.

Ritim sazı olmasa dahi, örneğin bir bağlama üstadının icra boyunca uyguladığı mızrap hareketleri²⁰ de darpların anlaşılması için önemli bir göstergedir. Özellikle müzik cümlelerinin sonunda, genellikle tam karar veya yarım (asma) karar perdelerinde kalınarak gösterilen vuruş kalıbı, usûl darplarının hem nitel hem de nicel özelliklerine dair önemli ipuçları vermektedir²¹. Ezgideki kuvvetli ve zayıf zamanları gösteren vuruşlar darpların nitel özelliklerine dair bilgi verirken, kullanılan vuruş kalıbının niceliği de darpların ve usûlün nicel özelliklerinin tespitini mümkün kılmaktadır²².

HAYDİN ARKADAŞLAR

Repertuar No: 899
Düzüm: 2+(1+2)

Yöre: Afyon
Kaynak Kişi: Ali Taş
Derleyen: Yücel Paşmakçı

♩ = 220

Şekil 7. Vuruş Kalıbı-Usûl İlişkisi

Şekil 7’de birinci satır sonunda yarım karar perdesinde, üçüncü satır sonunda ise tam karar perdesinde yapılan kalışlar (↓↑) + (↓↑↑) vuruş kalıbını göstermekte; bu vuruş kalıbı ise 2+3 düzümü içerisinde, 2+(1+2) değerlerine göre oluşan darpların meydana getirdiği usûl yapısını göstermektedir.

Analiz edilen icranın herhangi bir saz eşliği içermemesi ve yalnızca ses icrasından ibaret olması durumunda, usûl darplarının belirlenmesi için eserin söz unsuru incelenebilir.²³ Zira eserin sözlerini meydana getiren heceler, oluşum şekilleri gereği²⁴, ezgi içinde kendi vurgularını yaratmakta; bu vurgular ise hece değeri²⁵ kadar birimi bir

²⁰ Usûl darpları ve mızrap vuruşlarının birbirleriyle doğrudan ilişkili şekilde anlatımı, edvar geleneğinde de örnekleri görülen bir uygulamadır. Bu geleneğin en önemli temsilcilerinden 13. yy. müzik kuramcısı Safiyüddin Abdülmümin Ürmevi, Şerefiyye adlı eserinde ud sazını çalmayı öğrenmek isteyenlerin öncelikle tek bir tele üst ve alt yönlü mızrap vurarak her üst vuruş için kuvvetli “te”, her alt vuruş için zayıf “ne” darplarının adını tekrarlamaları gerektiğini ifade etmektedir (Arslan, 2007, s. 384). 18. yy. müzik kuramcısı Dimitri Kantemiroğlu, Kitâbu ‘İlmi’l-Mûsiki ‘ala vechi’l-Hurûfât adlı eserinde Düm ve Tek darplarının bir mızrapla, Te-Ke darplarının ise iki mızrapla icra edildiğini belirtmektedir (Tura, 2001, s. 159). Günümüzdeki uygulamalara bakıldığında; üstad icralarının yanı sıra, bağlama eğitimine yönelik olarak hazırlanmış birçok eğitim materyalinde de görülebileceği üzere, üst mızrap (↓) kuvvetli zamanı, alt mızrap (↑) ise zayıf zamanı temsil etmektedir. Bu kuvvetli ve zayıf zamanların oluşturduğu vuruşlar ve bu vuruşların değeri incelendiğinde, eserin icrasından düzümün ve usûlün tespit edilmesi mümkündür. Bu duruma örnek olarak, icrasında mızrap yönleri ve buna bağlı vuruş kalıbı (↓↑) + (↓↑) + (↓↑↑) şeklinde devam eden bir eserin, 7 birimden meydana gelen ve 2+2+(1+2) düzümüne uygun darpları olan bir usûle sahip olması gösterilebilir.

²¹ Farklı usûl kalıplarının düzenli/düzensiz şekilde art arda eklenmesi ile oluşan birleşik/karma usüllü eserlerde, karar perdesindeki kalışlar usûlün tümünü değil, bir kısmını gösteriyor olabilir.

²² Bu vuruş kalıpları usûl yapısını simgeleyen temel gösterim şekillerini anlatmakta olup, mızrap vuruş sayısının ezgiyi oluşturan seslere bağlı olarak farklı müzik cümlelerinde artması veya azalması mümkündür. Sonuç olarak temel vuruş kalıbı aynı kaldığı için bu durum usûl yapısını değiştirmez.

²³ Çalışmada açıklanan hece-darp ilişkisine benzer şekilde gerçekleştirilen bir usûl-vezin analizi, İlhan (2003) tarafından Türk müziği repertuarından seçilen klasik eserlere yönelik olarak yapılmış ve oldukça önemli sonuçlar elde edilmiştir. Söz konusu çalışmada, özellikle “ikâ”nın bir mısradaki vezin üzerinde art arda kurulan usûl devirlerinin oluşturduğu ve bir bahre karşılık gelen ritmik yapı olarak değerlendirilmesi; buna bağlı olarak, incelenen her usûl yapısı için repertuarda sıklıkla tercih edilen belli başlı ikâ kalıplarının tespit edilmesi dikkat çekicidir.

²⁴ Ergin (2009, s. 100)’e göre “[...] hece kelimelerde bulunan ve bir hamlede söylenen, ağızdan bir çırpıda çıkan ses veya ses topluluğudur”. Bu noktada, hecenin oluşum şeklinin de usûl darpları ile bağlantısını destekler nitelikte olması dikkate değerdir. Ergin (2009, s. 98, 99), hecenin oluşumuna ilişkin bir başka açıklamasında, her hecenin kendi vurgusunu oluşturduğu fikrini destekleyen şu bilgiyi vermektedir: “Tek ses olsun, ses grubu olsun, her ses birliğinde tam bir ses bütünlüğü vardır. Çünkü bir ses birliği için ses organları tek bir hareket yaparlar; tek ses veya ses grubu olan ses birliği bir çırpıda, bir darbe hâlinde çıkarılır”. Bu konuda benzer bir görüş bildiren Gültaş (2003, s. 40)’a göre, “Vurgu bakımından hece, bir soluk atışıdır”. Banguoğlu (1974, s. 52) da seslerin söz içinde zincir halkaları gibi dizildiğini anlatarak, “Bir soluk hamlesi bu zincirlenmiş seslerden bazen bir tekini, fakat çoğu zaman birkaç tanesini içine alır. İşte buna hece adını veriyoruz” demektedir.

²⁵ Çalışmada bir hecenin birimleri gruplayarak kapsadığı toplam değer, hece değeri olarak adlandırılmıştır.

araya getirerek usûl yapısını oluşturan farklı darparı meydana getirmektedir.²⁶ Bu sebeple hece, hem birimlerin gruplanmasında hem de usûl darplarının belirlenmesinde önemli bir etken olarak ortaya çıkmaktadır.²⁷

Türk halk müziği sözlü eserlerinde hece ile darp arasındaki ilişkiyi, nicel açıdan, üç farklı yapı altında incelemek mümkündür. Bir hecenin bir darba eşit olması, birden fazla hecenin bir araya gelerek bir darbı meydana getirmesi ve bir hecenin birkaç darptan meydana gelmesi durumlarını gösteren bu yapılardan, eser içerisinde yalnızca biri görülebileceği gibi, birkaçının aynı eser içerisinde bulunması da mümkündür. Söz konusu yapılar, örnek eserler verilerek aşağıda incelenmiştir.

- Bir hecenin bir darba eşit olması durumunda, hece değerlerinden oluşan yapı aynı zamanda darp değerlerini de göstereceği için usûl, hece değerlerinden oluşan yapıya göre tespit edilir. Şekil 8’de verilen örnek eserde de bu duruma uygun olarak, hece değerleri darp değerlerine eşittir. Dolayısıyla eserin usûl darpları 2+2+3+3 düzüm yapısına uygun şekilde oluşmaktadır.

KARŞIDA ÇEVİRMELER

Repertuar No: 728
Düzüm: 2+2+3+3
Yöre: Artvin
Kaynak Kişi: Vasfi Akyol
Derleyen: Muzaffer Sarısözen

♩ = 280

Şekil 8. Bir Hecenin Bir Darba Eşit Olması Durumu

- Birden fazla hecenin toplamda bir darba eşit olması durumu, her hece kendi vurgusunu oluşturduğu için, velveleli kalıbı meydana getiren darpların gruplanarak usûlün ana kalıbına dönüşmesine benzeyen bir yapıyı gösterir. Şekil 9’da verilen örnek eserin ikinci, üçüncü ve altıncı ölçülerinde, iki hece bir araya gelerek bir darbı oluşturmaktadır.

ÇILDIRIN ÇİÇEKLERİ

Repertuar No: 2537
Düzüm: 2+3+3+2
Yöre: Ardahan
Kaynak Kişi: Süleyman Karabağ
Derleyen: Mehmet Özbek

♩ = 220

Şekil 9. Birden Fazla Hecenin Bir Darba Eşit Olması Durumu

- Birden fazla darbin toplamda bir heceye eşit olması durumunda ise hecenin etkisinden bahsedilemez; bu durum, sözsüz bir müzikteki darpların gruplanma prensipleri çerçevesinde değerlendirilir. Bu değerlendirme için seslerin gruplanma karakterinin incelenmesi gerekmektedir. Bu noktada, analizde önemli bir işleve sahip olan gruplanma konusunda bilgi verilmesi uygun olacaktır.

Gruplanmaya ilişkin not 1. Genel itibarıyla hiyerarşik bir yapı gösteren analiz elemanları arasında gruplanmaya dayalı bir ilişki söz konusudur. Gruplanmanın ayrıca incelenmesi gereken oldukça kapsamlı bir alan olması dolayısıyla, çalışmanın bağlamından kopulmaması adına, bu konuya kısaca değinilecek olup; heceler

²⁶ Hece değeri, çoğunlukla bir veya daha fazla birimi kapsar. Ancak birim değeri büyüdükçe, bir birimin birden fazla heceyi kapsadığı durumlar da görülebilir. Böyle durumlarda, hece vurgularıyla oluşan darplar, çeşitli şekillerde bir araya gelerek birimleri meydana getirmektedir.

²⁷ Heceler arasında ulama olması durumunda, darplar yazılı metindeki heceler ile değil, ulama sonucunda meydana gelen ses grupları ile uyumlu şekilde oluşmaktadır. Örneğin, çalışmada analiz edilen eserlerden Kapının Önünde Önlük Dikiyi adlı türkünün sözlerinde darplar, “ka-pı-nın ö-nün-de” hecelerine göre değil, “ka-pı-nı-nö-nün-de” ses gruplarına göre şekillenmektedir.

oluşturduğu gruplanmaya ek olarak, analiz elemanları arasındaki gruplanmaların sesin dört temel özelliğine bağlı olarak Gestalt gruplanma prensipleri²⁸ çerçevesinde gerçekleştiği söylenebilir.

Gruplanma ile ilgili temel olarak dikkat edilmesi gereken husus; müzikte yürüyücü karakterdeki unsurların gruplanmanın başlangıcını, durucu karakterdeki unsurların da gruplanmanın bitişini göstermesidir²⁹. Bu kapsamda, sesin temel özellikleri ve gruplanmaya etkileri aşağıda açıklanmıştır.

- **Yükseklik:** Genel olarak, sesin yükseklik değerinin artması (tizlik) vurgu etkisini artırırken, azalması (pestlik) vurgu etkisini azaltmaktadır. Ancak yükseklik söz konusu olduğunda gruplanmayı asıl olarak etkileyen unsur, sesler arasındaki uydu-merkez etkileşimidir. Dolayısıyla, ezgideki ses merkezleri³⁰ tizlik veya pestliğe bağlı olmaksızın duruculuğu artırmakta ve grup sonu etkisi oluşturmaktadır. Uydu sesler ise yürüyücülüğün arttığı noktalar olarak grup başlangıcını göstermektedir.
- **Uzunluk:** Sesin süre değerinin azalması yürüyücülük, artması ise duruculuk özelliğini artıran bir etki oluşturur. Bu sebeple kısa süreli sesler, kendilerinden sonra gelen uzun seslere eklenerek grup oluşturma eğilimi içindedirler.
- **Yoğunluk:** Sesin yoğunluğunun (şiddet) artması vurgu etkisinin artmasına, azalması da vurgu etkisinin azalmasına sebep olmaktadır.
- **Tını:** Sesin tınısının ezgideki yürüyücülük veya duruculuğa doğrudan bir etkisi olmamakla birlikte; tınının değişmesi Gestalt benzerlik prensibi doğrultusunda, müzikte bir farklılaşma etkisi oluşturmaktadır.

Özetle, analiz sözlü eserlerdeki vurgu noktalarının meydana getirdiği ritim unsurlarının sözel ve müzikal gruplanma karakterlerine bağlı olarak oluşturduğu ritim organizasyonunu ortaya çıkarmak amacıyla yapılmaktadır. Dolayısıyla, incelenen eserlerde usûlün tespiti amacıyla, hece değerlerine ve bu hecelerin kapsadığı ezgi seslerine ait gruplanma özellikleri analiz edilmektedir.

BULUT BULUTUN ÜSTÜNE

Repertuar No: 4206
Düzüm: 2+(1+2)+2+(2+1)
♩ = 200

Yöre: Giresun
Kaynak Kıgi: Ahmet Başaran
Derleyen: Ümit Bekizağa

Şekil 10. Hece-Darp İlişkisi

Şekil 10’da verilen eserin hece değerlerinde en sık karşılaşılan ritmik yapı “2+1+2+2+3”tür³¹. Hece değerlerinden oluşan bu yapının darp değerleri kapsamında değerlendirilmesi sonucunda, usûl aksak semai olarak tespit edilmektedir³². Eserde genel itibarıyla bir hece bir darba eşittir ancak ölçü sonlarında toplam üç birimi kapsayan “Te-ek Tek” darpları bir hece içerisinde oluşmaktadır. Bu heceler içerisindeki gruplanmanın

²⁸ Gestalt görsel algı prensipleri kapsamında olan gruplanma prensipleri; benzerlik, yakınlık, iyi süreklilik ve tamamlama prensiplerinden meydana gelmektedir. Gestalt gruplanma prensiplerinin müzikteki gruplanma dinamikleri üzerindeki etkileri hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. (Jackendoff ve Lerdahl, 1981).

²⁹ Müzikte vurgu, yürüyücü karakterdeki unsurlardan biri olması dolayısıyla, gruplanmada başlangıç etkisi meydana getirir. Bu sebeple, ritim elemanlarının oluşturduğu çeşitli gruplanma şekillerinde grup başı vurgulu, grup sonu ise vurgusuz olmaktadır.

³⁰ Ses merkezi: Belli bir ezgi kesitinin sadeleştirilmesi (indirgeme) sonucunda ortaya çıkan ve söz konusu ezgi kesitini temsil eden temel ses (Düzenli, 2012, s. 9). Türk müziği ezgisel analizinde indirgeme tekniği ile ilgili detaylı bilgi için bkz. (Wright, 1992; Güray, 2006; Baysal, 2011; Bayraktarkatal ve Öztürk, 2012; Öztürk, 2014).

³¹ Eserin usûlünü gösteren hece değerleri belirlenirken dikkat edilmesi gereken iki önemli husus bulunmaktadır: Ezginin sözlü bölümünde yer alan sus işaretlerinin de hecelerle birlikte hesaplamaya dâhil edilmesi ve bir usûl devrini aşarak ikinci devirde devam eden heceler olması durumunda, bu hecelerin her usûl devrindeki değerinin ayrı ayrı hesaplanması gerekmektedir.

³² Söz konusu yapı, 2+3+2+3 düzümünde ilk üç birimlik düzüm bileşeninin 1+2 şeklinde, ikinci üç birimlik düzüm bileşeninin ise 2+1 veya yalnızca 3 şeklinde gruplanması ile karakteristiktir.

belirlenmesi için, daha önce açıklandığı gibi, seslerin gruplanma özellikleri incelenmelidir. Ses gruplanmalarına bakıldığında ise çoğunlukla; uzun Tek darbını meydana getiren seslerin bir ses merkezi oluşturduğu, kısa Tek darbının ise merkez dışında kalan ve bir sonraki usûl devrinin başındaki sese geçişi sağlayan bir uydu sesi gösterdiği görülmektedir.

Sonuç olarak eserin darpları, hece gruplanması ve ses gruplanmasına bağlı olarak belirlenmekte ve aksak semai usûlünün “Dü-üm Te Kâ-â Dü-üm Te-ek Tek” kalıbını göstermektedir.

Düzüm bileşeni ve usûl bileşeni. Bu bölümde, analizde incelenen gruplanma prensipleri çerçevesinde, darplardan ritmik bileşen yapılarına (düzüm bileşeni ve usûl bileşeni) geçiş açıklanacaktır. Ancak darbin usûl yapısı ile ilgili, ritmik bileşenlerin ise metrik yapı ile ilgili kavramlar olması dolayısıyla; birim ile düzüm bileşeni arasındaki ilişkinin darp ve düzüm bileşeni arasında da aynı şekilde gerçekleştiği söylenemez.

Bunun yerine darpların, ait oldukları usûlün metrik yapısını gösteren düzüm içerisinde, hangi düzüm bileşeni kapsamında değerlendirilebileceği incelenmiştir³³. Zira düzüm her ne kadar metrik yapı içerisindeki bir kavram olsa da darp-düzüm bileşeni ilişkisinin anlaşılması, analizi meydana getiren hiyerarşik yapının kavranması ve bu yapıda bir üst katmana geçilebilmesi açısından önemlidir.

Düzüm bileşeni³⁴. Müziği meydana getiren temel ritim kalıplarıdır ve birimlerin ikili veya üçlü gruplar halinde bir araya gelmesi sonucunda oluşurlar³⁵. Daha önce açıklanan birim-darp ve hece-darp ilişkilerine benzer şekilde, çoğunlukla bir veya birden fazla darp, bir düzüm bileşeni içerisinde değerlendirilir. Ancak az da olsa, birden fazla düzüm bileşeninin bir darbı meydana getirdiği durumlar da vardır.

Tamzara

Şekil 11. Darp-Düzüm Bileşeni İlişkisi (Yıldız, 2019, s. 76)

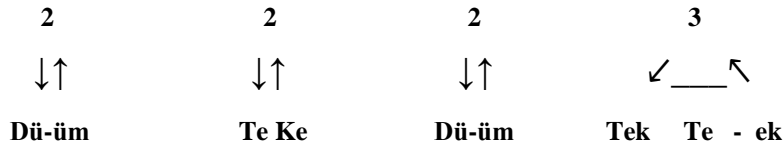
Şekil 11’de verilen evfer usûlündeki eserde; hem asma davul icrasında vurulan darplar, hem de usûlün “Düm Te Ke Düm Tek Tek”³⁶ darpları eserin 2+2+2+3 kalıbındaki düzüm yapısını oluşturan düzüm bileşenleri içindedir.

³³ Bunun için 3 birimlik düzüm bileşeni içerisindeki gruplanma şekillerini gösteren bir düzüm gösterimi tercih edilebilir. Örn: aksak usûlü için 2+2+2+(2+1), evfer usûlü için 2+2+2+(1+2) gösteriminin kullanılması.

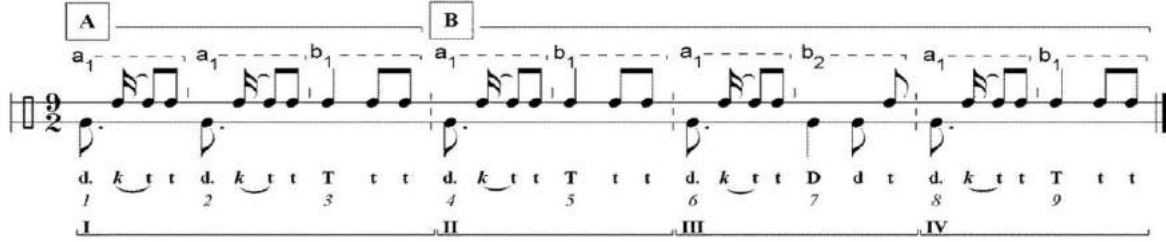
³⁴ Düzüm bileşenlerinin belirlenmesi, geleneksel bir usûl icrası bulunmayan sözsüz eserlerde ritmik yapının tespiti açısından da son derece önemlidir. Bu eserlerde analiz elemanları; birim, ritmik bileşenler, düzüm ve ölçü şeklindedir. Ancak bu tür bir analiz, kapsam dışında kalması dolayısıyla, çalışmaya dâhil edilmemiştir.

³⁵ Tanrıkorur (1991, s. 710), Türk müzikisinin genel karakterini ortaya koyan başlıca özellikleri arasında “Kısa veya uzun pekçok ritim kombinezonunu “usûller” içinde kalıplaştırmış oluşu”nu da göstermektedir. Bu tanımlama, çalışmada düzüm bileşeni ve usûl bileşeni olarak açıklanan ritim yapıları ile büyük oranda benzeşmektedir.

³⁶ Darplar, aralarındaki nicel farkların gösterilebilmesi amacıyla, birim değerleri kadar hece ile gösterilecek şekilde uzatıldığında, usûl kalıbı “Dü-üm Te Ke Dü-üm Tek Te-ek” şeklinde okunmaktadır.



Düzüm bileşeni, usûl darpları ile olan bağlantısının yanı sıra, birimin tespiti ile ilgili olarak da değerlendirilmesi gereken bir unsurdur. Darp başlığında açıklandığı gibi, darpların birleşmesi sonucunda birimlerin meydana geldiği örneklerde düzüm bileşenleri, birimin tespit edilmesinde yardımcı bir unsur görevi görmektedir.



Şekil 12. Darp-Birim-Düzüm Bileşeni İlişkisi (Öztürk, 2014)

Öztürk (2014, s. 16) Şekil 12’de, ağır zeybeklerin asma davul icrasında vurulan usûl darplarını dört kesit halinde göstermekte;³⁷ kesitlerin ise açılışı ve kapanışı gösteren ritimsel hücreler içerdiğini açıklamaktadır. Öztürk’ün çalışmasında “ritimsel hücre” olarak ifade edilen terim, çalışma kapsamında “birim” olarak; “kesit” ise “düzüm bileşeni” olarak açıklanmıştır. Dolayısıyla şekilde verilen usûl, dokuz birimden ve dört düzüm bileşeninden meydana gelmektedir; düzüm yapısı ise 3+2+2+2 şeklindedir. Notada gösterilen darplar, gruplanma kriterleri doğrultusunda bir araya gelerek birimleri, daha sonra da düzüm bileşenlerini meydana getirmektedir.

Analiz kapsamında değerlendirildiğinde, Şekil 12’de verilen darplarla icra edilen bir eserde, birimin tespiti için gruplanma kriterlerine göre bir değerlendirilme yapılması gerektiği görülmektedir. Bu kapsamda, Öztürk’ün (2014) de açıkladığı gibi, a₁ hücresi ile gösterilen birimin düzüm bileşenlerinin başlangıcını (açılış hücresi), b₁ ve b₂ hücreleri ile gösterilen birimlerin ise düzüm bileşenlerinin bitişini (kapanış hücresi) gösteren birimler olduğu anlaşılmaktadır. Bu hücrelerin birim olarak kabul edilmesi durumunda ortaya çıkan 3+2+2+2 düzümü, vurgu karakteri olarak da gruplanma yapısını doğru şekilde göstermektedir.

Şekil 12’deki örnek, “Darp” başlığı altında birim tespiti ile ilgili olarak açıklanan “vurgu karakterine uygunluk” kriteri bağlamında değerlendirildiğinde; dokuz birimlik usûlün birinci, dördüncü, altıncı ve sekizinci birimlerinin vurgulu olduğu görülmektedir (3+2+2+2). Usûlün vurgu karakteri, seçilen birimle doğru şekilde ifade edilebildiği için bu birim tespiti doğrudur. Belirlenen birimin (2/4) yarısının birim olarak kabul edilmesi durumunda (1/4) ortaya çıkacak olan on sekiz birimlik ölçü ise (18/4) usûlün vurgu karakterini veya ritmik yapı içerisindeki gruplanmayı açıklamak için uygun olmayacaktır. Zira 18/4’lük ölçü, usûlün başlangıcındaki karakteristik üç birimlik gruplanmayı ancak (2+2)+(2+2)+(2+2) düzümü ile gösterebilir ki, bu da yine birimin 2/4 olduğunu göstermektedir.

Usûl bileşeni. Düzüm bileşenlerinin bir araya gelerek oluşturduğu, ritim cümlesinden daha küçük gruplardır. Usûl bileşenleri, en az iki düzüm bileşeni grubu arasında oluşan ve seslerin gruplanma özelliklerine bağlı olarak gelişen ritmik duruculuk sonucunda meydana gelirler. Dolayısıyla, usûl bileşeninin sonundaki duruculuğun, her düzüm bileşeni sonunda var olan duruculuktan daha fazla olması gereklidir. Zaten düzüm bileşenlerinin gruplanmasının sebebi de bu duruculuktur. Her düzüm yapısı içerisinde farklı düzüm bileşeni grupları oluşmasını sağlayacak bir duruculuk olmadığı için usûl bileşenleri her eserde görülmez; eserin usûlü büyüdükçe usûl bileşenlerinin oluşma ihtimali artar.

³⁷ Öztürk (2014, s. 15)’ün, ağır zeybek ezgilerinin önemli bir kısmının üç hücreli kesitlerinde ezgisel değişim gösterdiği; üç adet ikişerli hücreden oluşan kesitlerinde ise bir tür nakarat özelliği gösterdiğine dair tespiti, usûl ile eserin formu arasındaki ilişkiyi açıklaması bakımından da son derece önemlidir.

YÜKSEK AYVANLARDA BÜLBÜLLER ÖTER

Repertuar No: 669

Düzüm: 8 (3+2+3) + 7 (2+3+2)

Yöre: Malatya

Kaynak Kişi: Hakkı Coşkun

Derleyen: Muzaffer Sarısözen

♩ = 104

YÜK SEK A.....Y VA.....N LA...R DA BÜ.....L BÜ.....L LE.... RÖ..... TE.....R

YÜK SEK A.....Y VA.....N LA...R DA BÜ.....L BÜ.....L LE.... RÖ..... TE.....R

BÜ.....L BÜ LÜ.....N Fİ.... GA.... Nİ..... A..... LE..... ME..... YE TE.....R

BÜ.....L BÜ LÜ.....N Fİ.... GA.... Nİ..... A..... LE..... ME..... YE TER

Şekil 13. Düzüm Bileşeni-Usûl Bileşeni İlişkisi

Şekil 13'te notası verilen Yüksek Ayvanlarda Bülbüller Öter adlı türküde 1/8'lik birim nota değeri için hece değerleri incelendiğinde (1+2)+(1+1)+(1+2)+(1+1)+(1+2)+(1+1) yapısı ortaya çıkmaktadır. Bu yapı ise 3+2+3+2+3+2+3+2+3+2 şeklinde gruplanarak düzüm bileşenlerini meydana getirmektedir. Düzüm bileşenleri bu şekli ile 3+2 kalıbında tekrar eden bir düzümüne işaret etmektedir. Ancak vurgu ve duruculuk noktaları incelendiğinde, düzüm bileşenlerinin kendi içinde (3+2)+(3+2)+(3+2) şeklinde değil, (3+2+3)+(2+3+2) şeklinde gruplandığı görülmektedir. Dolayısıyla, yalnızca düzüm bileşenlerine göre yapılan bir değerlendirme ile eserin ölçüsü 5/8 olarak tespit edilmekte, ancak usûl bileşenlerinin belirlenmesi sonucunda ölçünün 15/8 olduğu anlaşılmaktadır.

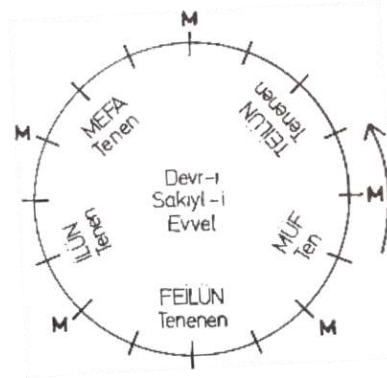
Usûl. Birimi, darpları, düzüm bileşenleri ve varsa usûl bileşenleri belirlenen bir eserin usûlü kesin olarak belirlenmeden önce, usûl devrinin döngüsel yapısından kaynaklanan bir hususun değerlendirilmesi gerekmektedir. Bir eserin ezgi, ritim ve söz unsurlarının birbirleri ile uyum içerisinde olması halinde, bu unsurlara ait form yapıları da usûl devri içerisinde bir uyum göstermektedir. Bu uyum ise usûl devrinin dairesel gösterimi ile rahatlıkla gözlemlenebilir hale gelmektedir. Bu sebeple, usûle bağlı olarak belirlenen ölçü içerisindeki ezgisel form ve söz unsurlarının uyumu, usûlün döngüsel yapısı içerisinde kontrol edilmelidir.

Usûllerin dairesel gösterimine ilişkin ilk örneklere edvar kaynaklarında rastlanmaktadır. Önceleri darp vurulan ve vurulmayan nakreler ayrı ayrı belirtilirken³⁸, 18. yüzyıldan itibaren yalnızca vurulan usûl darpları ve bu darpların nakre değerlerinin verildiği görülmektedir. Ancak her iki usûl anlatım şeklinde de değişmeyen husus, usûllerin mutlaka dairesel bir gösterimle ifade edilmesidir.

Bardakçı (1986, s. 83), usûllerin tarif edilme şekli ile ilgili şu bilgileri vermektedir:

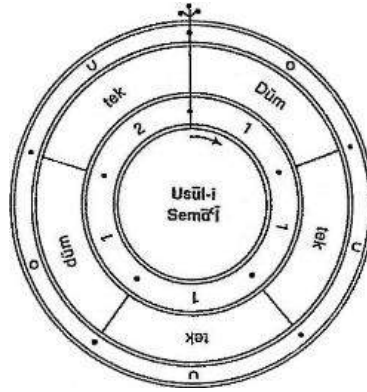
Genellikle usûlün bir ölçüsünü ifade eden devirlerin, klasik teori kitaplarında özel bir ifade tarzı vardır ve bu iş için bir “daire”den yararlanılır. Daire devrin zamanı yani nakre sayısı kadar eşit parçaya bölünür, vurulan nakreler bölüm çizgisinin üzerine bir “Mim” harfi konulması şeklinde belirtilir, direklerin hece karşılıkları birleşik biçimde, örneğin “te ne nen” şeklinde değil, “tennenen” olarak bölünümünden bunlara isabet edenlerin altına konular, usûlün prozodik karşılığı olan vezin, genellikle direkleri belirleyen bu hecelerin üzerine yazılır, usûlün adı da dairenin ortasına kaydedilir. Tüm bunlar saat istikametinin ters yönüne doğru yazılır yani devir bu yöne doğru ilerler.

³⁸ Bardakçı (1986, s. 82), edvarlarda verilen usûl tariflerinde kullanılan “vurulan ve vurulmayan nakreler” ifadeleri ile ilgili olarak, “[...] şu kadar nakre sâkit olur, şu kadar nakre ise vurulur” biçimindeki sözlerin kullanıldığını, vurulmayan nakrelerin “mavti” veya “mudrec”, vurulanların ise “madrub” vs. şeklinde adlandırıldığını bildirmektedir.



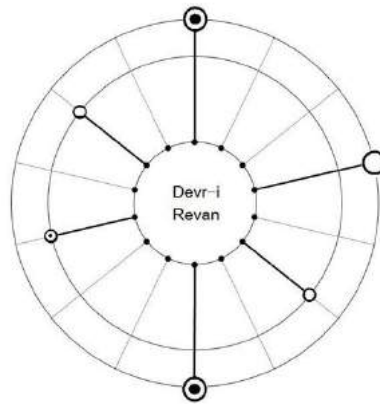
Şekil 14. Sakıyl-i Evvel Usûlünün Dairesel Gösterimi (Bardakçı, 1986, s. 83)

Şekil 14'te görüldüğü üzere, sakıyl-i evvel usûlünün 16 nakresi de usûl dairesi üzerinde gösterilmekte; bunlardan yalnızca M (mim) harfi ile gösterilen birinci, dördüncü, yedinci, on birinci ve on üçüncü nakrelerde darp vurulmaktadır³⁹. Şekil 15'te ise yürük semai usûlünün Kantemiroğlu edvarındaki dairesel gösterimi verilmiştir (Tura, 2001). Buna göre, usûl darpları ve darp değerlerini gösteren nakreler, usûl devrinin döngüsel yapısına uygun şekilde, daire içerisinde gösterilmektedir.



Şekil 15. Yürük Semai Usûlünün Dairesel Gösterimi (Tura, 2001, s. 167)

Baysal (2011) ise nakrelerin, zayıf darpların ve kuvvetli darpların farklı daireler üzerinde gösterildiği bir model kullanarak usûlün dairesel gösteriminin önemi üzerinde durmaktadır.



Şekil 16. Devr-i Revan⁴⁰ Usûlünün Dairesel Gösterimi (Baysal, 2011, s. 63)

³⁹ Nakreler dairenin tepe noktasındaki M (mim) harfinden başlanarak saatin tersi yönünde sayılmaktadır.

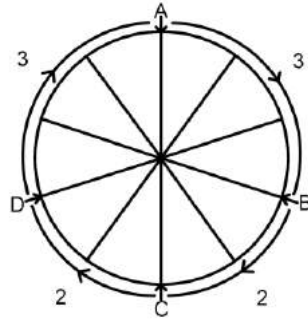
⁴⁰ Devr-i revan usûlünün ana kalıbı "Dü-ü-üm Dü-üm Te-ek Dü-ü-üm Te-ek Te-ek" şeklinde okunur.

Dairesel gösterim darpların nakre değerleri kullanılarak oluşturulabildiği gibi, darpların metrik yapı içerisinde gösterildikleri düzum bileşenleri kullanılarak da oluşturulabilir. Bu gösterimde farklı başlangıç noktalarını esas alarak döngüsel yapı içerisindeki potansiyel ritim kalıplarının görülmesi de mümkün olmaktadır. Dolayısıyla analiz edilen eserin düzümü, döngüsel yapı içerisindeki farklı başlangıç noktalarına yerleştirilerek eserin usül, form ve söz yapısını en doğru şekilde gösteren konum bulunabilir.

Örnek olarak, Şanlıurfa yöresine ait 2409 repertuar numaralı “Aşkınla Bu Uşşakı Viraneye Dönderdin” adlı eserin repertuar notası (Şekil 17) incelendiğinde, ezgi cümlesi, ritim cümlesi ve söz mısralarının mevcut ölçü tespiti ile uyum içerisinde olmadığı görülmektedir.

Şekil 17. *Aşkınla Bu Uşşakı Viraneye Dönderdin* Adlı Eserin Notasından Bir Kesit-TRT THM Repertuarı (Akbiyık, 2020)

Eserin mevcut ölçü içerisindeki düzum yapısı 3+2+2+3 şeklinde olup, bu yapı curcuna usülünü göstermektedir. Ancak bu usüle ait düzum yapısı, edvar kaynaklarında usüllerin gösterildiği gibi dairesele gösterim ile incelendiğinde (Şekil 18), eserin form, ritim ve söz unsurlarını daha tutarlı bir şekilde gösteren başka bir düzum yapısı içerisinde değerlendirilmesinin mümkün olduğu görülmektedir.



Şekil 18. *Curcuna Usülünün 3+2+2+3 Düzüm Yapısını da İçeren Dairesel Gösterim*⁴¹

Şekil 18’de görüldüğü üzere; usül devrinin döngüsel yapısı (saat yönünde), temel darpları gösteren dört düzum bileşeninin herhangi birinden başlanmasını mümkün kılmaktadır. Başlangıç noktasına göre değişen dört farklı düzum yapısı⁴² (A, B, C, D), aynı sıra ile birbirini takip eden düzum bileşenleri ile gösterilebilmektedir. Dolayısıyla, bu yapıya sahip bir eserde ölçü belirlenirken ezgi, ritim ve söz unsurlarını en tutarlı şekilde gösteren başlangıç noktası seçilmelidir. Konunun daha iyi anlaşılabilmesi amacıyla, usülleri aynı döngüsel yapının farklı noktalarından başlayarak şekillenen eser örnekleri aşağıda verilmiştir⁴³.

⁴¹ Ritmik yapıların dairesele şablonda algılanması ve gösterimi, KBM alanında çalışan çeşitli müzik teorisyenlerinin de ilgisini çekmiş ve bu alanda önemli çalışmalar gerçekleştirilmiştir. Detaylı bilgi için bkz. (London, 2004).

⁴² Bu yapılar aslında usül kalıplarını gösteriyor olsa da curcuna usülü dışında darp ve usül adları belirlenmemiş olduğu için bu aşamada düzum olarak ifade edilmiştir.

⁴³ Eserlere ait notalar ekte verilmiştir (Ek 2, Ek 3, Ek 4, Ek 5).

A noktasından başlayan düzum: 3+2+2+3 (Örn: Kerpiç Kerpiç Üstüne Kurdum Binayı)

B noktasından başlayan düzum: 2+2+3+3 (Örn: Çıranın Burnunu Kes Çıra Yansın)

C noktasından başlayan düzum: 2+3+3+2 (Örn: Çift Candarma Geliyor)

D noktasından başlayan düzum: 3+3+2+2 (Örn: Böyle İkrar İlen Böyle Yolunan)

Şekil 17’de notası verilen eser ile ilgili olarak, mevcut ölçü tespitinin eserin ritim, ezgi ve söz unsurları arasında oluşturduğu tutarsızlık ve çözüm önerisi, Şekil 18’deki dairesel gösterim kullanılarak aşağıda açıklanmıştır.

- Repertuar notasındaki ölçü, A tipi düzum yapısını göstermektedir.
- **Ezgi:** Müzik cümleleri⁴⁴ (A₁, A₂, B) ve cümlecikleri⁴⁵ (a₁, a₂, b₁, b₂, c, d) D tipi düzum yapısı ile uyumludur (Şekil 19).
- **Söz:** Eserin sözlerini meydana getiren şiir 14’lü hece veznine sahiptir ve durak yapısı 7+7’dir. Mısralar müzik cümleleri ile durak yapısı ise cümlecikler ile uyum içerisindedir. Dolayısıyla, söz unsuru da ezgi gibi D tipi düzum yapısı ile uyumludur (Şekil 19).
- **Ritim:**
 - **Darp:** Eserin yöresel icralarında vurulan usûl darpları “Dü-ü-üm Te-ek Dü-üm Te-e-ek” şeklindedir.
 - **Bileşenler:** Darpların oluşturduğu düzum bileşenleri (3+2+2+3), Şekil 18’de verilen döngüsel yapıyı meydana getirmektedir. Bu yapı içerisinde ritim, ezgi ve söz unsurlarını en uyumlu şekilde gösteren ritmik model seçilerek ölçü buna göre oluşturulmalıdır.
 - **Usûl:** Usûlü meydana getiren darpların ölçüye yerleştirilmesinde kuvvetli ve zayıf vuruşların yerlerine dikkat edilmesi gerekmektedir. Ezgi ve söz yapısının gösterdiği D tipi düzumün seçilmesi durumunda, usûlün ölçü içerisine yerleşen darpları “Te-e-ek Dü-ü-üm Te-ek Dü-üm” şeklinde olacaktır. Bu usûl organizasyonu, gerek kuvvetli ve zayıf vuruşların ezgi ile uyumsuz olması, gerekse ölçüye zayıf vuruşla başlanmasından dolayı doğru değildir. Ayrıca eserin 10 birimden oluşan ritmik yapısı içerisinde, kuvvetli ve zayıf vuruşların oluşturduğu gruplanma gereği, toplamları birbirine eşit olan iki grup duyulmaktadır (5+5). Mevcut usûl organizasyonu içerisinde bu gruplanmaya uygun olan düzumler A tipi ve C tipi düzum yapılarıdır. Ancak daha önce belirtildiği gibi, eser A tipi düzum ile ölçüldüğünde müzik cümleleri ve söz mısraları ölçü sonlarında başlamakta ve bir uyumsuzluk meydana gelmektedir. Bu durumda; eserin ritim, ezgi ve söz unsurları ile en uyumlu yapı olan C tipi düzum yapısı seçilmelidir.

Buna göre, eser C tipi düzum yapısına uygun bir ölçülendirme ile tekrar notaya alınarak Şekil 19’da sunulmuştur.

⁴⁴ Cümle: 1. Tamamlanmış bir müzikal fikir (Drabkin ve Pfingsten, 2001). 2. “Bir veya birkaç lahin parçasından yapılmış ve musikice manası tamamlanmış fikra” (Öztuna, 2000, s. 57). 3. “Birbirlerini tamamlayan en az iki cümlecğin oluşturduğu ezgisel bütüne denilir” (Akdoğan, 1996, s. 55). 4. Müzikal ifadenin tam bir duruculuk ile sonlanması neticesinde oluşan yapı.

⁴⁵ Cümlecik: 1. “Ezgisel gidiş sırasında, çok ender de olsa makamın durak veya güçlü seslerinden birinde, ama, çoğunlukla ilgili makamın durak ve güçlü seslerinin dışında bir ses üzerinde soluklanışı sonucu oluşan ezgisel kalıba cümlecik denir” (Akdoğan, 1996, s. 54). 2. Müzikal ifade içerisinde soru-cevap veya öncül-ardıl ilişkisi kurmak suretiyle bir araya gelerek müzik cümlesini meydana getiren alt yapılar.

AŞKINLA BU UŞŞAKI VİRANEYE DÖNDERDİN

Repertuar No: 2409
Düzüm: 2+3+3+2
Yöre: Şanlıurfa
Kaynak Kişi: Mehmet Uzungöl
Derleyen: Mehmet Özbek

♩ = 300

Şekil 19. Aşkınla Bu Uşşakı Viraneye Dönderdin Adlı Eserin 2+3+3+2 Düzüm Yapısına Göre Ölçülendirilen Notası⁴⁶

Şekil 19'da notası verilen eserin analizi; her bir mısradaki, bir müzik cümlesine karşılık gelen ve toplam dört usûl devrinden oluşan bir ikâ⁴⁷ yapısını göstermektedir. Hece değerlerine bağlı olarak şekillenen usûl, 2+3+3+2 düzüme uygun darplardan oluşmaktadır. Eserin ezgi, ritim ve söz yapısına ilişkin bu bilgi, aynı zamanda benzer özelliklere sahip yeni eserlerin üretilmesi için de bir şablon özelliği göstermektedir. Bu şablona müzik cümlelerinin içerdiği ses merkezlerinin de dâhil edilmesi sonucunda, gelecek çalışmalarda eserin tam analiz şeması çıkarılabilecektir.

Söz-ölçü analizi. Eserlerin ölçülendirilmesinde sözün biçimsel özelliklerinin belirleyiciliğine dair daha net bilgiler elde edilmesi amacıyla, ölçünün tespit edilmesinin ardından, TRT THM repertuarı notasında ve analiz doğrultusunda yeniden yazılan notada söz-ölçü ilişkisi karşılaştırmalı olarak incelenmiştir. Bu analizde amaç; hem repertuar notalarındaki ölçülerin belirlenmesinde mısra, durak yapısı, katma söz gibi unsurların etkisi olup olmadığını görmek, hem de tespit edilen ölçünün sözün biçimsel unsurları ile bağlantısını ortaya çıkarmaktır.

Bu bağlamda, mısraları meydana getiren heceler, hece değerleri ve bunların eserde ölçülere ne şekilde dağıldığı incelenerek tablolar halinde sunulmuştur. Son olarak, her eser için ayrı tablolarda verilen söz konusu bilgiler özetlenerek, analiz edilen eserlerin söz-ölçü ilişkileri ortak bir tabloda değerlendirilmiştir.

Çalışmada incelenecek olan eserler bu bölümde açıklanan çerçevede bir analize tabi tutulmuş; her eserin kaynak kişi, mahalli sanatçı veya üstat icracı tarafından yapılan icralarının kayıtları incelenerek form ve usûl yapısı belirlenmiştir. Bu amaçla, öncelikle eseri oluşturan müzik cümleleri tespit edilmiş; daha sonra bu cümlelerin içinde tekrar eden usûl ve düzum yapılarını belirlemek amacıyla icradaki darplar ve uygulanan vuruş kalıpları (mızrap yönleri) saptanmıştır. Her eserin sözlerini meydana getiren heceler de tabloya eklenerek form-usûl-söz birlikteliği ortaya konmaya çalışılmıştır.

Ayrıca, eserlerin yeniden yazılan notaları ile ilgili olarak aşağıdaki hususların belirtilmesinde fayda görülmektedir:

- Çalışma konusunun ölçü tespiti ile sınırlı olması dolayısıyla, analiz edilen eserlerde nota ile icra arasındaki ezgi farklılıkları vb. hususlara değinilmemiş ve söz konusu türkülerin repertuar notaları, ölçü yapısına ilişkin bir düzeltme gerekli görülmediği sürece değiştirilmemiştir.
- Eserlerin tespit edilen usûlleri, geleneksel usûl nazariyatı kapsamında değerlendirilen yapılar arasında değildir ve darp isimleri belirlenmiş değildir. Ancak usûl ve darplar için isim tespit edilmesi konusunun ayrı bir çalışma

⁴⁶ Eserin TRT THM repertuarında bulunan notasına sadık kalınarak yazılması sonucunda, bazı heceler ölçüyü aşması söz konusu olsa da günümüz icralarında bu heceler notada gösterilen ölçülerin sonunda kesilerek devamındaki ölçü başlangıçlarında yalnızca ritim saz ile darp vurulduğu görülmektedir. Her iki durum da tespit edilen düzum yapısını değiştirmemekle birlikte, ikinci icra şekli sözlerin ve form yapısının ölçüye daha tutarlı bir şekilde yerleşmesini sağlamaktadır.

⁴⁷ Harmancı (2011), ikâ'nın art arda tekrar eden usûl kalıplarının oluşturduğu ve toplamda şiirin bir mısrasına tekabül eden bir kavram olduğunu bildirmiş ve birçok klasik eser üzerinde ikâ'yı bu kapsamda değerlendirmek suretiyle analizler yaparak Türk müziği eserlerinde vezin-usûl-ikâ ilişkisini incelemiştir. İkâ terimi, çalışmada da bu kapsamda kullanılmıştır.

gerektirmesinden ötürü, nota yazısında yalnızca usûl bileşenlerine ve düzum bileşenlerine yer verilmiştir. Ayrıca eserde bulunması durumunda, ölçünün içerisinde usûl bileşenlerini gösteren kesik çizgiler kullanılmıştır.

- Eserlerin yeniden yazılan notalarında, nota gruplanmalarının eserin usûl ve/veya düzum yapısına uygun olmasına dikkat edilmiştir. Ayrıca okuma kolaylığı sağlanması amacıyla, gruplanmış olan notalar da kendi aralarında eserin birim nota değerini gösteren daha küçük gruplar oluşturacak şekilde yazılmıştır.
- Eserlerin rahatça algılanabilmesi amacıyla, müzik cümleleri mümkün olduğunca satır sonunda bölünmeyecek şekilde nota yazısına yerleştirilmiştir. Bu amaç doğrultusunda, eser notalarının bazı durumlarda dikey, diğerlerinde ise yatay olarak yazılması tercih edilmiştir.
- Çalışma hacmini artırmamak amacıyla, eserler yalnızca ilk kıtaları ile notaya alınmıştır. Zira aynı ezgi ile okunan farklı kıtaların muadil mısralarında hece yapısına bağlı olarak görülebilen çeşitli ritmik farklılıklar; çalışmanın konusu olan düzum yapısını, usûlü veya ölçüyü değiştirmemektedir. Bu doğrultuda, analiz tabloları da ilk kıtalara ait sözleri gösterecek şekilde düzenlenmiştir.

Bu kapsamda; analiz edilen eserlerin TRT THM repertuarında kayıtlı notaları, analiz tabloları ve analiz doğrultusunda yeniden yazılan notaları aşağıda verilmiştir.

Analiz Tabloları ve Eser Notaları

Zeynep Bu Güzellik Var mı Soyunda.

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
THM 331 - 9/6/1973

YÖRESİ
KANBAL-MAMAŞ

KİMDEN ALINDIĞI
AŞIK SÜLEYMAN

DERLEYEN
M. SARISOZEN

DERLEME TARİHİ

NOTAYA ALAN
M. SARISOZEN

ZEYNEP BU GÜZELLİK VARMİ SOYUNDA
(Mamaşlı Zeynebin Türküsü)

SÜRE:
(♩ = 140)

1- ZEY NEP BU GÜ ZEL LİK VAR MI SO YUN DA
2- ZEY NE BE YAP TIR DIM AL TIN DAN TA RAK
3- SÖ GÜ DÜN YAP RA Ğİ NA RİN DİR NA RİN
4- KAN GAL DA NA ŞA Ğİ MA MA ŞIN KÖ YÜ

EL VAN EL VAN GÜL LER Bİ TER BA ĞIN DA
TA RA ZÜ LÜF LE RİN BİR YA NA Bİ RAK
İ QE RİM YA Nİ YOR Dİ ŞA RİM SE RİN
DE RİN DİR KU YU SU SE RİN DİR BU YU

A Rİ PE GÜ NÜN DE BAY RA MA YIN DA
ZEY NE BE Ğİ DE MEM YOL LAR PEK İ RAK
ZEY NE Bİ BU HAF TA ET Tİ LER GE LİN
GÜ ZEL LE Rİ ÇİN DE ZEY NE BİN HU YU

ZEY NE BİM ZEY NE BİM
BEŞ KÖ YÜN İ ÇİN DE ŞAN LI ZEY NE BİM

Şekil 20. TRT THM Repertuarında Kayıtlı Nota

Tablo 1. Form-Söz-Ritim Unsurlarının Analizi (Şekil 21)

FORM	Cümle	3 a 4																											
SÖZ	Hece	zey	nep	bu	gü	zel	lik	var	m	so	yun	da	zey	nep	bu	gü	zel	lik	var	m	so	yun	da						
	Hece Değeri	1	1	1	2	1	2	1	1	2	1	2	1	1	1	2	1	2	1	1	2	1	2						
RİTİM	Vuruş Kalıbı	↓	↑	↓	↑↑	↓	↑↑	↓	↑	↓↑	↓	↑↑	↓	↑	↓	↑↑	↓	↑↑	↓	↑	↓↑	↓	↑↑						
	Düzüm Bileşeni	2		3		3		2		2		3		2		3		3		2		3							
	Usul Bileşeni	8							7							8							7						
	Ölçü	15/8												15/8															

Eserin usûl bileşenlerinin müzik cümleleri içerisinde 8+7 formunda düzenli olarak tekrar etmesi dolayısıyla, eserin ölçüsü 15/8 olarak tespit edilmiştir.

Tablo 2. Söz-Ölçü Analizi⁴⁸

Mısra	MHS	MHB	TRT Notası		Tespit Edilen Nota	
			MHS-Ölçü Dağılımı	MHD-Ölçü Dağılımı	MHS-Ölçü Dağılımı	MHD-Ölçü Dağılımı
ZEYNEP BU GÜZELLİK VAR MI SOYUNDA	11	6+5	11	(1+1+1+2+1+2+1+1+2+1+2)	11	(1+1+1+2+1+2+1+1+2+1+2)
ELVAN ELVAN GÜLLER BİTER BAĞINDA	11	6+5	11	(1+1+1+2+1+2+1+1+2+1+2)	11	(1+1+1+2+1+2+1+1+2+1+2)
ARİFE GÜNÜNDE BAYRAM AYINDA	11	6+5	11	(1+1+1+2+1+2+1+1+2+1+2)	11	(1+1+1+2+1+2+1+1+2+1+2)
Bağlantı:						
ZEYNEBİM ZEYNEBİM ALLI ZEYNEBİM	11	6+5	11	(1+1+1+2+1+2+1+1+2+1+2)	11	(1+1+1+2+1+2+1+1+2+1+2)
BEŞ KÖYÜN İÇİNDE ŞANLI ZEYNEBİM	11	6+5	11	(1+1+1+2+1+2+1+1+2+1+2)	11	(1+1+1+2+1+2+1+1+2+1+2)

MHS ve MHD her 15/8'lik ölçü içerisinde tamamlandığı için, tespit edilen ölçü hem usûl yapısı hem de MHS ile uyumludur.

⁴⁸ MHS (Mısra Hece Sayısı): Mısradaki toplam hece sayısını gösterir.

MHB (Mısra Hece Bileşenleri): Mısradaki hece veznini oluşturan durak yapısını ve katma sözleri gösterir.

MHD (Mısra Hece Değerleri): Mısradaki tüm hecelerin ölçü birimi cinsinden değerlerini gösterir.

MHS-Ölçü Dağılımı: Mısradaki toplam hece sayısının müzik ölçülerine dağılımını gösterir.

MHD-Ölçü Dağılımı: Mısradaki tüm hecelere ait birim değerlerinin müzik ölçülerine dağılımını gösterir.

ZEYNEP BU GÜZELLİK VAR MI SOYUNDA

Repertuvar No: 331

Düzüm: 8+7 [(2+3+3)+(2+2+3)]

Yöre: Sivas

Kaynak Kişi: Aşık Süleyman

Derleyen: Muzaffer Sarısözen

$\text{♩} = 140$

1
ZEY NEP BU GÜ ZE...L LİK VAR MI SO YUN DA

2
ZEY NEP BU GÜ ZE...L LİK VAR MI SO YUN DA

3
EL VAN E...L VA.....N GÜ...L LER Bİ TER BA ĞIN DA

4
EL VAN E...L VA.....N GÜ...L LER Bİ TER BA ĞIN DA

5
A Rİ FE GÜ NÜ...N DE BAY RA MA YIN DA

6
A Rİ FE GÜ NÜ...N DE BAY RA MA YIN DA

7
ZEY NE Bİ...M ZE.....Y NE..... BİM AL LI ZEY NE BİM

8
BEŞ KÖ YÜ..... Nİ..... Çİ...N DE ŞAN LI ZEY NE BİM

9
ZEY NE Bİ...M ZE.....Y NE..... BİM AL LI ZEY NE BİM

10
BEŞ KÖ YÜ..... Nİ..... Çİ...N DE ŞAN LI ZEY NE BİM

Şekil 21. Analiz Doğrultusunda Yeniden Yazılan Nota

Ayrılık Hasreti.

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
THM REPERTUAR SIRA No: 2740
İNCELEME TARİHİ: 27.1985

YÖRESİ
TUNCELİ
KİMDEN ALINDIĞI
NESİMİ ÇİMEN
SÜRESİ : ♩ ♪ ♫ = 42

DERLEYEN
İHSAN ÖZTÜRK

DERLEME TARİHİ

AYRILIK HASRETİ

NOTAYA ALAN
İHSAN ÖZTÜRK

AY RI LUK HAS RE Tİ KÂ RET Tİ CA NA
KÂ RET Tİ CA NA SE HER YE Lİ SEV Dİ
ĞİM DEN NE HA BER SE HER YE Lİ SUL TA
NİM DAN BİR HA BER (SAZ - - - - -)
SE LÂ MİM TEB Lİ ĞET KUT Bİ Cİ HA NA
KUT Bİ Cİ HA NA SE HER YE Lİ SEV Dİ
ĞİM DEN NE HA BER SE HER YE Lİ SUL TA
NİM DAN BİR HA BER (SAZ - - - - -)

Şekil 22. TRT THM Repertuarında Kayıtlı Nota

Tablo 3. Form-Söz-Ritim Unsurlarının Analizi (Şekil 23)

FORM	Cümle	a ₁										a ₂							a ₃																								
SÖZ	Hece	ay	n	lık	has	re	ti	kâ	ret	ti	ca	na	kâ	ret	ti	ca	na	se	her	ye	li	sev	di	ğim	den	ne	ha	ber	se	her	ye	li	sul	ta	nm	dan	bir	ha	ber	-	-	-	-
	Hece Değeri	1	1/2	1/2	1	2	1	2	1	1	2	1	2	1	1	2	1	2	1	1/2	1/2	1	2	1	1	2	1	2	1	1/2	1/2	1	2	1	2	1	1	2	1	2	-	-	-
RİTİM	Vuruş Kalıbı	↓	↓	↑	↓	↑↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑↑	↓	↑	↓	↑	↑↑	↓	↓	↑	↓	↑↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑↑	↓	↓	↑	↓	↑↑	↓	↓	↑	↓	↑↑	
	Düzüm Bileşeni	2		3		3		2		2		3		2		2		3		2		3		2		2		3		2		3		2		2		3					
	Usul Bileşeni	8						7						7						8						7						7											
	Ölçü: Karma	22/8										15/8							22/8																								

Eserin form yapısı $a_1+a_2+a_3$ şeklindedir. Ancak bu müzik cümlelerini kapsayan usüller arasında bir tutarlılık söz konusu olmadığı için, eserin 22/8'lik veya 15/8'lik olarak ölçülendirilmesi mümkün değildir. Bu durumda, ölçüyü tespit etmek için “eserin form yapısını meydana getiren unsurların içinde tekrar eden usül yapıları” aranmalıdır. Dolayısıyla eserin ölçüleri, a_1 , a_2 ve a_3 cümlelerinde tekrar eden usül bileşenleri doğrultusunda, 8/8 ve 7/8 olarak tespit edilmiştir.

Tablo 4. Söz-Ölçü Analizi

Mısra	MHS	MHB	TRT Notası		Tespit Edilen Nota	
			MHS-Ölçü Dağılımı	MHD-Ölçü Dağılımı	MHS-Ölçü Dağılımı	MHD-Ölçü Dağılımı
AYRILIK HASRETİ KÂR ETTİ CANA (kâr etti cana)	16	6+5+5	6+5+5	(1+1/2+1/2+1+2+1+2)+(1+1+2+1+2)+(1+1+2+1+1+1)	6+5+5	(1+1/2+1/2+1+2+1+2)+(1+1+2+1+2)+(1+1+2+1+1+1)
SEHER YELİ SEVDİĞİMDEN NE HABER	11	4+4+3	6+5	(1+1/2+1/2+1+2+1+2)+(1+1+2+1+2)	6+5	(1+1/2+1/2+1+2+1+2)+(1+1+2+1+2)
SELAMIM TEBLİĞET KUTB-I CİHANA (kutb-i cihana)	16	6+5+5	6+5+5	(1+1/2+1/2+1+2+1+2)+(1+1+2+1+2)+(1+1+2+1+1+1)	6+5+5	(1+1/2+1/2+1+2+1+2)+(1+1+2+1+2)+(1+1+2+1+1+1)
SEHER YELİ SULTANIMDAN BİR HABER	11	4+4+3	6+5	(1+1/2+1/2+1+2+1+2)+(1+1+2+1+2)	6+5	(1+1/2+1/2+1+2+1+2)+(1+1+2+1+2)

Eserin ölçüleri ile MHB arasında başlangıçta bir uyum görünse de bu uyumda bir nedensellik söz konusu değildir. Zira ikinci ve dördüncü mısralarda durak yapısı 6+5'ten 4+4+3'e dönüşmesine rağmen, MHS-Ölçü Dağılımı değişmemekte ve ölçüler durak yapısından bağımsız olarak (kelimeleri bölerek), usül bileşenlerine bağlı yapılarına uygun şekilde devam etmektedir.

AYRILIK HASRETİ

Repertuar No: 2740

Düzüm: Karma (8: 2+3+3 / 7: 2+2+3)

Yöre: Tunceli

Kaynak Kişi: Nesimi Çimen

Derleyen: İhsan Öztürk

$\text{♩} = 140$

AY RI LIK HAS RE... Tİ KÂ... RE...T Tİ.... CA... NA.... KÂ... RE...T Tİ.... CA... NA

SE HER YE..... Lİ SE...V Dİ..... Ğİ...M DE...N NE..... HA BER

SE HER YE... Lİ SU...L TA.... Nİ...M DA...N Bİ...R HA BER

SE LA MIN TEB Lİ.. ĞET KU...T Bİ... Cİ.... HA... NA.... KU...T Bİ... Cİ.... HA... NA

SE HER YE..... Lİ SE...V Dİ..... Ğİ...M DE...N NE..... HA BER

SE HER YE... Lİ SU...L TA.... Nİ...M DA...N Bİ...R HA BER

Şekil 23. Analiz Doğrultusunda Yeniden Yazılan Nota

Gül Menekşe Senden Almış Kokuyu.

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
 THM REPERTUAR SIRA No : 3188
 İNCELEME TARİHİ :
 YÖRESİ :
 SIVAS
 KİMDEN ALINDIĞI :
 YÜKSEL YILDIZ
 SÜRESİ :

GÜL MENEKŞE SENDEN ALMIŞ KOKUYU

DERLEYEN :
 CAN ETİLİ

DERLEME TARİHİ :

NOTAYA ALAN :
 CAN ETİLİ

GÜL MENEKŞE SENDEN ALMIŞ
 KOKUYU
 KOKUYU
 SENİNLE NAÇARMIŞ DALYA RİM YARİM
 BA HAR DA NAY RİLİK
 GURBE TİN HUYU GURBE TİN HUYU
 YASOL GÖZLERİMDE N DOLYARİM DOLYARİM
 SAVRULSUN HARMAN DA YARİN ETEĞİ

Şekil 24. TRT THM Repertuarında Kayıtlı Nota

Tablo 5. Form-Söz-Ritim Unsurlarının Analizi (Şekil 25)

FORM	Cümle	5 a ₁ 7														8 a ₂ 11																					
SÖZ	Hece	gül	me	nek	şe	sen	den	al	mış	ko	ku	yu	le	le	ko	ku	yu	se	nin	le	na	çar	mış	dal	ya	rim	ya	rim	dal	ya	rim	ya	rim	-	-	-	-
	Hece Değeri	1	1	1	2	1	2	1	1	2	1	2	1	1	2	1	2	1	1	1	2	1	2	1	1	2	1	2	1	1	2	1	2	-	-	-	-
RİTİM	Vuruş Kalıbı	↓	↑	↓	↑↑	↓	↑↑	↓	↑	↓↑	↓	↑↑	↓	↑	↓↑	↓	↑↑	↓	↑	↓↑	↓	↑↑	↓	↑	↓↑	↓	↑↑	↓	↑	↓↑	↓	↑↑	↓↑	↓↑	↓	↑↑	
	Düzüm Bileşeni	2		3		3		2		2		3		2		2		3		2		3		2		2		3		2		2		3			
	Usul Bileşeni	8				7				7				8				7				7															
	Ölçü: Karma	22/8														29/8																					

Eserin müzik cümlelerinin tutarlı bir usûl yapısı göstermemesi sebebiyle, ölçüler usûl bileşenleri doğrultusunda 8/8 ve 7/8 olarak tespit edilmiştir.

Mısra	MHS	MHB	TRT Notası		Tespit Edilen Nota	
			MHS-Ölçü Dağılımı	MHD-Ölçü Dağılımı	MHS-Ölçü Dağılımı	MHD-Ölçü Dağılımı
GÜL MENEKŞE SENDEN ALMIŞ KOKUYU (le le kokuyu)	16	6+5+5	8+8	(1+1+1+2+1+2+1+1)+(2+1+2+1+1+2+1+2)	6+5+5	(1+1+1+2+1+2)+(1+1+2+1+2)+(1+1+2+1+2)
SENİNLEN AÇARMIŞ DAL YÂRİM YÂRİM (dal yarım yarım)	16	6+5+5	8+8	(1/2+3/2+1+2+1+2+1+1)+(2+1+2+1+1+2+1+2)	6+5+5	(1/2+3/2+1+2+1+2)+(1+1+2+1+2)+(1+1+2+1+2)
BAHARDAN AYRILIK GURBETİN HUYU (gurbetin huyu)	16	6+5+5	8+8	(1/2+3/2+1+2+1+2+1+1)+(2+1+2+1+1+2+1+2)	6+5+5	(1/2+3/2+1+2+1+2)+(1+1+2+1+2)+(1+1+2+1+2)
YAŞ OL GÖZLERİMDEN DOL YARİM YARİM (dol yarım yarım)	16	6+5+5	8+8	(1/2+3/2+1+2+1+2+1+1)+(2+1+2+1+1+2+1+2)	6+5+5	(1/2+3/2+1+2+1+2)+(1+1+2+1+2)+(1+1+2+1+2)

Tablo 6. Söz-Ölçü Analizi

Eserin repertuar notasında belirlenen ölçüler, usûl yapısı ile uyum içerisinde olmamanın yanı sıra, söz unsurları ile de uyum göstermemektedir. Tespit edilen ölçüler ise hem usûl yapısı ile hem de MHB ile uyumludur.

GÜL MENEKŞE SENDEN ALMIŞ KOKUYU

Repertuvar No: 3188

Düzüm: Karma (8: 2+3+3 / 7: 2+2+3)

Yöre: Sivas

Kaynak Kişi: Yüksel Yıldız

Derleyen: Can Etili

♩ = 160

5 a1
GÜL ME NEK ŞE... SE...N DE...N A...L MIŞ KO... KU... YU... LE... LE... KO... KU... YU

8 a2
SE... NİN LE... NA... ÇA...R MI...Ş DA...L YA... Rİ...M YA... Rİ...M DAL YA Rİ...M YA... RİM

12 a2
SE... NİN LE... NA... ÇA...R MI...Ş DA...L YA... Rİ...M YA... Rİ...M DAL YA Rİ...M YA... RİM

16 a1
BA HA...R DA NA...Y RI... LL...K GUR... BE... Tİ...N HU... YU... GU...R BE... Tİ...N HU... YU

19 a2
YA ŞO...L GÖ...Z LE... Rİ...M DE...N DOL YA... Rİ...M YA... Rİ...M DOL YA Rİ...M YA... RİM

23 a2
YA ŞO...L GÖ...Z LE... Rİ...M DE...N DOL YA... Rİ...M YA... Rİ...M DOL YA Rİ...M YA... RİM

Şekil 25. Analiz Doğrultusunda Yeniden Yazılan Nota

Kapının Önünde Önlük Dikiyi.

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
THM REPERTUAR SIRA No: 3615
İNCELEME TARİHİ : 2.5.1991

YÖRESİ
MALATYA Arguvan
KİMDEN ALINDIĞI
ZEKİ SALMAN
SÜRESİ :

KAPININ ÖNÜNDE ÖNLÜK DİKİYİ

DERLEYEN
ZAFER GÜNDOĞDU

DERLEME TARİHİ

NOTAYA ALAN
ZAFER GÜNDOĞDU

KA PI NI NÖ NÜN DE ÖN LÜK Dİ Kİ Yİ
Ö LEM Dİ Kİ Yİ SAZ
YÜRÜ DÜK ÇE İN CE BE Lİ BÜ KÜ YÜ
Ö LEM BÜ KÜ YÜ SAZ--
DEDİNGÜ ZEL SEN KİM LE RİN YA Rİ SİN
Ö LEM YA Rİ SİN SAZ
SÖYLE ME DEN DO LU Gİ Bİ DÖ KÜ YÜ
Ö LEM DÖ KÜ YÜ SAZ

Şekil 26. TRT THM Repertuarında Kayıtlı Nota

Tablo 7. Form-Söz-Ritim Unsurlarının Analizi (Şekil 27)

FORM	Cümle	a ₁														a ₂																										
SÖZ	Hece	ka	pa	na	nö	nün	de	ön	lök	di	ki	yi	ö	lem	di	ki	yi	-	-	-	-	yü	rü	dük	çe	in	ce	be	li	bü	kü	yü	ö	lem	bü	kü	yü	-	-	-	-	
	Hece Değeri	1	1/2	1/2	1	2	1	2	1	1	2	1	2	1/2	3/2	2	1	2	-	-	-	-	1	1/2	1/2	1	2	1	2	1	1	2	1	2	1/2	3/2	2	1	2	-	-	-
RİTİM	Vuruş Kalıbı	↓	↓	↑	↓	↑↑	↓	↑↑	↓	↑	↓↑	↓	↑↑	↓	↑	↓↑	↓	↑↑	↓↑	↓↑	↓	↑↑	↓	↑	↓	↑↑	↓	↑	↓↑	↓	↑↑	↓	↑	↓↑	↓	↑↑	↓↑	↓↑	↓	↑↑		
	Düzüm Bileşeni	2		3		3		2		2		3		2		2		3		2		2		3		2		3		2		2		3		2		2		3		
	Usul Bileşeni	8				7				7				7				8				7				7																
	Ölçü	29/8														29/8																										

Eserin usul bileşenlerinin müzik cümleleri içerisinde 8+7+7+7 formunda düzenli olarak tekrar etmesi dolayısıyla, eserin ölçüsü 29/8 olarak tespit edilmiştir.

Tablo 8. Söz-Ölçü Analizi

Mısra	MHS	MHB	TRT Notası		Tespit Edilen Nota	
			MHS-Ölçü Dağılımı	MHD-Ölçü Dağılımı	MHS-Ölçü Dağılımı	MHD-Ölçü Dağılımı
KAPININ ÖNÜNDE ÖNLÜK DİKİYİ (ölem dikiyi)	16	6+5+5	6+5+5	(1+1/2+1/2+1+2+1+2)+(1+1+2+1+2)+(1/2+3/2+2+1+2)	16	(1+1/2+1/2+1+2+1+2+1+2+1+2+1+2+1/2+3/2+2+1+2)
YÜRÜDÜKÇE İNCE BELİ BÜKÜYÜ (ölem büküyü)	16	4+4+3+5	6+5+5	(1+1/2+1/2+1+2+1+2)+(1+1+2+1+2)+(1/2+3/2+2+1+2)	16	(1+1/2+1/2+1+2+1+2+1+2+1+2+1+2+1/2+3/2+2+1+2)
DEDİM GÜZEL SEN KİMLERİN YARISIN (ölem yarisin)	16	4+4+3+5	6+5+5	(1+1/2+1/2+1+2+1+2)+(1+1+2+1+2)+(1/2+3/2+2+1+2)	16	(1+1/2+1/2+1+2+1+2+1+2+1+2+1+2+1/2+3/2+2+1+2)
SÖYLEMEDEN DOLU GİBİ DÖKÜYÜ (ölem döküyü)	16	4+4+3+5	6+5+5	(1+1/2+1/2+1+2+1+2)+(1+1+2+1+2)+(1/2+3/2+2+1+2)	16	(1+1/2+1/2+1+2+1+2+1+2+1+2+1+2+1/2+3/2+2+1+2)

Eserin repertuar notasında belirlenen ölçüleri “(6+5)+(5)”lik MHB ile uyumludur ancak MHB ilk mısradan sonra “(4+4+3)+(5)”e dönüştüğü için söz-ölçü arasında bir uyumdan söz edilemez. Analiz sonucunda tespit edilen ölçü ise hem usul yapısı ile hem de MHS ile uyumludur.

KAPININ ÖNÜNDE ÖNLÜK DİKİYİ

Repertuar No: 3615

Düzüm: 8+7+7+7 [(2+3+3)+(2+2+3)+(2+2+3)+(2+2+3)]

Yöre: Malatya

Kaynak Kişi: Zeki Salman

Derleyen: Zafer Gündoğdu

♩ = 140

1 KA PI NI NÖ..... NÜ.....N DE..... ÖN LÜ..K Dİ..... Kİ... Yİ..... Ö LE...M Dİ Kİ... Yİ

2 a1

3 a2 YÜ RÜ DÜK ÇE..... İN CE..... BE..... Lİ..... BÜ KÜ... YÜ Ö LEM BÜ..... KÜ... YÜ

4 a2 YÜ RÜ DÜK ÇE..... İN CE..... BE..... Lİ..... BÜ KÜ... YÜ Ö LEM BÜ..... KÜ... YÜ

5 a1 DE DİM GÜ ZE.....L SE.....N Kİ.....M LE Rİ..N YA..... Rİ... Sİ.....N Ö LE...M YA Rİ... SİN

6 a2 SÖY LE ME DE.....N DO LU..... Gİ..... Bİ..... DÖ KÜ... YÜ Ö LEM DÖ..... KÜ... YÜ

7 a2 SÖY LE ME DE.....N DO LU..... Gİ..... Bİ..... DÖ KÜ... YÜ Ö LEM DÖ..... KÜ... YÜ

Şekil 27. Analiz Doğrultusunda Yeniden Yazılan Nota

Ervah-ı Ezelde Levh-i Kalemde.

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR SIRA No : 3851
İNCELEME TARİHİ : 27.1.1993

YÖRESİ
ERZİNCAN
KİMDEN ALINDIĞI
YAVUZ TOP
SÜRESİ : ♩ = 168

ERVAH-I EZELDE LEVHİ KALEMDE

DERLEYEN
SÜLEYMAN YILDIZ

DERLEME TARİHİ

NOTALAYAN
SÜLEYMAN YILDIZ

(SAZ -----)

ER VA HI E ZEL DE
A RIF BI LIR AŞK EH
O LAY DIM ON LA RA

LEV HI KA LEM DE LEV HI KA LEM DE BU BE NİM SAH .TI MI
LI NIN HA LI NI CA NAN HA LI NI KAL DI RIR GÖN LÜN DE
İK BA LI YA VER İK BA LI YA VER E LET SE SEV DI ĞI M

KA RA YA Z MİŞ LAR (SAZ -----)
KİL LÜ KA LI NI
A CEP E L NE DER

BI LI RİM GÜL DÜR MEZ DEV RI A LEM DE DEV RI A LEM DE
HER KES DOS TA SAL MIŞ AR ZU HA LI NI AR ZU HA LI NI
BİL MEM TE ÇEL LI MI YOK SA KI KA DER YOK SA KI KA DER

BİR GÜ NÜ MÜ YÜZ BI N ZA RA YA Z MİŞ LAR (SAZ -----)
BE NİM KI NI D RÜ Z ÇA RA YA Z MİŞ LAR
BE NI BİR VE FA SI Z YA RA YA Z MİŞ LAR

BI LI RİM GÜL DÜR MEZ
HER KES DOS TA SAL MIŞ
BİL MEM TE ÇEL LI NİN
(YA ZAN LAR LEY LA NİN

DEV RI A LEM DE BİR GÜ NÜ MÜ YÜZ BİN
AR ZU HA LI NI BE NİM KI NI MÜ YÜZ RÜZ
YOK SA KI KA DER BİN BE NI BİR VE FA RİZ
MEC NUN KI TA BİN SÜM MA NI YI BİR KE

ZA RA YAZ MİŞ LAR (SAZ -----)
ÇA RA YAZ MİŞ LAR
VA RA YAZ MİŞ LAR
NA RA YAZ MİŞ LAR

GENÇTÖREK

Şekil 28. TRT THM Repertuarında Kayıtlı Nota

ERVAH-I EZELDE LEVH-İ KALEMDE

Repertuvar No: 3851

Düzüm: Karma (8: 2+3+3 / 7: 2+2+3)

Yöre: Erzincan

Kaynak Kişi: Yavuz Top

Derleyen: Süleyman Yıldız

$\text{♩} = 168$

ER... VA... HI E ZEL DE LEV Hİ KA LEM DE LE...V Hİ KA LEM DE.....

BÜ BE..... Nİ.....M BAH TI MI..... KA RA YA.....Z MI...Ş LAR

Bİ.... Lİ.... RİM GÜL DÜR MEZ DEV Rİ.... A LEM DE DE...V Rİ A LEM DE.....

BİR GÜ..... NÜ..... MÜ YÜZ Bİ.....N ZA RA YA.....Z MI...Ş LAR

Bİ Lİ Rİ....M GÜL DÜ....R MEZ DEV Rİ.... A..... LE....M DE.....

BİR GÜ..... NÜ..... MÜ YÜ....Z Bİ.....N ZA..... RA..... YAZ MIŞ LAR

Bİ Lİ Rİ....M GÜL DÜ....R MEZ DEV Rİ.... A..... LE....M DE.....

BİR GÜ..... NÜ..... MÜ YÜ....Z Bİ.....N ZA..... RA..... YAZ MIŞ LAR

Şekil 29. Analiz Doğrultusunda Yeniden Yazılan Nota

Malatya Eline Serin Dediler.

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR No : 4175
İNCELEME TARİHİ : 30. 04. 1998

DERLEYEN
UFUK ERBAŞ

YÖRE
MALATYA/Arguvan
KAYNAK KİŞİ
TESLİM BUDAK

MALATYA'NIN ELİNE SERİN DEDİLER

DEPLEME TARİHİ

NOTALAYAN
AHMET TURAN ŞAN

SÜRE :

The musical score is written in 2/8 time and B-flat major. It consists of ten staves. The first staff is the saz introduction. The second staff is the vocal line starting with the lyrics 'MA LAT YA E Lİ NE SE RİN DE Dİ LER NE DEM DE Dİ LER'. The third staff is the saz accompaniment. The fourth staff is the vocal line with lyrics 'MA LAT YA E Lİ NE SE RİN DE Dİ LER NE DEM DE Dİ LER'. The fifth staff is the saz accompaniment. The sixth staff is the vocal line with lyrics 'DE Dİ LER Nİ DEM DE Dİ LER (SAZ - - - - -)'. The seventh staff is the saz accompaniment. The eighth staff is the vocal line with lyrics 'GE LEN DEN GE ÇEN DEN BEN YÂ Rİ SOR DUM BEN YÂ Rİ SOR DUM'. The ninth staff is the saz accompaniment. The tenth staff is the vocal line with lyrics '(SAZ - - - - -) İ KİN Dİ YE DOĞ RU GE Ğ İR DE Dİ LER GE LİN NE FAY DA (SAZ - - - - -)'.

Şekil 30. TRT THM Repertuarında Kayıtlı Nota

Tablo 11. Form-Söz-Ritim Unsurlarının Analizi⁵⁰ (Şekil 31)

FORM	Cümle	a ₁													a ₂																										
SÖZ	Hece	ma	lat	ya	e	li	ne	se	rin	de	di	ler	ne	dem	de	di	ler	-	-	-	-	ker	ne	ğin	gö	lü	ne	de	rin	de	di	ler	ne	dem	de	di	ler	-	-	-	-
	Hece Değeri	1	1	1	2	1	2	1	2	1	1	2	1	2	1	1	2	-	-	-	-	1	1	1	2	1	2	1	2	1	1	2	1	2	1	1	2	-	-	-	-
RİTİM	Vuruş Kalıbı	↓	↑	↓	↑†	↓	↑†	↓	↑†	↓	↑	↓†	↓	↑†	↓	↑	↓†	↓†	↓	↑†	↓	↑	↓	↑†	↓	↑†	↓	↑	↓†	↓	↑†	↓	↑	↓†	↓†	↓	↑†	↓	↑†		
	Düzüm Bileşeni	2	3	3	3	2	2	3	2	2	2	2	3	2	3	3	3	3	2	2	3	2	2	3	2	2	2	2	3	2	2	2	2	3	2	2	2	3			
	Usul Bileşeni	8				7				7				7				8				7				7				7											
	Ölçü	29/8													29/8																										

Eserin usul bileşenlerinin müzik cümleleri içerisinde 8+7+7+7 formunda düzenli olarak tekrar etmesi dolayısıyla, eserin ölçüsü 29/8 olarak tespit edilmiştir.⁵¹

Tablo 12. Söz-Ölçü Analizi

Mısra	MHS	MHB	TRT Notası		Tespit Edilen Nota	
			MHS-Ölçü Dağılımı	MHD-Ölçü Dağılımı	MHS-Ölçü Dağılımı	MHD-Ölçü Dağılımı
MALATYA ELİNE SERİN DEDİLER (ne'dem dediler)	16	6+5+5	8+8	(1+1+2+1+1+2+1+2)+(1+1+2+1+2+1+1+2)	16	(1+1+1+2+1+2+1+2+1+2+1+2+1+2+1+1+2)
KERNEĞİN GÖLÜNE DERİN DEDİLER (ne'dem dediler)	16	6+5+5	8+8	(1+1+1+2+1+2+1+2)+(1+1+2+1+2+1+1+2)	16	(1+1+1+2+1+2+1+2+1+2+1+2+1+2+1+1+2)
GELENDEN GEÇENDEN BEN YÂRİ SORDUM (ben yarı sordum)	16	6+5+5	8+8	(1+1+1+2+1+2+1+2)+(1+1+2+1+2+1+1+2)	16	(1+1+1+2+1+2+1+2+1+2+1+2+1+2+1+1+2)
İKİNDİYE DOĞRU GELİR DEDİLER (gelin ne fayda)	16	6+5+5	8+8	(1+1+1+2+1+2+1+2)+(1+1+2+1+2+1+1+2)	16	(1+1+1+2+1+2+1+2+1+2+1+2+1+2+1+1+2)

Eserin repertuar notasında belirlenen ölçüler, usul yapısı ile uyum içerisinde olmamanın yanı sıra, söz unsurları ile de uyum göstermemektedir. Tespit edilen ölçüler ise hem usul yapısı ile hem de MHS ile uyumludur.

⁵⁰ Eserin analiz edilen yöresel icralarında, ilk satırdaki “ya” hecesi 1/8’lik sürede okunurken, bu bölüm TRT THM repertuarında 1/4’lük olarak notaya alınmıştır. Bu fark incelenen usul yapısının tespiti açısından önemli olduğu için, ilgili bölüm düzeltilerek notaya alınmıştır.

⁵¹ Eserin ölçüsü “Kapının Önünde Önlük Dikiyi” adlı eserin ölçüsü ile aynı olsa da iki eserin vuruş kalıplarının ve düzum yapılarının incelenmesinden de anlaşılacağı üzere, usulleri farklıdır.

MALATYA ELİNE SERİN DEDİLER

Repertuar No: 4175

Düzüm: 8+7+7+7 [(2+3+3)+(3+2+2)+(3+2+2)+(2+2+3)]

Yöre: Malatya

Kaynak Kişi: Teslim Budak

Derleyen: Ufuk Erbaş

♩ = 140

MA LAT YA E Lİ NE..... SE Rİ.....N DE Dİ LE.....R NE DEM DE Dİ... LER

KER NE ĞİN GÖ LÜ NE..... DE Rİ.....N DE Dİ... LE.....R Nİ DE.....M DE Dİ... LER

GE LEN DEN GE ÇEN DE.....N BEN YA..... Rİ SOR DU.....M BEN YA Rİ SOR... DUM

İ KİN Dİ YE DOĞ RU..... GE Lİ.....R DE Dİ... LE.....R GE Lİ.....N NE FAY... DA

Şekil 31. Analiz Doğrultusunda Yeniden Yazılan Nota

Duydum ki Dost Acı Çekermiş Bensiz.

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
THM REPERTUAR SIRA NO: 5015
İNCELEME TARİHİ: 13.04.2016

YÖRESİ:
TUNCELİ
KİMDEN ALINDIĞI:
Nesimi ÇİMEN

M: ♩ = 120

DUYDUM Kİ DOST ACI ÇEKERMİŞ BENSİZ

DERLEYEN:
Süleyman YILDIZ

DERLEME TARİHİ:
1988

NOTAYA ALAN:
Süleyman YILDIZ
17.05.2013

(SAZ)

4
GÖR_DÜM Kİ DOST A CI ÇE KER MİŞ BEN SİZ ÇE KER MİŞ BEN SİZ

7
KA_NAT LI KUŞ GI_Bİ_UÇ SAM DA_GEL SEM (SAZ.)

10
NE Y LE YİM Cİ HA NI_HA RAP TIR_SEN SİZ

13
AH İM KÂ NOL_SA DA_KAÇ SAM DA_GEL SEM (SAZ.) *Kıyıkçı*

Şekil 32. TRT THM Repertuarında Kayıtlı Nota

Tablo 13. Form-Söz-Ritim Unsurlarının Analizi (Şekil 33)

FORM	Cümle	7	a ₁										9	10	a ₂										13	14	b										15	16	c										18													
SÖZ	Hece	duy	dum	ki	dost	a	ci	çe	ker	mis	ben	siz	çe	ker	mis	ben	siz	ka	nat	h	kuş	gi	bi	uç	sa	da	gel	sem	-	-	-	-	-	-	-	-	ney	le	vim	ci	ha	nı	ha	rap	tu	ren	siz	ah	im	ka	no	sa	da	kaç	sa	da	gel	sem	-	-	-	-
	Hece Değeri	1	1	1	2	1	2	1	1	2	1	2	1	1	2	1	2	1	1	1	2	1	2	1	1	2	1	2	-	-	-	-	-	-	-	-	1	1	1	2	1	1	1	1	2	1	1	1	2	1	1	2	1	1	2	1	2	1	2	-	-	-
RİTİM	Varış Kalıbı	↓	↑	↓	↑↑	↓	↑	↑	↑↑	↓	↑	↑↑	↓	↑	↑↑	↓	↑	↑↑	↓	↑	↑↑	↓	↑	↑↑	↓	↑	↑↑	↓	↑	↑↑	↓	↑	↑↑	↓	↑	↑↑	↓	↑	↑↑	↓	↑	↑↑	↓	↑	↑↑	↓	↑	↑↑	↓	↑	↑↑	↓	↑	↑↑	↓	↑	↑↑	↓	↑	↑↑		
	Düzüm Bileşeni	2	3	3	2	2	3	2	2	3	2	2	3	2	2	3	2	2	3	2	2	3	2	2	3	2	2	3	2	2	3	2	2	3	2	2	3	2	2	3	2	2	3	2	2	3	2	2	3	2	2	3	2	2	3							
	Usul Bileşeni	8		7			7		8			7			7		8			7		8			7		8			7			8			7			7																							
	Ölçü: Karma	22/8										29/8										15/8										22/8																														

Eserin müzik cümlelerinin tutarlı bir usul yapısı göstermemesi sebebiyle, ölçüler usul bileşenleri doğrultusunda 8/8 ve 7/8 olarak tespit edilmiştir.

Tablo 14. Söz-Ölçü Analizi

Mısra	MHS	MHB	TRT Notası		Tespit Edilen Nota	
			MHS-Ölçü Dağılımı	MHD-Ölçü Dağılımı	MHS-Ölçü Dağılımı	MHD-Ölçü Dağılımı
DUYDUM Kİ DOST ACI ÇEKERMİŞ BENSİZ (çekmiş bensiz)	16	6+5+5	6+5+5	(1+1+1+2+1+2)+(1+1+2+1+2)+(1+1+2+1+2)	6+5+5	(1+1+1+2+1+2)+(1+1+2+1+2)+(1+1+2+1+2)
KANATLI KUŞ GİBİ UÇSAM DA GELSEM	11	6+5	6+5	(1+1+1+2+1+2)+(1+1+2+1+2)	6+5	(1+1+1+2+1+2)+(1+1+2+1+2)
NEYLEYİM CİHANİ HARAPTIR SENSİZ	11	6+5	6+5	(1+1+1+2+1+2)+(1+1+2+1+2)	6+5	(1+1+1+2+1+2)+(1+1+2+1+2)
AH İMKAN OLSA DA KAÇSAM DA GELSEM	11	6+5	6+5	(1+1+1+2+1+2)+(1+1+2+1+2)	6+5	(1+1+1+2+1+2)+(1+1+2+1+2)

Eserin usul bileşenlerine göre belirlenen ölçüleri MHB ile uyum içerisindedir.

DUYDUM Kİ DOST ACI ÇEKERMİŞ BENSİZ

Repertuar No: 5015

Düzüm: Karma (8: 2+3+3 / 7: 2+2+3)

Yöre: Tunceli

Kaynak Kişi: Nesimi Çimen

Derleyen: Süleyman Yıldız

$\text{♩} = 200$

DU...Y DUM Kİ DOST A CI ÇE KER MİŞ BEN SİZ ÇE KER MİŞ BEN SİZ

KA... NAT LI KUŞ GL... Bİ... UÇ SAM DA..... GEL SEM

NEY LE YİM Cİ HA NL..... HA RAP TL.....R SEN Sİ.....Z

AH İM KA NO.....L SA DA..... KAÇ SAM DA... GEL SEM

NEY LE YİM Cİ HA NL..... HA RAP TL.....R SEN Sİ.....Z

AH İM KA NO.....L SA DA..... KAÇ SAM DA... GEL SEM

Şekil 33. Analiz Doğrultusunda Yeniden Yazılan Nota

Söz-ölçü uyumu. “Söz-ölçü analizi” başlığında açıklandığı üzere, eserlerin ölçülendirilmesinde sözün biçimsel özelliklerinin belirleyiciliğine dair daha net bilgiler elde edilmesi amacıyla, TRT THM repertuarı notasında ve analiz doğrultusunda yeniden yazılan notada söz-ölçü ilişkisi karşılaştırmalı olarak incelenmiş ve Tablo 15’te sunulmuştur.

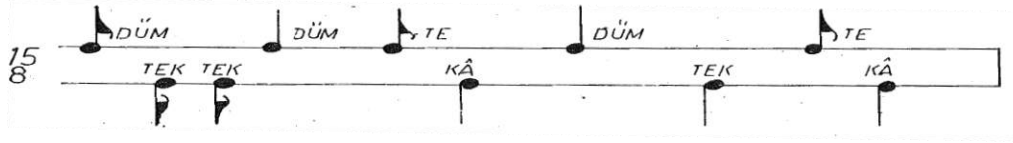
Tablo 15. Ölçü Tespitinde Söz Unsurlarının Belirleyiciliği

ESER	TRT Notası		Tespit Edilen Nota	
	MHS-Ölçü Uyumu	MHB-Ölçü Uyumu	MHS-Ölçü Uyumu	MHB-Ölçü Uyumu
Zeynep Bu Güzellik Var mı Soyunda	+	-	+	-
Ayrılık Hasreti Kâr Etti Cana	-	-	-	-
Gül Menekşe Senden Almış Kokuyu	-	-	-	+
Kapının Önünde Önlük Dikiyi	-	-	+	-
Ervah-ı Ezelde Levh-i Kalemde	-	+	-	+
Malatya Eline Serin Dediler	-	-	+	-
Duydum ki Dost Acı Çekermiş Bensiz	-	+	-	+

Tabloda verilen bilgiler doğrultusunda, analiz edilen eserlerin gerek repertuar notalarında gerekse tespit edilen notalarında belirlenen ölçülerin, bazı durumlarda mısradaki toplam hece sayısı (MHS) ile uyum gösterdiği; diğerlerinde durak yapısı ve katma sözler (MHB) ile uyum gösterdiği görülmektedir. Bazı eserlerde ise ölçü, sözün herhangi bir biçimsel unsuru ile uyum içerisinde olmayabilmektedir.

Dolayısıyla, söz mısralarının eserin form yapısı ve usûlü ile uyum içerisinde olmasının (Tablo 15) ötesinde; mısraların veya durak yapısının ölçü tespitinde doğrudan belirleyiciliği söz konusu değildir.

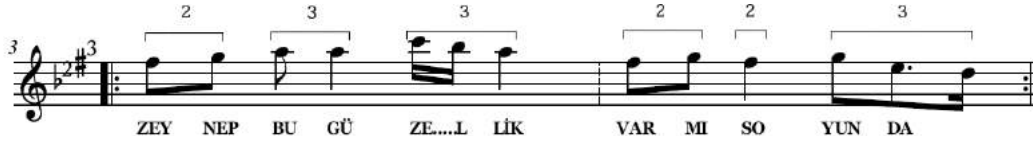
Gruplanmaya ilişkin not 2. Analiz edilen eserlerin genelinde gruplanma konusuna ilişkin önemli bir husus bulunmaktadır. Eserlerin usûl yapısını meydana getiren usûl bileşenlerinin darp değerleri, hece değerleri ile de uyumlu olarak, (8: 1+1+1+2+1+2 / 7: 1+1+2+1+2) şeklindedir. Bu yapı, belli bir gruplanma şekline göre değerlendirildiğinde raksan usûlüne uymaktadır. Bu sebeple, mevcut yapının ve raksan usûlü yapısının gruplanma özellikleri bağlamında karşılaştırmalı olarak değerlendirilmesi faydalı olacaktır. Bu doğrultuda, raksan usûlünün ana kalıbını gösteren şema Şekil 34’te verilmiştir.



Şekil 34. Raksan Usûlü Ana Kalıbı (Ungay, 1981, s. 103)

Şekil 34’te görüldüğü üzere, raksan usûlünün düzüümü (3+2+3+2+2+3) şeklindedir. Buna göre, raksan usûl kalıbına uygun bir eserde, ilk üç birim arasında bir gruplanmadan söz edilebilmesi gerekmektedir. Ancak çalışmaya konu olan eserler incelendiğinde, 8 birimlik usûlün başında iki birimlik bir gruplanma olduğu görülmektedir. Dolayısıyla çalışmada incelenen yapı, raksan usûlünde görülen üç birimlik gruplanma ile uyum göstermemektedir. Bu durum, gruplanma kriterleri göz önünde bulundurularak, çalışmadan örneklerle aşağıda açıklanmıştır.

- Ses merkezine bağlı duruculuk sonucunda oluşan gruplanma, usûl yapısının 2+3 şeklinde başladığını göstermektedir. Örnek olarak, Zeynep Bu Güzellik Var mı Soyunda adlı eserde ses merkezini oluşturan muhayyer perdesi üç, dört ve beşinci birimleri kapsamakta, ezgiyi muhayyer perdesine taşıyan uydu sesler (evîç, gerdaniye) ise başlangıçtaki iki birimlik gruplanmayı göstermektedir.



- Ayrıca, raksan usûlünün 3+2+3+2+2+3 şeklindeki düzüüm yapısında üçüncü birim zayıf olup, vurgu yeni başlayan düzüüm bileşeninin başındaki dördüncü birimde gelmektedir; dolayısıyla dördüncü birim kuvvetlidir. Oysa analiz edilen eserlerde, gerek yukarıda açıklanan ses merkezleri gerekse üst icralarında uygulanan vuruş kalıpları, üçüncü birimin kuvvetli olduğunu göstermektedir. Örnek olarak, Yavuz Top üstadın aynı zamanda kaynak kişisi de olduğu Ervah-ı Ezelde Levh-i Kalemde adlı esere ait icrasında,⁵² sekiz birimlik bölümde uyguladığı vuruş kalıbı (↓↑) + (↓↑↑) + (↓↑↑) olarak görülmektedir. Bu vuruş kalıbından da anlaşılacağı üzere, eserin usûlü (8: 2+3+3 / 7: 2+2+3) yapısını temel almakta ve raksan usûlünden farklılık göstermektedir.

⁵² Söz konusu icraya <https://www.youtube.com/watch?v=vixrlzSpYk4> internet adresinden ulaşılabilir.

Bulgular

Analiz sonucunda elde edilen bulgular aşağıda sıralanmıştır:

- Eserlerde, deyiş türünde sıkça görülen, 11’li hece vezni ile yazılmış şiirlerinin kullanıldığı görülmektedir.
- Ölçü, şiirin mısrasına göre belirlenmemektedir. Zira incelenen eserlerde mısralar genellikle ölçüler ile bölünmüş durumdadır.
- Ölçü, şiirin durak yapısına göre belirlenmemektedir. Her ne kadar incelenen eserlerin bir kısmında durak yapısı ile ölçü arasında bir uyum gözlemlense de bu durum söz unsurları ile usûl bileşenleri arasındaki ilişkiden kaynaklanmaktadır. Ayrıca, şiirde görülen durak yapısı değişimleri ölçüyü etkilememekte; durak yapısının değişmesi ve kelimelerin bölünmesine rağmen eser aynı ölçüler ile notaya alınmaktadır. Bu duruma örnek olarak, “Ayrılık Hasreti” adlı eserin birinci kıta ikinci mısrası (Seher Yeli Sevdiğimden Ne Haber) gösterilebilir. Bu mısranın durak yapısı 4+4+3 şeklinde olmasına rağmen, eserin TRT THM repertuarında bulunan notasında heceler ölçülere, diğer mısralarda olduğu gibi, 6+5 şeklinde paylaştırılmıştır⁵³.
- Usûl darpları, hece değerleri ve icradaki vuruş kalıpları arasında anlamlı ve tutarlı bir ilişki vardır.
- Form yapısını oluşturan müzik cümleleri, sekiz birimlik ritmik kesit (öncül usûl bileşeni) ile başlamakta⁵⁴ ve yedi birimlik ritmik kesit (ardıl usûl bileşeni) ile şekillenen söz, söz tekrarı ve/veya saz payı ezgilerinin çeşitli sayılarda eklenmesi ile tamamlanmaktadır. Bu durum, usûlün formun şekillenmesindeki rolünü göstermesi bakımından dikkat çekicidir.
- Analiz edilen eserlerde ortak bir usûl yapısı görülmektedir. Buna göre, 11’li hece vezninin 6+5 veya 4+4+3 şeklindeki durak yapılarındaki ilk altı hecelik bölüm sekiz birimlik ritmik kesite, devamında gelen beş hecelik bölüm ise yedi birimlik ritmik kesite yerleşmektedir. Usûlün yedi birimlik ikinci bölümü gerek beş hecelik kısmın çeşitli sayılarda tekrarlanması gerekse sözsüz saz payları eklenmesi yoluyla usûlün niceliğinin değişmesine sebep olabilmektedir. Bu durumda, usûlün niteliğine dair özelliklerinde bir değişiklik olmasa da sonuç olarak ölçü değişmektedir.
- Niteliksel olarak benzer olması dolayısıyla belli bir usûl ailesi altında düşünülebilecek olan söz konusu usûl yapısı aşağıdaki gibi özetlenebilir:
 - A: 2+3+3 düzumüne sahip sekiz birimlik ritmik kesit
 - B: 2+2+3 veya 3+2+2 düzumüne sahip yedi birimlik ritmik kesit
 - x: Söz tekrarı veya saz payı eklenmesine bağlı olarak yedi birimlik ritmik kesitin tekrar edilme sayısı
 - U: Usûl yapısı
 - U: A+x.B
- Yedi birimlik eklenmelerin sayısı (x) her cümlede eşit ise bir devri bir cümleye eşit olan usûller meydana gelmekte ve eser bu birleşik usûle karşılık gelen ölçü ile notaya alınmaktadır⁵⁵. Ancak farklı cümlelerde farklı sayıda eklenmeler görülüyorsa, eser karma bir usûl yapısına sahip olduğu için, cümleler içinde tekrar eden usûl bileşenlerine göre ölçülendirme yapılmaktadır⁵⁶.

⁵³ THM repertuarı genelinde yapılan analizler de ölçü tespitinin durak yapısına göre yapılmadığını göstermektedir. Benzer şekilde, Özarslan (2005, s. 198) “Türk Sözlü Gelenek Şiirinde Durak Meselesi ve Bir Türkü” adlı çalışmasında belli bir ölçü ile notaya alınmış 11’li hece veznine sahip eser yapısı ile ilgili olarak, bir mısradaki 4+4+3 olan durak yapısının bir başka mısradaki 6+5 şeklinde görülebileceğini ifade etmektedir.

⁵⁴ Bu durum form-usûl-söz arasında görülen bir ilişki olup, eserde sözün bulunmadığı saz paylarında görülmez (Bkz. Ervah-ı Ezelde Levh-i Kalemde adlı eserde c₁ ve c₂ cümleleri).

⁵⁵ Bu duruma örnek eserler: Zeynep Bu Güzellik Var mı Soyunda (x=1), Kapının Önünde Önlük Dikiyi (x=3)

⁵⁶ Bu duruma örnek eserler: Ayrılık Hasreti (x=1, 2), Ervah-ı Ezelde Levh-i Kalemde (x=1, 2, 3)

Sonuç ve Öneriler

Bulgular sonucunda aşağıdaki sonuçlara ulaşılmıştır:

- Eserin ölçüsü, temelde usûl yapısına bağlı olarak tespit edilmektedir. Ancak bu ilişki ezgi ve söz unsurlarından bağımsız olarak gelişmemekte; usûlün “sözü oluşturan heceler” ve “ezginin şekillendirdiği form yapısı” ile doğrudan bağlantısı olması dolayısıyla, ölçü tespiti de eserin çeşitli özelliklerinin bir arada değerlendirilmesini gerektirmektedir. Sonuç olarak ölçü; söz, ritim ve form unsurları ile bağlantılı olarak tespit edilen usûle göre belirlenmektedir.
- Ölçü tespiti için çalışmada önerilen analiz modelinin uygulanması durumunda; eserin ezgi, ritim ve söze dair özelliklerinin notaya daha doğru bir şekilde yansıtılması mümkün olmaktadır.
- Ölçü, eserin icrasına yönelik temel özellikleri etkileyen veya değiştiren bir özelliğe sahip değildir ancak bu özellikleri ve bunların arasındaki bağlantıları notada tutarlı bir şekilde göstermesi bakımından önemlidir.
- Eserin icrasında vurulan usûl, ezgiyi meydana getiren cümlelerin oluşturduğu form yapısı ve sözleri meydana getiren hecelerin ölçü birimi cinsinden değerlerinin birbiri ile uyum içerisinde olması dikkat çekicidir.
- Ölçünün usûle bağlı olarak tespit edilmesi ve usûlün oluşmasında hecelerin rolü gibi hususları açıklayan sonuçların çalışmada incelenmemiş olan diğer sözlü THM eserleri için de genellenebilmesi mümkündür. Ancak usûlün eserin form yapısı ile uyum durumunun tespit edilmesi, eserden esere değişiklik gösterebilecek bir durumdur. Dolayısıyla bu hususta genellenebilir sonuçlara ulaşılabilmesi için diğer sözlü THM eserlerinin de analiz edilmesi gerekmektedir.
- THM sözlü eserler repertuarına yönelik analiz çalışmalarında ölçü tespiti yapılırken; öncelikle eserin söz, ritim ve form unsurları arasında bir uyum aranması en doğru sonucu verecektir.
- Analiz edilen eserler bağlamında; usûl yapılarının oluşum şekline dair elde edilen bulgulardan hareketle, belli bir usûle sahip eserlerden söz edilemese de ortak usûl yapısına sahip olan ve aynı usûl ailesi içerisinde bulunan eserlerin varlığından bahsedilebilir.
- Söz konusu ortak usûl yapısına sahip eserlerin belli bir yöre ve çevresinden derlenmiş olması, THM’nde belli bir yöreye veya kültür coğrafyasına özgü usûl yapısının mevcudiyetini göstermektedir⁵⁷.
- Analiz sonucunda, belli bir hece ölçüsüne sahip şiirler kullanılarak belli bir usûl yapısı içerisinde üretilebilecek ezgilere yönelik bir şablon oluşturulmasına dair ipuçları ortaya çıkmaktadır.
- Bu çalışmada olduğu gibi, incelenen eserlerin belli bir yöreye ait olması durumunda, eserlerin ezgisel analizleri de yapılarak bir yörenin karakteristik makam, usûl ve söz unsurlarını içeren eserler üretilmesinin mümkün olduğu görülmektedir.

⁵⁷ Terzi (2012, s. 157), bu çalışmada analiz edilen eserleri de kapsayan bir örnekleme incelediği çalışmasında, konu edilen eserlerin tamamına yakınının Alevi ve Bektaşî kolları veya ocaklarının yayıldığı yörelerden derlendiğini ifade etmektedir.

Kaynakça/References

- Akbıyık, S. (2020, Ağustos 12). *Repertükül Repertuar Türküleri Külliyyatı*. Repertükül: <https://www.repertukul.com/> adresinden alındı
- Akdoğan, O. (1996). *Türk Müziği'nde Türler ve Biçimler*. İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.
- Arslan, F. (2007). *Safiyüddin-i Urmevi ve Şereffiyye Risâlesi*. İstanbul: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- Banguoğlu, T. (1974). *Türkçenin Grameri*. İstanbul: Baha Matbaası.
- Bardakçı, M. (1986). *Maragah Abdülkadir*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Başgöz, M. İ. (2019). Derlemenin Görünmeyen Güçlüğü. *Uluslararası Halkbilimi Araştırmaları Dergisi*, 2 (2), s. 3-4.
- Baştepe, K. (2018). *Notaya Aktarılmış Türk Halk Müziği Eserlerinin Kaynak Kişi İcrasına Göre İncelenmesi*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Kırıkkale: Kırıkkale Üniversitesi. YÖK Ulusal Tez Arşivi: <https://tez.yok.gov.tr> adresinden alındı
- Bayraktarkatal, M.E. & Öztürk, O.M. (2012). Ezgisel Kodların Belirlediği Bir Sistem Olarak Makam Kavramı: Hüseyini Makamı'nın İncelenmesi. *Porte Akademik Makam Çalışmaları Özel sayısı*, s. 24-59.
- Baysal, O. (2011). *Phrase Rhythm And Time in Beste-i Kadims A Cyclical Approach*. (Yayımlanmamış doktora tezi), İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi. YÖK Ulusal Tez Arşivi: <https://tez.yok.gov.tr> adresinden alındı
- Deliege, I. (2001). Introduction: Similarity Perception, Categorization, Cue Abstraction. *Music Perception*, 18 (3), s. 233-243.
- Drabkin, W. & Pflingsten I. (2001). *Sentence*. The New Grove Dictionary of Music And Musicians. J. Tyrrell, S. Sadie (Ed) Oxford: Oxford University Press.
- Duygulu, M. (2014). *Türk Halk Müziği Sözlüğü*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Düzenli, E. (2012). *Geleneksel Türk Halk Müziği Eserlerinde Ezgisel Organizasyonların Analizi*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Ankara: Hacettepe Üniversitesi. YÖK Ulusal Tez Arşivi: <https://tez.yok.gov.tr> adresinden alındı
- Eke, M. (2007). Türk Halk Müziği Ezgilerindeki Eksikliklerin Giderilerek Geleceğe İntikali ve Korunması. 38. *ICANAS Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi Bildiri Kitabı içinde*, (s. 275-285). Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Yayınları.
- Ekici, M. (2018). *Halk Bilgisi (Folklor) Derleme ve İnceleme Yöntemleri*. Ankara: Geleneksel Yayıncılık.
- Ergin, M. (2009). *Türk Dil Bilgisi*. İstanbul: Bayrak Basım Yayım Tanıtım.
- Eroğlu, T. (1989). TRT ve Türk Halk Müziği Derlemeleri. *Milli Folklor* (3). s. 7.
- Farmer, H. G. (1943). Al-Kındi On Rhythm And Its Influence. H. G. Farmer içinde, *Studies In Oriental Music* (s. 599-608). London: Institute For The History of Arabic-Islamic Science.
- Güldaş, S. (2003). *Vurgu ve Vurgulamaları ile Türk Musikisinde Prozodi*. İstanbul: Kurtiş Matbaacılık.
- Güray, C. (2006). *Makam Yapılarını Yansıtan Bir Model Önerisi İçin Yapay Zeka Tekniklerinin Kullanımı*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Ankara: Başkent Üniversitesi. YÖK Ulusal Tez Arşivi: <https://tez.yok.gov.tr> adresinden alındı
- Harmancı, A. B. (2011). *Klasik Türk Müsiki'sinde İkâ' Kavramı*. (Yayımlanmamış doktora tezi), İstanbul: Marmara Üniversitesi. YÖK Ulusal Tez Arşivi: <https://tez.yok.gov.tr> adresinden alındı

- Haşhaş, S. & İmik, Ü. & Gündeşli, A. (2016). Silifke Yöresi Türkülerinin Usûl Özellikleri Açısından Değerlendirilmesi. *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 6 (14), s. 1-12.
- İlhan, A. B. (2003). *Klâsik Türk Mûsikîsi 5 İlä 10 Zamanlı Usûllerde Usûl - Aruz Vezni İlişkisi*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi. YÖK Ulusal Tez Arşivi: <https://tez.yok.gov.tr> adresinden alındı
- İnce, K. S. (2016). *Tekirdağ-Şarköy Yöresinde Derlenerek TRT Repertuvarına Alınmış Sözlü Ezgilerin, Günümüzdeki İcralarıyla Karşılaştırılması*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), İstanbul: Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. YÖK Ulusal Tez Arşivi: <https://tez.yok.gov.tr> adresinden alındı
- Jackendoff, R. & Lerdahl, F. (1981). Generative Music Theory And Its Relation to Psychology. *Journal of Music Theory*, 25 (1), s. 45-90.
- Karabulut, E. (2019). *Kaynak Kişilerin İcrası İle Derleme / Notaya Alım Sürecinde Ortaya Çıkan Farklılıklar - Aşık Veysel Şatıroğlu Örneği*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Ankara: Hacettepe Üniversitesi. YÖK Ulusal Tez Arşivi: <https://tez.yok.gov.tr> adresinden alındı
- London, J. (2004). *Hearing in Time: Psychological Aspects of Musical Meter*. New York: Oxford University Press.
- Önal, H. "Kırıkkale Yöresi Halk Ezgilerinde Usûl." *Güzel Sanatlar Alanında Akademik Çalışmalar* (1. Baskı) içinde. Ankara: Gece Kitaplığı, 2018. https://www.gecekitapligi.com/Webkontrol/uploads/Fck/guzelsanatlar_01.pdf adresinden alındı
- Özarlan, M. (2005). Türk Sözlü Gelenek Şiirinde Durak Meselesi ve Bir Türkü. *Folklor/Edebiyat*.
- Özkızıtaş, C. (2018). *Ankara Devlet Konservatuvarı Derleme Kayıtlarında Yer Alan Erzurum Yöresi Halk Ezgilerinde Ritim Sazların İcra Ettiği Kalıpların İncelenmesi*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Ankara: Hacettepe Üniversitesi. YÖK Ulusal Tez Arşivi: <https://tez.yok.gov.tr> adresinden alındı
- Öztuna, Y. (2000). *Türk Mûsikîsi Kavram ve Terimleri Ansiklopedisi*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.
- Öztürk, M. (2008). *20. Yüzyılda Harput'ta Yaşamış Olan Mahalli Musiki Sanatçılarının İcra Mukayeseleri*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Sakarya: Sakarya Üniversitesi. YÖK Ulusal Tez Arşivi: <https://tez.yok.gov.tr> adresinden alındı
- Öztürk, O. M. (2006a). *Zeybek Kültürü ve Müziği*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Öztürk, O. M. (2006b). "Benzerlikler ve Farklılıklar: Bütünleşik Bir "Geleneksel Anadolu Müziği" Yaklaşımına Doğru." *Pan'a Armağan* (1. Baskı) içinde. İstanbul: Pan Yayıncılık, 2006.
- Öztürk, O. M. (2011). "'Anadolu Yerel Müzikleri"nde Yapıtaşları Olarak Usûl ve Makam Kavramları." *Türkiye'de Müzik Kültürü Kongresi Bildiri Kitabı* içinde, ed. Oğuz Elbaş, Mehmet Kalpaklı, Okan Murat Öztürk, s. 135-142. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- Öztürk, O. M. (2014). *Makam Müziğinde Ezgi ve Makam İlişkisinin Analizi ve Yorumlanması Açısından Yeni Bir Yaklaşım: Perde Düzenleri ve Makamsal Ezgi Çekirdekleri*. (Yayımlanmamış doktora tezi), İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi. YÖK Ulusal Tez Arşivi: <https://tez.yok.gov.tr> adresinden alındı
- Öztürk, O. M. (2014). Ağır Zeybeklerin Ritmik Özelliklerinin Geleneksel Usûl Teorisi Bağlamında İncelenmesi. *Müzik-Bilim Dergisi* (5), s. 11-26.
- Öztürk, O. M. (2016) "Geleneksel Bağlama İcrasının Gelişiminde Üstalık Kültürünün Rolü ve Belirleyiciliği." *1. Nida Tüfekçi Uluslararası Bağlama Sempozyumu Bildiri Kitabı* içinde, ed. Adnan Koç, s. 125-142. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi.

- Öztürk, S. (2016). *Klarnet İcrâcısı Mustafa Çalar'ın İcrâlarının Tahlili ve Türk Müziği Klarnet Eğitiminde Kullanımına Yönelik Bir Çalışma*. (Yayımlanmamış doktora tezi), Ankara: Gazi Üniversitesi. YÖK Ulusal Tez Arşivi: <https://tez.yok.gov.tr> adresinden alındı
- Tanrıkörür, C. (1991). Türk Müsîkisinde Usûl-Vezin Münasebeti. *Erdem İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi*, 7 (20), s. 709-732.
- Terzi, C. (2012). "Farklı Coğrafyalardan Derlenmiş 15 Zamanlı Ezgilerde Raksan ve Bektaşî Raksanı Usûlleri Üzerine Metrik Biçimsel ve Mezhepsel Benzerliklere Dair Saptamalar." *1. Uluslararası Müzik Araştırmaları Sempozyumu "Müzik ve Kültürel Doku" Bildiriler Kitabı* içinde, ed. Abdullah Akat, Özlem Doğuş Varlı, F. Merve Eken Küçükaksoy, s. 144 - 158. Trabzon: Karadeniz Teknik Üniversitesi.
- TRT İnt-Avrasya'da yayınlanan tarihi belli olmayan programdan alınmış görüntü, www.sazci.net, erişim tarihi: 20.09.2020, Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=vixr1zSpYk4> adresinden alındı.
- Tura, Y. (2001). *Kantemiroğlu, Kitâbu 'İlmi'l-Müsîki 'alâ vechi'l-Hurûfât - Müsîkiyi Harflerle Tesbît ve İcrâ İlminin Kitabı (Tıpkıbasım-Çeviriyazı-Çeviri-Notlar) I. Cilt*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Türk, M. A. (2012). *Aydın Yöresine Ait 9/4'lük Zeybeklerde Yöresel ve TRT Ritim Saz İcrâlarının Karşılaştırılması*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Erzurum: Atatürk Üniversitesi. YÖK Ulusal Tez Arşivi: <https://tez.yok.gov.tr> adresinden alındı
- Ungay, M. (1981). *Türk Musikisinde Usûller ve Kudüm*. İstanbul: Türk Musikisi Vakfı Yayınları.
- Uslu, R. (2015). *Meragi'den II. Murad'a Müziğin Maksatları - Makasdu'l-Elhân*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- Wright, O. (1992). *Demetreus Cantemir: The Collection of Notations V.2 Commentary*. London: SOAS Publications.
- Yıldız, Ü. (2019). *Gümüşhane İlinde Tespit Edilen Ortak Oyun Havalarının Asma Davul Çalım Tekniğine Göre Notasyon Yazılımı*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), İstanbul: Haliç Üniversitesi. YÖK Ulusal Tez Arşivi: <https://tez.yok.gov.tr> adresinden alındı

Ekler

Ek 1

YÖRE
Erzurum

KAYNAK KİŞİ
Zurnacı Ramiz
(Ramiz Baba)

DERLEYEN
Necil Kazım Akses
Ulvi Cemal Erkin

DERLEME TARİHİ
08.09.1937

SEKME BARI

NOTAYA ALAN
Cemal Özkızıtaş
(Plaktan Yazıldı)

♩ = 200

The musical score for 'SEKME BARI' is written in 9/8 time and consists of six staves. The key signature is one flat (B-flat). The tempo is marked as ♩ = 200. The score begins with a treble clef and a key signature of one flat. The first staff contains the initial rhythmic pattern, followed by five more staves that continue the melody with various rhythmic figures and repeat signs. The piece concludes with a final cadence on the sixth staff.

Ek 2

KERPİÇ KERPİÇ ÜSTÜNE

Repertuar No: 1623
Düzüm: 3+2+2+3

Yöre: Diyarbakır
Kaynak Kişi: Yusuf Tapan
Derleyen: Ahmet Yamacı

♩ = 240

17
23
27
33
39

KER PİÇ KER Pİ CÜS TÛ NE..... KUR DUM Bİ... NA..... YI KER PİÇ KER Pİ CÜS TÛ NE..... KUR DUM Bİ... NA.....

YI Bİ NA YI KU RA Rİ KEN GÖ...R DÛM LEY LA..... YI Bİ NA YI KU..... RA Rİ KE...N GÖ...R DÛM LE...Y LA.....

YI Bİ NA..... YI KU..... RA Rİ... KE.....N GÖ...R DÛM LE...Y LA YI.....

LEY LA BA ŞI MA AÇ TI..... TÛR LÛ BE... LA..... YI LEY LA BA ŞI MA AÇ TI..... TÛR LÛ BE... LA.....

YI AH LEY LA LEY LA LEY LA E...T ME BU NA..... Zİ GEL BA RI ŞA..... LIM BA BA...N KI.....Y SIN Nİ... KÂ.....

HI GEL BA..... RI ŞA..... LIM BA..... BA.....N KI.....Y SIN Nİ... KÂ..... HI.....

Ek 3

ÇIRANIN BURNUNU KES ÇIRA YANSIN

Repertuar No: 3951
Düzüm: 2+2+3+3

Yöre: Van
Kaynak Kişi: Mürüvvet Subaşı
Derleyen: Hüsamettin Subaşı

$\text{♩} = 240$

4
ÇI RA NI.....N BU.....R NU NU KE.....S KO.....Y ÇI..... RA..... YAN SIN

7
ÇI RA NI.....N BU.....R NU NU KE.....S KO.....Y ÇI..... RA..... YAN SIN

10
LE Bİ KO.....Y LE.....B LE RÜS TE..... Dİ.....L BE..... RO..... YAN SIN

13
LE Bİ KO.....Y LE.....B LE RÜS TE..... Dİ.....L BE..... RO..... YAN SIN

16
Gİ DE NA.....Y DU..... TU LUR Mİ..... KO.....Y ÇI..... RA..... YAN SIN

19
BA LA DU.....Z GA..... TI LIR Mİ..... Dİ.....L BE..... RO..... YAN SIN

22
BU U ZU.....N GE..... CE LER DE..... KO.....Y ÇI..... RA..... YAN SIN

25
YA LA ĞI.....Z YA..... TI LIR Mİ..... Dİ.....L BE..... RO..... YAN SIN

Ek 4

ÇİFT CANDARMA GELİYOR

Repertuar No: 2999
Düzüm: 2+3+3+2

Yöre: Artvin
Kaynak Kişi: Yöre Ekibi
Derleyen: Muazzez Türing

♩ = 220

5

9

13

17

21

25

29

ÇİFT CA.....N DA.....R MA..... GE..... Lİ..... YO.....R DA..... KA.....Y MA..... KA.....M KO..... NA ĞI.....N DA.....N

ÇİFT CA.....N DA.....R MA..... GE..... Lİ..... YO.....R DA..... KA.....Y MA..... KA.....M KO..... NA ĞI.....N DA.....N

FİS KE..... VU.....R SAM KAN DA.....M LA.....R DA GIR MI..... ZL..... YA NA ĞI.....N DAN

FİS KE..... VU.....R SAM KAN DA.....M LA.....R DA GIR MI..... ZL..... YA NA ĞİN DAN

HA.....Y Dİ..... MA..... LIM HAY Dİ..... CA..... NİM Şİ NA..... NA.....Y AS LAN YA Rİ.....M

HA.....Y Dİ..... MA..... LIM HAY Dİ..... CA..... NİM Şİ NA..... NA.....Y AS LAN YA Rİ.....M

Ek 5

BÖYLE İKRAR İLEN

Repertuvar No: 1564

Düzüm: 3+3+2+2

Yöre: Erzincan

Kaynak Kişi: Ali Ekber Çiçek

Derleyen: Nida Tüfekçi

♩ = 260

BÖY LE İK RA Rİ... LE.....N BÖY LE YO LU NA.....N MİH NE...T Lİ YAR BA..... NA..... LÂ ZİM DE ĞİL SEN

DE Lİ GÖ NÜL SEV MİŞ VAZ GEL ME.... KİS TE.....R CE FA..... LI YAR BA..... NA LÂ..... ZİM DE ĞİL SEN

DE.... Lİ GÖ NÜL SEV Mİ...Ş VAZ GEL ME..... KİS TE.....R CE FA LI YAR BA..... NA..... LÂ ZİM DE ĞİL SEN

GÖ NÜL KALK Ğİ DE Lİ.....M Sİ LA YA DOĞ RU GÖ NÜ.....L KALK Ğİ DE Lİ.....M Sİ LA YA DOĞ RU

BESTE FORMUNDA ÇEMBER USÛLÜNDE BESTELENMİŞ ESERLERİN USÛL-ARUZ-EZGİ İLİŞKİSİ ÜZERİNE BİR İNCELEME

A Review of the Relationship between *Usûl*, *Aruz* and Melody of the Works Composed in the *Çember Usûl*

Sibel KARAMAN* , Nurten YILMAZ**

ÖZ

Bu araştırmada onyediyi, onsekiz ve ondokuzuncu yüzyıllarda bestelenmiş klâsik Türk mûsikîsi sözlü eserlerinden çember murabba' bestelerin güfte-usûl ve ezgi-usûl uyumuna yönelik durum tespit çalışması yapılmıştır. Çalışmada nitel araştırma yöntemlerinden belgesel tarama ve doküman incelemesi yöntemleri kullanılmıştır. Belgesel taramada yetmiş iki eserin notasına ulaşılmıştır. Beste formundaki eserlerin biri hariç vezinleri tespit edilmiş ve gruplara ayrılmıştır. Elde edilen bulgulara göre sınıflandırılmış vezinlere ait eserlerin usûl şemasında güfte dağılımları ve ezginin seyrine göre ezgi-usûl ilişkisi gösterilmiştir. Araştırma sonunda; çember usûlünde bestelenen eserlerin 56'sının fâ'ilâtün / fâ'ilâtün / fâ'ilâtün / fâ'ilün, 9'unun mefâ'ilün / mefâ'ilün / mefâ'ilün / mefâ'ilün, 4'ünün fe'ilâtün / fe'ilâtün / fe'ilâtün / fe'ilün (fa'lün), 1'inin mefâ'ilün / fe'ilâtün / mefâ'ilün / fe'ilün, 1'inin ise mef'ülü/fâ'ilâtü/mefâ'ilü/fâ'ilün vezninde olduğu, güftelerin usûl ile uyumu olduğu gibi ezgilerin de uyumlu olduğu sonuçlarına varılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Türk Mûsikîsi, Klâsik Dönem, Çember, Beste Formu, Usûl-Aruz-Ezgi.

ABSTRACT

In this article, a case study was carried out on the harmony of usûl (rhythmic pattern) with aruz (meter), and melody with lyrics of *çember usûl* compositions from the oral works of classical Turkish music composed in the seventeenth, eighteenth and nineteenth centuries. Documentary screening and document review methods were used in the study. Seventy-two notes of the work were found in the documentary screening. Except for one of the works in the beste form, the rhythms were identified and divided into groups. According to the findings obtained, the distribution of the works belonging to the classified rhythms in the tempo schematics and the melody-tempo relationship according to the course of the melody were shown. At the end of the research it was found that 56 of the works composed in the çember usûl are fâ'ilâtün / fâ'ilâtün / fâ'ilâtün / fâ'ilün; 9 of the works are mefâ'ilün / mefâ'ilün / mefâ'ilün / mefâ'ilün / mefâ'ilün, 4 are fe'ilâtün / fe'ilâtün / fe'ilâtün / fe'ilün(fâ'il); 1 mefâ'il / fe'ilâtün / mefâ'ilün / fe'ilün and 1 of them were in the of mef'ülü / fâ'ilâtü / mefâ'ilü / fâ'il rhythm, and that the tempos are compatible with the lyrics, as well as with the melodies.

Keywords: Turkish Music, Classical Period, Çember, Form Of Beste, Usûl-Aruz- Melody.

Araştırma Makalesi/Research Article Geliş Tarihi/Received Date: 14.10.2020 **Kabul Tarihi/Accepted Date:** 01.12.2020

* **Sorumlu Yazar/Corresponding Author:** Dr. Öğr. Üyesi, Manisa Celal Bayar Üniversitesi Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Müzik Bölümü, skaraman71@hotmail.com, ORCID ID: 0000-0002-5227-1836

** Öğr. Gör. Kocaeli Üniversitesi Devlet Konservatuarı Türk Müziği Bölümü, nurtenyilmaz_1@hotmail.com, ORCID ID: 0000-0002-0242-2595

Atıf/Citation: Karaman, S., Yılmaz, N. (2020) Beste Formunda Çember Usûlünde Bestelenmiş Eserlerin Usûl-Aruz-Ezgi İlişkisi Üzerine Bir İnceleme. 355-379.

Extended Abstract

In this article, a due diligence study was conducted on the harmony of 'aruz(meter)-usûl(rhythmic pattern) and melody-usûl of çenber compositions from the oral works of classical Turkish music composed in the seventeen, eighteen and nineteenth centuries.

The starting point of the article on the works composed in the classical period in beste form in the usûl çenber is the article titled "Hulâsa Çenber ve Remel Bestelerde Usûl-Vezin Münâsebeti" by Prof. Dr. Bülent Behlül Altunkeser (2014). In the mentioned article, it was determined that the words "Âh" and "Âh-yâr" were used in the works in the çenber, and the words in the words of remel, hezec, müctes and muzârî were included in the verse, and the words at the beginning of the verses changed to the word "recez" with a few exceptions. Based on this research, the reasons for the change between the bahirs (each rythm set) in çenber bestes have been one of the main curiosities.

In the classical period, many composers produced works in beste form with the usûl çenber, which is one of the procedures of Turkish music and is known today as twenty-four time. The mentioned tempo is seen as 12 time in Abdûlbâki Nâsır Dede, Kantemiroğlu and Rauf Yektâ, 24 time in Tanbûri Cemil Bey, Sadettin Arel, Sadettin Heper, İsmail Hakkı Özkan, Hurşit Ungay and Şeref Çakar. In *Gulzar-ı Musiki*, the çenber procedure, which is seen as 12 and 24 time proportional to each other in its historical course, is exceptionally mentioned as 26 time.

In the study of Nâsır Dede, whose thought is advocated in this study at a high level, the pattern of the usûl called çenber and Rauf Yektâ Bey ağır çenber is 12/1 and the pattern is "Düm (1), te-ke (1), Düm (1), Düm (1), Tek (1), Tek (1), Tek (1), Düm (1), Tek (1), Düm (1), te-ke (1), te-ke (1).

According to Nasır Dede's explanations about tempo, the usûl of the work with a unit time of 1 is "sakil", which means "heavy", and the usûl of the work with a unit time of 2 is "hafif-i sâni" (Başer, 2013, s. 222). After these explanations, it is understood why "çenber", named with the usûl of sakil in the description of Nasır Dede, was called "ağır çenber" by Rauf Yekta Bey. Rauf Yekta Bey (1986) emphasizes that due to the slowness of writing both works with 1, Turkish composers add quite strength to compose a work in the ağır çenber usûl, and that the one who managed to compose is considered one of the most skilled composers (Nasuhioğlu, 1986, s.116).

Both Prof. Dr. Bülent Behlül Altunkeser's (2014) article "Hulâsa Çenber ve Remel Bestelerde Usûl-Vezin Münâsebeti" which is the starting point of the article, and Rauf Yekta Bey's sentence that composing works in the çenber usûl requires mastery, qualitative research methods used Documentary Screening and document review methods.

Seventy-two notes of the work have been reached in the documentary screening. Four works whose composer is unclear (*La-Edri*) have been included in the work, but in one of them the composer has not been identified. Along with works whose composer is unclear, the rhythms of seventy works are identified and classified and divided into groups according to the centuries in which they were composed. An example is given in different rhythms from each group.

According to the results obtained, the relations between aruz - usûl and melody - usûl are shown in the works of rhythms classified according to the course of the melody. Figures showing the procedural distributions of seventeen, eighteen and nineteenth centuries works of the same rhythms were included in the study and analyses were made after each figure. In addition, figures and analyses showing the procedural general distribution of all rhythms are included.

As for the harmony of aruz-melody-tempo, the sentences formed by rests that give a sense of pause in the course of the melody in the musical sentence to the point where the first verse is measured and the tempo is also completed were determined, which unit and substitution of the tempo are located, which rhythm syllables are the syllables of the lyric in the sentences, and the results obtained were interpreted.

At the end of the research, 56 of the works composed in the çember usûl were in the rhythm of fâ'ilâtün / fâ'ilâtün / fâ'il, and all works except a piece had the word "ah" at the beginning of the lyric, 9 of them were mefâ'ilün/mefâ'ilün/mefâ'ilün/mefâ'ilün all works except a work have the word "Âh-yâr" at the beginning of the lyrics, 4 of them are fe'ilâtün/fe'ilâtün/fe'ilâtün/fe'ilün (fa'lün) and all the works have the phrase "Âh" at the beginning of the phrase, 1 is in the rhythm of mefâ'ilün / fe'ilâtün/ mefâ'ilün/fe'ilün and there is the word "Âh-yâr" at the beginning of the lyric, and 1 is mef'ûlü/fâ'ilâtü/mefâ'ilü/fâ'ilün the word "Âh" at the beginning of the phrase and the word "Âh" in the work whose rhythm could not be determined, Bahir (each rythm set) patterns found in çember and rhythms derived from these patterns, "Ah" or "Ah-yar" syllables were brought to the head of the lyric in order to match each other in need, the words "Ah" or "Ah-yar" brought to the head of works in the circle procedure; aruz originated from references to Bahir (each rythm set) patterns derived from each other, and the lyrics written with aruz wezni were compatible with both the tempo and the melody.

Rauf Yekta Bey (1986) regarding tempo; "it is unknown why the name çember, which means circle, is give" (Nasuhioglu, 1986, p.115) The answer to the question "why çember?" in his statement was revealed by the work that was performed. Because the sentences that make up the melodic structure are shaped by the relationship of bahirs (each rythm set) belonging to the same çember, it has been inferred that çember means circle.

Klâsik fasıllarda peşrev, kâr (fasılda yer almayabilir), birinci beste, ikinci beste, ağır semâî, yürük semâî ve saz semâî genel bir sıralamadır. Çalışma konusu beste formunda ağır düyek, lenk fahte, devrirevân, nim devir, fahte, çember, evsat, devrikebîr, remel, frengîfer¹, hafif, fer², muhammes, berefşan, sakil, hâvî, darbifetih, darbeyn, zencîr, M.Hurşit Ungay'ın Türk müzikisi'nde usûller ve kudüm kitabında (1981) eksik zencîr (murabba zencîr) olarak adlandırılmış usûlleri kullanılmıştır.

Beste formundaki eserlerin çok nâdir olmakla birlikte usûl geçkili olanları da mevcuttur. Devrikebîr usûlünden aksaksemâî usûlüne geçkisi ile Dilhayat Kalfa'nın "Tâ-be-key sînemde câ etmek" isimli Mâhur bestesi örnek olarak gösterilebilir (Altunkeser, 2014, s. 18).

Türk müzikisinin zengin usûllerinden biri olan ve günümüzde yirmidört zamanlı olarak bilinen çember usûlü ile klâsik dönemde; Gevrekzâde Mustafa Ağa (1611¹-1680), Nâne Ahmed Çelebi (1650?-1686/1687), Buhûrîzâde Mustafa İtrî Efendi (1630/1640-1711), Seyyid Mehmed Nuh (?-1714), Yahya Nazîm Efendi (Çelebî) (1650/1651-1727), Enfi Hasan Ağa (1670?-1729), Zaharya (?-1740?), Şeyhülislâm Esad Efendi (1685-1753), Ebûbekir Ağa (1685?-1759), Tab'i Mustafa Efendi (?-1770), Ahmed Ağa (Vardakosta) (1726?/1730?-1794), Hekimbaşı Abdülaziz Efendi (1735-1783), Ârif Mehmed Ağa (?-1800), Tanbûrî Abdülhalîm Ağa (1708/1710-1790), Hâfîz Abdullah Efendi (Şehlevendim) (?1775-1826), III. Selim (1761-1808), Rif'at Efendi (Hâfîz-Molla) (1820-1888), Hamparsum Limoncuyan (1768-1839), Hacı Sadullah Ağa (1760?-1808), Tanbûrî İsak Efendi (1745?-1814), Ser-Müezzîn Şakir Ağa (1779-1840), Hammâmîzâde İsmail Dede Efendi (1778-1846), Eyyûbî Mehmed Bey (1804-1850), Zekâî Dede Efendi (1825-1899), Hacı Ârif Bey (1831-1885), Hacı Fâik Bey (1831-1890), Suyolcuzâde Salih Efendi (1806-1862), Tanbûrî Ali Efendi (1836-1902), Bolahenk Nuri Bey (1834-1911), Neyzen Râşit Efendi (1820?-1892?), Neyzen Ali Rıza Efendi (Şeyh) (1864-1904), Tiryaki-Petraki (1730?-1800?), Nâti Damadı Ahmed Efendi¹ (?-?), Boncukcu (?-1750?), Bahâ Bey (?-1899), İbrahim Vefa Efendi (1871-1903), gibi kudretli bestekârlar beste formunda eserler üretmişlerdir.

Çember usûlünün tarihsel seyri incelendiğinde Nâsır Dede, Kantemiroğlu ve Rauf Yektâ'da 12, Tanbûrî Cemil Bey, Sadettin Arel, Sadettin Heper, İsmail Hakkı Özkan, Hurşit Ungay ve Şeref Çakar'da 24 zamanlı olarak görülmektedir. Genellikle birbiriyle orantılı olan bu zaman ifadeleri arasında istisnai bir biçimde Gülzâr-ı Müsikî'de 26 zaman olarak belirtilmiş, ancak bu usûle örnek teşkil eden herhangi bir eser bulunmadığından çalışmada kapsam dışı bırakılmıştır.

Çember usûlü'nün eski İranlılardan alındığını ve Türkler tarafından bazı değişiklikler yapılarak kullanıldığını ifade eden Rauf Yektâ Bey (1986), eski halini belirtmemiş ve usûlle ilgili olarak; "daire mânâsına gelen çember isminin, kendisine neden dolayı verildiği bilinmeyen bu usûlün revişini iyi tebâruz ettiren bir parça..." açıklamasını yapmış ve örnek olarak da Zekâî Dede'nin Hicazaşîran makamında, "Gönlümü virân eden a'dâyı dilşâd eyleme" isimli murabba bestesini sunmuştur. Söz konusu eserin, çalışma içerisinde örneklenen eserlerden istisnai bir özelliği bulunmamaktadır (Nasuhioğlu, 1986, s. 115).

Usûlün tarifleri arasında, eserlerden de anlaşıldığı üzere, bu çalışmada savunulan düşünceyi yüksek düzeyde karşılayan Nâsır Dede'nin Tedkîk'inde "çenber", Rauf Yektâ Bey'in ise "ağır çember" olarak adlandırdığı usûlün kalıbı şu şekildedir;

12	Düm	te-ke	Düm	Düm	Tek	Tek	Tek	Düm	Tek	Düm	te-ke	te-ke
1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1

Şekil 1. Nâsır Dede'nin "çenber", Rauf Yektâ Bey'in ise "ağır çember" Olarak Adlandırdığı Usûlün Kalıbı

¹ Gevrekzâde Mustafa Ağa'nın yaşadığı dönemle ilgili; Dârü'l- Elhân Külliyyâtı no: 156 'da "Hicri 1020 de Kadıköyü'nde doğmuş ve dâimâ orada ikâmet etmiştir. Tarih-i vefâtı ve nerede meftûn olduğu ma'lûm değildir.", Nazarî ve Amelî Türk Müzikisi Cilt 4 s:53'te "Mustafa Ağa İstanbul Kadıköylü olup 4. Sultan Mehmedin (1058-1099) Enderunda hanende başı idi, kendisi üstatlığa yükselmiştir", Nazarî ve Amelî Türk Müzikisi Cilt 4 s:77 de Serhânende Mustafa Ağa olarak kaydedilmiş ve üzerindeki notta; "Şeyhül-islam onun hakkında şöyle demiştir. Gevrek zade Mustafa ağa İstanbul Kadıköylü, IV üncü Mehmedin serhanendesı idi" yazmaktadır.

¹ Yaşadığı dönemle ilgili Rauf Yektâ bey, Dârü'l- Elhân Külliyyâtı 250 numaralı notaya ek olarak Nâti Damadı Ahmed Efendi'nin "İkinci Süleyman devrinde defterdar olan Hasan Paşa'nın oğlu Mustafa Natî Efendi'nin damadı..." diye not düşmüştür (Ezgi, Yektâ, ve Diğerleri 1995).

Nâsır Dede, usûl ile ilgili açıklamalarında; birim zamanı hızlarına göre üç çeşite ayırarak birinci derece hızlı olan birimi “hafif-i evvel”, ikinci (orta) derece hızlı olanı “hafif-i sâni”, üçüncü derece (ağır) olanı “sakil” olarak ifade etmiştir (Başer, 2013, s. 222). Günümüzde ise usûllerde birim zaman “mertebe” ile tanımlanmaktadır. Birim zamanı 1’lik olan eserin mertebesi; “ağır” anlamına gelen “sakil”dir. Birim zamanı 2’lik olan eserin mertebesi; “hafif-i sâni”dir. Buradan hareketle; Nâsır Dede’nin tarifindeki çember usûlünün “sakil” olduğu, Rauf Yektâ Bey’in de bu yüzden “Ağır Çember” olarak ifade ettiği anlaşılmaktadır. Ayrıca Rauf Bey (1986); her ikânın 1’lik ile yazılmasının getirdiği yavaşlık dolayısıyla Türk bestecilerin Ağır Çember usûlünde bir eser bestelemeyi oldukça güç addettiklerini, bestelemeyi başarmanın da en usta bestekârlardan biri sayıldığını vurgulamaktadır (Nasuhioğlu, 1986, s.116). Sakil mertebesi; Dârü’l-Elhân Külliyyâtı’nda olduğu gibi, eserin donanımına 12/1’lik; hafif-i sâni için ise 12/2’lik yazılarak ifade edilebilmektedir.

Çember usûlünde beste formunda klâsik dönemde bestelenmiş eserler üzerinde yapılan çalışmada; çember usûlünün çalışma konusu olarak belirlenmesinin sebebi Prof. Dr. Bülent Behlül Altunkeser’in (2014) “Hulâsa Çember ve Remel Bestelerde Usûl-Vezin Münâsebeti” isimli makalesidir ve çalışmanın çıkış noktasıdır. Adı geçen makalede çember usûlündeki eserlerde “Âh” ve “Âh-yâr” lafzı terennümlerinin kullanıldığı ve remel, hezec, müctes ve muzârî bahirlerindeki güftelerin mısra başlarındaki lafzı terennümler de vezne dahil edildiğinde birkaç istisna dışında “recez” bahrine değiştiği tespit edilmiştir. Buradan hareketle yapılan araştırmada çember bestelerde bahirler arasındaki değişikliğin sebepleri, temel meraklardan biridir.

Bu tür araştırmalara bir yenisinin eklenmesiyle, Türk müzik kültüründe kompozisyon tekniklerine sağlayacağı katkı bakımından önemli olduğu düşünülen bu çalışma kapsamında, adı geçen usûl klâsik dönemde bestekârlar tarafından nasıl kullanılmıştır sorusuna cevap aranacaktır.

Araştırmada cevabı aranan diğer sorular ise şunlardır:

- Bestekârlar hangi vezin veya vezinleri kullanmışlardır?
- Notasına ulaşılan eserlerde tespit edilen vezinler her yüzyılda kullanılmış mıdır?
- Güftelerin usûle dağılımları nasıldır?
- Aynı veya farklı vezinde bestelenmiş eserlerin aruz-usûl uygulamalarında özdeşlik ve farklılıklar nelerdir?
- Usûl, aruz, ezgi arasında nasıl bir ilişki vardır?
- “Âh”, “Âh-yâr” lafzı terennümler hangi vezinlerin başında kullanılmıştır? Sebepleri nelerdir?

Bugüne kadar beste formlarında yapılan analizlerde genellikle eserlerin güfte veya makam yönünden ele alındığı görülmektedir. Güftelerin aruz ve usûl ile olan münasebetleri, makamların dönemlere göre gelişim ya da değişim çizgileri bakımından yapılan incelemeler Türk müzik kuramının anlaşılması ve aktarılmasında araştırmacıları ileriye taşıyabilmiş çalışmalardır. Bununla birlikte, sayıca az olsa da sözlü formlarda makamın karakteristik seyir özelliğine göre oluşan ezgiyle ritmik yapı arasında bir etkileşim olup olmadığının sorgulanması da bilimsel araştırmalara son zamanlarda konu olmuş ve eserin ritmi ile ezgi seyri arasındaki ilişkiler gösterilmiştir. Söz konusu çalışmalar şunlardır:

“TRT repertuarı içerisinde karma usûl kapsamında değerlendirilen ezgiler üzerine görüşler” adlı yüksek lisans tezinde; TRT Repertuarı’nda yer alan bazı ezgiler ele alınarak usullendirme açısından değerlendirilmiştir. Örnek ezgiler tek tek ele alınarak, zaman zaman yöreye ait diğer türkülerin ritmik yapılarına bakılmış, nasıl ölçülendirilmesi gerektiği konusunda yeni öneriler sunulmuştur.²

“Mef’ûlü/ mefâ’îlü/ mefâ’îlü/ fe’ûlün vezninde Devr-i Kebir ve Remel usûlündeki iki eserin usûl-ezgi ve usûl-vezin yönünden incelenmesi” adlı makalede; mef’ûlü/ mefâ’îlü/ mefâ’îlü/ fe’ûlün vezin kalıbı kullanılarak, Remel ve Devr-i Kebir usûllerinde bestelendiği tespit edilen iki adet Beste formunda eser incelenmiştir. Aynı vezinde olan bu iki eserde usûlün ne şekilde boğumlandığı, ne tür farklılıklar arz ettiği tespit edilmeye çalışılmıştır. Eserlerin; makamsal ezgilerinin usûller ile ilişkileri ve veznin iki ayrı usûle dağılım özellikleri incelenmiştir.³

² Yazar: Bekir Sakarya, Haliç Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2010, İstanbul.

³ Yazar: Nurten Yılmaz, Gazi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2019, Ankara.

“T.R.T. Müzik Dairesi Başkanlığı’nın Halk Müziği Repertuarında Tespit Edilen Sözlü- Sözsüz Ezgilerdeki Usûl Sorunları Üzerine Bir Çalışma” adlı yüksek lisans tezinde; farklı bölgelerden 48 eser seçilerek taranmış, usûl, söz, ezgi yanlışlıkları anlaşılır bir dille anlatılmaya çalışılmıştır⁴.

“Türk makam müziği notaları için otomatik ezgi bölütleme” adlı projede; hem uluslararası literatürde öne çıkan yöntemler Türk makam müziği eserleri üzerinde sınanmış, hem de makam müziğinde ezgi ile usul kalıpları ve makama özel perdeler arasındaki ilişkiyi kullanarak iyileştirmeler önerilmiştir (Bozkurt, Karaosmanoğlu, Karaçalı, Ünal, 2014).

Yöntem

Bilimsel araştırma yöntemleri üzerine çalışmaları bulunan Karasar (2002) elde bulunan kayıt ve belgeleri inceleyip, veri toplamayı belgesel tarama olarak tanımlamıştır. Yıldırım ve Şimşek (2013, s. 45) ise nitel araştırmayı; “gözlem görüşme ve doküman analizi gibi nitel veri toplama yöntemlerinin kullanıldığı, algıların ve olayların doğal ortamda gerçekçi ve bütüncül bir şekilde ortaya konmasına yönelik nitel bir sürecin izlendiği araştırma” olarak tanımlamışlardır. Belgesel tarama ve doküman incelemesi yöntemleri kullanılarak yapılan nitel çalışma, klâsik dönemde bestelenmiş beste formunda çember usûlündeki eserlerin güftelerinin birinci mısraları ile sınırlıdır. Türk Müsikisi Klâsikleri-Fasıllar (İstanbul Konservatuarı Tasnif Heyeti, 1956), Dârü’l - Elhân Külliyyâtı (Ezgi, Yektâ ve Diğerleri, 1995), Suphi Ezgi’nin (1935-1940) Nazarî ve Amelî Türk Müsikisi cilt II-IV, Hâfız M. Zekâî Dede Efendi Külliyyâtı (Irsoy, Ezgi ve İstanbul Konservatuarı Tasnif Heyeti, 1940) ve internet tabanlı kaynaklar (<http://devletkorosu.com/>, <https://www.notaarsivleri.com/>) taranmıştır. Ayrıca Ethem Ruhi Üngör (1981), Sadun Aksüt (1993) ve Hâfız Post’un “Türkçe Güfteler” (Doğrusöz, 1993) güfte mecmuaları da incelenmiş, çember usûlünde beste formunda yetmiş iki eserin notasına ulaşılmıştır. Bestekârı belli olmayan (Lâ-Edrî) dört eser çalışma kapsamına alınmış ancak birinin vezni tespit edilememiştir. Bestekârı belli olmayan eserlerle birlikte yetmiş bir eserin vezinleri tespit edilerek sınıflandırılmış ve bestelendikleri yüzyıllara göre gruplara ayrılmıştır. Her gruptan farklı vezinlerde örnekler verilmiş, analizleri yapılmıştır.

Elde edilen bulgulara göre ilk olarak aruz vezni ile yazılmış güftelerin aruz ve usûl ile olan münasebetlerini gösteren şekillere yer verilmiştir. Çember usûlü 12/1’lik veya 12/2’lik olarak iki çizgi üzerinde yazılmış; aynı vezin kalıbında bulunan eserlerin güftelerinin birinci mısralarının usûl darplarına göre hece dağılımları gösterilmiştir. Bu dağılımda darpların içerisindeki heceler dikkate alınmış, böylece heceler usûle dağılımına daha genel bir bakış açısı sağlanmıştır. Şekillerde bağ işaretleri ve harflendirmeler kullanılmış tanımlı şekillerin altına yazılmıştır. Ayrıca bütün vezin kalıplarının usûle genel dağılımını gösteren 12/1 ve 12/2’lik şekillere de yer verilmiş, her şekilden sonra analizleri yapılmıştır.

Daha sonra güfte, makam ve usûl unsurlarının bir arada bulunduğu, güftede aruzla ölçülen seslem değerlerinin, makamın karakteristik seyir özelliğine göre oluşan ezgiyi belirli bir biçimde tenasüp ettiren usûlün, beste formunda olan eserler üzerindeki yansımaları incelenmiştir. Bu bağlamda, araştırmaya konu olan çember bestelerin aruz, makam ve usûl unsurlarının birlikte oluşturduğu bütünün beste formuna etkileri tespit edilmiştir.

Söz konusu yansımaların incelemesinde aruz veznindeki güftelerin makam ve usûl ile olan münasebetini ifade etmek amacıyla “cümle”, “cümlecik” terimleri tanımlanmış ve eserler üzerindeki oluşumları incelenmiştir. Eserlerin birinci mısralarından oluşan müzik cümlesi içerisinde makamın karakteristik perdeleriyle yapılan kalıplar; ezgi seyrinde duraksama hissiyatı vererek boğum oluşturmakta ve böylelikle boğumlanan ezgi cümlesi parçalara ayrılmaktadır. Bu parçaların her biri “cümlecik”⁵ olarak belirlenmektedir. Her eser içerisinde boğum noktaları alfabetik sırayla harflendirilerek (A, B, vb.) gösterilmiştir.

Cümlecikler içerisinde bulunan vezin heceleri arasında üzerinde kalış yapılan hecenin tercih edilme nedeni sorgulanmıştır. Bu bağlamda klâsik eserlerde kimi bestekârlar tarafından ihtiyaca göre güftede bulunmayan bazı lafızların kullanıldığı görülmektedir. Söz konusu ihtiyacın neden hâsıl olduğu konusuna yönelik incelemeler

⁴ Yazar: Mehmet Koç, İTÜ, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2010, İstanbul.

⁵ Aruz-Ezgi-Usûl Uyumu Analizi başlığı adı altında açıklaması yapılmıştır.

yapılmış olup, aruzun farklı kalıplarına atıflar yapıldığı düşünülmektedir. Dolayısı ile eserlerin görsellerinde cümlecikler içerisinde bulunan hecelerin aruz ilmine dayanan vezin ve bahir yönünden tespitinin daha anlaşılır biçimde görülmesinin sağlanması için her eserin girişinde “başlangıç noktası (B.N.)” belirlenmiştir.

Eserlerin analizinde temel olarak “4'lük” birim kullanılmış ve 1'lik olarak karşılıkları da belirtilmiştir. İnceleme esnasında 2'lik olduğu tespit edilen eserlerde 2'lik birim temel alınmıştır. Eser analizlerinin ardından, boğumlanmanın yapıldığı perdelerin makamsal açıdan gösterdiği önem, buldukları birim ve oluşan cümlecik içerisinde yer alan aruz hecelerinin gösterildiği tablolar oluşturulmuş ve yorumlanmıştır.

Bulgular

Bu bölümde belgesel taramada notalarına ulaşılan çember bestelerin vezinlerine göre gruplandırılmış listelerine, doküman analizi yöntemi kullanılarak usûl-güfte ve usûl-ezgi ilişkisinin gösterildiği, şekil ve analizlere yer verilmiştir.

Çember Usûlündeki Eserlerin Vezinlerine Göre Güfte, Bestekâr ve Şâirlerin Gruplandırılmış Listeleri

Tablo 1. “Fâ'ilâtün/fâ'ilâtün/fâ'ilâtün/fâ'ilün” Veznindeki Eserlerin Güftelerinin Birinci Mısraı, Bestekârları ve Şâirlerin Listesi

Güftelerin Birinci Mısraı	Bestekârlar	Şâirler
Hasret-i rüyüle giryân olduğum demdir bu dem (Ezgi, Yektâ ve Diğerleri, 1995).	Gevrekzâde Mustafa Ağa	Ârif Hikmet Dede ⁶
Bezm-i meyde sâkiyâ devr-eyleşün mül gül gibi	Seyyid Mehmed Nuh	Amânî
Vakti subh oldu pür olsun küşe-i meyhâneler ⁷	Nâne Ahmed Çelebi	-
Pây-i yâre düşmeğe ağıyardan nevbet mi var	Buhûrizâde Mustafa İtrî Efendi	Nâbi (Parmaksız,2010)
Nâle etmezdim mey-i aşkınlâ pür cûş (bî hûş) (Doğrusöz,1993) olmasam	Yahya Nazım Efendi (Çelebi)	Nazım (Doğrusöz,1993)
Dil ki şem-i rûhu cânâne ola pervâne	Enfi Hasan Ağa	-
Câm-ı lâlîn sun pey-â-pey hâtur-ı mestâne yap	Zaharya	-
Çeşm-i meygûnun ki bezm-i meyde cânân dönderir	Zaharya	Ragıp Paşa
Düşmesin miskin gönüller zülf-i anber-bülere	Zaharya	-
Lâ'lin emdir hikmetin sorma dil-i şeydâ bilir	Zaharya	-
Leyle-i zülfün dil-i mecnûn (şeydâ) (Üngör, 1981) olur divânesi	Zaharya	Kilâri Halife Nafiz Bey (Üngör, 1981)
Reng-i mevc-i âb-ı zümürten boyandı câmesi	Zaharya	Nâfiz
Aldırıp kendini hüsnün seyreden seyyâh olur	Tab'i Mustafa Efendi	-
Bezm-i ağıyâre varıp zevk u safâ niyyetine	Vardakosta Ahmed Ağa	Fâzıl
Nağme-i dilsüz ile yakdın beni mutrîb kemân	Vardakosta Ahmed Ağa	-
Yakma cânım nâle-i bi-ihyârımdan sakın	Vardakosta Ahmed Ağa	Fuzûli
Âşıkâ tâ'n etmek olmaz müptelâdır neylesin	Hekimbaşı Abdülaziz Efendi	Nef'î (Parmaksız,2010)
Başıma döndükçe bezm-i meyde minâlar benim (Ezgi, Yektâ ve Diğerleri, 1995).	Ârif Mehmed Ağa	-
Bezm-i âlemde meserret bana cânân iledir	III. Selim	-
Her ne dem sâkî elinden sâgar-ı işret gelir	III. Selim	-
Zülfünü görsem izârın üzre ey hür-i cemil	Rif'at Efendi (Hâfız-Molla)	Bâkî
Mest-i nâzım âşıkâ her dem tegâfûl gösterir	Hamparsum Limoncuyan	-
Arz-ı vuslat eyleyip geldikçe bezm-i dilbere	Hamparsum Limoncuyan	-
Gâh anıp gamzen senin feryâd ü efgân eylerim	Hamparsum Limoncuyan	-
Nevcivânım (padişahım) (Üngör, 1981) lûtfedip mesrûr u şâd eyle beni	Hacı Sadullah Ağa	-
Her ne dem hûbân ile bezme o verd-i ter gelir	Hacı Sadullah Ağa	-
Gâh anıp gamzen senin feryâd ü efgân eylerim	Tanbûri İsak Efendi	-

⁶ İnternet tabanlı nota arşivleri kaynağında eserin güfte şairi Ârif Hikmet Dede olarak kayıtlıdır.

⁷ Aynı eser Dârü'l- Elhân Külliyyâtı No: 97 de Hâfız Post Efendi, Nazarî ve Amelî Türk Müsikisi Cilt 2 s: 78'de ise Nâne Ahmed Çelebi'nin üzerine kayıtlıdır. Nilgün Doğrusöz'ün (1993: 130) “Hâfız Post Güfte Mecmuası (Türkçe Güfteler)” başlıklı Yüksek Lisans Tezinde Beste-i Nâne Ahmed Çelebi olarak belirtilmiştir. Adı geçen eserle ilgili Recep Uslu'nun (2017) “Bu eserin sahibi Nane'dir Nane!” başlıklı makalesi de bulunmaktadır.

Meyl eder bu hüsn ile kim görse ey gül-fem seni	Ser-Müezzin Şakir Ağa	Mardini Hoca Mahmud Ef.
Ağlar inler pâyine yüzler sürer gönlüm gözüm	Hammâmizâde İsmail Dede Efendi	Daniş
Ermesin el o şehin şevket-i vâlâlarına (Ezgi, Yektâ ve Diğerleri, 1995).	Hammâmizâde İsmail Dede Efendi	-
İltifâtınla gönül şâd olduğu demdir bu dem	Hammâmizâde İsmail Dede Efendi	-
Nâvek-i gamzen ki her dem bağrımı pür-hûn eder	Hammâmizâde İsmail Dede Efendi	-
Yâr ile âteş-mekân olsam da gülşendir bana	Hammâmizâde İsmail Dede Efendi	-
Yârımı gördüm bugün dünyâ görünmez dideme	Eyyübî Mehmed Bey	Sâlih Hayri Efendi
Âşık oldum ben yine bir âfet-i meh-peykere	Zekâi Dede Efendi	-
Benzetirlerse hilâli no'la âlem kaşına (Benzetir âşık-ı şûrîde hilâli kâşına) (Yektâ, 2000).	Zekâi Dede Efendi	-
Benzetirlerse hilâli no'la âlem kaşına (Benzetir âşık-ı şûrîde hilâli kâşına) (Yektâ, 2000).	Enfî Hasan Ağa	-
Bûs-i lâl'i (hâli) (Üngör, 1981) dilberi her dem ki efkâr eyledim	Zekâi Dede Efendi	-
Gönlümü virân eden (idüp) (Doğrusöz,1993) a'dâyı dilşâd eyleme	Zekâi Dede Efendi	İsmetî (Doğrusöz,1993)
Ney gibi inlersin ey dil müptelâlık var gibi	Zekâi Dede Efendi	Riyâzî (Doğrusöz,1993)
Rûhlerin kıldık temâşâ zülf-i anber fâme dek	Zekâi Dede Efendi	-
Zahm-i sinem hançer-i zerkâr bilmez kim bilir	Zekâi Dede Efendi	-
Sâyesinde olmasın mı askeriler ser-bülend	Hacı Fâik Bey	-
Zahm-ı dâr-ı hasretim dâğımla yârem bağlarım	Suyolcuzâde Salih Efendi	-
Öyle sermestim ki idrâk etmezem dünyâ nedir	Tanbûri Ali Efendi	Fuzûlî ⁸
Şimdi düştü gönlümüz bir âfetin sevdâsına	Bolahenk Nuri Bey	-
Söyle ey şüh-i felek meşreb nedir adın senin (Söyle ey şüh felek meşreb derdin ne senin) (Üngör, 1981)	Neyzen Ali Rıza Efendi (Şeyh)	-
Nüş-i meyle sâkıyâ ref-i hicâb ettin bu şeb	Neyzen Ali Rıza Efendi (Şeyh)	-
Gülsitân-ı şehir-i hüsnün vasf ederken gül güle	Neyzen Ali Rıza Efendi (Şeyh)	-
Mest olup etmiş giribânın küşâde tâbe nâf	Tiryaki – Petraki	Râgıb (Parmaksız,2010)
Bir safâ kesb eyle kim peymâneler reşk eylesin	Nâti Damadı Ahmed Efendi	-
İşvebâzım vaktidir seyr-i gülistân eylesek	Boncukcu	-
Ey veliyyü'n-ni'met-i âlem keremkân-ı cihân	Bahâ Bey (Sermüezzin)	-
Zevk-i sevdâ duymadım âşık perestâr olmadım	İbrahim Vefâ Efendi	Nâzım Bey
Âh eder inler gönül ol turra-i şeb-gün için	Tanbûri Ali Efendi	-
Devr-i lâlinde baş eğmem bâde-i gül-fâme ben	Lâ-Edri	-

Tablo 2. “Mefâ’îlün/mefâ’îlün/mefâ’îlün/mefâ’îlün” Veznindeki Eserlerin Güftelerinin Birinci Mısraı, Bestekârları ve Şairlerin Listesi

Güftelerin Birinci Mısraı	Bestekârlar	Şairler
Cemâlin âteş-i câmiyle bir şem'-i şeb-istândır Ezgi, 1935).	Zaharya	Nâfiz (Üngör, 1981)
Nigâha ruhsat olmuş neyleyim ol âfitâbımdan	Zaharya	-
İzârın gül gül olmuş büseden dil dâğ-ı dâğındır	Şeyhülislâm Esad Efendi	Nâilî (Parmaksız, 2010)
Zebân-ı âşkı anlar sana benzer işve-ger var mı	Vardakosta Ahmed Ağa	-
Gönül ey mâh-rû aşkınla ârâm etmeden kaldı	Tanbûri Abdülhalim Ağa	Münîr ⁹
Benefşe hatt-ı dildârın serinde kâkül-i anber	Hâfız Abdullah Efendi (Şehlevendim) ¹⁰	-
Niçin pinhân edersin rüyini ey şüh-i nâzende	Hâfız Abdullah Efendi (Şehlevendim)	-
Hilâl ebrûsu yârin anberin tuğra mıdır bilmem	Neyzen Râşit Efendi	-
Reh-i âl'in gül-i ahmer dehânın gonca-i terdir	Lâ Edri	-

⁸İnternet tabanlı nota arşivleri kaynağında eserin güfte şairi Fuzûlî olarak kayıtlıdır.

⁹İnternet tabanlı nota arşivleri kaynağında eserin güfte şairi Münîr olarak kayıtlıdır.

¹⁰Eser Zekâi Dede Efendi Külliyyâtı Cilt: 2 s: 106-107'de ve Nazarî ve Amel'i Türk Müsîkîsi cilt: 2 s: 150-151'de Zekâi Dede, Türk Müsîkîsi Klâsiklerinden s: 37'de ise Abdullah Ağa (Kömürcü-zâde) olarak kayıt altına alınmıştır.

Tablo 3. “Fâ’ilâtün/fâ’ilâtün/fâ’ilâtün/fâ’ilün (fa’lün)” Veznindeki Eserlerin Güftelerinin Birinci Mısraı, Bestekârları ve Şâirlerin Listesi

Güftelerin Birinci Mısraı	Bestekârlar	Şairler
Bakılır mı o şeh-i kişver-i hüsn – âbâde (Anonim, 1956).	Ebübekir Ağa	Nâbî (Parmaksız, 2010)
Nedir ol cünbüş-ü refâtâr(i), (o) ¹¹ zerâfet o gülüş	Tanbûrî İsak Efendi	Mustafa Hâmi ¹²
Gönül ol gonce-fem’in bülbül-i âşüftesidir	Lâ-Edrî	-
Dem-i vaslın düşürüb ayş-i dem a demcesine	Lâ-Edrî	-

Tablo 4. “Mefâ’ilün/fâ’ilâtün/mefâ’ilün/fâ’ilün(fa’lün)” Veznindeki Eserlerin Güftelerinin Birinci Mısraı, Bestekârları ve Şâirlerin Listesi

Güftelerin Birinci Mısraı	Bestekârlar	Şairler
Muhabetin dilimi dâğ (ı) dâr eder bir gün (Ezgi, 1935).	Buhûrizâde Mustafa İtrî Efendi	-

Tablo 5. “Mef’ûlü/Fâ’ilâtü/Mefâ’ilü/Fâ’ilün” Veznindeki Eserlerin Güftesinin Birinci Mısraı , Bestekârı ve Şâiri

Güftenin Birinci Mısraı	Bestekârlar	Şairler
Gâhî gönül firâkın ile derd(i)-nâk olur (Ezgi, Yektâ ve Diğerleri 1995).	Hacı Ârif Bey	-

Tablo 6. Vezni Tespit Edilememiş Eserin Güftesinin Birinci Mısraı, Bestekârı ve Şâiri

Güftenin Birinci Mısraı	Bestekârlar	Şairler
Uşşâkın şâd etmektedir şeh-i hü bâna yakışan	Lâ-Edrî	-

Örnek Eserlerin Güftelerinin İlk Mısralarının Usûle Dağılımını Gösteren Şekiller

“Fâ’ilâtün/fâ’ilâtün/fâ’ilâtün/fâ’ilün” vezin kalıbındaki onyedî, onsekiz ve ondokuzuncu yüzyıllara ait birer eserin usûle dağılımı aşağıdaki gibidir.

fâ’ilâtün / fâ’ilâtün / fâ’ilâtün / fâ’ilün
bahir: remel, daire-i mu’telife

fâ’ilâtün / fâ’ilâtün / fâ’ilâtün / fâ’ilün
bahir: remel, daire-i mu’telife

fâ’ilâtün / fâ’ilâtün / fâ’ilâtün / fâ’ilün
bahir: remel, daire-i mu’telife

Şekil 2. “fâ’ilâtün/fâ’ilâtün/fâ’ilâtün/fâ’ilün” Vezin Kalıbındaki Her Yüzyula Ait Birer Eserin Usûle Dağılımı.

Şekil 2’nin analizi ve tanımı: Daire-i mu’telife’de bulunan remel bahrindeki eserlerde bir mısra iki usûle tamamlanmış son dört darpta bağlantı lafızları kullanılmıştır. Her eserin başında “Âh” lafzı terennümü bulunmakla birlikte “Başıma döndükçe...” güftesi ile başlayan eserde ikinci usûl kalıbının başında yine “âh” lafzı terennümü bulunmaktadır. Bağ işaretleri eserlerin birinci mısramda oluşan ezgi cümlesi ve ezgi cümlesinin devrelerini göstermektedir. Harflendirmeler; 1. satırdaki eser için A1, B1, C1..., 2. satırdaki eser için A2, B2... vb. şeklinde yazılmıştır. “Hasreti rûyinle...” mısraı ile başlayan eserde A1 ile tanımlanan 16. birimdeki

¹¹ Devlet korosu nota arşivi üç numaralı nüsha Osmanlıca olup çevirisinde (o) hecesi bulunmamaktadır.

¹² İnternet tabanlı nota arşivleri ve devlet korosu kaynaklarında eserin güfte şairi Mustafa Hâmi olarak kayıtlıdır.

boğumlanmada bağ 16. birimin üzerine getirilmiştir. Ancak 11'inci darbta (düm) hem 38. birimde segâh (dik kürdi) perdesindeki boğumlanma hem de 39 ve 40. birimlere gelen "gir" hecesinin bulunmasından dolayı buradaki bağlar birbirine bitişik gösterilmiştir. Usûle dağılımların gösterildiği diğer şekillerde de bahsi geçen bağlar yukarıdaki tanıma göre yapılmıştır.

"fe'ilâtün/fe'ilâtün/fe'ilâtün/fe'ilün (fa'lün)" vezin kalıbındaki onsekiz ve ondokuzuncu yüzyıllarda bestelenmiş iki eserin usûle dağılımı aşağıdaki gibidir.

fe'ilâtün / fe'ilâtün / fe'ilâtün / fe'ilün (fa'lün)
bahir: remel, daire-i mu'telifa

Düm te ke düm düm tek tek tek düm tek düm te -ke te ke

12
1

Fe/i lâ tün fe i/lâ tün fe

1.Âh Ba/ki lır mı o şe/hi kiş ve

2.Âh Ne/dir ol cün bü bu/şü ref tâ tâ

fe fe/i lâ tün tün

Düm te ke düm düm tek tek tek düm tek düm te ke te ke

12
1

fe fe/i lâ tün fâ' lün

ve ve/ri hüsn â bâ de (bağlantı.lafzı.....)

tâ r(i)/ze râ fet o o o/gü lüş (bağlantı.lafzı.....)

tün fe/i lâ tün fe fe fe/i lün

Şekil 3. Onsekiz ve Ondokuzuncu Yüzyıllarda Bestelenmiş "fe'ilâtün/fe'ilâtün/fe'ilâtün/fe'ilün (fa'lün)" Vezin Kalıbındaki İki Eserin Usûle Dağılımı.

Şekil 3'ün analizi ve tanımı: Daire-i mu'telifa'de bulunan remel bahrindeki eserlerde bir mısra iki usûle tamamlanmış son dört darpta bağlantı lafızları kullanılmıştır. Her eserin başında "Âh" lafzı terennümü bulunmaktadır. Bağ işaretleri eserlerin birinci mısramında oluşan ezgi cümlesi ve ezgi cümlesinin devrelerini göstermektedir.

"mefâ'ilün/mefâ'ilün/mefâ'ilün/ mefâ'ilün" vezin kalıbındaki onsekiz ve ondokuzuncu yüzyıllarda bestelenmiş iki eserin usûle dağılımı

mefâ'ilün / mefâ'ilün / mefâ'ilün / mefâ'ilün
bahir: hezec, daire-i mu'telifa

Düm te ke düm düm tek tek tek düm tek düm te ke te ke

12
1

Me fâ î lün lün lün/me fâ î î

1.Âh yâr Ce mâ lin â â â/te şî câ câ

2.Âh yâr/Be nef şe ha hat/tı di dil dâ

yâr/Me fâ î lün lün/me fâ fâ î

Düm te ke düm düm tek tek tek düm tek düm te ke te ke

12
1

î lün/me fâ î lün me fâ î lün

câ miy/le bir şem i şe bis tan dır (bağlantı.lafzı)

dâ rın/se rin de kâ kâ kü/lü a an ber

î lün/me fâ î lün lün me/fâ î î lün

Şekil 4. Onsekiz ve Ondokuzuncu Yüzyıllarda Bestelenmiş "mefâ'ilün/mefâ'ilün/mefâ'ilün/ mefâ'ilün" Vezin Kalıbındaki İki Eserin Usûle Dağılımı

Şekil 4'ün analizi ve tanımı: Daire-i mu'telife'de bulunan hezec bahrindeki eserlerde bir mısra iki usûlde tamamlanmış, bir eserde bağlantı lafzı kullanılmıştır. Her eserin başında “Âh-yâr” lafzı terennümü bulunmaktadır. Bağ işaretleri eserlerin birinci mısramında oluşan ezgi cümlesi ve ezgi cümlesinin devrelerini göstermektedir.

“Mefâ'ilün/fe'ilâtün/mefâ'ilün/fe'ilün (fa'lün)” vezin kalıbındaki onyedinci yüzyılda bestelenmiş eserin usûle dağılımı.

mefâ'ilün / fe'ilâtün / mefâ'ilün / fe'ilün (fa'lün)
bahir: müctes, daire-i muhtelife

Düm te ke düm düm tek tek tek düm tek düm te ke te ke
12
2
Me fâ' i lün fe' i lâ
Âh yâr Mu hab be tin di li mi

Düm te ke düm düm fek tek tek düm tek düm te ke te ke
12
2
tün me fâ i lün fâ' lün
dağ (ı) dâr e der bir gün (bağlantı lafzı.....)

Şekil 5. Onyedinci Yüzyılda Bestelenmiş “mefâ'ilün/fe'ilâtün/mefâ'ilün/fe'ilün (fa'lün)” Vezin Kalıbındaki Eserin Usûle Dağılımı.

Şekil 5'in analizi ve tanımı: Daire-i muhtelife'de bulunan müctes bahrindeki eserde bir mısra iki usûlde tamamlanmış, son dört darpta bağlantı lafzı kullanılmıştır. Eserin başında “Âh-yâr” lafzı terennümü bulunmaktadır. Bağ işaretleri eserin birinci mısramında oluşan ezgi cümlesi ve ezgi cümlesinin devrelerini göstermektedir.

“Mef'ûlü/fâ'ilâtü/mefâ'ilü/fâ'ilün” vezin kalıbındaki ondokuzuncu yüzyılda bestelenmiş eserin usûle dağılımı.

mef'ûlü / fâ'ilâtü / mefâ'ilü / fâ'ilün
bahir: muzârî, daire-i muhtelife

Düm te ke düm düm tek tek tek düm tek düm te ke te ke
12
2
Mef' ûlü fâ' i lâ tû me fâ'
Âh Gâ hi/gö nül fi râ kı ni le

Düm te ke düm düm tek tek tek düm tek düm te ke te ke
12
2
i i lü fâ' i lün
der der di nâk o lur

Şekil 6. Ondokuzuncu Yüzyılda Bestelenmiş “mef'ûlü/fâ'ilâtü/mefâ'ilü/fâ'ilün” Vezin Kalıbındaki Eserin Usûle Dağılımı.

Şekil 6'nın analizi ve tanımı: Daire-i muhtelife'de bulunan muzârî bahrindeki eserde bir mısra iki usûlde tamamlanmıştır. Eserin başında “Âh” lafzı terennümü bulunmaktadır. Bağ işaretleri eserin birinci mısramında oluşan ezgi cümlesi ve ezgi cümlesinin devrelerini göstermektedir.

Kullanılan Bütün Vezinlerin Usûle Genel Dağılımı

12/1'lik olduğu tespit edilen remel ve hezec bahirlerinde olan daire-i mu'telif'e'nin usûle dağılımları aşağıdaki gibidir.

Şekil 7. 12/1'lik Mertebede Olduğu Tespit Edilen Remel ve Hezec Bahirlerinde Olan Daire-i Mu'Telif'e'nin Usûle Dağılımı

Şekil 7'nin analizi: Remel ve hezec bahirlerinde olan vezinlerde hecelerin dağılımlarında genel olarak özdeşlik görülmektedir. Remel bahrindeki eserlerin başında "Âh", hezec bahrindeki eserin başında ise "Âh-yâr" lafzı terennümleri bulunmaktadır.

12/2'lik olduğu tespit edilen müctes ve muzârî bahirlerinde olan daire-i muhtelif'e'nin usûle dağılımı aşağıdaki gibidir:

Şekil 8. 12/2'lik Olduğu Tespit Edilen Müctes ve Muzârî Bahirlerinde Olan Daire-i Muhtelif'e'nin Usûle Dağılımı.

Şekil 8'in analizi: Müctes ve muzârî bahirlerinde olan vezinlerde hecelerin dağılımlarında farklılıklar bulunmaktadır. Müctes bahrindeki eserde güftenin başında "Âh-yâr", muzârî bahrindeki eserde ise "Âh" lafzı terennümleri bulunmaktadır.

Aruz-Ezgi-Usûl Uyumu Analizi

Araştırmanın bu bölümünde müziğin iki temel ögesi olan ritim ve ezgi üzerine analizler yer almaktadır. Ayrıca sözel türlerde "söz" ögesinin taşıdığı önem gerekçesiyle şiirsel yapı da ilave edilerek, ritim-ezgi-söz unsurlarına dair incelemeler yapılmıştır. Araştırmanın evrenini oluşturan Çember usûlü ile "ezgi" ve "güfte" unsurları arasındaki ilişkinin Beste formunda nasıl bir uyum içerisinde bulunduğu saptanmaya çalışılmıştır. Bu bağlamda; cümle, cümlecik gibi yan unsurlar ve bunlarla ilgili tanımlara yer verilmiştir.

Onur Akdoğu, cümleyi "birbirini tamamlayan en az iki cümlecikğin oluşturduğu ezgisel bütün" olarak ifade ederek seslendirilmesi itibariyle cümlenin sonunda bir bitiş etkisi olduğunu belirtmektedir. Karar veya güçlü seslerinde ya da bu seslerin dışında bir ses üzerinde soluklanması sonucu oluşan ezgisel kalışı ise cümlecik olarak ifade etmiştir. (Akdoğu, 1994, s. 53-55).

Bu tanımlardan hareketle, müzik cümlesine ilişkin gözetilecek kriterlerin; bestelenen şiirin bir mısraı ile eserin makamsal seyir özelliğiyle yapılan kalıpların, eserde belirtilen usûl zamanıyla bütünleşerek bir müzik cümlesi oluşumunu sağlamaktadır. Bu kriterlerle seyreden ezgide yapılan kalışla bitiş hissiyatının verilmesi, müzik cümlesini tamamlamaktadır. Şiirin bir mısraı sonlanırken makamın karar veya güçlü perdesiyle kalış yapılması ve aynı zamanda usûl zamanının tamamlanması müzik cümlesinin de sona erdiği noktadır. Bu bağlamda; genellikle makamın karakteristik perdeleriyle yapılan kalışlar, cümle içerisinde ezgisel olarak “bitiş”ten ziyade “soluklanma” etkisi uyandırdığında şiirin bir mısraı bitmemiş ise cümle tamamlanmadığından bu kalışlar ancak cümlelerin bir parçası; yani cümlecik olarak değerlendirilir. Cümlecik, belirtilen kriterlere göre oluşan bir müzik cümlesinde iki veya daha fazla bulunabilir. Bu durum Klâsik Türk Müziği’nin özellikle büyük usûllerle ölçülmüş bestelerinde daha belirgin görülebilmektedir ve hatta usûl unsuru cümleciklerin oluşumlarını etkilemektedir. Örneğin; aynı zamanı teşkil eden birbirinden farklı olan remel, devrikebîr ve frengifer usûlleri ile ölçülmüş eserlerde cümlecikler birbirlerinden farklı özellikler göstermektedir. (Yılmaz, 2019). Cümlecik yapılarındaki bu farklılıklar şiir ve usûl kalıplarıyla ilişkilidir. Çalışmanın evrenini oluşturan Çember usûlünde ölçülmüş beste formundaki eserlerin cümlecikleri incelenerek aruz ve usûl ile olan münasebetleri saptanmaya çalışılmıştır.

Eserlerin birinci mısraın ölçüldüğü ve usûlün de tamamlandığı noktaya kadar olan müzik cümlesi içerisinde ezgi seyirinde duraksama hissiyatı veren kalışlarla oluşan cümlecikler belirlenerek usûlün hangi biriminde ve ikâ’sında buldukları, güftenin cümlecikler içerisinde yer alan hecelerinin hangi vezin heceleri olduğu tespit edilmiş ve elde edilen bulgular yorumlanmıştır.

17. yy’da bestelenmiş eserin güftesi, “fâ’ilâtün/fâ’ilâtün/fâ’ilâtün/fâ’ilün” vezin kalıbında olup remel bahrindedir. Birinci mısraın ezgi cümlesi ve devreleri şöyledir:

Şekil 9. Gevrekzâde Mustafağa'nın Hümâyün Makamındaki Eserinin Birinci Mısraında Oluşan Ezgi Cümlesi ve Ezgi Cümlesinin Devreleri

Şekil 9’un analizi:Eserin birinci mısraı 88/4’lük, 22/1’likte bitmiştir.

- A:** 16. Birimde / 4. 1’likte segâh (dik kürdi) perdesinde boğumlanarak oluşan cümlecik. Güfte heceleri; “Âh-has-re-ti-rû”, vezin heceleri; “Âh-fâ-‘i-lâ-tün”
- B:** 38. Birimde / 10. 1’likte segâh (dik kürdi) perdesinde boğumlanarak oluşan cümlecik. Güfte heceleri; “yin-le-gir”, Vezin heceleri; “fâ-‘i-lâ”
- C:** 64.biriminde / 16. 1’likte nevâ perdesinde boğumlanarak oluşan cümlecik. Güfte heceleri; “yân-ol-du-ğum-dem”, Vezin heceleri; “tün-fâ-i-lâ-tün”
- D:** 78. Birimde / 20. 1’likte segâh (dik kürdi) perdesinde boğumlanarak oluşan cümlecik. Güfte heceleri; “dir”, Vezin heceleri; “fâ”
- E:** 88. Birimde / 22. 1’likte nim hicaz perdesinde boğumlanarak oluşan cümlecik. Güfte heceleri; “bu-gün”, Vezin heceleri; “i-lün”

Bir mısraın bitiminden sonra 8/4’lük (2/1) daha ilave edilerek bağlantı fâfızlarıyla usûl 24/1’likte tamamlanmıştır.

17. yy'da bestelenmiş eserin güftesi, “mefâilün/feilâtün/mefâilün/fa'lün” vezin kalıbında olup müctes bahrindedir. Birinci mısraın ezgi cümlesi ve devreleri şöyledir:

Şekil 10. Buhârîzâde Mustafa İtrî Efendi'nin Bayâtî Makamındaki Eserinin Birinci Mısraında Oluşan Ezgi Cümlesi ve Ezgi Cümlesinin Devreleri

Şekil 10. Buhârîzâde Mustafa İtrî Efendi'nin Bayâtî Makamındaki Eserinin Birinci Mısraında Oluşan Ezgi Cümlesi ve Ezgi Cümlesinin Devreleri

Şekil 10'un analizi: Bir mısra 44/4'lük- 23/2'likte bitmiştir.

- A:** 32. Birimde / 16. 2'likte nevâ perdesinde boğumlanarak oluşan cümlecik. Güfte heceleri; “Âh-yâr-mu-hab-be-tin-di-li-mi-dâ-ğ(i)-dâr-e”, Vezin heceleri; “Âh-yâr-me-fâ-i-lün-fe-i-lâ-tün-me-fâ-i”
- B:** 44. Birimde / 23. 2'likte nevâ perdesinde boğumlanarak oluşan cümlecik. Güfte heceleri; “der-bir-gün”, vezin heceleri; “lün-fa'-lün”

Bir mısraın bitiminden sonra 4/4'lük ilave olunarak usûl 24/2'likte tamamlanmıştır.

18. yy'da bestelenmiş eserin güftesi, “mefâilün/mefâilün/mefâilün/mefâilün” vezin kalıbında olup hezec bahrindedir. Birinci mısraın ezgi cümlesi ve devreleri şöyledir:

Şekil 11. Zahary'nun Hüseyî Makamındaki Eserinin Birinci Mısraında Oluşan Ezgi Cümlesi ve Ezgi Cümlesinin Devreleri

Şekil 11. Zahary'nun Hüseyî Makamındaki Eserinin Birinci Mısraında Oluşan Ezgi Cümlesi ve Ezgi Cümlesinin Devreleri

Şekil 11'in analizi: Bir mısra 94/4'lük, 23/1'likte bitmiştir.

- A:** 16. Birimde / 4. 1'likte hüseyî perdesinde boğumlanarak oluşan cümlecik. Güfte heceleri; “Âh-yâr-ce-mâ-lin”, Vezin heceleri; “Âh-yâr-me-fâ-i”
- B:** 64. Birimde / 16. 1'likte hüseyî perdesinde boğumlanarak oluşan cümlecik. Güfte heceleri; “â-te-şî-câ-mi-le-bir-şem”, vezin heceleri; “lün-me-fâ-i-lün-me-fâ-i”
- C:** 90. Birimde / 23. 1'likte çargâh perdesinde boğumlanarak oluşan cümlecik. Güfte heceleri; “i-şe-bis-tan-dır”, vezin heceleri; “lün-me-fâ-i-lün”

Bir mısraın bitiminden sonra 4/4'lük ilâve olunarak usûl 24/1'likte tamamlanmıştır.

18.yy'da bestelenmiş eserin güftesi, “feilâtün/feilâtün/feilâtün/fa'lün” kalıbında olup remel bahrindedir. Birinci mısran ezgi cümlesi ve devreleri şöyledir:

The musical score consists of six staves of music in a 12/8 time signature. The lyrics are written below the notes. The staves are labeled with letters A through E, indicating different measures or phrases. The lyrics are: "Âh Ba kı lır mı o şe hi kiş ve ve ri hüsn â bâ de (bağlantı lafzı.....)".

Şekil 12. Ebûbekir Ağa'nın Gerdâniye Makamındaki Eserinin Birinci Mısramda Oluşan Ezgi Cümlesi ve Ezgi Cümlesinin Devreleri

Şekil 12'nin analizi: Bir mısra 88/4'lük, 22/1'likte bitmiştir.

- A:** 16. Birimde / 4. 1'likte gerdâniye perdesinde boğumlanarak oluşan cümlecik. Güfte heceleri; “Âh-ba-kı-lır-mı”, Vezin heceleri; “Âh-fe-i-lâ-tün”
- B:** 30. Birimde / 8. 1'likte nevâ perdesinde boğumlanarak oluşan cümlecik. Güfte heceleri; “o”, Vezin heceleri; “fe”
- C:** 48. Birimde / 12. 1'likte hüseyinî perdesinde boğumlanarak oluşan cümlecik. Güfte heceleri; “şe-hi-kiş-ve”, vezin heceleri; “i-lâ-tün-fe”
- D:** 64. Birimde / 16. 1'likte nevâ perdesinde boğumlanarak oluşan cümlecik. Güfte heceleri; “ve-ri-hüsn”, vezin heceleri; “fe-i-lâ”
- E:** 88. Birimde / 22. 1'likte düğâh perdesinde boğumlanarak oluşan cümlecik. Güfte heceleri; “â-bâ-de”, vezin heceleri; “tün-fâ-lün”

Bir mısran bitiminden sonra 8/4'lük daha ilave edilerek usûl 24/1'likte tamamlanmıştır.

18.yy'da bestelenmiş eserin güftesi, “fâ'ilâtün/fâ'ilâtün/fâ'ilâtün/fâ'ilün” kalıbında olup remel bahrindedir. Birinci mısraın ezgi cümlesi ve devreleri şöyledir:

The musical score consists of six staves. The first staff is labeled 'B.N.' and 'A'. The second staff is labeled 'B'. The third staff is labeled 'C'. The fourth staff is labeled 'D'. The fifth staff is labeled 'E'. The sixth staff is labeled 'E' and '(bağlantı lafzı.....)'. The lyrics are written below the notes: 'Âh Ba şı ma dön dü dük çe bez mi âh mey de mi nâ lar be nim (bağlantı lafzı.....)'.

Şekil 13. Ârif Mehmed Ağa'nın Tâhir Bûselik Makamındaki Eserinin Birinci Mısraında Oluşan Ezgi Cümlesi ve Ezgi Cümlesinin Devreleri

Şekil 13'ün analizi: Bir mısra 88/4'lük, 22/1'likte bitmiştir.

- A:** 16. Birimde / 4. 1'likte muhayyer perdesinde boğumlanarak oluşan cümlecik. Güfte heceleri; “Âh-ba-şı-ma-dön”, Vezin heceleri; “Âh-fâ-'i-lâ-tün”
- B:** 30. Birimde / 8. 1'likte nevâ perdesinde boğumlanarak oluşan cümlecik. Güfte heceleri; “dük”, Vezin heceleri; “fâ”
- C:** 48. Birimde / 12. 1'likte nevâ perdesinde boğumlanarak oluşan cümlecik. Güfte heceleri; “dük-çe-bez-mi”, Vezin heceleri; “fâ-i-lâ-tün”
- D:** 64. Birimde / 16. 1'likte gerdâniye perdesinde boğumlanarak oluşan cümlecik. Güfte heceleri; “mey-de-mi-nâ”, vezin heceleri; “fâ-i-lâ-tün”
- E:** 88. Birimde / 22. 1'likte nevâ perdesinde boğumlanarak oluşan cümlecik. Güfte heceleri; “lar-be-nim”, vezin heceleri; “fâ-i-lün”

Bir mısraın bitiminden sonra 8/4 daha ilave olunarak usûl 24/1' likte tamamlanmıştır.

19. yy'da bestelenmiş eserin güftesi, “feilâtün/feilâtün/feilâtün/feilün” kalıbında olup remel bahrindedir. Birinci mısraın ezgi cümlesi ve ezgi cümlesinin devreleri şöyledir:

The musical score is written in 12/8 time and G major. It consists of six staves. The lyrics are: "Âh Ne dir ol cün bü şü ref tâ tâ fet o o o gü lüş (bağlantı lafzı...)". The score is divided into sections labeled B.N., A, B, C, and D.

Şekil 14. Tanbârî İsak Efendi'nin Dilkeşhâveran Makamındaki Eserinin Birinci Mısraında Oluşan Ezgi Cümlesi ve Ezgi Cümlesinin Devreleri

Şekil 14'ün analizi: Bir mısra 88/4'lük, 22/1'likte bitmiştir.

- A:** 16. Birimde hüseyinî perdesinde boğumlanarak oluşan cümlecik. Güfte heceleri; “Âh-ne-dir-ol-cün”, vezin heceleri; “Âh-fe-i-lâ-tün”
- B:** 40. Birimde / 10. 1'likte hüseyinî perdesinde boğumlanarak oluşan cümlecik. Güfte heceleri; “bü-şi-ref”, vezin heceleri; “fe-i-lâ”
- C:** 64. Birimde / 16. 1'likte düğâh perdesinde boğumlanarak oluşan cümlecik. Güfte heceleri; “tar-ı-ze-râ-fet”, vezin heceleri; “tün-fe-i-lâ-tün”
- D:** 88. Birimde / 22. 1'likte hüseyinî perdesinde boğumlanarak oluşan cümlecik. Güfte heceleri; “o-gü-lüş”, vezin heceleri; “fe-i-lün”

Bir mısraın bitiminden sonra 8/4 daha ilave olunarak usûl 24/1'likte tamamlanmıştır.

19. yy'da bestelenmiş eserinin güftesi, “mefâilün/mefâilün/mefâilün/mefâilün” kalıbında olup hezec bahrindedir. Birinci mısraın ezgi cümlesi ve ezgi cümlesinin devreleri şöyledir:

Âh yâr Be nef şe
ha hat tr
di dil dâ
dâ rın se rin de
kâ kâ kü lü
a an ber

Şekil 15. Hâfız Abdullah Efendi'nin Nevâbüselik Makamındaki Eserinin Birinci Mısraında Oluşan Ezgi Cümlesi ve Ezgi Cümlesinin Devreleri

Şekil 15'in analizi: Bir mısra 96/4'lü, 24/1'likte bitmiştir.

- A:** 16. Birimde / 4. 1'likte nevâ perdesinde boğumlanarak oluşan cümlecik. Güfte heceleri; “Âh-yâr-be-nef-şe”, Vezin heceleri; “Âh-yâr-me-fâ-î”
- B:** 48. Birimde / 12. 1'likte nevâ perdesinde boğumlanarak oluşan cümlecik. Güfte heceleri; “hat-tı-dil-dâr”, Vezin heceleri; “lün-me-fâ-î”
- C:** 64. Birimde / 16. 1'likte nevâ perdesinde boğumlanarak oluşan cümlecik. Güfte heceleri; “dâ-rın-se-rin-de”, Vezin heceleri; “î-lün-me-fâ-î”
- D:** 96. Birimde / 24. 1'likte nevâ perdesinde boğumlanarak oluşan cümlecik. Güfte heceleri; “kâ-kü-lü-an-ber”, Vezin heceleri; “lün-me-fâ-î-lün”

19. yy'da bestelenmiş eserin güftesi aruzun “fâ'ilâtün/fâ'ilâtün/fâ'ilâtün/fe'ilün” kalıbında olup remel bahrindedir. Birinci mısraın ezgi cümlesi ve ezgi cümlesinin devreleri şöyledir:

The musical score is written in 8/4 time and consists of seven staves. The lyrics are: "Âh Er me sin el o o şe hin şev S A Z şev ke ti vâ lâ la la ri na vâ y". The score is divided into four sections labeled B.N., A, B, and C. The final section is labeled D.

Şekil 16. İsmâil Dede Efendi'nin Şevkefzâ Makamındaki Eserinin Birinci Mısraında Oluşan Ezgi Cümlesi ve Ezgi Cümlesinin Devreleri

Şekil 16'nın analizi: Bir mısra 88/4'lükte, 22/1'likte bitmiştir.

- A:** 16. Birimde / 4. 1'likte gerdâniye perdesinde boğumlanarak oluşan cümlecik. Güfte heceleri; “Âh-er-me-sin-el”, Vezin heceleri; “Âh-fâ-'i-lâ-tün”
- B:** 46. Birimde / 12. 1'likte dik hisar perdesinde boğumlanarak oluşan cümlecik. Güfte heceleri; “o-şe-hin-şev”, Vezin heceleri; “fâ-i-lâ-tün”
- C:** 64. Birimde / 16. 1'likte gerdâniye perdesinde boğumlanarak oluşan cümlecik. Güfte heceleri; “şev-ke-ti-vâ-lâ”, Vezin heceleri; “tün-fâ-i-lâ-tün”
- D:** 100. Birimde / 25. 1'likte hüseyni perdesinde boğumlanarak oluşan cümlecik. Güfte heceleri; “la-rı-na”, vezin heceleri; “fâ-i-lün”

Bir mısraın 22. 1'likte bitiminden sonra 8/4'lük (2/1) daha ilave olunarak usûl 24/1'likte tamamlanmıştır. Ancak, Dede Efendi'nin birçok eserinde görüldüğü gibi, bu eserde usûl bitiminde ezgide kalış olmadan terennüme bağlanmış ve terennümün ilk ölçüsünde hüseyni perdesiyle cümlecik gösterilmiştir. Dede Efendi'nin bu usûlünü görüldüğü, Hicazbûselik-remel, Irak-remel ve Irak-devrikebîr bestelerine bakılabilir.

19. yy'da bestelenmiş eserin güftesi, “mef’ülü/fâ’ilâtü/mefâ’ilü/fâ’ilün” kalıbına olup muzârî bahrindedir. Birinci mısraın ezgi cümlesi ve ezgi cümlesinin devreleri şöyledir:

Âh ————— Gâ hi gö nül ————— fi râ —————

— ki ————— ni le ————— der ————— der — di —————

nâk ————— o ————— lur —————

Şekil 17. Hacı Ârif Bey'in Nihâvent Makamındaki Eserinin Birinci Mısramda Oluşan Ezgi Cümlesi ve Ezgi Cümlesinin Devreleri

Şekil 17'nin analizi: Bir mısra 44/4'lük, 24/2'likte bitmiştir.

A: 24. Birimde / 12. 2'likte (nihâved) kürdi perdesinde boğumlanarak oluşan cümlecik. Güfte heceleri; “Âh-gâ-hi-gö-nül-fi-râ-kı-ni-le”, Vezin heceleri; “Âh-mef-û-lü-fâ-i-lâ-tü-me-fâ”

B: 48. Birimde / 24. 2'likte rast perdesinde boğumlanarak oluşan cümlecik. Güfte heceleri; “der-d(i)-nâk-o-lur”, Vezin heceleri; “i-lü-fâ-i-lün”

Araştırmadaki eserler içerisinde, güfteleri birbirinden farklı vezinlerde olan eserlerin birinci mısraı oluşturan bölümler örneklem olarak belirlenmiştir. Ezgi rotalarına bakılarak, ezginin boğumlanmasına neden olan, makama özel perdelerde yapılan kalıpların, eser içinde bulunduğu birimler incelenmiştir. Boğumlar; birinci mısradaki ezgi cümlesini parçalayarak cümlecikleri ifade etmektedir. Vezin ve dönem farklılıklarına rağmen birbirleriyle aynı veya ortak özellikler gösteren cümlecikler, usûl ikâlarıyla ilişkilendirilmiştir.

Sakîl (12/1'lik) olduğu tespit edilen eserlerin; cümlecikleri, içerdikleri vezin heceleri, boğum oluşturan perdeler ve buldukları birimler bir arada şöyle gösterilebilir;

		ÇEMBER USÛLÜ 12/1											
Dön.	Makam	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
		Düm (1)	te-ke (1)	Düm (1)	Düm (1)	Tek (1)	Tek (1)	Tek (1)	Düm (1)	Tek (1)	Düm (1)	te-ke (1)	te-ke (1)
		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
17.yy	Hümâyün	A.....(ah-fâ-i-lâ-tün) segâh				B.....				C.....(fâ-i-lâ) segâh			
12/1'lik	(tün-fâ-i-lâ-tün) nevâ				D.....				E.....(fâ)segâh E... (i-lün). hicaz bağlanti lafzı			
18.yy	Hüseynî	A.....(ah-yar-me-fâ-î) hüseyinî				B.....				C.....			
12/1'lik	(lün-me-fâ-i-lün-me-fâ-î) hüseyinî				D.....				E.....(lün-me-fâ-i-lün) çargâh b.lafzı			
18.yy	Gerdâniye	A.....(ah-fe-i-lâ-tün) gerdâniye				B.....				C.....(fe)nevâ C.....(i-lâ-tün)..... hüseyinî			
12/1'lik		D.....(fe-i-lâ) nevâ				E.....			(tün-fâ-lün) dügâh bağlanti lafzı			
18.yy	T.Buselik	A.....(ah-fâ-i-lâ-tün) muhayyer				B.....				C.....(fâ)nevâ C.....(i-lâ-tün) nevâ			
12/1'lik		D.....(ah-fâ-i-lâ-tün) gerdâniye				E.....			(fâ-i-lün) nevâ bağlanti lafzı			
19.yy	Nevâ Büsl.	A.....(ah-yar-me-fâ-î) nevâ				B.....				C.....(lün-me-fâ-î) nevâ			
		C.....(i-lün-me-fâ-î) nevâ				D.....			(lün-me-fâ-i-lün) nevâ			
19.yy	Dilkeşâvrn	A.....(ah-fe-i-lâ-tün) hüseyinî				B.....				C.....(fe-i-lâ) hüseyinî			
12/1'lik	(fe-i-lâ-tün) dügâh				D.....			(fe-i-lün) hüseyinî bağlanti lafzı			
19.yy	Şevkefza	A.....(ah-fâ-i-lâ-tün) gerdâniye				B.....				C.....(fâ-i-lâ-tün) hisar			
12/1'lik		C.....(tün-fâ-i-lâ-tün) gerdâniye				D.....			(fâ-i-lün) hüseyinî			

Şekil 18. Sakîl (12/1'lik) Olduğu Tespit Edilen Eserlerin; Cümlecikleri, İçerdikleri Vezin Heceleri, Boğum Oluşturan Perdeler ve Buldukları Birimler.

Şekil 18'nin tanımı;

Eserlerin dönemleri ve makamlarına ait bilgiler şekilde belirtilmiştir.

12/1'lik çember usûlünün ikâları sırasıyla yazılmış olup her ikânın bulunduğu sıra numarası üstte, ikâların değerleri (1'lik) yanlarında bulunmaktadır.

İkâların altında 1'den 48'e kadar olan sayılar; bir usûl içerisindeki 4'lük birimleri sırasıyla ifade etmektedir. Buradaki amaç; analiz bölümünde 4'lük birimlere göre belirtilen boğulanma noktalarına karşılık gelen 1'likler ve bağlı oldukları ikâların gösterilmesidir.

Örn; birinci eserde A cümlecigi, 4. 1'likte segâh (dik kürdi) perdesinde bitmekte ve bu cümlecik içerisinde "Âh-fâ-i-lâ-tün" heceleri yer almaktadır.

Vezin hecelerini buldukları cümlecikler içerisinde belirtilmiştir. Ancak bu heceler buldukları birimlerden bağımsız olarak yazılmıştır. Bununla ilgili bilgiler, çalışmanın ilgili bölümünde yer almaktadır. Cümlecik içerisinde yer alan koyu renkteki heceler, makama özel perdeler üzerinde kalış yapıldığını belirtmektedir.

Her eserin bir mısraı iki usûlde tamamlandığından iki satır üzerinde gösterilmiştir. Bir satır; bir usûldür. Eserler arasında bir boş satır bulunmaktadır.

Tabloda görülen dikey kesik çizgiler; usûlün sakîl mertebesinde 8+8+12+12+8 olan düzümlerini belirtmektedir.

Örnekleme grubundaki bir eserin yorumu:

Şekilde, örnekleme grubundaki eserlerin tamamı gösterilmiş ancak bir eserin yorumlanmasına yer verilmiştir. Gevrekzâde Mustafa Ağa'nın Hümâyün makamındaki eseri 17. yy'da bestelenmiş olması nedeniyle (12/1'lik) örnek eser olarak tercih edilmiştir. Yorumu aşağıdaki gibidir:

A cümlecigi, dördüncü 1'likte, remel bahrine ait olan veznin ilk tef'ilesini göstererek "tün" hecesiyle segâh (dik kürdi) perdesinde boğulanmaktadır. Bu perde Nâsır Dede'nin tarifinde segâh olarak belirtilmektedir. Eserin Nâsır Dede ile aynı dönemde bestelendiği göz önünde bulundurularak segâh olarak isimlendirilmesi tercih

edilmiştir. Usûlün “düm” ikâsında gerçekleşen boğumlanmanın sonucunda remel bahrinin vurgulandığı ve usûlün kuvvetli olan “düm” ikâsında olduğu görülmektedir. Burada bulunan “Âh” hecesinin önemi “B” cümlecğinde ortaya çıkmaktadır.

B cümlecği, “düm” ikâsı olan onuncu 1’likte segâh perdesi ve ikinci tef’ilenin “lâ” hecesiyle boğumlanmaktadır. Görüldüğü gibi tef’ile bitmemiştir. Burada dikkat edilmesi gereken hece; başlangıç noktasındaki “Âh” lafzı olup burada bulunuş sebebinin; “fâ’ilâtün” tef’ilesinin başına bir kapalı hece getirilmesiyle elde edilen “müstef’ilün” tef’ilesi olduğu düşünülmektedir. “lâ” hecesi ise “müstef’ilün”ün sonundaki “lün” hecesine denk gelmektedir. Şöyle ki başlangıç noktası olan “Âh” lafzından itibaren hecelerin “müs-tef-i-lün” vurgusuyla okunması; B cümlecğindeki boğumlanma noktasının “müstef’ilün”ün “lün” hecesi olduğunu ortaya çıkarmaktadır. “müstef’ilün” ise recez bahrine mensup bir tef’iledir.

C cümlecği; altı 1’lik ilerlerken usûl ikinci devrine geçmekte ve dördüncü birlikte nevâ perdesiyle boğumlanmaktadır. Usûl ikinci devrine başlarken “tün” hecesi uzatarak baştaki “Âh” lafzının konumunu almaktadır. Devamında A cümlesiyle aynı noktada (devreden dördüncü 1’likte) ve remel tef’ilesinin sonu olan “tün” hecesiyle kalış yapılarak cümlecik tamamlanmakta, usûlün kuvvetli zamanı olan “düm” ikâsında tekrar remel bahri vurgulanmaktadır.

D cümlecği; devreden ikinci usûlün sekizinci 1’liğinde (düm) segâh perdesiyle boğumlanan cümlecikte yer alan hece “fâ” hecesidir. Tef’ilenin bitmediği görülmekte olup bu hecenin konumu araştırıldığında “mefâilün” tef’ilesiyle karşılaşılmaktadır. Çünkü daha evvel bahsedilen “müstef’ilün” ve “fâ’ilâtün” tef’ile vurguları “fâ” hecesini karşılamamaktadır. Ancak, birbirlerinden türetilerek çıkarılan “mefâilün” tef’ilesinin sonu olan “lün” hecesini karşılamaktadır. Şöyle ki “fâ’ilâtün” tef’ilesinin “i” hecesinden itibaren “mefâilün” vurgusuyla okunan remel bahri, “fâ” hecesine geldiğinde hezec bahrine ait “lün” vurgusunu karşılamaktadır. Bu sebeple D cümlecği sekizinci 1’likte boğumlanırken hezec bahrini vurgulamaktadır.

E cümlecği; devreden usûlün onuncu 1’liğinde hicaz perdesiyle boğumlanmaktadır. Bu cümlecikte “i” ve “lün” heceleri bulunmaktadır. Remel bahrinin sonuncusu olan “lün” hecesinde boğumlanarak cümlecik sonlanmakta ve bir mısra bu noktada bitmektedir. Ancak usûlün tamamlanması için anlamlı lafızlar yerleştirilerek iki 1’lik daha ilave edildiği görülmektedir.

Nâsır Dede, Tedkik u Tahkik’de Hümâyûn’u; “İsfahân ile Hicaz’dan mürekkep” bir terkip olarak tanımlamakta ve “Hicaz ile karışık İsfahân edip Hicaz karar eder” şeklinde tarif etmektedir (Başer, 2013, s.189). Tarifte adı geçen makamların girift olarak seyredilmesiyle, Hümâyûn makamı için önemli perdeler olan, nevâ, segâh, hicaz ve dügâh perdelerinin usûlün kuvvetli zamanlarında gösterilmesi gerektiği anlaşılmaktadır. Gevrekzâde Mustafa Ağa’nın bu bestesinde Nâsır Dede’nin tarifini örnekleyen bir Hümâyûn seyri görülmektedir. Bununla birlikte eserin makam seyrinde ön plana çıkan bu perdelerin; usûlün kuvvetli (düm) zamanlarında boğumlanarak cümlecik oluşturmasının tesadüfi olmadığı düşünülmektedir.

Bestekârın kendi tercihiyle oluşturduğu ezgi modeli; aruz, makam ve usûl gibi belirli kaidelere göre şekillenmektedir. Örnekleme gurubundan, hafif-i sâni mertebesinde (12/2’lik) olduğu tespit edilen iki eser çember usûlü üzerinde şöyle gösterilebilmektedir;

		ÇEMBER USÛLÜ 12/2											
Dön.	Makam	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
		Düm (2)	te-ke (2)	Düm (2)	Düm (2)	Tek (2)	Tek (2)	Tek (2)	Düm (2)	Tek (2)	Düm (2)	te-ke (2)	te-ke (2)
17.yy	Bayâti	A.....			B.....			C.....			D.....		
		fâ-i-lün-fe-i-lâ-tün-me-fâ-i)			nevâ		(lün-fâ-lün)			nevâ		
											bağlantı lafzı		
19.yy	Nihâvent	A.....			B.....			C.....			D.....		
											(ah-mef-û-lü-fâ-i-lâ-tü-me-fâ)		
											kürdi		
											(i-lü-fâ-i-lün)		
											rast		

Şekil 19. Hafif-İ Sâni (12/2’lik) Olduğu Tespit Edilen İki Eserin; Cümlecikleri, İçerdikleri Vezin Heceleri, Boğum Oluşturan Perdeler ve Buldukları Birimler.

Örneklem grubundaki bir eserin yorumu. Şekilde, örneklem gurubundaki eserlerin tamamı gösterilmiş ancak bir eserin yorumlanmasına yer verilmiştir. Buhûrizâde Mustafa İtrî Efendi'nin Bayâti makamında eseri (12/2'lik) örnek eser olarak tercih edilmiştir. Yorumu aşağıdaki gibidir:

A cümlecığının, on altıncı 2'likte nevâ perdesiyle boğumlandığı görülmektedir. Müctes bahrine ait olan veznin iki tef'ilesini ve üçüncü tef'ilenin "î" hecesinde nevâ perdesiyle boğumlanmıştır. Cümlecik içerisindeki heceler, her eserde olduğu gibi cümlecik sonunda bir arada verilmiştir.

Nâsır Dede Bayâti makamını; Nevâ icrasında hicaz perdesinin iyice azaltılıp, bayâti perdesinin nevâ perdesine eklenerek yeterli sıklıkta ve bir arada kullanılmasını kural olarak belirtmiş ve Nevâ ile Uşşak'ın birleşimiyle oluşan bir makam olduğunu ifade etmiştir (Başer, 2013, s191). Eserde, Nevâ seyrinin, bayâti perdesi gösterildikten sonra on altıncı 2'likte nevâ perdesinde boğumlanması; makam tarifıyla uygunluk göstermektedir. Bayâti makamının usûlün kuvvetli (düm) ikâsında gösterilmiş olmasının tesadüfî olmadığı düşünülmektedir.

Cümlecikte, müctes bahrinde olan güftenin, kendisiyle aynı daireye mensup "muzârî" bahrine atıf yaptığı düşünülmektedir. Şöyle ki; "mefâ'ilün/feilâtün/mefâ'ilün/fa'lün" kalıbında olan güftenin başına "yâr" lafzlarının getirilmesiyle öncelikle "fâ'ilâtün"e dönüştürülmüştür. Ardından fâ'ilâtün olan kalıbın başına "Âh" lafzının getirilmesiyle "mef'ûlü" tef'ilesi elde edilmiştir. "Âh" lafzından itibaren muzârî bahrine ait "Mef'ûlü/fâ'ilât/feülün" vezin vurgularıyla okunduğunda "lün" hecesinde ezginin boğumlanarak cümlecik oluşturduğu görülmektedir.

B cümlecığında; nevâ perdesi etrafında bayâti seyrine devam ederek yirmi ikinci 2'likte fâ'ilün tef'ilesinin son hecesinde nevâ perdesiyle ezgi boğumlanmış ve seyir tamamlanmıştır.

Sakîl mertebesinde bestelenen eserlerin ezgi cümlesi yapılarında; daire-i mu'telif'e'de bulunan bahirlere, hafif-i sâni mertebesinde bestelenmiş eserlerin yapılarında ise; daire-i muhtelif'e'de bulunan bahirlere atıf yapılarak cümlecik oluşturdukları görülmektedir.

Recez, hezec ve remel bahirleri "kök" olarak nitelendirilebilecek, daire-i mu'telif'e'de; münserih, muzârî, muktedab ve müctes bahirleri ise daire-i muhtelif'e içerisinde olup aynı kökten türetilmişlerdir (Belviranlı, 1995, s. 45). Birbirinden doğan bu bahirler İran aruz sisteminde bulunmaktadır (İpekten, 2012, s. 138). Çember usûlündeki eserlerin ezgi yürüyüşünde; güfte vezinleri birbirinden farklı olsalar dâhi, kendileriyle aynı daireye mensup olan bahirlere atıflar yapıldığı görülmektedir. Eserler incelendiğinde bu çalışma içerisinde harflendirilmemiş bazı noktalarda makamsal ifade bakımından "kalış" olarak adlandırılmayacak duraksamalar görülebilmektedir. Bu tür duraksamaların; eserin güfte vezniyle aynı daire içerisindeki diğer bahirlerden birinin, herhangi bir tef'ilesinin son hecesinde yapıldığı görülmektedir. Ayrıca eserlerin meyan bölümleri de savunulan bu düşünceyi desteklemektedir. Bu usûlle bestelenmiş eserlerde kullanılmış vezinlerin kendisiyle aynı daireler içerisinde bulunan bahirlerin girift olarak işlenmesinden dolayı usûl adının; daire anlamına gelen "çember" olduğu çıkarımına varılmaktadır. Rauf Yektâ Bey'in, bu usûlün İran'dan alındığını ve isminin kendisine neden verildiğinin bilinmediğini ifade etmesi; bu çalışmada savunulan düşünceyi destekler niteliktedir.

Dairelerde bulunan bahir kalıpları ve bu kalıplardan türetilen vezinlerin, ihtiyaç dâhilinde birbirleriyle eşleştirilebilmesi için güftenin başına "Âh" ve "yâr" hecelerinin getirildiği görülmektedir. Vezni "fâ'ilâtün" ile başlayan bir güfte; başına yalnızca "Âh" getirilerek "müstef'ilün"e dönüştürülürken, vezni "mefâ'ilün"le başlayan güftenin başına öncelikle "yâr" lafzı getirilerek "fâ'ilâtün"e, ardından tekrar önüne "Âh" lafzı getirilerek "müstef'ilün"e veya "mef'ûlü"ye dönüştürülmektedir. Buradan hareketle; vezni "müstef'ilün" ile başlayan bir kalıpta olan güftenin, beste formunda ve çember usûlünde ölçülmesi durumunda başına "Âh" lafzının gerekmediği çıkarımına varılmaktadır. Ancak bu düşünceyi destekleyecek "müstef'ilün" kalıbında bir güfteye henüz rastlanmamaktadır.

Sonuç

Araştırma sonucunda onyedî, onsekiz ve ondokuzuncu yüzyıllarda aruz vezni ile bestelenmiş sözlü eserlerde;

“fâ’ilâtün/fâ’ilâtün/fâ’ilâtün/fâ’ilün” vezin kalıbının her yüzyılda kullanıldığı,

“fe’ilâtün/fe’ilâtün/fe’ilâtün/fe’ilün(fa’lün)” vezninin onsekiz ve ondokuzuncu yüzyıllarda kullanıldığı,

“mefâ’ilün/mefâ’ilün/mefâ’ilün/mefâ’ilün” vezninin onsekiz ve ondokuzuncu yüzyıllarda kullanıldığı,

“mefâ’ilün/fe’ilâtün/mefâ’ilün/fe’ilün(fa’lün)” vezninin yalnızca onyedinci yüzyılda kullanıldığı,

“mef’ûlü/fâ’ilâtü/mefâ’ilü/fâ’ilün” vezninin yalnızca ondokuzuncu yüzyılda kullanıldığı,

Yetmiş bir eserin; 56’sının “fâ’ilâtün/fâ’ilâtün/fâ’ilâtün/fâ’ilün” vezninde olduğu ve bir eser haricindeki bütün eserlerde güftenin başında “Âh” lafzı terennümünün bulunduğu,

9’unun “mefâ’ilün/mefâ’ilün/mefâ’ilün/mefâ’ilün” vezninde olduğu ve bir eser haricindeki bütün eserlerde güftenin başında “Âh-yâr” lafzı terennümünün bulunduğu,

4’ünün “fe’ilâtün/fe’ilâtün/fe’ilâtün/fe’ilün(fa’lün)” vezninde olduğu ve eserlerin tamamında güftenin başında “Âh” lafzı terennümünün bulunduğu,

1’inin “mefâ’ilün/fe’ilâtün/mefâ’ilün/fe’ilün(fa’lün)”, vezninde olduğu ve güftenin başında “Âh-yâr” lafzı terennümünün bulunduğu,

1’inin ise “mef’ûlü/fâ’ilâtü/mefâ’ilü/fâ’ilün” vezninde olduğu, ve güftenin başında “Âh” lafzı terennümünün bulunduğu,

Vezni tespit edilememiş eserde “Âh” lafzı terennümünün bulunduğu,

Dairelerde bulunan bahir kalıpları ve bu kalıplardan türetilen vezinlerin, ihtiyaç dâhilinde birbirleriyle eşleştirilebilmesi için güftenin başına “Âh” veya “Âh-yâr” hecelerinin getirildiği,

Çember usûlündeki eserlerin başına getirilen “Âh” veya “Âh-yâr” lafızlarının; aruzun, birbirlerinden türetilmiş bahir kalıplarına yapılan atıflardan kaynaklandığı,

Fahte usûlünün başına getirilen sofyan’ın çember usûlünde bulunma nedeninin “Âh” veya “Âh-yâr” lafızları olduğu,

Remel ve hezec bahirlerindeki güftelerde hecelerinin usûle dağılımlarının genel olarak özdeş olduğu,

Müctes ve muzârî bahirlerindeki güftelerde hecelerinin usûle dağılımlarında farklılıkların bulunduğu,

Çember usûlündeki bestelerde makama özel olan perdelerle yapılan kalışların, usûlün kuvvetli olan “düm” ikâlarında gerçekleştiği,

Aruz ilminde bir daire içerisindeki farklı kalıplardan olan güftelerin çember usûlü ile ölçülebildiği,

Örnek eserler içerisindeki yedi eserin ezgi seyrine göre, 12/1’lik sakîl (düzümleri: 8+8+12+12+8); iki eserin ise ezgi seyrine göre, 12/2’lik hafif-i sâni (düzümleri: 4+4+6+6+4) olduğu,

Ezgisel yapıyı oluşturan cümleciklerin, aynı daireye mensup olan bahirlerin birbirleriyle olan münasebetiyle şekillenmesinden dolayı adının daire anlamına gelen “çember” olduğu sonuçlarına varılmıştır.

Kaynakça/References

- Ak, A.Ş. (2009). *Türk Müsîkîsi Tarihi*, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Aksüt, S. (1993). *Türk Musikisinin 100 Bestekârı*, İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- Altunkeser, B.B. (2014). Hulâsa Çember ve Remel Bestelerde Usûl-Vezin Münâsebeti, *Kadem Müsîkî ve Edebiyat Dergisi*, sayı: 16, İstanbul: Aktif Matbaa.
- Başer, F. A. (2013). *Türk Müsîkîsi'nde Abdülbâki Nâsır Dede'nin Hayatı ve Tedkîk u Tahkîk Metin-Sadeleştirme-Sözlük*, İstanbul: Fatih Üniversitesi Yayınları.
- Belviranlı, A. K., (1995). *Aruz ve Ahenk*, İstanbul: Marifet Yayınları.
- Doğrusöz, N. (1993). *Hâfız Post Güfte Mecmuası (Türkçe Güfteler)*, (Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul). Erişim adresi: <http://tez2.yok.gov.tr/>
- Ezgi, S. (1940). *Nazarî ve Amelî Türk Müsîkîsi*, Türk Müsîkîsinin Klâsikleri, İstanbul Konservatuarı Neşriyatı, Cilt: IV, İstanbul, Sema Vakfı.
- Ezgi, S., (1935). *Nazarî ve Amelî Türk Müsîkîsi*, Türk Müsîkîsinin Klâsikleri, İstanbul Konservatuarı Neşriyatı, Cilt: II, İstanbul, Sema Vakfı.
- Ezgi, S., Yektâ, R. ve Diğerleri, (1995). *Dârü'l-Elhân Külliyyâtı*, Türk Müsîkîsinin Klâsikleri, İstanbul Konservatuarı Neşriyatı, İstanbul: Sema Vakfı.
- <http://devletkorosu.com/index.php/bestekarlar>
- <https://www.notaarsivleri.com/>
- İpekten, H. (2012). *Eski Türk Edebiyatı Nazım Şekilleri ve Aruz*, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Irsoy , A. Ezgi, S. ve İstanbul Konservatuarı Tasnif Heyeti (1940). *Hâfız M. Zekâi Dede Efendi Külliyyâtı*, İstanbul: Alkaya Matbaası.
- İstanbul Konservatuarı Tasnif Heyeti (Anonim), (1956). *Türk Müsîkîsi Klâsiklerinden-Fasıllar No:11*. İstanbul: Hüsnütabiat Matbaası.
- Karasar, N. (2002). *Bilimsel Araştırma Yöntemi*, Prof. Dr. Hasan Bacanlı, Ankara: Nobel Yayın Dağıtım.
- Nasuhioğlu, O. (1986). *Türk Musikisi*, Rauf Yekta Bey, İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Özalp, N. (2000). *Türk Musikisi Tarihi 1*, İstanbul: MEB.
- Öztuna, Y. (2006). *Türk Müsîkîsi Akademik Klâsik Türk San'at Müsîkîsi'nin Ansiklopedik Sözlüğü*, Ankara: Orient Yayınları.
- Parmaksız, N., (2010). *Eserleri Bestelenen Divan Şairleri (XVII. ve XVIII. Yüzyıllar)*, (Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi), Selçuk Üniversitesi, Konya.
- Ungay, M.H., (1981). *Türk Müsîkîsinde Usûller ve Kudüm*, İstanbul: Türk Musikisi Vakfı.
- Üngör, E.R. (1981). *Türk Musikisi Güfteler Antolojisi, Cilt: 1-2*, İstanbul: Eren Yayınları.
- Uslu, R. (2017). Müzikoloji: Bu eserin sahibi Nane'dir Nane! Muhayyer ağır çember "Vakt-i subh oldu" ... *Musîki Dergisi*, Erişim adresi: <http://www.musikidergisi.net/?p=3055>.
- Yektâ, R. (1986). *Türk Musikisi*, İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Yektâ, R. (2000). *Esâtîz-i Elhân*, İstanbul: Pan Yayıncılık
- Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2013). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*, Ankara: Seçkin Yayıncılık.

LİSZT, BARTÓK, KODÁLY, LİGETİ ÖZELİNDE MACAR BESTECİLERİN YİRMİNCİ YÜZYIL MÜZİĞİNE KATKILARI

The Contributions of Hungarian Composers Liszt, Bartók, Kodály,
Ligeti To The Twentieth Century Music

Zeynep Simge ACUNAZ EYTEMİZ*, Ebru GÜNER CANBEY**

ÖZ

Avrupa'daki devletlerin panoramasını değiştiren Birinci Dünya Savaşı, bestecileri ve dönem müziğini de etkileyerek müzikte radikal değişiklikler yaşanmasına sebep olmuştur. İçinde yaşanan dönem şartlarının sanata ve sanatçıya etkilerinin ortaya konulduğu bu çalışmada, müzik sanatının tarihi süreç ile birlikte incelenmesinin, döneme ait eserlerin daha iyi anlaşılmasına etki ettiği görülmektedir. Besteciler, içinde buldukları dönemde gerçekleşen siyasi ve sosyal olaylardan etkilenerek bunu müziklerine yansıtmışlardır. Daha kaygısız bir tavır ve yenilikçi bir bakış açısı gelişmiş, yeni ses dizileri yaratılmıştır. Yeni beste teknikleri, halk müziklerine yönelim ve ulusal müzik anlayışında gelişmeler olmuştur. Dünyada sanayi, teknoloji ve sanat dalında her ulus kendini değişime uğrattırırken, Macar besteciler de müziğin yeniden yapılandığı bu dönemde gerek eserleri gerek geliştirdikleri çalma metodları ve ulusalcılık akımı alanında yaptıkları araştırmalar ile diğer bestecileri etkilemiş, dönem müziğine büyük katkı sağlamışlardır. Bu çalışmada, Birinci Dünya Savaşı sonrasında Avrupa'daki müzik ortamı ele alınarak, dönemdeki gelişmeler örneklerle açıklanmış ve Macar bestecilerin eserleri ile yirminci yüzyıl müziğine sağladığı katkılar incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Macar Müziği, Macar Besteciler, Yirminci Yüzyıl Müziği, Liszt, Bartok, Kodaly, Ligeti

ABSTRACT

The First World War, which changed the panorama of the states in Europe caused radical changes in music by affecting the composers and the music of the period. In this study, which reveals the effects of the conditions of the period on art and the artist, it is seen that the examination of the art of music together with the historical process affects a better understanding of the works of the period. Composers, influenced by the political and social events that took place in their period, reflected this on their music. A more carefree attitude and an innovative perspective have been developed and new sound sequences have been created. There have been new composition techniques, a trend to folk music and, developments in national music understanding. While every nation in the world has transformed itself in industry, technology, and art, Hungarian composers influenced other composers with their works, their playing methods and, their research in the field of nationalism in this period when the music was reconstructed and made a great contribution to the music of the period. In this study, the musical environment in Europe after the First World War was examined, the developments in the period were explained with examples and the contributions of Hungarian composers to twentieth-century music were examined.

Keywords: Hungarian Music, Hungarian Composers, Twentieth-Century Music, Liszt, Bartok, Kodaly, Ligeti

Derleme Makale/ Review Article - Geliş Tarihi/Received Date: 02.10.2020 **Kabul Tarihi/Accepted Date:** 10.12.2020

* **Sorumlu Yazar/Corresponding Author:** Öğr. Gör. Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuarı zeynep.simge@gmail.com, ORCID ID: 0000-0003-0478-0924

** Doç., Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuarı ebru.guner@deu.edu.tr, ORCID ID: 0000-0002-4469-8119

Atıf/Citation: Acunaz, Eytemiz, S, Z., Canbey, Güner, E. (2020) Liszt, Bartók, Kodály, Ligeti Özelinde Macar Bestecilerin Yirminci Yüzyıl Müziğine Katkıları. 380-390.

Extended Abstract

The First World War, which changed the panorama of the states in Europe caused radical changes in music by affecting the composers and the music of the period. In this study, the musical environment in Europe after the First World War was examined, the developments in the period were explained with examples. The development process of Hungarian music before the First World War and the contributions of Hungarian composers to twentieth-century music has been discussed.

Composers were influenced by the political and social events that took place in their period and reflected this on their music. In the 20th century music, more carefree attitude and an innovative perspective have been developed and new sound sequences have been created. There have been new composition techniques, a trend to folk music and, developments in national music understanding.

Debussy used a pure harmonic structure against the sensuality of German romanticism, and this anti-romanticism concentrated on Stravinsky, Schönberg, and Hindemith in an anti-espressivo-denial of all connections with the emotional music of the 19th century. One of the most important innovations of the twentieth century in the art of music is the destruction of the tonal order first, and then the establishment of a new order, the twelve note technique, instead of the destroyed order. With the "Twelve Tone Technique", Schönberg removed the tonality and changed the diatonic structure, which has been the basis of music until today. His students Alban Berg and Anton Webern developed the technique and continued it.

Public radio, which came into use in Europe and the United States in the early 1920s, started to carry music almost everywhere. Electrically powered phonographs made it possible to reproduce music at home, making it possible to listen to them at home, and a change began to occur in a market environment where the gramophone, vinyl and radio were also developed. After the invention of microphones in 1925, great orchestral works and operas were recorded in full, in numerous slices.

While every nation in the world has transformed itself in industry, technology, and art, Hungarian composers influenced other composers with their works, their playing methods and, their research in the field of nationalism.

Liszt, Bartók, Kodály and Ligeti made important contributions to 20th century music. As the creator of the symphonic poem, Liszt influenced in literature and lead to other composers with the use of music off topic. Bartók, as a folk music compiler and a valuable ethnomusicologist, has recorded the folk melodies of Hungary, Romania, Yugoslavia and Turkey. He has compared the similarities of those folk musics and has used them at his compositions. He has discovered new playing techniques such as 'Bartok Pizzicato', 'Playing the violin like a guitar' and 'Glissando with Pizzicato'. As well as his composing abilities, Kodaly was an educator, linguist and philosopher. He has created an international source by developing the 'Kodaly Method', which is named as the basic principles of music education and aims to maximize the musical capacity of each child. Kodály's student Ligeti has approached to 'atonal serialism' trends and applied in his own studies. He has created a kind of "micro-polyphony" by using the chords as kind of timbre labyrinth in his works by completely changing the timbre with the interventions of tiny intonation or playing with the ratio of noise in the tonal field. Those are the examples of the main contributions made by the Hungarian composers to the 20th century music.

A great musician migration to America has been another important fact in the lifes' of 20th century musicians. When viewed from Europe, where music culture was becoming more and more conservative, the United States has seemed more promising. Rachmaninov had lived in the USA since 1918. Prokofiev, Bartok, Stravinsky and Ravel also have given concerts in the USA during this period. In 1934, with the arrival of two Austrian musicians, Schönberg and Erich Wolfgang Korngold, to Los Angeles, a great musician migration to America has begun, and Bartok and Stravinski have been included in it.

In conclusion, in this study, the period before and after the First World War, which can be considered as one of the obvious examples of the influence of the composers by the political and social events that occurred in the century they lived in, is examined. This study, conducted on the basis of Hungarian composers, touches on how composers belonging to other nations also meet the process in social life and their reflection on their music. At the same time, it has the belief that it will contribute to a better understanding of the musical works of the period with different perspectives in parallel with the social and political conditions of the periods in which the composers lived.

Birinci Dünya savaşı sonunda Batı'nın panoraması değişmiştir. Almanya, galip devletlerin savaş tazminatı talepleri ile zayıflarken, İngiltere Avrupa'nın en güçlü devleti olmuş, Fransa, Almanya'nın etkisinden kurtularak ikinci güçlü devlet haline gelmiştir. Avusturya İmparatorluğu dağılmış, Rusya komünist bir devlet durumuna gelmiş ve Amerika dünya çapında bir güç olarak ortaya çıkmıştır (Griffiths, 2010, s. 237). Macaristan, 1918 yılında Avusturya'dan bağımsızlığını ilan etmiş ve Cumhuriyet rejimiyle yönetilmeye başlanmıştır. Aynı zamanda Hırvatistan ve Slovakya da Macaristan'a karşı bağımsızlıklarını ilan etmişlerdir. 21 Mart 1919'da "Macar Sovyet Rejimi" ile ülkede yeni bir yönetim şekline gidilmiş fakat temmuz sonunda ülkenin büyük bölümünün Romanya tarafından işgal edilmesiyle bu rejim de sona ermiştir. "Macar Sovyet Rejimi" döneminde birçok sanatçı ve akademisyen insanüstü bir çabayla yönetimin abartılı isteklerini yerine getirmeye çabalamış fakat iki üç ay içinde yönetimi tatmin etmenin neredeyse imkânsız olduğu kanaatinde birleşmişlerdir (Horvath, 2014, s. 549-550).

Savaş sonunda derinden sarsılan ve parçalanan Avrupa'da sadece toplumsal ve siyasal yapıda değil, düşünce ve sanat anlayışında da köklü bir değişim meydana gelmiştir. Savaşta endüstrinin yok edici gücü devreye girerek daha önceki hiçbir savaşta görülmemiş bir yıkım Avrupa'yı sarmış, artık eskisi gibi olmayan bir Avrupa'da sanat anlayışı da değişmiştir.

Savaş deneyiminin yarattığı çalkalanmayı bestecilerin hayatlarında ve eserlerinde gözlemlemek mümkün olmuştur. Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra İkinci Dünya Savaşı'nın yaşanması ile sanatçı ve bilim adamlarının faşist yöntemlerden kaçarak başka ülkelere göç etmeleri ile müzikte çok sayıda farklı stil ortaya çıkmıştır. Bu dönemde yeni beste teknikleri, halk müziklerine yönelim ve ulusal müzik anlayışında gelişmeler olmuştur. Teknolojinin yardımıyla, müzikleri arşivleme kolaylaşmış, bağımsız bir müzik dili arayışı şekillenmiştir. Yerel müzikleri arşivleme, belgeleme çalışmalarında kayıt teknikleri sayesinde halk müzikleri sadece kopyalama yöntemiyle değil, aynı zamanda ses kaydı ile belgelenecek kaynakları bilimsel yollarla inceleme olanağı doğmuştur. Besteciler bu yolla kendi dillerini yeni üsluplarla geliştirme olanağı bulmuşlardır (Boran ve Şenürkmez, 2015).

Yirminci Yüzyıl Müziğine Katkı Sağlayan Macar Besteciler

Yirminci Yüzyıl Müziği içerisinde pek çok yeni müzik akımı barındırır. Akımların kesin bir başlangıç veya bitiş tarihleri olmayıp hatta çoğu birbirleriyle iç içe geçmiştir. Dolayısı ile bir besteci aynı anda birkaç farklı akımın temsilcisi olarak da tarihte yerini almıştır. Yirminci Yüzyıl müzik akımları genel olarak Yeni Romantizm (Neoromantizm), Egzotizm, İzlenimcilik (Empresyonizm), Dışavurumculuk (Ekspresyonizm), Yeni Klasikçilik (Neoklasisizm), Caz, Folklorizm, Gelecekçilik (Fütürizm), Elektronik Müzik, Minimalizm şeklinde sıralanabilir.

Yeni müzik, Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra, yani 1920'li yıllarda yörüngesine oturmuştur (Say, 1997, s. 145). Dünya 20. yüzyılın ilk yarısında iki büyük topyekün savaşla altüst olduğunda sanatçının konumu da, toplum içindeki yeri de, önemi de, amacı da altüst olmuştur. Yirminci Yüzyıl bestecisi ölümleri, katliamları, yıkımı görmüş, büyük acılar yaşamış, bilinçaltına yerleşmiş olan yıkım, yarattığı müziği de ister istemez etkisi altına almıştır (Ali, 2011).

19. Yüzyıl senfoni formuna, tonal armoni ve uyumlu etkileyici ses mirasına dayanan sanat herkesi terk ederek yeni bir ifade arayışına girmiş, Avrupa ve Birleşik Devletler'de 1920'lerin başlarında kullanıma giren kamusal radyo, hemen hemen her yere müzik taşımaya başlamıştır. Elektrik ile çalışan fonograflar müziğin röprodüksiyonunu (yeniden üretimini) olanaklı kılarak evlerde dinlenebilir hale getirmiş, onların dışında gramafon, plak ve radyonun da geliştirildiği bir piyasa ortamına doğru değişim yaşanmaya başlamıştır. Savaştan hemen sonra gomalak plaklar, silindir plakların ve otomatik piyano kâğıt rulolarının yerini almıştır özellikle 1925'te mikrofonların icat edilmesinden sonra, büyük orkestra yapıtları ve operalar, çok sayıda dilimler halinde, eksiksiz bir biçimde kaydedilmiştir (Griffiths, 2010, s. 237-238).

Bu dönemde, bestecilerin konser vermeden geçimlerini sağlamaları zorlaşmıştır. Örneğin, Bartok, müziğinin sadece çok küçük bir bölümünü plağa kaydederek piyasaya sürebilmiştir. Stravinski, kendi müziğinin orkestra yönetmeni olarak ancak 1928'de plak kaydına başlamıştır. Bu duruma tepki olarak Viyana'da savaşın sona erdiği aylarda çeşitli dernekler kurulmaya başlanmıştır. Örneğin, 'Verein für Musikalische Privataufführungen (Özel Müzikal Performans Derneği) Arnold Schoenberg öncülüğünde yeni bestelenmiş eserleri halkın gerçekten ilgilenen üyelerine sunmak amacıyla kurulmuş, 1919-1921 yılları arasında açık kalmıştır. Haftada bir konser olmak üzere toplam 117 konserde 154 eserin 353 seslendirilişinin gerçekleştirildiği dernekte, Schoenberg ilk iki yıl kendi eserlerinin seslendirilmesine izin vermemiş, programlar Bartók, Berg, Busoni, Debussy, Erich Wolfgang Korngold, Mahler, Ravel, Reger, Satie, Richard Strauss, Stravinsky, Webern ve diğerlerinin eserlerinden oluşturulmuştur. Yalnız küçük müzik toplulukları için düzenlenen müzikler programa alınarak derin tartışmalar yapılmış, alkış, reklam ve eleştirilenlere gerek duyulmamıştır. Bu derneğin üç yıl sonrasında dağılmasının ardından yerini Uluslararası Çağdaş Müzik Derneği '*International Society for Contemporary Music* (ISCM) almıştır (Griffiths, 2010, s. 238-239).

Yeniliği savunan bazı besteciler de yeni bir müzik dili yaratma isteklerini mekaniklikten uzak, müzik ve hislerden ödün vermeyen bir şekilde gerçekleştirmeye önem vermişlerdir. Yeniliklerin yanı sıra, ulusalcılık akımının da etkisiyle, müzikte yerel kaynakların kullanımı önem kazanmış ve besteciler bu kaynakları kullanarak yeni bir üslup yaratmaya odaklanmışlardır (Boran ve Şenürkmez, 2015, s. 238). Anlatım araçları yenilenirken, mevcut besteleme teknikleri de değişime uğramıştır.

Dünyada sanayi, teknoloji ve sanat dalında her ulus kendini değişime uğrattırırken, Macar besteciler de müziğin yeniden yapılandığı bu dönemde gerek eserleri, gerek geliştirdikleri çalma metodları ve ulusalcılık akımı alanında yaptıkları araştırmalar ile diğer bestecileri etkilemiş, dönem müziğine büyük katkı sağlamışlardır (Acunaz, 2015).

Yirminci yüzyılın başında bağımsız bir müzik dili yaratma ideali yerel kaynaklarla şekillendirilen müziklerle ifade bulmuş, besteciler, halk kaynaklarını doğrudan kullanarak ya da bu kaynakları anımsatan nitelikler kullanarak yeni bir üslup yaratmaya yönelmişlerdir. Bu üslup özellikle Beethoven'la başlayan, Wagner, Mahler ve Strauss ile devam eden Alman müzik geleneğine karşı tepkisel bir duruşu da beraberinde getirmiştir (Boran ve Şenürkmez, 2015, s. 238). Debussy, Alman romantizminin duygusallığına karşı saf bir armonik yapı kullanmış ve bu romantizm karşıtlığı, Stravinski, Schönberg ve Hindemith üzerinde bir espresso-karşıtı halinde yoğunlaşarak 19. yüzyılın duygulu müziğiyle tüm bağlantıları yadsımıştır (Hauser, 1999, s. 147).

Müzikte tonalite esası giderek azalarak yerini atonaliteye bırakmıştır. Yirminci Yüzyılın müzik sanatına getirdiği en önemli yeniliklerden biri önce tonal düzenin yıkılması, sonra da yıkılan düzen yerine yeni bir düzenin, on iki nota tekniğinin kurulmuş olmasıdır (Mimaroglu, 2014).

Nazi Almanya'sında müzik, Sovyetler Birliği'nde olduğu gibi politikacılar tarafından yargılanıp karara bağlanmıştır. Almanya'da müziğin, Weill, Eisler, Schönberg ve Hindemith'in yanı sıra, daha birçok kaybı olmuştur. Hitler'in şansölyeliğe gelmesinden bir hafta önce 'İkinci Piyano Konçertosu (1930-1931)'nun seslendirmesini yapan Bartok, Nazi yönetimindeki Almanya'ya dönmeye karar vermiştir. Stravinski ise 1938'de dönmüş ama müziği hemen zararlı olduğu gerekçesiyle yasaklanmıştır. Aralarında Schulhoff'un bulunduğu başka besteciler, toplama kamplarına gönderilmişlerdir (Griffiths, 2010, s. 255).

Müzik kültürünün gittikçe daha tutucu bir hal almakta olduğu Avrupa'dan bakıldığında, Birleşik Devletler daha umut verici görülmektedir. Rachmaninov, 1918'den başlayarak ABD'de yaşamıştır. Prokofiev, Bartok, Stravinski ve Ravel de bu dönemde ABD'nde konserler vermişlerdir (Griffiths, 2010, s. 248). 1934'te iki Avusturyalı müzikçinin, Schönberg ve Erich Wolfgang Korngold'un Los Angeles'a gelmesiyle Amerika'ya büyük müzisyen göçü başlamış, Bartok ve Stravinski de buna dahil olmuşlardır.

Stravinski, düzenli bir tempo içerisinde farklı zamanlar üzerindeki değişken aksanlar veya sürekli değişen ölçü birimleriyle yeni bir ritim dilinin öncüsü olmuştur (Wolff, 1978). Stravinski'den etkilenen Janacek, Bartok, Szymanowski ve Carl Nielsen son senfoni ve konçertolarında neoklasisizm ile romantizmin yan yana da olabileceğini, derli toplu, sürükleyici ve güçlü bir dil oluşturabileceğini göstermişlerdir. Stravinski ve Ravel'in müziğinde olduğu gibi, eski müziğin form ve kontrpuan öğelerini, en son caz ve dans müziği ile kaynaştırmışlardır (Griffiths, 2010, s. 242).

Hindemith, amatör müzisyenlerin de rahatlıkla çalabileceği eserler yaratmış, müzikseverlere Yeni Müziği öğretmeyi ve sevdirmeyi amaçlamış, Schönberg'in "On İki Ton Tekniği" için iyi bir zemin oluşturmuştur. Schönberg, "On İki Ton Tekniği" ile tonaliteyi tamamen kaldırarak, müziğin bugüne değin temeli olan diatonik yapıyı değiştirmiştir. Onun öğrencileri olan Alban Berg ve Anton Webern tekniği geliştirerek sürdürmüşlerdir. Webern'in, "On iki notayla kompozisyon, tonalitenin 'yerine geçen bir şey' değildir, ondan çok daha öteye götürür bizi" ifadesinden, yeni sistemi bir değişimden çok bir gelişim olarak gördüğü anlaşılmaktadır (Webern, 1998, s. 73).

Macar Bestecilerin Yirminci Yüzyıl Müziğine Katkıları

Macar besteciler genel olarak 'Geç Romantik Dönem (1850-1910)'den itibaren müziğe yön vermiş, içlerindeki öncü besteciler ile günümüzde hala sıklıkla seslendirilen eserler bırakmışlardır. Bu besteciler arasında elbette ki müzik tarihi içerisinde bıraktıkları izler ve literatüre kazandırdıkları eserlerle diğerlerinden öne çıkan bazı besteciler bulunmaktadır. Bu çalışmada Macar bestecilerden özellikle 20. Yüzyıl müziğine önemli katkılar sağladıkları konusunda ortak görüşe sahip olunan bestecilerden Liszt, Bartók, Kodály, Ligeti ele alınmıştır. Besteciler doğum yıllarına göre kronolojik olarak sıralanmıştır. Seçilen bestecilerden Liszt'in senfonik şiirin yaratıcısı olarak, edebiyattan da etkilenerek müzik dışı konuları kullanması ile diğer bestecilere öncülük etmesi, Bartók'un ulusalcılık akımı ile, halk müziği derleyicisi ve değerli bir etnomüzikolog olarak Macaristan, Romanya, Yugoslavya ve Türkiye'de gerçekleştirdiği kayıtlardaki, ritmik, melodik ve biçimsel özellikleri sıklıkla yapıtlarında kullanması, yaylı çalgılarda; 'Bartok Pizzicatosu', 'Kemanı gitar gibi çalma' ve 'Pizzicatu glissando' gibi sonradan kendi adı ile birlikte anılacak yeni çalış teknikleri keşfederek, geleneksel çalgıların geleneksel olmayan şekilde kullanılmasına katkısı, besteciliğinin yanı sıra, eğitimci, dilbilimci ve filozof olan Kodály'nin, adıyla anılan, müzik eğitiminin temel prensiplerini belirlediği, her çocukta var olan müzik kapasitesinin en üst düzeye çıkarılmasını hedeflediği 'Kodaly Metodu'nu geliştirerek uluslararası bir kaynak yaratmış olması, Kodály'nin öğrencisi Ligeti'nin 'atonal serializm' akımlarına yaklaşım stillerini inceleyerek kendi çalışmalarında uygulaması, ayrıca, eserlerinde akorları bir çeşit tını labirenti gibi kullanarak tınısal alanın içinde yapılan küçük, entonasyon veya gürlütle oranınla oynama müdahaleleriyle tınıyı tamamen değiştirerek bir çeşit "Mikropolifoni" yaratması gibi yenilikler, yirminci yüzyıl müziğine sağlanan başlıca katkılara örnek teşkil etmektedir.

Macar geleneğine göre ismi 'Liszt Ferenc' olarak yazılan Franz Liszt (1811-1816), on dört yaşında babasının ölümüyle yaşadığı geçim sıkıntısı nedeni ile özel dersler vermeye başlamış, aynı zamanda bu dönemde edebiyata ve dini konulara yönelmiş ve bu da ilerleyen dönemlerde eserlerine yansımıştır (Avcı vd., 1995-2002, s. 71-76).

1830 Devrimi ardından yeniden müzik hayatına kaldığı yerden devam etmeye karar vermiş ve 1832 yılında Niccolò Paganini'yi dinlemesi neticesinde virtüözlüğe ilgi duyup Paganini'nin 'La Campanella'sı üzerine bir fantezi yazmıştır (Ertaylan, 1969, s. 39). 1840-1847 yılları arasında İrlanda, Portekiz, Rusya ve Türkiye'yi kapsayan uzun bir turne ardından 1848'de Weimar'da orkestra şefliğine başlamış, Verdi, Wagner ve Berlioz'un yeni operalarını yönetmiştir. Aynı dönemde 'Altenberg Kartalları' olarak anılan bir piyanist kuşağı yetiştirmiş olan Liszt, 1858 yılında muhafazakârların kendisinin ve öğrencilerinin eserlerine yaptıkları eleştiriler neticesinde görevinden ayrılmıştır (Ertaylan, 1969, s. 98-100).

1861-1869 yılları arasında Roma'da yaşayıp dini kitaplar yazmış, 1879'da Albano Onur Papazı olmuştur. Dini kariyeri bundan daha ileri gitmemiştir (Avcı vd., 1995-2002, s. 87-88). Piyo ve orkestra eserlerini Weimar'da çalıştığı yıllar boyunca besteleyerek, Roma'da ise daha çok dinsel içerikli eserler yazmıştır (Yener, 1970).

Senfonik şiir türünün yaratıcısı olarak kabul edilen Liszt, orkestra müziği alanına kazandırdığı bu yeni anlatım stili ile klasik düzene karşıt, çoğunlukla müzik dışı konuları işlemiştir. Bu tür aslında ilk kez Berlioz'un 'Fantastik Senfoni (1830)' eserinde görülmüştür. Çünkü Fantastik Senfoni de aslında sadece bir senfoni değil, programlı müzik olarak aynı zamanda bir tür senfonik şiirdir. "Berlioz'un programlı müzik anlayışına dayanarak senfonik şiir kavramını geliştiren Liszt, somut bir hikâye anlatmak yerine, bir hikâyenin ya da konunun atmosferini, duygusunu ya da psikolojik durumunu müzikle dinleyiciye aktarmayı hedeflemiş ve derin bir müzikal algı sistemi geliştirmiştir" (Boran ve Şenürkmez, 2015, s. 199). Örneğin 1857 yılında prömiyeri yapılan 'Faust Senfonisi'nde Liszt, Faust hikâyesini müzikal olarak anlatmak yerine, karakterlerin derin duygusal analizi ve durum psikolojilerini müziğe yansıtmayı tercih etmiştir. Karakterler arasındaki bağlantıları tematik bağlantılarla simgeleştirerek, müziğine tematik bütünlük fikrini dahil etmiştir. Yalnız 'Faust Senfonisi'nde değil, Weimar döneminin hemen tüm yapıtlarında tematik bütünlük düşüncesinin geliştirildiği görülür. Tematik bütünlük düşüncesi ve orkestral atmosfer yaratma fikri, Wagner'i de etkilemiştir (Burrows vd., 2012).

Liszt, eserlerini yaratırken müzik dışı konulara, özellikle de edebiyatın yardımına başvurmuş, Goethe, Schiller, Shakespeare, Lamartine, Hugo'dan esinlenmiştir. Richard Strauss ise Liszt'in yazdığı senfonik şiirlerden etkilenmiş ve bunu eserlerine yansıtmıştır (Avcı vd., 1995-2002).

Liszt'in ardından gelen bir diğer Macar besteci Béla Bartók (1881-1945), aynı zamanda piyanist, halk müziği derleyicisi ve değerli bir etnomüzikologdur. Yirminci yüzyıl müziğinde ulusalcılığın simgesi haline gelen Bartók, büyük kentlerin dışındaki yerleşim bölgelerinde yaptığı araştırmalarla Macar köy müziğinin bilinmeyen birçok yanını gün ışığına çıkarmıştır. Kendi yapıtlarını hem araştırmaları hem de ruhuyla besleyen Bartók, sanat müziğinde geri kalmış bütün küçük ülkelerde ulusal müzik yapmak isteyen bestecilere örnek olmuştur. Onun bu alandaki başarısına yaklaşan pek az besteci vardır (Mimaroglu, 2014).

Bartók, ulusal müzik konusunda şunları demektedir:

"Ulusal bir bestecinin müzik dili, ana dili gibi olmalıdır. Oysa kültürü henüz gelişmemiş olan ülkelerde müzik eğitimi, bu kendiliğindenliğin, bu doğallığın engelidir. Geleneksel ve yerleşmiş eğitim yöntemlerinin kullanılmasına gerçi karşı durulamaz ama yerel denilebilecek bir anlatımın edinilmesinde bu yöntemlerin yararlı değil, zararlı olduğu da bir gerçektir".

'Dünyada pek çok küçük ülke, buna karşı pek az sayıda büyük besteci –yüzyıl başına on ya da on beş kadar vardır. Bu küçük ülkelerin hepsinin büyük ulusal müzik vermeleri beklenemez. Eninde sonunda ancak güçlü, amaçlı ve kişiliği olan besteci yurduna haritada bir yer sağlayacaktır. Başka türlü düşünülemez bile ...'

'Halk müziğinin imkânlarından yararlanılması, bunların ya oldukları gibi, ya da benzetme yoluyla, evrensel veya yabancı eğilimleri olan eserlere rasgele serpiştirilmesi demek değildir. Amaç, bu müzikteki özü, anlatımı, bestecinin kişisel üslubuna sindirebilmesidir. Onun için bestecinin halk müziğiyle haşır neşir olması, bu müziğin dilini, anlatımını kendi diliymiş, kendi öz anlatımymış gibi rahatlıkla kullanabilecek hünere elde etmesi gerekir (aktaran Mimaroglu, 2014, s. 143)'. "

Bartok, 1905 yılına dek Brahms ve Richard Strauss etkisinde kalmış, bu yıldan itibaren Macaristan'ın gerçek halk müziğini aramaya başlamıştır. Budapeşte Krallık Müzik Akademisi'nde Zoltán Kodály ile tanışıp bölgenin halk müziklerini derlemiş, Macar köy müziğinin çingene müziğinden ayrı olduğunu ispatlamıştır (Yener, 1970).

Halk müziği derlemelerini çevre ülkelerde de sürdürmüş, 1935'te Türkiye'ye gelerek Anadolu'da araştırmalar yapmıştır. 1905 yılında bestelediği 'Orkestra İçin Birinci Süit' bu araştırmalarının ilk evresinin etkilerini taşır. Sonraki birkaç yıl içinde verdiği yapıtlar Debussy izlenimciliği yolundadır. Bartok'un müziği, hem batılı ülkelerde müziğin ne yolda geliştiğinden habersiz olan, hem de gerçek Macar köy müziğinin varlığından bile haberleri olmayan kentliler tarafından tepkiyle karşılanmıştır (Mimaroglu, 2014, s. 144).

Müziği özellikle Debussy ve Stravinski'nin ilk yapıtlarına dayanan Bartok'u bir müzik dili yenileyicisi olarak göremesek de Macar köy müziğiyle beslenen kişiliği onun müziğine ayrı bir özellik verir. Amerika'ya göç etmeden önce yıllar yılı Orta Avrupa'da yaşadığı güçlükler, Bartok'un çoğu yapıtına öze dair nitelikler kazandırmıştır. Bartok'un müziğine öz bakımından soyluluğunu veren, umutsuz, bunalımlı, fakat doğrudan gerçekleri aktaran yaklaşımdır. Bartok, müziğin insansı yanıyla bir yirminci yüzyıl bestecisi olmasının yanı sıra, teknik açısından, uyguladığı yöntemler ve müzik dili bakımından da yeni müziğin önemli yaratıcılarındandır. Başka bestecilerin getirdiklerini kendi müziğinin gereklerine göre yorumlamış ve bu yeniliklerin tanınmasına ve yaygınlaşmasına olanak sağlamıştır.

Yirminci yüzyıl müziğinin başyapıtları arasında sayılan altı tane 'Yaylı Çalgılar Dörtlüsü'ne bakarak, Bartok'un evrimini izleyebilmek mümkündür. 1907 yılında yazdığı ilk dörtlüde, Wagner ve Debussy etkileri, 1917 yılında yazdığı ikinci dörtlüde folklorun sağladığı ritim gereçlerini içine sindiren bir Bartok vardır (Mimaroglu, 2014, s. 144-145). 1927-1928 yılları arasında bestelediği ve armonik dilinin sadeleştiği açıkça görülebilen 'Üç Numaralı Yaylı Çalgılar Dörtlüsü'nden önce armonik açıdan oldukça karmaşık olarak nitelendirilebilecek iki keman sonatı bestelemiştir (Boran ve Şenürkmez, 2015).

Macaristan, Romanya ve Yugoslavya'da gerçekleştirdiği iki binden fazla geleneksel müzik derlemesi bulunan Bartok, derlemelerden topladığı çoğu ezginin ritmik, melodik ve biçimsel özelliklerini sıklıkla yapıtlarında kullanmıştır (Boran ve Şenürkmez, 2015, s. 261). Halk müziğiyle ilgili düşüncelerini şöyle dile getirir:

"Halk musıkisi doğanın sesidir [...] Bu doğa eseri, yeryüzündeki çiçek, hayvan benzeri öteki canlı varlıklar gibi sere serpe gelişir. Halk musıkisi işte o yüzden bu denli güzel, bu denli mükemmeldir. Yalın, anlam yüklü biçimi ve zengin araçları ile olsun, taptazeliği, çıplaklığı ile olsun, bizi şaşırtan, o katıksız musıki duygusunun cisimlenişidir" (Muzyka, 1925, s. 230-233).

Bartok, diğer ülkelerin bestecilerini de etkilemiştir. Öyle ki, Ahmed Adnan Saygun, Konstantin İliev, Witold Lutoslavski'nin ilk müzikleri ile Ligeti'nin ilk dönem eserleri, onun etkisinde yazıldığı söylenebilir (Bayramoğulları, 2014).

Kısa melodi öğelerinin değişik biçimlerde nasıl bir araya getirilebileceğini, bir ezginin farklı tarzlarda köyden köye, şarkıcıdan şarkıcıya nasıl değişebildiğini görmüş, bu deneyimini yaratıcı biçimde kullanarak küçük motiflerden nesnellğe ulaşan bir müziği öne çıkarmıştır (Griffiths, 2010, s. 247).

Ankara Halkevi Başkanı, 1936 Nisan ayında, Bartok'a halk müziği derlemesi yöntemleri ile kendi bestecilik ilkeleri hakkında bir konferans vermesi amacıyla Türkiye'ye gelmesi için bir resmi davet göndermiştir. Bu daveti kabul eden Bartok, Türkçe öğrenmeye başlamış, 4 Kasım 1936'da Ahmet Adnan Saygun ile Ankara'ya gitmiştir. Bartok, en verimli çalışmalarını 19-20 Kasım'da Adana'da, türkü söyleyen köylülerle gerçekleştirmiştir (Sipós, 2009, s.18). Bartok'un bu daveti ve geziyi kabul etmesinin başlıca nedenlerinden biri de, Türk Halk Müziği ile Macar Halk Müziği arasındaki olası benzerlikleri Türk topraklarında, özellikle de köylerde, halkı dinleyerek ve kayıtlar yaparak incelemek istemesidir. Türkiye'de bulunduğu süre içinde de birçok kayıt yapmıştır (Suchoff, 1976, s.137). Bu çalışmalarının neticesinde 1936 yılında kurulan Ankara Devlet Konservatuarı bünyesinde 1938 yılında Türkiye'de ilk defa Türk Halk Ezgileri Arşivi'nin kurulmasını sağlamıştır (Saygun, 1987).

Bartok da Hindemith gibi, tonaliteden tamamen kopmanın müzik anlatımında zenginlikten çok fakirleşme ve sınırlılık getireceğine inanmıştır. Schönberg'den etkilenerek kimi eserlerinde çok sert bir üslup kullansa da, artık bir arınmaya ihtiyaç olduğunu düşünerek, son dönem eserlerinde daha yalın tınısal malzemeyi tercih etmiştir. Karmaşık melodiler yerine, kendi kurduğu, bazen sadece birkaç sestem oluşan dizilerle yeni bir anlatıma başlamıştır. Son eserlerinden biri olan 'Mikrokosmos'da, basitten karmaşığa, sistematik bir kurgu ile yeni teknikleri kullanarak, Yeni Müziği öğretmek, sevdirmek ve anlatmak adına önemli bir adım atmıştır (Wolff, 1978 s. 82).

'İki Piyano ve Vurma Çalgılar için Sonatı (1936)'nda vurma çalgılara 'tremoli', 'çift glisandi' ve 'çift tril' gibi yeni çalış teknikleri aracılığıyla oluşturduğu ritimsel motiflerle, eşit bir "Partner" olarak piyanonun yanında yer kazandırmıştır. Bu tutum, piyanonun "vurma çalgı" gibi kullanılması eğilimini yaratmıştır. Aynı eğilim yaylı çalgıları da kapsamaktadır. Hayatının son yıllarını yaşadığı Amerika'da Caz müziğinden etkilenen Bartok, yaylı çalgılarda; 'Bartok Pizzicatosu', 'Kemanı gitar gibi çalma' ve 'Pizzicatu glissando' gibi sonradan kendi adı ile birlikte anılacak yeni çalış teknikleri keşfetmiştir (Wolff, 1978).

Bartok, Macaristan'ın Naziler'le iş birliği yapmasını hoş karşılamadığı için gönüllü olarak sürgün gittiği Amerika'da geçim sıkıntısı çekmiş, gururlu bir kişi olduğu için de dostlarının, derneklerin yardımlarını kabul etmemiştir. Hiçbir desteği kabul etmemesi üzerine, besteciye destek olmak isteyen yurttaşları kemancı Josef Sziget ve Fritz Reiner, Koussevitzky'nin kendisine yeni bir eser sipariş etmesine aracılık etmişlerdir (Mc Cabe, 1975, s. 57). Amerika'da yazdığı 'Orkestra Konçertosu (1943)' bu eserlere örnektir. Bartok, son eseri olan 'Üçüncü Piyano Konçertosu'nu (1945) eşine bir sürpriz amacıyla bestelemeye başlamış fakat eser bitmeden sağlığı giderek kötüye gitmiş ve konçertoyu bitirmeden vefat etmiştir (Fassett, 1970, s. 354-357). "Acıları aşmış, öteki dünyanın eşğine varmış bir insanın iç huzurunu" yansıtan bu konçertoyu, Bartok'un yakın dostu ve öğrencisi Tibor Serly bitirmiştir (Mimaroglu, 2014, s. 145).

Bartok'un getirdiği yenilikler, Yeni Müzik Döneminin ikinci yarısını derinden etkileyerek, "Sınırsız deneysellik ve geleneksel çalgıların geleneksel olmayan şekilde kullanılması" ilkelerini kazandırmıştır (Wolff, 1978).

Bartok ile birlikte Güneydoğu Avrupa'da müzik derlemelerine katılan arkadaşı Zoltán Kodály (1882-1967), bir diğer önemli Macar besteci ve müzikologdur. Aynı zamanda eğitimci, dilbilimci ve filozof olan Kodály, adıyla anılan, müzik eğitiminin temel prensiplerini belirlediği 'Kodaly Metodu'nu geliştirmiştir. Kodaly'nin her çocukta var olan müzik kapasitesinin en üst düzeye çıkarılmasını hedeflediği bu metot, ülkesinde ve ülke dışında müzik eğitimi alanında değerli bir kaynak olarak yerini almıştır. Çocukların müzik yoluyla hayatı tanımlarını ve sevmelerini sağlamak, evrensel sanat eserlerini tanıtmak, kendi dil ve kültürlerinin müzikal ürünlerini tanımlarını sağlamak, müziği okuyup yazacak şekilde çocuklara öğretirken doğaçlama ve yaratıcılıklarını da geliştirmek bu metodun başlıca amaçlarıdır (Türkmen, 2016).

Kodály'nin ilk eserleri Brahms ve Debussy etkisindedir. Debussy'nin ses dizilerini kullanma tarzını örnek almıştır. Orkestral ve oda müziği eserleri geleneksel Macar ezgilerine sıkı sıkıya bağlıdır. 'Viyolonsel İçin Solo Sonat' (1915), 'Hary Janos' operası (1926), solo, koro ve orkestra için bestelediği 'Psalmus Hungaricus' (1927), orkestra için bestelediği 'Galanta Dansları' (1933) en tanınmış eserleridir (Yener, 1970).

Kodály'nin Budapeşte'de Franz Liszt Müzik Akademisi'nden öğrencisi, Macarca ismi Ligeti György Sándor olan György Ligeti (1923-2006), besteci ve müzik öğretmenidir. 1956'da Macar Devrimi başladıktan sonra Macaristan'dan kaçıp Avusturya'ya sığınmış ve bu esnada o zamana kadar Budapeşte'de hazırlamış olduğu besteleri kaybetmiştir. Macaristan'dan göçmesinin ardından Köln'e gitmiş, orada modern müziğin bazı önemli avangart bestecileri ile bağlantılar kurmuştur. Özellikle elektronik müzik üzerinde çalışan Karlheinz Stockhausen ve Gottfried Michael Koenig ile çalışmalar yapmış, Köln'de elektronik müzik stüdyolarında çalışmış ama kendisi hiç elektronik müzik bestelememiştir. Sadece kendi bestelerinde, orkestra çalgılarının elektronik ses vermesini içeren uygulamalara yer vermiştir. Macar asıllı olmasına rağmen, 1968 yılından sonra Avusturya vatandaşlığına geçmiştir (Machlis ve Forney, 1995).

İlk eseri 'Artikulation (1958)' elektronik müzik örneği olsa da, bu anlatım dilini sürdürmemiş ve genelde geleneksel çalgılara yönelmiştir. Ligeti'yi Yeni Müziğin sahnesine taşıyan en önemli eseri, 1961'de orkestra için yazdığı 'Atmosphères (1961)' olmuştur. Diğer eserlerinden farkı, bu eserin doğrudan 'kulağa' hitap etmesidir (Burrows vd., 2012).

1960 yılından itibaren eserleri dikkat çekmeye başlamış ve bu dönemde ‘Apparitions (1958–59)’ ve ‘Lontano (1967)’ adlı kompozisyonlar; ‘Le Grand Macabre (1978)’ operası ve ‘Piyano için Ligeti Etüdüleri (1985–2001)’nin kayıtları yapılmıştır (Machlis ve Forney, 1995).

‘Poeme Mystique (1962)’ adlı yapıtında, farklı hızlarda ayarlanmış yüz adet metronom kullanmıştır. Bu eserde her on metronomdan sorumlu on icracı bulunmaktadır. Şefin kararına göre iki ila altı dakika arası beklenilmesinin ardından icracılar metronomları mümkün olduğunca aynı zamanda başlatıp sahneyi terk ederler, eserin sonunda kalan tek metronomun da durmasının ve sessizliğin sağlanmasını ardından sahneye gelirler (Griffiths, 2010).

1980’lerin başında yeni ‘atonal serializm’ akımlarına yaklaşım stillerini inceleyip kendi çalışmalarında uygulamıştır. 1981’de yayımlanan ‘Keman, Korno ve Piyano Triosu’ndan sonra çok sayıda kompozisyonu yayımlanmış, 1990’da başlatılan ve büyük itibar kazanan yıllık Rheigau Müzik Festivali’ne davet edilen ilk besteci olmuştur (Machlis ve Forney, 1995).

Eserlerinde akorları bir çeşit tını labirenti gibi kullanan Ligeti, tınısal alanın içinde yapılan küçücük, entonasyon veya gürültü oranıyla oynama müdahaleleriyle tınıyı tamamen değiştirebilmiş ve bir çeşit “Mikropolifoni” yaratmıştır (Vogt, 1972).

Birinci Dünya Savaşı öncesinde Macar müziğinde başlayan gelişim, Macar bestecilerin birbirlerinden etkilenmeleriyle devam etmiştir. Halk ezgilerini koruyup derleme çabası, müziklerini daha da geliştirme isteği bir besteciden diğerine aktarılmış ve nihayetinde Macar müziğinde Avrupa müziğine olumlu katkılar sağlayan bir gelişim süreci yaşanmıştır.

Sonuç

Yirminci yüzyıl müziğinde, tonal armoni ve uyumlu ses mirasına dayanan sanatın yerini daha özgürlükçü akımlar almıştır. Besteleme biçimlerinde özgürlük, sınırsız deneysellik ve yeni olana değer verilmiş, “şimdiye kadar hiç söylenmemiş olan”a ulaşılmaya çalışılmıştır (Wolff, 1978, s. 7). Ayrıca, müziği her yerde dinlenebilir kılan radyo ve elektrikle çalışan fonografların geliştirilmesi müzik adına en önemli gelişmelerden biri olarak kabul edilmektedir. Kayıt cihazları ile müziğin kaydedilip incelenebilir hale gelmesi, bestecilerin halk ezgileri üzerinde daha rahat çalışması olanağını yaratmıştır. “Yeni yüzyıl başladığında müzik de yeni yüzyıla girmiştir” (İlyasoğlu, 2003 s. 197).

Ulusalçılık akımına büyük katkı sağlayan Macar besteciler, Birinci Dünya Savaşı öncesinden başlayarak müzik alanındaki gelişmelerde önemli bir yere sahip olmuşlardır. Macar müziğinin önemli bestecilerinden Franz Liszt, piyano edebiyatına kazandırdıkları, piyano tekniğine getirdiği yeniliklerin yanında, orkestra müziğiyle de anılan bir bestecidir. Orkestra şefi ve müzik öğretmenliği ile de tanınan Liszt, aynı zamanda Berlioz’un programlı müzik anlayışına dayanarak Senfonik Şiir stilini geliştirmiş, farklı bir müzikal algı sistemi yaratmıştır (Boran ve Şenürkmez, 2015).

Zoltan Kodály, Béla Bartók ile Güneydoğu Avrupa’nın halk ezgilerini derlemiş, Çeremişlerle Çuvaşlar’ın halk müziklerini araştırmış, notaya aktarmak için çalışmıştır (Sipós, 2009). Kodály’ın orkestral ve oda müzikleri geleneksel Macar ezgileriyle sıkı sıkıya bağlıdır.

Macar müziğinin önemli isimlerinden biri olan Ligeti ise hiç elektronik müzik kompozisyonu hazırlamamıştır fakat bestelerinde geleneksel orkestra çalgıları ile elektronik çalgı sesi yaratmıştır. (Vogt, 1972).

Yeni bir müzik akımı olan Ekspresyonizmde yumuşak, birbiriyle uyuşan tınlar yerine, acıyı ifade edecek olan sert ve uyumsuz aralıklar yoğun olarak kullanılmaya başlanmıştır. Birçok armoni kuralı tam tersine uygulanmaya başlanmıştır (Wolff, 1978).

Macar bestecileri dünya folk, popüler ve klasik müzik alanlarına büyük katkılar sağlamışlardır. Orta ve Doğu Avrupa’nın yerel müziklerindeki farklı nitelikler Yirminci Yüzyılın ilk yarısında Macar besteciler için oldukça önemli bir kaynak olmuştur. Halk müzikleri, kopyalama yöntemiyle belgelenmiş, aynı zamanda ses kaydı yapılmış ve bu da kaynakları bilimsel olarak inceleme imkânı sağlamıştır. Bu yolla Macar besteciler kendi dillerini yeni üsluplarla genişletme imkânı bulmuşlardır.

Macaristan, Bartok'un ulusalcı anlayışla halk müziklerini derlemesi ve de bu stilde yazdığı eserler ile diğer ülkeler tarafından daha da fark edilmiş ve kendine önemli bir yer kazanmıştır. Bartok ile ortak çalışmalar yürütmüş ve folklorizmin önemli isimlerinden biri olan ve müzik eğitimcisi olarak tanınmakta olan Zoltan Kodály ise müzik eğitimindeki problemlerle yakından ilgilenmiş ve müzik eğitiminde "Kodály Metodu"nun yaratıcısı olarak müzik eğitiminin temel prensiplerini belirlemiştir. Bu metod, ülkesinde ve ülke dışında müzik eğitimi alanında değerli bir kaynak olarak yerini almıştır.

1931'de devrimci yenileşme için kurulan, Bartok ve Cowell'i davet etmiş olan Çağdaş Müzik Derneği dağılmış ve ertesi yıl tek ulusal kurum olarak Sovyet Besteciler Birliği kurulmuş, toplumsal gerçekçilik yürürlüğe girmiştir (Griffiths, 2010, s. 254). 1930'ların sonlarında müzik her yerde basitleşmiş ve modernizm geri çekilmiştir.

Sonuç olarak bu çalışmada, bestecilerin içinde yaşadıkları yüzyılda gerçekleşen siyasi ve sosyal olaylardan etkilenmelerinin belirgin örneklerinden biri olarak kabul edilebilecek, Birinci Dünya Savaşı öncesi ve sonrasındaki dönem incelenmiştir. Birinci Dünya Savaşı öncesinde Macar müziğinin gelişim süreci Macar besteciler ve eserleri aracılığıyla incelenirken, Birinci Dünya Savaşı sonrasında Avrupa ve Macaristan'daki bestecilerin geçimlerini sağlamak ve sanatlarını devam ettirebilmek adına başka ülkelere, özellikle de Amerika'ya göç etmek zorunda kalmaları ve bu sonucun eserlerine yansımalarına değinilmiştir. Macar besteciler temelinde gerçekleştirilen bu araştırma, diğer uluslara ait bestecilerin de süreci sosyal yaşamda nasıl karşıladıkları ve müziklerine yansımalarına değinirken aynı zamanda bestecilerin yaşadıkları dönemlere ilişkin sosyal ve politik koşullar paralelinde döneme ait müzik eserlerinin farklı bakış açıları ile daha iyi anlaşılmasına katkı sağlayacağı inancını taşımaktadır.

Kaynakça/References

- Acunaz, Z. S. (2015). *Birinci Dünya Savaşı Öncesinde Macar Müziği ve Yirminci Yüzyıl Müziğine Yansımaları* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.
- Ali, F. (2011, 20 Aralık). Müzik Yaratıcılarının Zaman İçinde Yolculuğu. Erişim Tarihi: 21 Ekim, 2020, https://filizali.blogspot.com/2011/12/normal-0-false-false-false_20.html
- Avcı, Z., Bayer, N., Büke Kafaoğlu, A., Büke, A., Durbaş, R., Duruel, Ü., Eröz, C., Eryılmaz, T., Savcı, M., Ulu, E., Üster, C., Yener, F. (1995-2002). *Klasik Müzik Koleksiyonu Vivaldi Mozart Beethoven Ravel Liszt* (1. Baskı). İstanbul: Boyut Matbaacılık A.Ş.
- Bayramoğulları, B. (2014). *Yeni Müzik'te Obua: Obua'nın Yeni Müzik Çalış Tekniklerinin İncelenmesi ve Müzik Eserlerinde Kullanımının Değerlendirilmesi* (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.
- Boran, İ. & Şenürkmez, K.Y. (2015). *Kültürel Tarih Işığında Çoksesli Batı Müziği* (1. Baskı), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Burrows, J., Wiffen, C., Ainsley, R., Barker, D., Lutchmayer, K., Hewett, I., Wilson, A., Vallois, N., Russell, A. V. A., Nex, J., Langham-Smith, R., Thompson, S., Rees, S., Weeks, M. (2012). *The Complete Classical Guide*. Great Britain: Dorling Kindersley Limited.
- Ertaylan, İ.H. (1969). *Franz Liszt, Hayatı ve Eserleri* (1. Baskı), İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Fassett, A. (1970). *Bela Bartok: The American Years*, Dover Pubns.
- Griffiths, P. (2010). *Batı Müziğinin Kısa Tarihi* (2. Baskı) (M. H. Spatar, Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları (2010).
- Hauser, A. (1999). *The Social History of Art, Volume IV*. New York: Routledge.
- Horvath, J. (2014). *A Short Guide To The History Of Hungary In The 20th Century*, Bolyai Society Mathematical Studies.
- Machlis, J. & Forney, K. (1995). *The Enjoyment of Music* (Seventh Ed). W.W. Norton & Company.

- Mc Cabe, John. (1975). *Bartok Orchestral Music* (1. Baskı). Seattle: University of Washington Press Edition.
- Mimaroğlu, İ. (2014). *Müzik Tarihi* (9. Baskı), İstanbul: Varlık Yayınları.
- Muzyka (1925). *A népzene forrásánál* (Cilt: 2), no. 6, s. 230-233'den aktaran Sipós, J. (2009). *Anadolu'da Bartok'un İzinde* (1. Baskı) (S. Deliorman, Çev.). İstanbul: Ayhan Matbaası.
- Say, A. (1997). *Müzik Tarihi* (3. Baskı), Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Saygun, A. A. (1987). *Atatürk ve Musiki* (2. Baskı), Ankara: Sevdâ Cenap And Vakfı Yayınları.
- Sipós, J. (2009). *Anadolu'da Bartok'un İzinde* (1. Baskı) (S. Deliorman, Çev.). İstanbul: Ayhan Matbaası.
- Suchoff, B. (1976). *Bela Bartok Essays Selected and Edited by Benjamin Suchoff* (1. Baskı). University of Nebraska Press Lincoln and London.
- Türkmen, E.F. (2016). *Müzik Eğitiminde Öğretim Yöntemleri* Ankara: Pagem Akademi Yayıncılık.
- Vogt, H. (1972). *Neue Musik seit 1945* (2. Baskı). Stuttgart: Philipp Reclam jun.
- Webern, A. (1960-Almancası, 1998). *Yeni Müziğe Doğru* (2. Baskı). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Wolff, H. C. (1978). *Ordnung und Gestalt*. Bonn-Bad Godesberg: Verlag für Systematische Musikwissenschaft.
- Yener, F. (1970). *Müzik Kılavuzu* (1. Baskı). İstanbul: Milliyet Yayın Ltd. Şti.

BAĞLAMA/SAZ ÇALGISI İLE İLGİLİ YAPILAN ÇALIŞMALAR ÜZERİNE BİR BİBLİYOGRAFYA DENEMESİ

A Bibliographic Essay on the Studies Related to *Bağlama / Saz*

Sami Emrah GEREKTEN*

ÖZ

Bu araştırma, bağlama/saz çalgısına ilişkin hazırlanmış çalışmaları kapsayan bir bibliyografya denemesidir. Köklü geçmişi, zengin yaratım ve anlatım olanakları ile makam müziği coğrafyasının önemli bir çalgısı olan bağlama/saz, yakın geçmişte bilimsel ve akademik kurumlarda öğretimini başlaması ve bu kurumların sayısının giderek artmasıyla birlikte ilgili bilimsel araştırmalar çerçevesinde adeta yeni ve üretken bir döneme girmiştir. Çalgıya yönelik hazırlanan çalışmaların sayısındaki ciddi yükselme ise araştırmacıların bağlama/saz çalgısına ilişkin farklı alt konularda ve başlıklarda hazırlanmış bibliyografyalara olan ihtiyacını gündeme getirmiştir.

Bahsi geçen bağlama/saz çalgısına ilişkin hazırlanan bibliyografyaların sayıca istenen düzeyde olmamasından hareketle hazırlanan bu bibliyografya denemesinde yaklaşık 365 adet eser künyesi bir araya getirilmiştir. Betimsel tarama modelinin kullanıldığı araştırmada, doküman analizi yöntemi benimsenmiştir. Bağlama/Saz çalgısına ilişkin hazırlanan lisansüstü tezlere, makalelere, bildiri, kitap ve kitap bölümlerine gerçek erişim ve kaynakça taraması yoluyla ulaşılmış ardında erişilen kaynaklar içerik analizine tabi tutulmuştur. Ulaşılan her eserin kaynakçası ayrıca incelemeye tabi tutularak verilerin zenginleştirilmesi amaçlanmıştır. Periyodik yayın yapan bazı dergilerin arşivleri taranmış ayrıca ulaşılabilen yayın sahibi akademisyenlerle yapılan görüşmeler aracılığıyla eserlerin künyelerinin teyit edilmesi ve bibliyografyanın kapsayıcılık niteliğinin artırılması hedeflenmiştir. Elde edilen veriler okuyucuya; lisansüstü tezler, makaleler, bildiriler/bildiri tam metinleri, kitaplar, kitap bölümleri ve öğretim materyalleri şeklinde altı bölümde aktarılmıştır.

Araştırma, çalgıya ilişkin ciddi bir literatür yoğunluğunun oluşmaya başladığına işaret etmekte ve bağlama/saz çalgısı üzerine çalışan araştırmacıların kapsam geçerliği ve güncelliği yüksek bibliyografik verilere ulaşmasını hedeflemektedir.

Anahtar Kelimeler: Bibliyografya, Bibliyografik Deneme, Bağlama, Saz, Çalgı, Türk Müziği.

ABSTRACT

This research is a bibliographic essay that includes studies on the *bağlama / saz*. Bağlama / Saz which is an important instrument of the maqam music geography with its deep-rooted history, rich creation and expression possibilities, has recently entered a new and productive period within the framework of scientific researches on the instrument with the start of its teaching in scientific and academic institutions and the increasing number of these institutions. The significant increase in the number of studies prepared for the instrument also brought the need for bibliography prepared in different sub-topics and titles related to the bağlama/saz for researchers on the agenda. Approximately, 365-piece tags were brought together in this bibliography trial, because of not having desired number of bibliographies prepared on previously mentioned playing instrument the Saz. Graduate theses, articles, papers, books and book chapters written on the bağlama / saz instrument were accessed through real access and bibliography scanning, and then the sources were subjected to content analysis. It was aimed to enrich the data by subjecting the bibliography of each work to be examined separately. The archives of other periodically published journals were scanned and it was aimed to confirm the credentials of the works through interviews with academicians who can be reached and increase the inclusiveness quality of the bibliography. The obtained data are sent to the readers in six sections as graduate theses, articles, papers / full papers, books, book chapters and teaching materials. The research points out that a serious literature density on the instrument has begun to form, and aims to make researchers working on the bağlama / saz instrument to reach bibliographic data with high content validity and up-to-datedness.

Keywords: Bibliography, Bibliographical Essay, Bağlama, Saz, Musical Instrument, Turkish Music.

Bibliyografi/Bibliography - Geliş Tarihi/Received Date: 21. 10.2020 **Kabul Tarihi/Accepted Date:** 11.11.2020

* **Sorumlu Yazar/Corresponding Author:** Dr. Öğr. Üyesi, İskenderun Teknik Üniversitesi Mustafa Yazıcı Devlet Konservatuarı Müzik Bölümü Müzikoloji ve Kompozisyon ASD, genc.sami07@hotmail.com,

ORCID ID: 0000-0002-6362-0704

Atıf/Citation: Gerekten, S, E. (2020) Bağlama/Saz Çalgısı İle İlgili Yapılan Çalışmalar Üzerine Bir Bibliyografya Denemesi. 391-411.

Extended Abstract

This research is a bibliographical essay that includes studies on the bağlama / saz instrument. Bağlama / Saz which is an important instrument of the maqam music geography with its deep-rooted history, rich creation and expression possibilities, has recently entered a new and productive period within the framework of scientific researches on the instrument with the start of its teaching in scientific and academic institutions and the increasing number of these institutions. The significant increase in the number of studies prepared for the instrument also brought the need for bibliography prepared in different sub-topics and titles related to the bağlama / saz instrument for researchers on the agenda.

Bibliography studies are systematic source collection studies with a guiding functionality for researchers. Thanks to these reviews, researchers are able to save time and effort by reaching a holistic source on various aspects of the subject(s) they have determined.

Approximately, 365-piece tags were brought together in this bibliography trial, because of not having desired number of bibliographies prepared on previously mentioned playing instrument the saz. the research points out that a serious literature density on the instrument has begun to form, and aims to make researchers working on the bağlama / saz instrument to reach bibliographic data with high content validity and up-to-datedness.

Graduate theses, articles, papers, books and book chapters written on the bağlama / saz were accessed through real access and bibliography scanning, and then the sources were subjected to content analysis. It was aimed to enrich the data by subjecting the bibliography of each work to be examined separately. The archives of other periodically published journals were scanned and it was aimed to confirm the credentials of the works through interviews with academicians who can be reached and increase the inclusiveness quality of the bibliography. The obtained data are sent to the readers in six sections as graduate theses, articles, papers / full papers, books, book chapters and teaching materials.

Document analysis method was preferred in the research in which descriptive scanning model was used. In scanning models, it is aimed to describe a past or present situation as it is (Karasar, 2006, s. 77).

Postgraduate theses on bağlama / saz were accessed from the National Thesis Center website of the Higher Education Institution, articles from the TUBİTAK Dergipark portal and Google Scholar site, through real access to papers, books and book chapters and a bibliography search. The accessed resources were subjected to content analysis. Content analysis aims to gather similar data within the framework of certain concepts and themes and to organize and interpret them in a way that the reader can understand (Yıldırım and Şimşek, 2011, s. 227).

It was aimed to enrich the data by subjecting the bibliography of each reached work to be examined separately. The archives of other journals that publish periodically were scanned, and it was ensured that the credentials of the works were confirmed through interviews with the publishing owner academicians and the inclusiveness quality of the bibliography was increased. As a result, the data obtained are sent to the readers; Graduate theses, articles, papers / full papers, books, book chapters and teaching materials are presented in six chapters in the form of alphabetical order of the author's surnames.

When the sources collected in six sections according to the data obtained in this study are examined, the number of 'teaching materials' is rather striking than the works collected under other titles such as articles, papers and postgraduate theses. In other words, the studies focused more on preparing a 'bağlama method'. This situation points out that the scientific research that needs to be done on the instrument should be questioned quantitatively.

It has been determined that postgraduate studies on the bağlama / saz have increased noticeably since the 2000s, gained its real momentum in the 2010s, and this increase has continued especially in recent years. However, it cannot be said that the studies are still at the expected level in terms of quantity. When the general distribution of the data obtained at the end of the research was examined, 107 graduate theses, 58 articles, 43 papers, 4 books, 13 book chapters and 140 teaching materials were found. In terms of intensity, it can be mentioned that teaching materials and graduate thesis studies are more prominent numerically, following by articles, papers and book chapters.

On the other hand, it can be said that the increase in the number of academic studies in recent years is very promising for the bağlama / saz, which has very rich study disciplines in itself, to create a strong literature and methodology. Apart from that, when kinds of studies and producing years are compared, towards the previous times, it can be mentioned an evolution especially we met on the bağlama methods that the material production previously headed more by individual commercial enterprises left its place to increasing number of educated masses in the field aiming to produce scientific knowledge towards academic productions.

In addition, as it is possible that there are overlooked sources in each bibliography essay, supportive studies of compiled works that are not included in this study can be recommended for researchers.

In addition to these basic features, the bağlama / saz and its family have played an important role in the transmission of Turkish music culture from past to present, and has been used as the dominant instrument in many indispensable musical practices of social life in the geographies where it has spread. In addition, the bağlama / saz, which is an instrument that is used effectively in some faith-based rituals, has made significant contributions to the development of musical collective consciousness with its versatile and dimensional characteristics, and has continued to maintain its importance by spreading to deep roots in the formation and development of the musical identity of the society.

In addition, the bağlama / saz, which is an important instrument of the maqam music geography with its deep-rooted history, rich creation and expression possibilities, has entered a new and productive period with the beginning of its teaching in scientific and academic institutions in the recent past and with the increasing number of these institutions. . In other words, the fact that the educational process of the instrument has begun to take an academic basis, has caused an important acceleration in scientific researches based on the instrument. Accordingly, it is seen that the instrument has started to have a rather large literature compared to the past.

Bağlama/saz çalgısı başta "halk müziğinin sözlü ve sazlı eserlerinin icrasında kullanılabilirliği" (Şen, 2010, s. 162) olmak üzere, "inanç, sohbet ve eğlence kültürü içinde önemli bir yer teşkil etmesi" (Yaşar: 2012, s. 2), çeşitli etnik topluluklar tarafından üzerine yüklenen manevi değerler ve Anadolu müzik kültürünün geçmişten/günümüze belleklerdeki karakteristik çalgılarından birisi olması (Haşhaş, 2017, s. 88) gibi birçok sebeple önemli bir halk çalgısı konumundadır. Ayrıca, bu çalgı ve ailesi toplumsal yaşamın birçok vazgeçilmez müzikal pratiğinde başat çalgı olarak kullanılmaya devam edilmekte böylelikle Türk müzik kültürünün aktarımında üstlendiği önemli rolü sürdürmektedir.

Çalgı ve ailesine ilişkin çeşitli özelliklerin sıralanması hususunda, Özdek'in ifadelerinden hareketle, tını, boyut, düzen, tel sayısı, çalınış şekli, üretim şekli gibi başlıklar temelinde çok zengin bir aile oluşuna, tezeneli ve tezenesiz icra denilen iki temel çalım tekniğine dayandığına, boyut açısından, cura, tambura ve divan olmak üzere üç temel boyutta sınıflandırılabilmesine, birçok tel düzenine sahip olmakla birlikte yaygın olarak bozuk ve bağlama düzeni ile çalındığına, tel sayısının üçten on ikiye kadar çeşitlenmekle birlikte yaygın olarak altı ve yedi tel tercihinin söz konusu olduğuna ve amaca bağlı olarak oyma, yaprak, akustik, elektro, perdeli, perdesiz, dört telli, bas vb. çeşitlerinin varlığına vurgu yapılabilir (Özdek, 2014, s. 1).

Köklü geçmişi, zengin yaratım ve anlatım olanakları ile makam müziği coğrafyasının önemli bir çalgısı olan bağlamanın/sazın, yakın geçmişte bilimsel ve akademik kurumlarda öğretiminin başlaması çalgı açısından önemli bir dönüm noktasını oluşturmuş, bu kurumların ve alanda yetişen uzmanların sayısının giderek artmasıyla birlikte çalgıya ilişkin eğitim-öğretim süreci, akademik bir zemine oturmaya başlamıştır. Böylelikle çalgıya ilişkin bilimsel araştırmaların üretimi açısından da daha üretken nitelikte yeni bir döneme girilmiştir. Bu manada, bu yeni dönemde, çalgıyı temel alan bilimsel araştırmalarda nitelik açısından önemli bir ivmenin kazanıldığı, çalgıya ilişkin literatürün geçmişe nazaran sayıca artış gösterdiği ve bu artışın devam ettiği görülmüştür.

Çalgıya yönelik hazırlanan bu çalışmaların sayısındaki ciddi yükselmenin ise, araştırmacılar için bağlama/saz çalgısına ilişkin farklı konularda ve alt başlıklarda hazırlanmış çok sayıdaki bibliyografya ihtiyacını gündeme getirdiği söylenebilir.

"Bibliyografik eserler, araştırmacıya ilgi duyduğu konu hakkında zaman kaybetmeden, en kısa yoldan güvenilir kaynaklara ulaşma imkânı sağlar" (Aksu, 2020, s. 1). "Ayrıntılı ve titiz bir araştırma sonucu ortaya çıkan bibliyografyalar, bir yandan araştırma yapacaklara kaynak bulma hususunda katkı sağlarken diğer yandan ilgili çalışmaların hangi aşamada olduğunu, hangi konulara yoğunlaştığını ve nelerin eksik kaldığını ortaya koymaktadır" (Selçuk, 2019, s. 58). Ek olarak, alandaki çalışmalardan ilgilileri haberdar etmek, alandaki eksikliklere işaret etmek, zaman, emek tasarrufu ve pratiklik sağlamak, tekrara düşmeyi önleyerek orijinaliteyi sağlamak ve arttırmak gibi hususlar, bibliyografyaların sağladığı diğer avantajlar arasında sayılabilir.

Bağlama/Saz çalgısı alanyazını çerçevesinde ise bibliyografya çalışmalarının oldukça sınırlı sayıda olduğu görülmektedir. Literatürde yer alan önemli bir bibliyografya denemesi Önal (2018)'a aittir. Önal, "*Bağlama' Konulu Tezlerin Bibliyometrik Analizi*" ismini taşıyan bu makalesinde 'Bağlama' çalgısı üzerine hazırlanmış yüksek lisans, doktora ve sanatta yeterlik tezlerini belli değişkenler aracılığıyla incelemeye tabi tutmuştur. Bu çalışma, sadece 1995-2017 yılları arasında üretilen ve lisansüstü tezlerle sınırlandırılan bir örnekleme gerçekleştirilmiştir.

Bu açıdan, bağlama/saz çalgısına ilişkin farklı kapsamlarda hazırlanmış bibliyografya çalışmalarının, başta bağlama eğitimi/öğretimi alanında çalışanlar olmak üzere Türk Müziği, Türk Halk Müziği ve halk çalgıları odağında faaliyet yürüten araştırmacılar için önemli katkılar sağlayacağı düşüncesinden hareketle bu araştırma hazırlanmıştır.

Yöntem

Betimsel tarama modelinin kullanıldığı araştırmada, doküman analizi yöntemi benimsenmiştir. Tarama modellerinde geçmişte ya da hâlen var olan bir durumu olduğu şekliyle betimlemek amaçlanır (Karasar, 2006, s. 77).

Bağlama/Saz çalgısına ilişkin hazırlanan lisansüstü tezlere Yüksek Öğretim Kurumunun Ulusal Tez Merkezi isimli sitesinden, makalelere TUBİTAK Dergipark portalından ve Google Scholar sitesinden, bildirilere, kitaplara ve kitap bölümlerine gerçek erişimle ve kaynakça taraması yoluyla ulaşılmıştır. Erişilen kaynaklar içerik analizine tabi tutulmuştur. “İçerik analizi, birbirine benzeyen verileri belirli kavramlar ve temalar çerçevesinde bir araya getirmek ve bunları okuyucunun anlayabileceği bir biçimde düzenleyerek yorumlamayı amaçlar” (Yıldırım vd. 2011, s. 227).

Ulaşılan her eserin kaynakçası ayrıca incelemeye tabi tutularak verilerin zenginleştirilmesi amaçlanmıştır. Periyodik yayın yapan dergilerin arşivleri taranmış ayrıca ulaşılabilen yayın sahibi bazı akademisyenlerle yapılan görüşmeler aracılığıyla eserlerin künyelerinin teyit edilmesi ve bibliyografyanın kapsayıcılık niteliğinin artırılması sağlanmıştır.

Örgün eğitim kurumlarına yönelik hazırlanmış ders kitaplarının kapsam dışı tutulduğu bu çalışmada, elde edilen veriler okuyucuya; lisansüstü tezler, makaleler, bildiriler/bildiri tam metinleri, kitaplar, kitap bölümleri ve öğretim materyalleri şeklinde altı başlıkta sunulmuştur. Nota kitapları/albumleri, egzersiz-etüt içerikli kitap çalışmaları, bağlama metotları, spesifik konulardaki öğretici kitaplar ve bağlama/saz öğretimine yardımcı yazılı materyallerin tamamı öğretim materyalleri başlığının altında değerlendirilmiştir.

Bulgular

Lisansüstü tezler

- 1.Açar, Y. (2019). *Bağlama eğitiminde kullanılan notasyonların öğrencilerin deşifre başarısına etkisi*. (Yayımlanmamış doktora tezi), İnönü Üniversitesi, Malatya.
- 2.Açıkalın, G. (2018). *Güzel sanatlarda bağlama eğitiminin incelenmesi* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Haliç Üniversitesi, İstanbul.
- 3.Açıkgöz, S. (2017). *Ankara yöresinde bağlama düzeni ile icra edilen ezgilerin çalım tekniklerinin incelenmesi*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Haliç Üniversitesi, İstanbul.
- 4.Açın, S. Y. (1998). *Türk Halk Müziği sazlarından bağlama ve kemanenin son yapım teknikleri* (Yayımlanmamış sanatta yeterlik tezi), İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.
- 5.Akaltan, A. (2017). *Bağlama gövdesinin akustik analizi ve incelenmesi* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Bahçeşehir Üniversitesi, İstanbul.
- 6.Akçalı, C. (2012). *Bağlama metotlarının çeşitli değişkenler açısından değerlendirilmesi* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Kırıkkale Üniversitesi, Kırıkkale.
- 7.Akdağ, A. K. (2013). *Bağlama çalgısında pozisyon yaklaşımları ve kromatik pozisyon yaklaşımının bağlama ve bozuk düzeninde incelenmesi* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Haliç Üniversitesi, İstanbul.
- 8.Akıncı, D. (2014). *Bam telinin bağlamanın icrasına katkıları* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Haliç Üniversitesi, İstanbul.
- 9.Aktaş, B. (1999). *Bağlamalarda balkon uygulamasıyla ses tablosunda meydana gelen değişiklikler* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.
- 10.Alan, M. (2012). *Bozuk düzeni bağlama öğretiminde başlangıç düzeyine yönelik bir model önerisi* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Haliç Üniversitesi, İstanbul.
- 11.Algı, S. (2006). *Üniversitelerimizin eğitim fakültelerine bağlı müzik eğitimi ana bilim dallarında bağlamada yöresel tezene tavırlarının kullanım durumlarına yönelik bir çalışma* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Selçuk Üniversitesi, Konya.

12. Algi, S. (2013). *Müzik öğretmeni yetiştiren kurumlarda geleneksel Türk Sanat Müziği destekli bağlama öğretiminin öğrencilerin bağlama çalma becerisi ve tutumlarına etkisinin incelenmesi* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Necmettin Erbakan Üniversitesi, Konya.
13. Alp, M. (2018). *Bağlama enstrümanında ağaç tekne büyüklüğünün akustiğe etkisi* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Hacettepe Üniversitesi, Ankara.
14. Apaydın, A. K. (2019). *Bağlamada eser yorumlama teknikleri ve bağlama eğitiminde kullanılabilirliğinin değerlendirilmesi* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Necmettin Erbakan Üniversitesi, Konya.
15. Asiltürk, O. (2009). *Türkiye'de bağlama başlangıç eğitimi için hazırlanmış metotların içerik açısından değerlendirilmesi* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Gazi Üniversitesi, Ankara.
16. Aşan, K. (1999). *Türkiye'de müzik öğretmeni yetiştiren kurumlarda bağlama eğitimi ve sorunları* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Karadeniz Teknik Üniversitesi, Trabzon.
17. Ayyıldız, S. (2018). *Saz (bağlama) icrasında parmak vurma tekniği kullanarak ezgi kalıplarını üretme yöntemleri* (Yayımlanmamış doktora tezi), İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.
18. Başıbuğ, Ç. (2020). *Bağlama metotlarında/kitaplarında görülen farklı terim ve simgelerin bağlama eğitiminde kullanılma durumları* (Yayımlanmamış doktora tezi), Necmettin Erbakan Üniversitesi, Konya.
19. Baysal, A. O. (2013). *Performing traditions of the Teke Region's üçtelli and bağlama without plectrum: The musical change in bağlama music of Turkey since the 1990s* (Unpublished m. a. thesis), Istanbul Technical University, Istanbul.
20. Benli, Y. (2016). *Bağlama resitali: Bağlama'da ileri icra niteliğinin, Alevi müziği ve kültürünün yaygınlaşmasına etkisi* (Yayımlanmamış sanatta yeterlik tezi), Haliç Üniversitesi, İstanbul.
21. Beydüz, Y. Z. (1998). *Bağlamada boyut farklılıklarının icrada yarattığı sorunlar ve çözümleri* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.
22. Beyter, E. (2013). *Mehmet Erenler'in bağlama icrasının altı zeybek üzerinde analizi ve notaya aktarılması* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Haliç Üniversitesi, İstanbul.
23. Bozkır, B. (2002). *Bağlama malzeme-tını ilişkisi ve dinamik analizler* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Ege Üniversitesi, İzmir.
24. Börekcı, A. (2016). *Bağlamada yöresel icra teknikleri eğitime yönelik etüt egzersiz ve ön alıştırılmalar*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Gazi Üniversitesi, Ankara.
25. Copçuoğlu, M. (1993). *İstanbul'da profesyonel bağlama yapımcıları ve teknik özellikler* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.
26. Coşgun, İ. (1991). *Bağlama çalgısında ses tablasının incelenmesi* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), İstanbul Teknik Üniversitesi İstanbul.
27. Çalışkan, F. (2018). *Kapasite alanları: Bağlamada el ile çalma* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.
28. Çiçekçioğlu, Ü. (2017). *Bağlama yapımında yenilikçi yaklaşımlar* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Ege Üniversitesi, İzmir.
29. Çoğulu, T. (2010). *Bağlama tekniklerinin klasik gitar icrasına uyarlanması* (Yayımlanmamış doktora tezi), İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.
30. Dalak, H. C. (2018). *Savaş Ekici'nin bağlama eğitimi yöntem ve teknikleri metodunun hedef ve hedef davranışlar yönünden incelenmesi* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Cumhuriyet Üniversitesi, Sivas.
31. Daş, O. (2019). *Müzik kurslarında verilen bağlama eğitimi durumunun incelenmesi (Ankara ili örneği)* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Gazi Üniversitesi, Ankara.
32. Delen, H. (2017). *Bağlama mikrofonlama teknikleri ve kompresör kullanımının müzik teknolojileri eğitimine katkıları* (Yayımlanmamış doktora tezi), Necmettin Erbakan Üniversitesi, Konya.

- 33.Demir, B. (2008). *Bağlama düzeninde icra edilen ezgilerde değişik çalma tekniklerinin incelenmesi* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Gazi Üniversitesi, Ankara.
- 34.Demir, M. (2014). *Ortaokul 6, 7 ve 8. sınıf öğrencilerinin müzik derslerinde bağlama çalgısının kullanımına ilişkin görüşleri* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi, Burdur.
- 35.Demir, O. (2002). *Bağlamadaki eşik sistemi üzerinde yeni uygulama* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), İstanbul Teknik Üniversitesi İstanbul
- 36.Demirel, Ş. (1995). *Bağlama öğretim yöntemleri üzerine bir araştırma* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Selçuk Üniversitesi, Konya.
- 37.Demirkaya, E. (2015). *Müzik eğitimi ana bilim dallarında bireysel çalgı bağlama derslerinde Konya tavrının öğretilme durumu* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Necmettin Erbakan Üniversitesi, Konya.
- 38.Ekim, G. (2002). *Bağlamanın tarihsel gelişimi* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Ege Üniversitesi, İzmir.
- 39.Erdiş, E. (2006). *Bağlamanın akustik açıdan incelenmesi ve geliştirilmesine ilişkin yeni yaklaşımlar* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Cumhuriyet Üniversitesi, Sivas.
- 40.Eroğlu, S. (2018). *Bağlama çalıp söyleyen kadınların müzik performansının toplumsal cinsiyet açısından incelenmesi* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.
- 41.Erzincan, M. (2006). *Türk Halk Müziği'nde uyarlama kavramı ve bağlamaya uyarlanan dört zeybek ezgisi üzerinde müzikal analiz* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Haliç Üniversitesi, İstanbul.
- 42.Gereken, S. E. (2020). *Bağlamada/Sazda misket düzeni için egzersiz ve etütlere dayalı öğretim modeli önerisi ve öğrenci başarısına etkisi* (Yayımlanmamış doktora tezi), Necmettin Erbakan Üniversitesi, Konya.
- 43.Göktaş, U. (2016). *Toplu bağlama icralarının estetik, uyum ve icra birlikteliği açısından değerlendirilmesi* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Atatürk Üniversitesi, Erzurum.
- 44.Güdek, H. C. (2019). *Bağlama gövdesinin akustik olarak yeniden düzenlenmesi üzerine öneri; kayıt teknolojileri ile tınsal değerlendirmesi* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Bahçeşehir Üniversitesi, İstanbul.
- 45.Güldağ, M. (2005). *Bağlama yapımı* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Ege Üniversitesi, İzmir.
- 46.Güler, E. (2017). *Uzun sap bağlama ve tanburun organolojik ve icra özellikleri açısından karşılaştırılması* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Atatürk Üniversitesi, Erzurum.
- 47.Gündüz, Ü. (2019). *Müzik öğretmenliği bireysel çalgı eğitimi (bağlama) dersine yönelik öğretim elemanları görüşleri* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), İnönü Üniversitesi, Malatya.
- 48.Güneş, İ. (2017). *2000-2015 yılları arasında yayınlanmış bağlama metotlarının lisans düzeyinde bağlama öğretimine uygunluğunun incelenmesi* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Cumhuriyet Üniversitesi, Sivas.
- 49.Güngör, N. (2017). *Güzel sanatlar liseleri başlangıç düzeyi bağlama öğretimine yönelik öğretim elemanı görüşlerinin incelenmesi* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi, Niğde.
- 50.Haşhaş, S. (2013). *Bağlama eğitiminde bağlama tutuş, mızrap (Tezene) tutuş-vuruş yönlerinin yeri ve önemi üzerine bir inceleme* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Atatürk Üniversitesi, Erzurum.
- 51.İkiz, F. (2010). *İstanbul'da yaygın eğitimde görülen bağlama öğretim problemleri* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.
- 52.İnanıcı, M. K. (2013). *Hanon metodundaki 1 numaralı egzersizin bağlamaya uyarlanması* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Atatürk Üniversitesi, Erzurum.
- 53.İnanıcı, M. K. (2017). *Bağlama eğitiminde yöresel tavırların öğretimine yönelik bir model önerisi* (Yayımlanmamış doktora tezi), İnönü Üniversitesi, Malatya.
- 54.Işık, H. (2008). *İlköğretim ve ortaöğretimde görev yapan müzik öğretmenlerinin bağlama kullanımlarının incelenmesi* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Gazi Üniversitesi, Ankara.

- 55.İşıldar, Z. (2004). *Bağlama metotlarının çalgı eğitimi bakımından değerlendirilmesi* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Uludağ Üniversitesi, Bursa.
- 56.Kaptan, Z. (2007). *Ülkemizde bağlama ve klasik gitarın sanatsal ve öğretsel süreçler açısından karşılaştırmalı olarak incelenmesi* (Yayımlanmamış doktora tezi), Abant İzzet Baysal Üniversitesi, Bolu.
- 57.Karacan, N. (2006). *Bağlamada mızrap tekniğinin öğretiminde icrayı kolaylaştırıcı unsurlar* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.
- 58.Karaelma, B. (2003). *Orta Asya'dan Anadolu'ya kopuzun (bağlamanın) tarihi seyri* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Atatürk Üniversitesi, Erzurum.
- 59.Karahan, C. (1996). *Bağlama müziğine ilişkin eserlerin seslendirilmiş biçimi ile yazılışı arasındaki farklılıklar -incelenmesi, sınanması, değerlendirilmesi* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Gazi Üniversitesi, Ankara.
- 60.Karayas, O. (2016). *Eğitim fakültesi güzel sanatlar eğitimi bölümü müzik eğitimi anabilim dallarındaki okul çalgıları "bağlama" dersi öğretim elemanlarının derse yönelik görüşlerinin incelenmesi* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Pamukkale Üniversitesi, Denizli.
- 61.Kasymkulova, G. (2017). *Kırgızistan müzik eğitiminde kullanılan komuz çalgısının Türkiye müzik eğitiminde kullanılan benzer çalgılar ile karşılaştırılması (Bağlama ailesi çalgıları örneği)* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Gazi Üniversitesi, Ankara.
- 62.Kaya, G. (2019). *Bağlama/Saz için yazılmış etüt ve egzersiz içerikli eğitim/öğretim materyallerinin çeşitli değişkenler aracılığıyla incelenmesi* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Necmettin Erbakan Üniversitesi, Konya.
- 63.Kaya, G. E. (1993). *Bağlama metotlarının karşılaştırmalı yöntemle incelenmesi* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Ege Üniversitesi, İzmir.
- 64.Kınık, M. (2010). *Güzel sanatlar fakülteleri müzik bölümlerinde bağlama dersi başlangıç düzeyine yönelik öğretim programı önerisi* (Yayımlanmamış doktora tezi), Selçuk Üniversitesi, Konya.
- 65.Kıran, N. (1992). *Zeminhara şubesinde bağlama ile gezinti çeşitlemeleri* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.
- 66.Kızıler, Z. G. (2007). *Bağlamadaki Şelpe tekniği yeni uygulamalarının armonik ve melodik yönden analizi* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Başkent Üniversitesi, Ankara.
- 67.Koç, A. (2000). *Bağlama eğitiminde görülen problemler ve bunların çözüm yolları* (Yayımlanmamış sanatta yeterlik tezi), İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.
- 68.Köygülü, B. (2017). *Bağlama eğitiminin Belçika Türk toplumuna kazandırdıkları* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Haliç Üniversitesi, İstanbul.
- 69.Kurubaş, B. (2015). *Mesleki müzik eğitimi veren kurumlarda yöresel bağlama tavırlarının öğretimine yönelik değerlendirmeler* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Atatürk Üniversitesi, Erzurum.
- 70.Markoff, I. (1986). *Musical theory, performance and the contemporary bağlama specialist in Turkey* (Doctoral Dissertation), University of Washington, UMI Publishing, USA.
- 71.Mert, B. (2018). *Geçmişten bugüne yeni anlatım olanaklarıyla bağlama* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul.
- 72.Oral, M. (2010). *Bağlamada belli başlı yöresel tavırların icrasında bozuk düzen ile bağlama düzeni arası transpozisyonda oluşan duyum farklılıkları* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Haliç Üniversitesi, İstanbul.
- 73.Önal, H. (1990). *Bağlama öğretimine giriş* (Yayımlanmamış sanatta yeterlik tezi), Selçuk Üniversitesi, Konya.
- 74.Özata, C. (2019). *Başlangıç düzeyi bağlama eğitiminde 'Programlı öğretim modeli'nin çalma performansına etkisi: Halk eğitim merkezi örneği* (Yayımlanmamış doktora tezi), İzzet Baysal Üniversitesi, Bolu.
- 75.Özdek, A. (2005). *Bağlama'nın ilköğretim II. kademe sınıflarındaki müzik eğitiminde kullanımına yönelik bir çalışma* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Selçuk Üniversitesi, Konya.

76.Özdemir, M. A. (1992). *Bağlamanın solo bir çalgı olarak çok sesli kullanımı* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Marmara Üniversitesi İstanbul.

77.Özer, L. (2019). *Yurtdışında yaşayan ortaokul öğrencilerinin bağlama (saz) eğitimi yoluyla edindiği kazanımların değerlendirilmesi (Bişkek-Kırgızistan örneği)* (Yayımlanmamış doktora tezi), Necmettin Erbakan Üniversitesi, Konya.

78.Parlak, E. (1998). *Türkiye'de el ile (tezenesiz) bağlama çalma geleneği ve çalgı teknikleri* (Yayımlanmamış sanatta yeterlik tezi), İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.

79.Sancak, E. (2019). *Türk Halk Müziği'nde bas bağlamanın tarihi,yapısı ve icrası* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Gazi Üniversitesi, Ankara.

80.Sarı, M. C. (2019). *Müzik performansının yeniden üretimi bağlamında geleneğin yeniden inşası ve icadı: Bağlama çalgısı örneği* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Uludağ Üniversitesi, Bursa.

81.Satar, Ö. (2012). *Türk Halk Müziği eserlerinin bağlama ile çalışılmasında karşılaşılan teknik güçlükler ve çözüm önerileri* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Niğde Üniversitesi, Niğde.

82.Sayan, Ü. (2011). *Milli Eğitim Bakanlığı halk eğitim merkezleri 100 saatlik temel bağlama ve 150 saatlik ileri düzey bağlama kursunun ünitelendirilmiş yıllık planının değerlendirilmesi* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Haliç Üniversitesi, İstanbul.

83.Sözen, İ. (2002). *Anadolu Güzel Sanatlar Liseleri'nde bağlama eğitimi ve çoksesli yapılanma çalışmalarının bu sürece yansımaları* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Abant İzzet Baysal Üniversitesi, Bolu.

84.Sözen, İ. (2012). *İşbirlikli öğrenme yaklaşımı ile yapılan toplu bağlama öğretiminin performans ve tutuma etkisi* (Yayımlanmamış doktora tezi), İzzet Baysal Üniversitesi, Bolu.

85.Sungur, İ. Ş. (2019). *Bağlama/Saz için yazılmış eğitim-öğretim materyallerinde nüans ve dinamik işaretlerinin kullanımı üzerine bir içerik analizi* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Necmettin Erbakan Üniversitesi, Konya.

86.Sülünoğlu, U. (2018). *TRT repertuarındaki semah notalarının tavır yönünden analizi ve bağlama düzenine uyarlanması* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Hacettepe Üniversitesi, Ankara.

87.Şahin, C. (2016). *Temel bağlama eğitiminde kullanılan bağlama türüne yönelik uzman görüşleri* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi, Niğde.

88.Şayan, C. (2016). *Dede Sazı yapım tekniği* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Haliç Üniversitesi, İstanbul.

89.Şen, S. (2019). *Güzel sanatlar liselerinde bağlama eğitimi ve öğretiminde karşılaşılan problemler ve çözüm önerileri* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Cumhuriyet Üniversitesi, Sivas.

90.Tanyeri, B. (2014). *Bağlamanın elektronik ortama aktarım sürecinin incelenmesi* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), İnönü Üniversitesi, Malatya.

91.Tarım, C. (2008). *Milli Eğitim Bakanlığı Anadolu Güzel Sanatlar Liseleri'nde bağlama eğitimi ile ilgili alıştırmalar ve etütler* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Haliç Üniversitesi, İstanbul.

92.Taydaş, K. (2011). *Geleneksel çalgılarımızdan bağlamanın dijital kayıt ortamlarına aktarılmasına ilişkin yaklaşımlar* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Cumhuriyet Üniversitesi, Sivas.

93.Töredi, M. C. (2019). *Orta Anadolu Abdalları'nda bağlamanın yeri* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Haliç Üniversitesi, İstanbul.

94.Turgut, H. G. (2018). *Halk eğitim merkezi bağlama eğitimi kurslarına katılan kursiyerlerin memnuniyet düzeylerinin belirlenmesi* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Necmettin Erbakan Üniversitesi, Konya.

95.Türkoğlu, Ö. (2005). *Bağlama eğitiminde etüt ve egzersizlerin gerekliliği üzerine bir çalışma* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Selçuk Üniversitesi, Konya.

96.Ünver, M. G. (2013). *Harmanlanmış öğrenmenin bağlama enstrümanı eğitimindeki etkilerinin incelenmesi* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Gazi Üniversitesi, Ankara.

97.Varlı, E. (2011). *Bağlama çalgısında "Do eksenli" düzende resital* (Yayımlanmamış sanatta yeterlik tezi), Haliç Üniversitesi, İstanbul.

98.Yaşar, S. (2011). *Temel bağlama öğretiminde kullanılmakta olan ve önerilen tezene tekniğinin öğrencilerin bağlama çalma becerilerine etkisinin incelenmesi* (Yayımlanmamış sanatta yeterlik tezi), Afyon Kocatepe Üniversitesi, Afyonkarahisar.

99.Yener, A. S. (2013). *Bağlamada geleneksel tavırlar ve eşritimlilik* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), On Dokuz Mayıs Üniversitesi, Samsun

100.Yeşilyurt, R. (2015). *Uzun sap bağlama enstrümanındaki mevcut perde sistemiyle hüzzam makam dizisinin seslendirilmesinde ortaya çıkan problemler ve çözüm önerileri* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Atatürk Üniversitesi, Erzurum.

101.Yiğiter, M. E. (2017). *Bağlama öğretiminde bozlak icrasına yönelik bir alıştırma modeli ve uygulamadaki görünümü (Orta Anadolu bölgesi örneği)* (Yayımlanmamış doktora tezi), Gazi Üniversitesi, Ankara.

102.Yıldırım, Z. (2019). *Kemençe, tanbur, ud, kanun ve bağlama çalgılarının 20. yüzyılda geçirdiği fiziksel değişimler* (Yayımlanmamış doktora tezi), İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.

103.Yıldız, E. C. (2018). *Keskin yöresi bağlama icrasında görülen tezene kalıplarının bağlama öğretiminde kullanılması* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Gazi Üniversitesi, Ankara.

104.Yılığın, N. (1992). *Huzi makamında bağlama üzerinde taksim çeşitlemeleri* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), İstanbul Teknik Üniversitesi İstanbul.

105.Yılmaz, A. (2011). *Günümüzde profesyonel bağlama icrasında değişimler* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Haliç Üniversitesi, İstanbul.

106.Yılmaz, H. Ü. (2003). *Bağlama düzeyinde (La-Re-Mi) çeşitli pozisyonlar üzerinde geliştirici egzersiz ve eser uygulamaları* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.

107.Yılmaz, Ö. (2015). *Makam, çok seslilik ve yöresel tavırlar kapsamında bağlamada düzenler* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Necmettin Erbakan Üniversitesi, Konya.

Makaleler

1.Akçalı, C. (2016). Bağlama metotlarının çeşitli değişkenler aracılığıyla incelenmesi. *Çevrimiçi Müzik Bilimleri Dergisi, 1*, 59-96.

2.Akın, B. (2020). Kopuzdan telli kur'an'a Türklerde kutsal sazın kutsal serüveni. *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi, 20* (1), 135-162.

3.Algı, S., Önal, H. (2014). Müzik öğretmeni yetiştiren kurumlarda Geleneksel Türk Sanat Müziği destekli bağlama öğretiminin incelenmesi. *Sanat Eğitimi Dergisi, 2* (1), 17-49.

4.Algı, S., Önal, H. (2017). Özengen müzik eğitimi veren kurumlarda bağlama öğretim yöntemleri. *Fine Arts, 12* (2), 64-82.

5.Apaydın, A., Algı, S. (2020). Bağlama için yazılmış Zeki Atagür eserlerinin icra bakımından analizi. *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi, 9* (3), 2856-2880.

6.Ataman, S. Y. (1970). Bağlamacılık ve bağlama geleneği. *Musiki Mecmuası Aylık Müzikoloji Dergisi, 10* İstanbul: Yörük Matb.

- 7.Ayyıldız, S., Parlak, E. (2018). The origin of parmak vurma (two-hand tapping) technique of Saz (Bağlama). *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 11(57), 889-894. doi: 10.17719/jisr.2018.2498
- 8.Baysal, A. O., Altınbüken, E. (2019). Analytical approaches to harmonic practices in şelpe performing of Saz/Bağlama. *Porte Akademik Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi*, 18-19, 9-23.
- 9.Börekçi, A., Dalkıran, E. (2019). Bağlama eğitimine yönelik örnek eser analizi modeli. *Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 51, 60-89.
- 10.Karahan, C. (2011). Orta Anadolu bölgesi bağlama sesleyiciliğine dair tavrılar bağlamında eşritimli yapıların incelenmesi. *e-Journal of New World Sciences Academy*, 6(2), 311-336.
- 11.Çakırer, H. S., Kınık, M. (2014). Güzel Sanatlar Fakülteleri müzik bölümlerinde bağlama dersi başlangıç düzeyi öğretim elemanı görüşleri. *Akdeniz Sanat*, 7.
- 12.Çayır, K. (2011). Çankırı Yaran Meclisi'nde bağlamanın rolü *Çankırı Karatekin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 2 (2), 79-92.
- 13.Çiçekçiöğlü, Ü., Alaskan, A. (2018). Bağlamada eşik yeri yüksekliği ve kapak montajı üzerine bir öneri. *Eurasian Journal of Music and Dance*, 13, 133-146.
- 14.Çınar, S. (2013). Geleneksel sazların kadın temsilcileri: Sipsipi, uyguncaklı düdük, delbek ve bağlama temsillerinde. *Rast Müzikoloji Dergisi*, 1 (1), 236-257.
- 15.Çoğulu, T. (2011). Klasik gitar için yapılmış türkü düzenlemelerinde ve bestelerde bağlama çalım teknikleri. *Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi Folklor Edebiyat Dergisi*, 17(68), 153-165.
- 16.Dağıstan, A. (?). Taşeli Yöresi Tahtacıları ve Mengi bağlaması (Finfini). *Kültür Evreni Dergisi*.
- 17.Delen, H., Candan, H. İ. (2020). Bireysel çalgısı bağlama (saz) olan öğrencilerin müzikal etkinliklerde görev almasının çalgı eğitimine etkileri (Gaziantep Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Örneği). *Atlas Journal*, 6(27), 261-270.
- 18.Delen, H., Çakırer, H. S., Özdek, A. (2018). Bağlama mikrofonlama teknikleriyle ilgili uzman görüşler. *Fine Arts*, 13, 1-9.
- 19.Demir, M., Nacakcı, Z. (2016a). Ortaokul 6, 7 ve 8. sınıf öğrencilerinin müzik derslerinde bağlama çalgısının kullanımına ilişkin görüşleri. *Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 1, 172-181.
- 20.Demir, M., Nacakcı, Z. (2016b). Ortaokul müzik derslerinde öğretmenlerin bağlama kullanmasına yönelik öğrenci görüşlerinin coğrafi bölgelere göre karşılaştırılması. *Fine Arts*, 11 (4), 161-170.
- 21.Demirkaya, E., Özdek, A. (2019). Konya tezene tavrının öğretimine yönelik akademisyen görüşleri. *Fine Arts*, 14 (4), 261-283.
- 22.Durbilmez, B. (2010). Âşıklık geleneklerinde saz. *Milli Folklor*, 85, 148-158.
- 23.Ekim, G. (2019). Geçmişten günümüze bağlama ile ilgili resmi icra ve eğitim kurumundaki uygulamalar çerçevesinde bir değerlendirme. *Electronic Turkish Studies*, 14(4), 2235-2241.
- 24.Erdener, Y. (2005). Saz kopuzdan türemiş olamaz. *Folklor Edebiyat Dergisi*, 2 (81), 27-33.
- 25.Erdoğan, G. (2018). Sivas'ta bağlama yapımı ve ustaları. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 11 (23), 77-89.
- 26.Eroğlu, S., Karahasanoğlu S., Çınar, S. (2018). Bağlamanın toplumsal cinsiyet açısından temsili. *Porte Akademik Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi*, 16.
- 27.Gereken, S. E., Özdek, A. (2020). Türkiye'de mesleki müzik eğitimi kurumlarında bağlama derslerinde misket düzeni öğretiminin akademisyen görüşleri aracılığıyla betimlenmesi. *Eurasian Journal of Music and Dance*, 16, 325-350. doi: 10.31722/ejmd.757543

- 28.Göktaş, U. (2020). Bağlama çalgısında nota-icra farklılıklarına sebep olan etkenler. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 6 (1), 77-91.
- 29.Güneygül, G. (2020). Osmanlı müzik kaynaklarında bozuk-kara düzen çalgıları ve buzuki çalgısının karşılaştırılması. *Yegâh Musiki Dergisi*, 3 (1), 86-101.
- 30.Haşhaş, S. (2016). Bağlama öğretimi/öğreniminde geçmişten günümüze usta-çırak ilişkisi. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 2, 35-41.
- 31.Haşhaş, S. (2017). Bağlama icrasında geleneksellik ve yenilikçilik konuları üzerine genel bir değerlendirme. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 3, 87-96.
- 32.Haşhaş, S., İmik, Ü. (2016a). Bağlama öğretiminde tezene tutuş/vuruş yönlerinin yeri ve önemi. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 1 (2), 11-24.
- 33.Haşhaş, S., İmik, Ü. (2016b). Türk halk çalgı yapımcılığında yenilikçi denemeler: Cümba, yaylı bağlama, bas kabak kemane, kabak tekneli cura. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 2 (1), 93-106.
- 34.Haşhaş, S., İmik, Ü., Aydoğdu, C. (2015). Arguvan örnekleminde “Dede Sazı”nın organolojisi ve icra özellikleri. *Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 1, 169-180.
- 35.İmik, Ü., Haşhaş, S. (2014). Çalgı kalitesinin performans ve başarıya etkilerine yönelik görüşler “Bağlama Örneği”. *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 9, 59-68.
- 36.İnanıcı, M., Şengül, C . (2017). Hanon metodundaki 1 numaralı egzersizin bağlama eğitiminde kullanılabilirliği üzerine bir inceleme. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 21 (4), 1387-1396.
- 37.Kaptan, Z., Yöndem, S. (2010). Bağlama ve klasik gitarın öğretim süreçleri açısından karşılaştırmalı olarak incelenmesi. *Uluslararası İnsan Bilimleri Dergisi*.
- 38.Karkın, M., Pelikoğlu, M., Haşhaş, S. (2014). Bağlama enstrümanının öğretim yöntemleri kapsamında yöresel tavırların değerlendirilmesi. *Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi ART-E*, 13.
- 39.Keleş, A. (2017). Suyu kaynağından içmek: Bağlama eğitiminde müzikal söylem. *Rast Müzikoloji Dergisi*, 5, 1655-1667.
- 40.Keleş, A. (2018). Bağlama eğitiminde kültürel kimliğin temsili: Şahkulu Sultan Dergahı örneği. *Alternatif Politika Dergisi*, 10 (1), 73-90.
- 41.Kınık, M. (2011). Türk Halk Müziği çalgı topluluklarının yapılanması ve bağlama. *Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 30 (1), 211-234.
- 42.Kınık, M. (2013). Bağlama eğitiminde popüler müzik eserlerinden yararlanma: Orhan Gencebay örneği. *ODÜ Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi (ODÜSOBİAD)*, 4 (7), 128-136.
- 43.Kurt, N. (2016). Alevi-Bektaşî cemlerinde “Deste Bağlama” geleneği ve “Bağlama” adının kaynağı. *E.Ü. Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Dergisi*, 8, 43-62.
- 44.Kurubaş, B., Haşhaş, S. (2019). Orhan Gencebay bestelerinde öne çıkan yöresel bağlama tavırları. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 34, 541-555.
- 45.Oral, M., Deran, E. (2018). İki telli cura (ruzba) icrası aktarımı ve Âşık Nesimi Çimen’in bu bağlamda yeri. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 11 (21), 53-68.
- 46.Önal, H. (2018). Bağlama konulu tezlerin bibliyometrik analizi (1995-2017). *Social Sciences Studies Journal*, 4 (19).
- 47.Özdemir, M. A. (1990). Bağlama ailesinde standartlık sorunu. *Folklor Halk Bilimi Dergisi*, 4 (39), 32.

- 48.Özer, L., Özdek, A. (2020). Yurtdışında yaşayan ortaokul öğrencilerinin bağlama/saz eğitimi yoluyla edindiği kültürel kazanımlar. *Karadeniz Uluslararası Bilimsel Dergi*, 46, 85-104.
- 49.Özgül, V. (2002). Bağlamada standartlaşma ve yapılması gereken çalışmalar. *Halkbilim Dergisi ODTÜ Türk Halk Bilimi Topluluğu Yayını*, 17.
- 50.Öztürk, O. M. (2009). Onyediden Yirmidört'e: Bağlama ailesi çalgıları ve geleneksel perde sistemi. *Cyprus International University Folklor ve Edebiyat Dergisi*, 15 (58).
- 51.Sancak, E. (2019). Türk Halk Müziği'nin yeni bir çalgısı bas bağlama. *Yegâh Müziği Dergisi*, II (1), 41-68.
- 52.Stokes, M. (1992). The Saz and Electrosaz in Urban Turkish Folk Music. *British Journal of Ethnomusicology*, 1, 89-102.
- 53.Şen, Y. (2010). Türk Müziği eğitiminde bağlamanın yeri ve önemi. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 4, 161-167.
- 54.İmİK, Ü., Haşhaş, S. (2015). Görsel ve işitsel medya araçlarının bağlama sazının öğreniminde kullanımı. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 1 (1), 31-40 doi: 10.22252/ijca.105020
55. Terzioğlu, A. M., Akkaş, S. (2020). Uzun sap bağlama öğretimi için yazılmış metotların çeşitli değişkenler açısından karşılaştırılarak incelenmesi. *Uluslararası Eğitim Bilim ve Teknoloji Dergisi*, 6, 115.
- 56.Ünal, R. (1974). Saz düzenleri üzerine bir inceleme. *Türk Folklor Araştırmaları*, Cilt 1.
- 57.Yaşar, S. (2012). Temel bağlama öğretimi başlangıç düzeyine yönelik olarak önerilen tezene tekniğinin ezgi-eser çözümlenmede öğrencilerin bağlama çalma becerilerine etkisinin incelenmesi. *Akademik Bakış Uluslararası Hakemli Sosyal Bilimler Dergisi*, 28.
- 58.Yaşar, S. (2015). Bağlama eğitiminde zeybek tezene tekniğinin temel öğretimine ilişkin bir çalışma. *Akademik Bakış Dergisi (e-dergi)*.

Bildiriler

- 1.Açın, C. (1983). *Standart bağlama ailesi ve bağlama düzenlerinin bağlamaya yapmış olduğu etkiler*. II. Milletlerarası Türk Folklor Kongresi Ankara.
- 2.Akdağ, A. K. (2016). *Eğitim- öğretim materyali olarak bağlama metotları ve uygulamaya ilişkin problemler*. Müzikte metodoloji ve müzikle iletişim uluslararası sempozyumu, İstanbul.
- 3.Algı, S. (2015). *Üniversitelerimizin eğitim fakültelerine bağlı müzik eğitimi ana bilim dallarında bağlamada yöresel tezene tavırlarının kullanım durumlarına yönelik bir çalışma*. Uluslararası Güzel Sanatlar Bilimsel Araştırma Günleri Sivas.
- 4.Altun, G., Nas, E. (2009). *Bir halk sanatı olarak bağlama yapımı ve Konya ili merkezinde bağlama üretiminin bugünkü durumu*. Halk Müziğinde Çalgılar Uluslararası Sempozyumu, İstanbul.
- 5.Atılğan, H. (2001). *Ülkemizde bağlama metodu ve bazı gerçekler*. 14-16 Aralık 2007, Müzikte 2000 Sempozyumu.
- 6.Ayyıldız, S., Baysal A. O. (2017). *Matrix System: A new analytical approach for adapting the use of chords into performing techniques of the bağlama without plectrum*. 4st International Conference on New Music Concepts (ICNMC 2017), Treviso, Italy.
- 7.Börekeçi, A., Nacakçı, Z. (2019). *Bağlamada transpoze icra sırasında 24 ton eşit temperaman (24-TET) sisteminin uygulanabilirliği*. Uluslararası Sanat Kongresi.

- 8.Coşkun, K. (1984). *Bağlama ailesinin müzik eğitiminde kullanılması*. (7-9 Mayıs 1984).1. Ulusal Müzik Bilimleri Sempozyumu.
- 9.Çine, H. (1997). *Boğaz havaları ve üç telli bağlama*. V. Milletler Arası Türk Halk Kültürü Kongresi Halk Müziği, Oyun, Tiyatro, Eğlence, Seksiyon Bildirileri.
- 10.Delen, H. (2019). *Profesyonel ses kayıt stüdyolarında bağlama kayıtları esnasında yaşanan sorunlar üzerine bir araştırma*. International Congress of Science Culture and Education, Antalya.
- 11.Dinçkan, O. (2004). *Türkiye'de müzik öğretmeni yetiştiren kurumlarda bağlama çalgısının gerekliliği*. 1924-2004 Musiki Muallim Mektebinden Günümüze Müzik Öğretmeni Yetiştirme Sempozyumu (7-10 Nisan 2004). Isparta.
- 12.Eke, M. (2005). *Türk Halk Müziği'nde tavırlar, Konya ve Yozgat yöre ezgilerinin bağlama ile icraları*. Halk Kültürlerini Koruma Yaşatma ve Geleceğe Aktarma Uluslararası Sempozyumu, Kocaeli.
- 13.Ekici, S. (2001). *Bağlama metodu çalışmalarında yapılan yanlışlıklar ve çözüm önerileri*. Müzikte 2000 Sempozyumu, Ankara.
- 14.Ekici, S. (2016). *Bağlama eğitiminde kullanılan teknikler ve notasyon*. Uluslararası Nida Tüfekçi Bağlama Sempozyumu İstanbul
- 15.Eroğlu, S. (2017). *Bağlama icrasında kadın*. II. Uluslararası Bağlama Sempozyumu, Berlin-Deutschland.
- 16.Ersoy, İ. (2009). *Türkiye'de uluslaşma sürecinde bir simge olarak 'Bağlama'*. Motif Halk Oyunları Eğitim ve Öğretim Vakfı, 'Halk Müziğinde Çalgılar' Uluslararası Sempozyumu, 14-16 Aralık 2007, Kocaeli.
- 17.Erzincan, E. (2016a). *Bağlama çalgısına etimolojik bir yaklaşım bağlama düzeni (akordu) pozisyonları ile ortaya çıkan durumun ve duyumun performansına yansımaları*. Uludağ Üniversitesi Devlet Konservatuarı Müzikte Performans Uluslararası Sempozyumu, Bursa.
- 18.Erzincan, E. (2016b). *Bağlamadaki tezeneli ve tezenesiz (şelpe) icraya ilişkin metodik yöntemlerdeki sorunlar ve çözümlemeleri*. Müzikte Metodoloji ve Müzikle İletişim Uluslararası Sempozyumu, Şişli Meslek Yüksekokulu, İstanbul.
- 19.Erzincan, E. (2016). *Bir akort türü olarak bağlama düzeninde ortaya çıkan icra şeklinin bir çalgı olarak bağlama adlandırmasına etkisi*. Müzikte Performans Uluslararası Müzik Sempozyumu, Bursa.
- 20.Karahan, C. (2009). *Bağlama öğretiminde başlangıç aşamasına dair yeni bir yöntem*. 8. Ulusal Müzik Eğitimi Sempozyumu (23-25 Eylül 2009), Samsun.
- 21.Kınık, M. (2005). *Bağlama eğitiminde etütsel çalışmaların önemi bu çalışmaların çalgı müziğinin gelişimine ve toplu icralarda uyuma olan etkisi*. Müzik Sempozyumu (14-16 Nisan 2005), Kayseri.
- 22.Koç, A. (2000). *Yirminci yüzyılın son dönemlerinde yaygın eğitimde kullanılan bağlama eğitim metotları ve yirmi birinci yüzyılda bu alandaki beklentiler*. Müzikte 2000 Sempozyumu.
- 23.Koç, A. (2005). *Yayınlanmış bağlama eğitim metotlarındaki yanlışlıklar*. 9. Ulusal Müzik Eğitimi Sempozyumu, 4-5-6 Mayıs 2005, Van.
- 24.Koç, A. (2016). *Teknolojik gelişmeler ve sosyokültürel değişimler sarmalında günümüzde bağlama icracılığı*. 1. Uluslararası Nida Tüfekçi Bağlama Sempozyumu İstanbul.
- 25.Kurt, İ. (2003). *Bağlama ve bağlama ailesinin tanımlanmasındaki bazı sorunlar*. 10. İstanbul Türk Müziği Günleri Müzik Araştırmaları ve Folklor Derlemeleri Sempozyumu, İstanbul.
- 26.Kurt, N. (2018). *Alevi erkanında zâkir ve bağlama*. IV. Uluslararası Alevilik ve Bektaşilik Sempozyumu
- 27.Önal, H. (1997). *Bağlamadan derlenmiş eserlerin çalınış-yazılış farklılıkları*. 5. Milletlararası Türk Halk Kültürü Kongresi Halk Müziği Oyun Tiyatro Eğlence Seksiyon Bildirileri.

- 28.Özavcı, K. (2015). *Orta Anadolu türküleri ve bozlak icrasında abdal düzeni kullanımının azalması ve sebepleri*. 1. Uluslararası Müzik ve Dans Kongresi, Diyarbakır.
- 29.Özdek, A. (2014). *TRT Türk Halk Müziği notaları ve bağlama eğitimi*. Uluslararası Müzik ve Sahne Sanatları Sempozyumu
- 30.Özdek, A. (2015). *Bağlama öğretimine dönük basılı materyallerde görece notasyona ilişkin bilgi ve uyarılar*. II. Uluslararası Güzel Sanatlar Bilimsel Araştırma Günleri (GUSBAG) (8-10 Nisan 2015), Sivas.
- 31.Özdek, A. (2016). *Günümüzde bağlama eğitiminde görülen problemler ve çözüm önerileri*. 1. Uluslararası Nida Tüfekçi Bağlama Sempozyumu, İstanbul.
- 32.Özdek, A. (2019). *Bağlama Saz ikilemine türkü metinleri ve halk edebiyatı üzerinden bir bakış*. Uluslararası Müzik ve Bilimler Sempozyumu.
- 33.Özdemir, M. A. (2016). *Bağlamanın eğitim/öğretim sürecinde kullanılabilecek materyallerin geliştirilmesi*. 1. Uluslararası Nida Tüfekçi Bağlama Sempozyumu, İstanbul.
- 34.Öztürk, O. M. (2005). *Bağlama benzeri çalgılarda gözlenen kimi ortak nitelikler ve kısa bir tarihçe*. *Anadolu nefesi bağlama* (25-29 Haziran 2002) Ankara.
- 35.Öztürk, O. M. (2007). *Onyedi'den Yirmidört'e: Bağlama Ailesi Çalgıları ve Geleneksel Perde Sistemi*. Motif Vakfı Uluslararası Halk Müziğinde Çalgılar Sempozyumu, 14-16 Aralık 2007, Kocaeli.
- 36.Öztürk, O. M. (2016). *Geleneksel bağlama icrasının gelişiminde üstadlık kültürünün rolü ve belirleyiciliği*. 1. Uluslararası Nida Tüfekçi Bağlama Sempozyumu, İstanbul.
- 37.Parlak, E. (2016). *Cumhuriyetin kuruluşundan günümüze sosyokültürel gelişmeler bağlamında yöntem ve yaklaşımlar açısından bağlama icrası ve eğitimi*. 1. Uluslararası Nida Tüfekçi Bağlama Sempozyumu İstanbul.
- 38.Parlak, E. (2016). *Cumhuriyetten günümüze bağlama icrası ekseninde gelişen yöntemler, Yaklaşımlar ve Eğitim*. Nida Tüfekçi Uluslararası Bağlama Sempozyumu, İstanbul.
- 39.Tarikçi, A. (2012). *Microphone techniques for bağlama recording*. ATMM 2012 Proceedings, Ankara.
- 40.Taydaş, K. (2015). *Ses kayıt stüdyosu ortamında bağlama kaydı için yaklaşımlar*. II. Uluslararası Güzel Sanatlar Bilimsel Araştırma Günleri Sivas.
- 41.Yeğin, V., Sancak, E. (2011). *Samsunlu bağlama yapımcıları ve bu ustaların yapım sanatına katkıları*. Samsun Sempozyumu, Samsun.
- 42.Yener, S. (2009). *Geçmişten geleceğe bağlama*. İstanbul: Motif Vakfı Yayınları.
- 43.Yener, S. (2016). *Bağlamada eğitsel repertuar tespiti, geliştirilmesi ve uygulamaları*. 1. Uluslararası Nida Tüfekçi Bağlama Sempozyumu İstanbul.

Kitaplar

- 1.Açın, C. (2000). *Bağlama yapım sanatı ve sanatçıları*. İstanbul: Emek Basımevi.
- 2.Gerçek, İ. H., Haşhaş, S. (2009). *Türk Müziği'nde basit makamlar ve bu makamların bağlama sazında icrası*. İstanbul: Bakanlar Medya.
- 3.Hendrich, B. (2005). *Alevilikte sazın belleksel ve iletişimsel boyutları - Türkiye Kültürleri*. İstanbul: Tetragon Yayınları.
- 4.Karababa, H. (2005). *Nefesi bağlama- tarihçesi yapım aşamaları dünü bugünü ve yarını*. Ankara: Anadolu Medeniyetleri Kültür Merkezi Yayınları.

Kitap Bölümleri

- 1.Açın, C. (1992). Standart Bağlama Ailesi Ve Bağlama Düzenlerinin Bağlamaya Yapmış Olduğu Etkiler. S. Turhan (Ed.), *Türk Halk Müziği'nde Çeşitli Görüşler* (s. 397). Ankara: Kültür Bakanlığı.
- 2.Ataman, S. Y. (1993). Türk Halk Çalgılarına Ait Bilgiler Ve Bağlama Geleneği. S. Turhan (Ed.), *Türk Halk Müziği'nde Çeşitli Görüşler* (s 409-432). Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- 3.Eke, M. (2005). Bağlamanın Önemi. H. Karababa (Ed.), *Bağlama tarihçesi yapım aşamaları dünü bugünü ve yarını* (1. Baskı, s. 48-51). Ankara: Yurtrenkleri Yay.
- 4.Gül, Ç. (2005). Anadolu İnsanının Duygu Ve Düşüncesinin Temel Aracı: Bağlama. H. Karababa (Ed.), *Bağlama tarihçesi yapım aşamaları dünü bugünü ve yarını* (1. Baskı, s. 56-63). Ankara: Yurtrenkleri Yay.
- 5.Özbek, M. A. (2000). Türkiye'de Çalgı Eğitiminde Metod İhtiyacı Ve Bağlama Metodu. S. Turhan (Ed.), *Türk Halk Müziği'nde Çeşitli Görüşler* (s. 458-462). Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı.
- 6.Özdek, A. (2019). Bağlama/Saz Ailesi. Vural, F. G., Vural, T. (Ed.), *Türk Musikisi Atlası* (Vol. 2). Ankara: Yeni Türkiye Yay.
- 7.Özdemir, U. (2020). "With or Without Bağlama?" A Religious Aesthetic Debate On 'Music' Performance In Funerals. Greve, M., Özdemir, U., Motika, R. (Ed.), *Aesthetic and Performative Dimensions of Alevi Cultural Heritage* (pp. 133-155). Baden: Orient-Institut Istanbul.
8. Varlı, Ö. D., Sari, M. C. (2017). The Re-Construction of Music Text on the Turkish Instrument Bağlama. G. Jachnichen (Ed.), *Series Of The Ictm Study Group On Musical Instruments*.
- 9.Öztürk, O. M. (2005). Bağlama Benzeri Çalgılarda Gözlenen Kimi Ortak Nitelikler Ve Kısa Bir Tarihçe. H. Karababa (Ed.), *Bağlama tarihçesi yapım aşamaları dünü bugünü ve yarını* (1. Baskı, s. 15-23). Ankara: Yurtrenkleri Yay.
- 10.Parlak, E. (2011). Anadolu Parmak Tekniği İle (Tezenesiz) Bağlama Çalma Geleneğinin Tarihsel Süreç İçerisindeki Gelişimi. Elbaş, O., Kalpaklı, M., Öztürk, O. M. (Ed.), *Türkiye'de Müzik Kültürü*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayını.
- 11.Tura, Y. (1992). Bağlamadaki Perde Bağlarının Nispetleri Ve Bunlardan Doğan Ses Sistemi. S. Turhan (Ed.), *Türk Halk Müziği'nde Çeşitli Görüşler* (s. 313-322). Ankara: Kültür Bakanlığı.
- 12.Ünal, R. (2000). Türk Halk Musikimizde Bağlama Düzenleri. S. Turhan (Ed.), *Türk Halk Müziğinde Çeşitli Görüşler* (463). Ankara: Kültür Bakanlığı Yay.
- 13.Zeeuw, H. (2011). Evrim ve Standartizasyon Arasında Bağlama Ailesi. Elbaş, O., Kalpaklı, M., Öztürk, O. M. (Ed.), *Türkiye'de Müzik Kültürü*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayını.

Öğretim Materyalleri

- 1.Acar, K. (?). *Türk Halk Musikisi Bağlama Metodu*. İstanbul: Ofset Matb.
- 2.Açıkgöz, O. (2017). *Bağlama Egzersizleri*. İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.
- 3.Açıkgöz, O. (2018). *Bağlama Esprileri* (Vol. 3. Baskı). İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.
- 4.Açıkgöz, O. (2020). *Bağlama Düzeni Egzersizleri* (Vol. 1. Baskı). Ankara: Kalkan Matb.
- 5.Akdağ, A. K. (2012a). *Bağlama Metodu I*. İstanbul: Pan Yay.
- 6.Akdağ, A. K. (2012b). *Bağlamada Düzenler ve Tezene Tavırları*. İstanbul: Pan Yay.
- 7.Akmaz, H. (2001). *Modern Bağlama Metodu Ritim Uygulamalı (Metronom) Bağlama-Bona-Solfej Eğitim Metodu*. Ankara: İnkans Ofset.

- 8.Akmaz, H. (2009a). *Çöğür Metodu*. Denizli: Mengitan Matb.
- 9.Akmaz, H. (2009b). *Modern Bağlama Metodu*. İzmir: Yelin Müzik.
- 10.Altuğ, N. (1990). *Uygulamalı Temel Bağlama Eğitimi*. İzmir: Karınca Yay.
- 11.Altuğ, N. (1992). *Teknik Bağlama Eğitimi*. İzmir: Karınca Matb.
- 12.Altuğ, N. (1993). *Uygulamalı Temel Bağlama Eğitimi*. İzmir: Anadolu Matb.
- 13.Altuğ, N. (1997a). *Teknik Bağlama Eğitimi Usuller (Dağar 1)*. İzmir: Anadolu Matb.
- 14.Altuğ, N. (1997b). *Teknik Bağlama Eğitimi Usuller (Dağar 2)*. İzmir: Anadolu Matb.
- 15.Altuğ, N. (1997c). *Teknik Bağlama Eğitimi Usuller (Dağar 3)*. İzmir: Anadolu Matb.
- 16.Altuğ, N. (1997d). *Teknik Bağlama Eğitimi Usuller (Dağar 4)*. İzmir: Anadolu Matb.
- 17.Altuğ, N. (1999). *Uygulamalı Temel Bağlama Eğitimi*. İzmir: Anadolu Matb.
- 18.Arafat, Z. (2008). *Yeni Başlayanlar İçin Kısa Sap Bağlama Düzeni Metodu (Vol. 1. Baskı)*. Ankara: Nota Yay.
- 19.Sağ, A. Erzincan, E. (2009a). *Bağlama Metodu* İstanbul: Pan Yay.
- 20.Sağ, A. Erzincan, E. (2009b). *Bağlama Metodu Cilt I*. İstanbul: Pan Yay.
- 21.Sağ, A. Erzincan, E. (2009c). *Bağlama Metodu Cilt II*. İstanbul: Pan Yay.
- 22.Asan, V. (1976). *Bağlama Metodu*. İzmir: Kardeşler Matb.
- 23.Asan, V. (1979). *Saz Böyle Çalınır (Yeniden düzenlenmiş 2. Baskı)*. Isparta: Yeni Matb.
- 24.Asan, V. (1979). *Saz Böyle Çalınır İlk Başlayanlar İçin Saz Öğretim Metodu*. Isparta.
- 25.Atagür, Z. (2013). *Bağlama Egzersizleri*. Ankara: Sonsöz Gazetecilik Matb.
- 26.Atagür, Z. (2016). *Bağlama İçin Do Minör Egzersizler ve Tartımlar*. İstanbul Demos Yay.
- 27.Atagür, Z. (2017). *Bağlama Egzersizlerim ve Eserlerim*. İstanbul: Demos Yay.
- 28.Atagür, Z. (2020). *Bağlama Egzersizlerim ve Eserlerim (3 Baskı)*. İstanbul: Gülmat Matb.
- 29.Ataman, S. Y. (?). *Türk Halk Musikisi ve Bağlama Metodu: Yazı Ofset*.
- 30.Aydemir, G. (2010). *Bağlama Düzeni Metodu 1 (1. Baskı)*. İzmir: Birleşik Matb.
- 31.Aydemir, G. (?). *Bağlama Repertuarı (Karadüzen)*. İzmir: Birleşik Matb.
- 32.Boz, Ş. (1979). *Pratik Bağlama Metodu*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- 33.Bulgurcu, Z. (?). *Bağlama İçin Akor Şemaları (Kısa ve Uzun Sap)*. Ankara: Yurtrenkleri Yay..
- 34.Kalender, C., Keskin, L. (2003). *Temel Bağlama Eğitimi*. Ankara: Arkadaş Yay.
35. Kalender, C., Keskin, L. (2010). *Bağlama Eğitimi Düzenler Ve Tavırlar*. Ankara: Arkadaş Yay.
- 36.Çağlar, A. (2017). *Telden Dile Bağlama Metodu I*. Ankara: EÇM Yay.
- 37.Çakan, Ö. (1983). *Notalı ve Pratik Bağlama Metodu*. İzmir: Ege Müzikevi.
- 38.Çakmak, H. (2015). *Çocuklar İçin Bağlama Metodu*. Ankara: İntro Yay.
- 39.Çiçek, N. (1998). *En Yeni Tekniklerle Bağlama Metodu*. İstanbul: ?
- 40.Çiçekçioğlu, Ü. (2006). *Kısa Sap Bağlama (Çöğür) Metodu*. İzmir: Deniz Matb.
- 41.Çine, H. (1993). *Üç Telli Bağlama Metodu (Vol. Özel baskı)*. İzmir.
- 42.Değerli, T. (2002a). *Bağlama Metodu-1 (3. Baskı)*. İzmir: Etki Matb.
- 43.Değerli, T. (2002b). *Bağlama Metodu-2*. İzmir: Etki Matb.
- 44.Değerli, T. (2005). *Uzun Saplı Bağlama Metodu-1 (3. Baskı)*. İzmir: Değerli Yay.
- 45.Demirtaş, M. (2009). *Temel Bağlama Metodu*. Eskişehir: Gülen Ofset Matb.
- 46.Dinç, K. (2012). *Bağlama İçin Denemeler*. İstanbul: Pan Yayıncılık.

- 47.Doğan, İ., Sözen, A. (2007). *Bağlama Metodu 1* (1. Baskı). Ankara: Aktüel Basım Yay.
- 48.Durul, K. (2018). *Bağlamada Bozuk Düzen* (1. Baskı). İstanbul: İTÜ Yay. Cenkler Matb.
- 49.Durul, K. (?). *Bağlama Metodu-Bağlama Düzeni Temel Pozisyon*. İstanbul: Bemol Müzik Yay.
- 50.Ekici, S. (2000). *Bağlama İçin Etütler Ve Tezene Çalışmaları*. Gaziantep: Gaziantep Üniversitesi Yay.
- 51.Ekici, S. (2006). *Bağlama Eğitimi Yöntem Ve Teknikleri* (1. Baskı). Ankara: Yurtrenkleri Yayınevi.
- 52.Ekici, S. (2012). *Bağlama Eğitimi Yöntem Ve Teknikleri* (2. Baskı). Ankara: Yurtrenkleri Yayınevi.
- 53.Elmalı, D. (2015). *Bağlama Metodu* Ankara: İntro Yay.
- 54.Elmalı, D. (2017). *Karadüzen Bağlama Metodu Temel Düzeyde Bağlama Eğitimi*. Ankara: Beste Yay. Sözkeseen Matb.
- 55.Erzincan, E. (2019). *Bağlama İçin Besteler Bağlama, Bozuk, Misket ve Müstezat Düzenlerinde* (1. Baskı). İstanbul: Temkeş Yay. Ayhan Matb.
- 56.Gerekten, S. E. (2020). *Bağlamada/Sazda Karadeniz Tezene Kalıbı Çırpma Tekniği İçin Egzersizler Etütler Ve Karadeniz Türküleri*. İzmir: Duvar Yayınları.
- 57.Güldaş, A. T. (2012). *Bağlama Metodu Etütler-Pozisyonlar-Tavırlar*. İzmir: Ünal Ofset Matb.
- 58.Günday, A. (1979). *Bağlama Metodu*. İzmir: Anıt Matb.
- 59.Haşhaş, S. (2017). *Uzun Sap Bağlama Metodu*. Ankara: Gece Kitaplığı.
- 60.İpek, Y. (1974). *Kendi Kendine Saz Öğrenimi*. İzmir: Anıt Matb.
- 61.İpek, Y. (1982). *Kendi Kendine Saz Öğretimi*. İzmir: Üç el matbaası.
- 62.Kalender, C., Keskin, L. (2009). *Uzun ve Kısa Sap Bağlama Eğitimi Düzenler Ve Tavırlar* (2. Baskı). Ankara: Arkadaş Yayınevi.
- 63.Kaptan, Z. (2016). *Çocuklar İçin Bağlama Metodu*. Sivas: Esform Ofset.
- 64.Karahan, C. (2010). *Bağlama Öğretiminde Yeni Bir Yöntem*. Ankara: Okutman Yay.
- 65.Karahan, C. (2017). *Perde Perde Bağlama*. Ankara: Ankara Yay.
- 66.Karahasan, T. H. (1998). *Çöğür Metodu*. İstanbul: Bestem Musiki Yay.
- 67.Karahasan, T. H. (1999a). *Turkish Instrument Method Bağlama*. İstanbul: Bestem Müzik Publications.
- 68.Karahasan, T. H. (1999b). *Uzun Sap Bağlama Metodu Yeni Öğrenenler İçin Kolay ve Pratik Uygulamalı 1. bölüm*. İstanbul: Bestem Yay.
- 69.Karahasan, T. H. (2000). *Uzun Sap Bağlama Metodu (Kara Düzen) 3 cilt bir arada*. İstanbul: Yörem Müzik Yay.
- 70.Karahasan, T. H. (2003). *Buram Buram Anadolu Bağlama Metodu Karadüzen*. İstanbul: Alkım Yay.
- 71.Karahasan, T. H. (2008). *Kendi Kendime Öğreniyorum Karadüzen Bağlama Metodu*. İstanbul: Göksu ofset Matb.
- 72.Karahasan, T. H. (2010). *Kendi Kendime Öğreniyorum Karadüzen Bağlama Metodu*. İstanbul: Can Matb.
- 73.Kaya, G. E. (2005). *Bağlama Metodu*. İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.
- 74.Kaya, G. E. (2011). *Bağlama Metodu* (3. Baskı). İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi Müd.
- 75.Kınık, M. (2011). *Bağlama İçin 100 etüt*. Ankara: Yayınevi Yay.
- 76.Koç, M. (1990). *Bozuk Düzen*. İstanbul: Toraman Müzikevi Yay.
- 77.Kurt, C. (2003). *Bağlama Düzeni Metodu 1. Kitap Bağlamaya Başlangıç*. Ankara: Kuloğlu Matb.
- 78.Kurt, C. (2009). *Bağlama Düzeni Metodu*. Ankara: Sistem Ofset Yay.
- 79.Kurt, C. (2014). *Bağlama Düzeni ve Metodu*. Ankara: CKMİ Müzik Merk.

- 80.Kurt, İ. (1989). *Bağlamada Düzen ve Pozisyon* (1. Baskı). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- 81.Atalay, M. A., Alim, Y. K. (2004). *Pozisyonlarla Uzun Sap Bağlama Metodu* Bursa: Aktüel Yay.
- 82.Namlı, Z. Ç. (2016). *Bağlama : Bir Müzik Enstrmanı I*. İstanbul: Vizyon Yayıncılık.
- 83.Nartürk, V. (1983). *Pratik Bağlama Metodu*. Ankara: Neyir Matb.
- 84.Özaltay, D. (1983). *Bağlama Öğreniminde Devir*. İzmir: Efes Matb.
- 85.Özbek, M. (1988). *Türkiye'de Çalgı Eğitiminde Metot İhtiyacı Ve Bağlama Metodu*, Ankara.
- 86.Özdek, A. (2014). *Bağlama İçin Etüt Egzersiz Ve Eserler*. Ankara: Plaka Mat.
- 87.Özdemir, M. A. (2014). *Bağlama (Tambura) Albümü*. İstanbul: Gezegen Basım, Marmara Üniversitesi Yay. .
- 88.Özel, Ş. (1978). *Bağlama Metodu*. Ankara: Dağarcık Yay.
- 89.Özel, Ş. (1989). *Bağlama Metodu*. Ankara: Önder Matb.
- 90.Parlak, E. (2000). *Türkiye'de El İle (Şelpe) Bağlama Çalma Geleneği ve Çalış Teknikleri*. Ankara: TC Kültür Bakanlığı.
- 91.Parlak, E. (2001a). *El ile Bağlama Çalma Şelpe Tekniği Metodu* Ekin Yayınları.
- 92.Parlak, E. (2001b). *El İle Bağlama Çalma Şelpe Tekniği Metodu I*: Ekin Yayınları.
- 93.Parlak, E. (2002). *Şelpe Tekniği Metodu I* (2. Baskı). İstanbul: Aktüel Yay.
- 94.Parlak, E. (2005). *Şelpe Tekniği Metodu II*. İstanbul: Aktüel Yay.
- 95.Parlak, E. (2010). *Bağlama (Saz) Okulu: Schule Metodu*. Wilhelmshaven: Akustik Müzik Kitapları.
- 96.Saçan, A. (1998a). *Bağlama Düzeni Pozisyonlar-Teknikler Metodu*. İzmir: Senfoni Müzikevi.
- 97.Saçan, A. (1998b). *Bağlama Metodu*. İzmir: Çağdaş Matbaası.
- 98.Saçan, A. (2001). *Karadüzende Bağlama Eğitimi*. İzmir: Can Ofset.
- 99.Saçan, A. (2003). *Karadüzende Bağlama Eğitimi Temel Vuruşlar Tavırlar Düzenler Süslemeli Çalış Teknikleri Metodu*. İzmir Can Ofset.
- 100.Saçan, A. (2010). *Bağlama Öğretim ve Eğitim Metodu (uzun saplı)*. İzmir: Senfoni Müzik Yay.
- 101.Saçan, M. (1998). *Bağlama Öğrenim ve Eğitim Metodu*. İzmir Ofis-ser Matb.
- 102.Saçan, M. (1999a). *Bağlama Öğrenim ve Eğitim Metodu (Uzun saplı)* (Vol. 2. Baskı). İzmir: Ofis-ser Matb.
- 103.Saçan, M. (1999b). *Kısa Saplı Bağlama Metodu*. İzmir: Ofisser Matb.
- 104.Saçan, M. (2000). *Bağlama Öğrenim ve Eğitim Metodu (Uzun Saplı)*. İzmir: Bornova Can ofset.
- 105.Saçan, M. (2006). *Bağlama Öğrenim ve Eğitim Metodu*. İzmir: Meta Basım.
- 106.Sarıçiftçi, İ. (1965). *Uygulanmış Türküli Bağlama Metodu*. Konya: Nazımbey Basımevi.
- 107.Sarıçiftçi, İ. (1988). *Uygulanmış Temel Bağlama Eğitimi*. İstanbul.
- 108.Semiz, M. (1993). *Bağlama-1* Ankara: Evrensel Müzik.
- 109.Semiz, M. (1999). *Bağlama-2*. Ankara: Evrensel Müzik.
- 110.Sönmez, Z. (2009). *Bağlama Düzeni Metodu*. Ankara: Karaca Ofset.
- 111.Taptık, G. (1970). *Bağlama Büyük Metodu I*. Ankara: Güray Taptık Yay.
- 112.Taptık, G. (1972). *Bağlama Metodu*. İzmir: Anıt Matb.
- 113.Taptık, G. (1977). *Büyük Bağlama Metodu I-II-III*. Ankara: Senem Matb.
- 114.Taptık, G. (1982). *Bağlama Büyük Metodu*. Ankara: Ulus Matb.
- 115.Tekkuş, A. (1999). *Bağlama Metodu*. Kırşehir: Kırşehir Eğitim Araçları Ve Donanım Merkezi Müdürlüğü Yay.
- 116.Tuğcular, E. (1989). *Çok Sesli Türküler Dağarı*. Ankara: Büro 86 Yay.

- 117.Tuğcular, E. (2008). *İki Bağlama*. Ankara.
- 118.Turan, B. (1993). *Yeni Bağlama Metodu I*. İzmir: Bornova Can Ofset.
- 119.Turan, B. (1997). *Çöğür Metodu*. İzmir: Can Ofset.
- 120.Turan, B. (1999). *Okullarda Bağlama Eğitimi*. İzmir: Alkan okul Yay.
- 121.Tülek, K. (2018). *Bağlama Spielen/ Die gelppe-Technik*. Mainz: Schott Music.
- 122.Uludemir, M. (1991). *Okullarda Bağlama Çalma Metodu*. İzmir.
- 123.Ünalı, Ş. (1966). *Bağlama Metodu*. İstanbul: Yaren Yay.
- 124.Yastıman, Ş. (1959). *Sazdan Düzenler*. İstanbul:
- 125.Yastıman, Ş. (1961). *Sazdan Bilgiler*. İstanbul.
- 126.Yastıman, Ş. (1975). *Sazdan Düzenler*. İstanbul: Dizerkonca Matb.
- 127.Yaşar, S. (2015). *Bağlama Öğretiminde Yöntem ve Teknikler*. Afyonkarahisar: Kocatepe Yay.
- 128.Yektaş, H. (1994). *Uygulamalı Bağlama Metodu*. İzmir Serdar Ofset.
- 129.Yener, S. (1987). *Bağlama Öğretim Metodu I-II-III*. Trabzon: Kuzey Gazetecilik Matb.
- 130.Yener, S. (1990). *Bağlama Öğretim Metodu I (2. Baskı)*. Trabzon: Sakarya Matbaacılık.
- 131.Yener, S. (1991). *Bağlama Metodu III (3. Baskı)*. Trabzon: Erhan Ofset Matb.
- 132.Yener, S. (1993). *Bağlama Öğretim Metodu I (3. Baskı)*. Trabzon ofset matb.: Trabzon.
- 133.Yener, S. (1996). *Bağlama Öğretim Metodu*. Trabzon.
- 134.Yener, S. (2003). *Bağlama Öğretim Metodu I-II-III (5. Baskı)*. Kayseri: Cem-Web-Ofset Basımevi.
- 135.Yusuf, K. (2001). *Temel Bağlama Eğitimi*. İzmir: Doğruyol Matb.
- 136.Yükrük, H. (2011). *Bağlamada Yöresel Tezene Tavırları*. Ankara: Sarıyıldız Ofset.
- 137.Zeynel, S. (2013). *Bozuk Düzeni (Uzun Kol) Metodu I (3. Baskı)*. Ankara: Kalkan Matb.
- 138.Ziypak, S. (1994). *Müzik Eğitimi ve Bağlama Metodu*. Ankara: Minpa Matb.
- 139.Ziypak, S. (1998). *Müzik Eğitimi ve Bağlama Metodu*. Ankara: Minpa Matb.
- 140.Zülal, Y. K. (2001). *Temel Bağlama Eğitimi*. İzmir: Senfoni Yay.

Sonuç

Bağlama/Saz çalgısına ilişkin hazırlanmış eserlerin ele alındığı bu bibliyografya denemede öncelikle alanda yapılan çalışmaların özellikle son yıllarda nicelik açısından büyük bir artış sağladığı gözlemlenmiştir.

Araştırma sonunda elde edilen verilerin genel dağılımı incelendiğinde, 107 lisansüstü tez, 58 makale, 43 bildiri, 4 kitap, 13 kitap bölümü ve 140 adet öğretim materyaline ulaşılmıştır. Yoğunluk açısından, öğretim materyalleri ve lisansüstü tez çalışmalarının sayısal olarak daha ön planda olduğu, bunları makalelerin, bildirilerin ve kitap bölümlerinin takip ettiği bir sıralamanın varlığı göze çarpmıştır.

Çalışmaların, eğitim-öğretim, çalgı yapımı-çalgı yapımcıları, tarihi bilgiler, etnografik bulgular, ses teknolojileri, sosyolojik-sosyokültürel saptamalar, müzikolojik temeller gibi bazı başlıklara odaklandığı görülmüştür.

Bu araştırmada elde edilen veriler doğrultusunda altı bölümde toparlanan kaynaklar incelendiğinde, 'öğretim materyallerinin' sayıca makaleler, bildiriler ve lisansüstü tezler gibi diğer başlıklarda toparlanan eserlerden fazla olmasının oldukça dikkat çekici olduğu düşünülmektedir.

Bağlama/Saz çalgısına ilişkin yapılan lisansüstü çalışmaların, 2000'li yıllardan itibaren gözle görülür derecede artış gösterdiği, asıl ivmesini 2010'lu yıllarda sağladığı ve özellikle son yıllarda da bu artışın devam ettiği belirlenmiştir. Fakat çalışmaların hala nicelik açısından beklenen düzeyde olduğu söylenememektedir.

Öte yandan, son dönemlerdeki akademik çalışmaların sayısındaki artışın, kendi içinde çok zengin çalışma disiplinlerine sahip olan bağlama/saz çalgısının güçlü bir literatür ve metodoloji oluşturabilmesi adına oldukça umut verici bir gelişme olduğu söylenebilir.

Çalışmaların tür, nitelik ve üretim yılları mukayese edildiğinde, günümüze gelindikçe -özellikle bağlama metotları konusunda karşımıza çıkan- önceleri daha çok bireysel ticari kaygıların yönlendirdiği materyal üretimi girişimlerinin yerini nispeten bilimsel temellere oturan akademik üretime doğru bıraktığı bir evrilmeden bahsedilebilir.

Ayrıca, her bibliyografya denemesinin doğasında olduğu gibi gözden kaçan kaynakların olması olası olduğundan bu çalışmada bulunmayan eserlerin derlendiği destekleyici çalışmalar, araştırmacılar için önerilebilir.

Kaynakça/References

- Aksu, S. (2020). Bağdaşıklık Üzerine Bir Bibliyografya Denemesi. *Uluslararası Beşeri Bilimler ve Eğitim Dergisi*, 6 (13), 412-445.
- Haşhaş, S. (2017). Bağlama İcrasında Geleneksellik ve Yenilikçilik Konuları Üzerine Genel Bir Değerlendirme. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 3, 87-96.
- Karasar, N. (2006). *Bilimsel Araştırma Yöntemi*. Ankara: Nobel Yay.
- Önal, H. (2018). Bağlama Konulu Tezlerin Bibliyometrik Analizi (1995-2017). *Social Sciences Studies Journal* 4 (19) s. 2111-2120.
- Özdek, A. (2014). *Bağlama İçin Etüt Egzersiz ve Eserler*. Ankara: Plaka Matb.
- Selçuk, B. (2019). Nergisi Hakkında Bir Bibliyografya Denemesi. *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 29 (2), 57-72. Doi: 10.18069/firatsbed.583203
- Şen, Y. (2010). Türk Müziği Eğitiminde Bağlamanın Yeri ve Önemi. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 4, 161-167.
- Yaşar, S. (2012). Temel Bağlama Öğretimi Başlangıç Düzeyine Yönelik Olarak Önerilen Tezene Tekniğinin Ezgi-Eser Çözümlemede Öğrencilerin Bağlama Çalma Becerilerine Etkisinin İncelenmesi. *Akademik Bakış Uluslararası Hakemli Sosyal Bilimler Dergisi*, 28.
- Yıldırım, A., Şimşek, H. (2011). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.

KARŞILAŞTIRMALI MÜZİKOLOJİ PENCERESİNDEN ANADOLU'DA FONOGRAF İLE İLK ARAŞTIRMALAR



Fonograf Alanda

Erken Dönem Karşılaştırmalı Müzikoloji Çalışmaları ve Türkiye

(Yayıma Hazırlayanlar: Elif Damla Yavuz, Nihan Tahtaışleyen, Erdener Önder- Berceste Yayınevi, Kasım 2020 - 223 sayfa)

Songül KARAHASANOĞLU*

2017 yılında Francesco Giannattasio ve Giovanni Giuriati tarafından yayıma hazırlanan *Perspectives On A 21st Century Comparative Musicology: Ethnomusicology Or Transcultural Musicology?* başlıklı kitapta karşılaştırmalı müzikoloji alanı 21. yy'daki önemli araştırmacıları, yeni teorileri ve yeni yaklaşımları ortaya koyularak tartışılmıştı. Benzer bir şekilde etnomüzikolojide yeni yönelimlerin ve tartışmaların yoğunlaştığı bu dönemde karşılaştırmalı müzikoloji ile ilgili olarak 20.yy'ın ilk çeyreğine ve Türkiye'ye odaklanan önemli bir kitap karşımıza çıkıyor: **Fonograf Alanda**.

Kitap, özgün makaleler ve çevirilerden oluşmakta; ancak çevrilen makaleler yayıma hazırlayanların notlarıyla birlikte adeta yeniden yazılmış gibi okuyucunun aklında hiçbir soru bırakmayacak şekilde iyi düzenlenmiş. Böylece kitap, farklı yazarlar ve farklı makalelerden oluşmasına rağmen bir bütün halinde ilerliyor.

Müzikoloji ile etnomüzikoloji arasındaki sınırlar günümüzde iyice zayıfladı. Yine de kitabın, tarihsel etnomüzikoloji çalışmaları içine yerleştiği düşünülmüş olmalı ki, Susanne Ziegler'in International Council for Traditional Music (ICTM) bünyesinde tarihsel etnomüzikolojiyle ilişkili hangi konuların ne zaman tartışıldığını, hangi çalışma gruplarının oluşturulduğunu özetleyen "Etnomüzikoloji Tarihinde Tarihsel Kaynaklar - Eleştirel Bir İnceleme" başlıklı makalesi giriş bölümü olarak değerlendirilmiş.

Kitabın başlığından da anlaşıldığı üzere yayıma hazırlayan ve içeriği kitabın kapsamı doğrultusunda adeta yeniden kurgulayanların başlangıç noktası, Türkiye'de alanda yapılmış ilk fonograf kayıtlarının detaylarını anlatmak. Felix von Luschan tarafından 1902 yılında Zincirli'de yapılan bu kayıtlar, Luschan ve karşılaştırmalı müzikolojinin kurucularından Otto Abraham ile Erich Moritz von Hornbostel'in kaleme aldığı üç makalenin de malzemesini oluşturuyor. Dolayısıyla Elif Damla Yavuz tarafından çevrilen Luschan'ın "Kuzey Suriye'den Birkaç Türk Halk Şarkısı ve Fonograf Kayıtlarının Halkbilimi Açısından Anlamı", Abraham ile Hornbostel'in "Fonografla Kaydedilmiş Türk Ezgileri" ve "Fonografin Karşılaştırmalı Müzikolojideki Anlamına Dair" başlıklı makaleleri, kitabın ana kolonunu oluşturuyor. Yine Elif Damla Yavuz'un yazdığı "Felix von Luschan ve 1902 Zincirli Kayıtları" başlıklı bölüm, bizi hem Luschan'ın çalışmalarıyla tanıştırtıyor, hem de kayıtların yapılmasındaki arka plana ulaştırıyor. Konuyla ilgili İngilizce kaynakların yokluğu yazarı yüzyıl başındaki birinci el Almanca kaynaklara yönlendirmiş ve bu da yazının niteliğini yükseltmiş. Bu kaynakların bir diğer önemli özelliği çoğunlukla arkeoloji, antropoloji ve dilbilim alanından olmaları, başka bir deyişle müzikolojinin neredeyse başından beri dirsek temasında olduğu disiplinlerden gelen bilim insanları tarafından kaleme alınmış olmaları. Yazarın, Luschan'ın 1902'de neden Zincirli'de olduğunu anlamaya yönelik çabaları onu, dönemin Almanya/Prusya ve Osmanlı'sı arasındaki siyasi ilişkileri anlamaya yönlendirmiş. Bu doğrultuda Luschan dışında 1902'de Zincirli'deki kazıya katılanların da makaleleri de irdelenmiş. Böylece sadece Luschan değil, Zincirli'deki kazıya misafir olarak katılan Albert von Le Coq'un "Die Abdāl" (Abdallar) başlıklı makalesi başta olmak üzere alana etki etmiş diğer makaleler de okurun dikkatine sunulmuş.

Kitap İncelemesi/Book Review - Geliş Tarihi/Received Date: 08.11.2020 Kabul Tarihi/Accepted Date: 08.12.2020

* Sorumlu Yazar/Corresponding Author: Profesör, İstanbul Teknik Üniversitesi, Müzikoloji Bölümü, atason@itu.edu.tr
ORCID ID: 0000-0003-3861-1088

Atf/Citation: Karahasanoğlu, S. (2020) Karşılaştırmalı Müzikoloji Penceresinden Anadolu'da Fonograf ile İlk Araştırmalar. 412-413.

Avrupa'da geliştirilen ve aslında "içeriden" tanımadığımız karşılaştırmalı müzikoloji, günümüzde halen etkisini sürdürmekte. İdil Özcan ve Divin Gençdoğan'ın yazdığı "Erken Dönem Karşılaştırmalı Müzikoloji Çalışmalarında Berlin ve Viyana Ekolleri" başlıklı bölüm, disiplin yenice şekillenmekteyken nelerin tartışıldığını ve ekolleşmenin nasıl ortaya çıktığını aktararak bizi aydınlatıyor. Bu makale ile karşılaştırmalı müzikolojinin de tek ve homojen bir bütün olmadığını, farklı şekilde kavrandığını öğreniyoruz. Bu noktada en önemli tartışmaların fonografin alanda nasıl kullanılacağı, ses kaydının ne işe yaradığı ve alan araştırmacısının işlevi üzerine yürütüldüğünü anlıyoruz. Günümüzedekine benzer şekilde alan araştırmasının niteliği ve müzik transkripsiyonunun nasıl yapılması gerektiğine yönelik tartışma, disiplinin ilk yıllarında Richard Wallaschek, Erich Moritz von Hornbostel ve Cecil James Sharp arasındaki tartışmayla aktarılıyor, ki bu aktarımın güncel tartışmalara da katkısı dikkate değer. Benzer şekilde kitap içindeki birçok yerde karşımıza çıkan ses kayıt formu örnekleri ve Luschan'ın Afrika ve Okyanusya'daki araştırmalar için hazırladığı "Afrika ve Okyanusya'daki Etnografik Gözlem ve Derlemeler için Kılavuz: 'Müzik'" başlıklı bölüm, bu formlar aracılığıyla karşılaştırmalı müzikologlar tarafından hangi bilgilerin toplanmasının istendiğiyle ilgili bir tür kılavuz işlevinde. Dolayısıyla bu formlar da alan araştırması tartışmasına için bir malzeme bütünü oluşturuyor.

Nihan Tahtaişleyen, uzun süre çalıştığı ve dünyanın sayılı ses arşivlerinden biri olan Berlin Fonogram Arşivi hakkında hazırladığı "İlk Fonograf Kayıtlarının Membar: Berlin Fonogram Arşivi" başlıklı makalesiyle ile hem bize kurumun tarihçesiyle ilgili kapsamlı bilgi veriyor, hem de bizi Türkiye'de tarihsel ses kayıtlarını bünyesinde barındıran benzer kurumlar üzerine bir kere daha düşünmeye ve hareket geçmeye çağırıyor. Umarız çok geç olmadan biz de böylesi bir arşive sahip olabiliriz.

Yayıma hazırlayanlar, kitabın kapsamıyla bizi farkındalığa yönlendiriyor: Tarihsel çalışmalarımızı Cumhuriyet'le ve günümüz Türkiye'si sınırlarıyla kavrama alışkanlığımızın kırılması gerekliliği. Nihan Tahtaişleyen ve Ela Alpman tarafından yazılan "Hubert Pernot'nun *Türk Diyârı*: Sakız Adası Fonograf Kayıtları" başlıklı bölümle, fonograf kayıtlarının yapıldığı dönemde Osmanlı İmparatorluğu'nun toprağı olan ve Türklerin de yaşadığı Sakız Adası böylece alanda yapılmış fonograf kayıtları tarihimize ekleniyor, onun bir parçası hâline geliyor. Yunanca olsa bile Pernot'nun fonografla kaydettiği şarkılar bizi bir kere daha ortak coğrafyalardaki etkileşimin izlerini aramaya yönlendiriyor. Diğer taraftan daha çok Avusturyalı ve Alman bilim insanları ekseninde çalışılan Sakız Adası, Fransızca, İngilizce ve Yunanca kaynaklardan yararlanılan bu bölümle bir genişlik kazanıyor. Osmanlı devlet arşivlerinde Pernot'nun adının geçtiği evrakların bulunması, bu kayıtların Maurice Ravel ve Gomidas Vatabed'le ilişkisi ise okuru başka bir noktaya taşıyor.

Müzikoloji çalışmalarında fonografin bulunuşu dönüm noktası olarak kabul edilir. Gerçekten de Avrupalı bilim insanlarının uzak diyarlara ilgisi, sesin kaydedilebilir olması alınması ile başka bir boyuta geçti. Böylesi kayıtlar kısa sürede Avrupa-dışı kültürlerin müzikleri üzerine yapılan bilimsel çalışmalara ivme kazandırdı. Diğer taraftan kitapta da örneklendiği gibi bu kayıtlara dönmek, kayıtların yapıma ve bilimsel üretime dönüştürülme serüvenlerini irdelemek, tarihsel bilgi anlamında doğru bildiklerimizi de sorgulatacak türden veriler sunabiliyor. Gerek Pernot'nun gerekse Luschan'ın kayıtlarının irdelenmesiyle müzikolojimizin sadece Türkçe ve bazen de İngilizce kaynaklar içine sıkışmış olduğunu da fark ediyoruz. Zira bu kitap bizi Almanca ve Fransızca kaynaklara da ulaştırıyor. Umarız bir gün daha kapsamlı olarak Yunanca, Macarca ve Ermenice kaynaklar da dilimize aktarılarak müzikoloji literatürümüze kazandırılır.

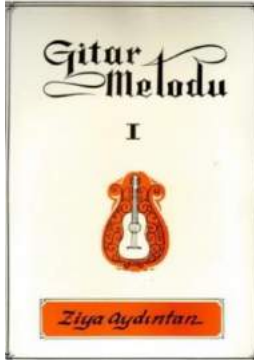
Kitap aracılığıyla aklımıza bir kere daha düşen bazı soruları yüksek sesle sorma ihtiyacı hissediyoruz: Cumhuriyet öncesinde yabancı araştırmacılar tarafından kaydedilmiş, bilimsel ürüne dönüştürülmüş pek çok araştırma var; peki ne yazdı bu insanlar, ne çalıştılar, ne kaydettiler, hangi sonuçlara ulaştılar?

Çalışmada yer alan araştırmacıların büyük kısmı, müzikoloji dünyamızda sayılarının artmasını dilediğimiz kadınlardan oluşuyor, bu durum hâlâ çok genç olan Türkiye müzikolojisi için oldukça sevindirici. Yine de gerek Luschan'ın 1902 Zincirli kayıtlarının değerlendirilmesinde gerekse kitapta yer alan bölümlerin editöryal çalışmasında yer alan Erdener Önder'in de adını anmadan geçemeyeceğim.

Beni en çok etkileyen kitabın, bugüne sesi ve isminden başka bir şey kalmamış 118 yıl öncesinden gelen temiz, çocuk saflığındaki sesin sahibi 12 yaşında bir Ermeni delikanlısına Avedis'e ithaf edilmiş olan olması...

Özenle ve incelikle hazırlanmış ve uzun süreli çalışmanın aşkar olduğu bu kitap için yazarları tebrik etmek ise bize düşüyor.

ZİYA AYDINTAN'IN *GİTAR METODU-I* İSİMLİ ÇALIŞMASININ ANALİZİ*



Gitar Metodu I

Ziya Aydınant

Evrensel Müzikevi, Ankara, 1999, Türkçe, 72 s.,

Zülüf ÖZTUTGAN , Belir TECİMER*****

Türkiye’de her geçen gün başlangıç düzeyinde gitar metotları yayınlanmaktadır. Bu durumun başlıca nedenleri arasında gitarın popüler, ekonomik ve kolay taşınabilir bir çalgı olması, hem solo hem eşlik çalgısı olarak kullanılabilirliği, ses aralığının geniş olması, temininin kolay olması, armonik, melodik ve ritmik yapıların bir arada bulunması, transpoze kolaylığı sağlaması, değişik arpej kalıplarının kullanılabilir olması ve değişik müzik türlerinde kullanılabilir olması gösterilebilir (Küçükosmanoğlu vd., 2012, s.51). Ancak, gitar öğretiminin verimli bir şekilde gerçekleştirilebilmesi için nicelik olarak bu kadar çok sayıda olan metotların, sözlük anlamına uygun olarak niteliksel açıdan da aynı özelliği taşımaları gerekmektedir.

Bilimsel açıdan metot, bir işi meydana getirirken, bir bilim, teknik ve folklor dalında incelemelerde, araştırmalarda bulunurken gidilen yolun saptanması yöntemidir. Sık sık kullanılan “metodik” terimi de rastgele ve karışık olmayan, metotlu bir düzen tertip içinde anlamına gelmektedir (Saydam, 1988, s.421). Ayrıca bir eğitim faaliyeti yürütülürken ilk yapılacak işlerden biri amaçların belirlenmesidir. Amaçların belirlenmesinden sonra ise bu amaçlara hangi program, ilke ve metotlarla ulaşılabileceği tespit edilir (Ergün vd., 1997, s.3). Eğitim faaliyetinin bir süreci ifade ettiği dikkate alınacak olursa bu süreci oluşturan bir dizi yöntemin saptanması ve uygulanacak metodun tüm yönleriyle belirlenmesi çalgı eğitimi açısından da önem arz etmektedir.

Çalgı çalma yoğun çaba ve odaklanma gerektiren fiziksel ve zihinsel bir eylemdir. Çalgı çalmak için gereken istendik davranışlar kişinin bedensel uyum ve zamanlama becerilerinin gelişmesine bağlı olarak aşama kaydeder. Bu davranış ve becerilerin kazandırılıp geliştirilmesinde izlenecek yolu belirleyen çalgının teknik olanaklarına göre düzenlenmiş çalgı metotları, etüt ve egzersizleri büyük önem taşımaktadır (Özçimen vd., 2012, s.186-187). Çalgı eğitiminde metot, öğrenilecek olan çalgının bütün niteliklerini, icra tekniğini mükemmel şekilde değerlendirme ve kullanma yolunda son derece gerekli bir unsurdur. Metotlu çalışma bilimsel çalışmadır (Dilman, 2016, s.10) Bu nedenle çalgı eğitiminde kullanılacak olan metotlar, çalgının teknik özelliklerinin ve eğitim verilecek kitlenin hazırbulunuşluk düzeylerinin dikkate alındığı bilimsel bir üslupla hazırlanmalıdır.

Klasik gitar öğretiminde kullanılan metotların nitelikli olarak tanımlanabilmesi için bu metotlar; beş duyuya hitap eden unsurlar taşınmalı, kalıcı bir öğrenme sağlanmasına hizmet etmeli ve öğretilecek konuları somut hale getirmelidir. Gitar metotlarının anılan kıstasları taşınması halinde bu kitaplar hem öğrenmeyi kolaylaştırabilir hem de bilimsel bir kitap niteliği taşıyabilirler (Arslanoğlu, 2010, s.5). Dolayısıyla bu öğretim materyalleri aracılığıyla gitar eğitimi yönünden etkin bir öğrenme-öğretme faaliyeti gerçekleştirilebilir.

Kitap İncelemesi/Book Review - Geliş Tarihi/Received Date: 28.09.2020 **Kabul Tarihi/Accepted Date:** 16.12.2020

* Bu çalışma, Prof. Dr. Belir Tecimer danışmanlığında Zülüf Arslanoğlu tarafından hazırlanan “Başlangıç Düzeyi Özengen Gitar Öğretiminde Aydınant ve Cracknell Metotlarının Kullanımına Yönelik Karşılaştırmalı Bir Çalışma ve Bir Model Önerisi” adlı doktora tezinden türetilmiştir.

** **Sorumlu Yazar/Corresponding Author:** Dr. Öğr. Üyesi, Osmaniye Korkut Ata Üniversitesi, Mimarlık, Tasarım ve Güzel Sanatlar Fakültesi, Müzik Bölümü, zulufarslanoglu@yahoo.com. ORCID ID: 0000-0001-6402-6232

*** Prof. Dr., Gazi Üniversitesi, Gazi Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Müzik Eğitimi Ana Bilim Dalı, belirtecimer@gmail.com. ORCID ID: 0000-0001-6485-4409

Atf/Citation: Öztutgan, Z., Tecimer B. (2020) Ziya Aydınant'ın Gitar Metodu-I İsimli Çalışmasının Analizi. 414-423.

Bu araştırmanın amacı Ziya Aydın'tan'ın "Gitar Metodu-I" isimli çalışmasının analizini yapmak ve elde edilen veriler ışığında gitar eğitiminde Aydın'tan metodunun niteliğini ortaya koymaktır. Ziya Aydın'tan'ın "Gitar Metodu I" isimli metot kitabı gitar eğitiminde sıklıkla kullanılan, özgün ve bilimsel bir çalışmadır. Bu metodun basım ve yayımını üstlenen Evrensel Müzikçi verilerine göre bu metot kitabı, Türkiye'de en çok satılan klasik gitar metotlarından biridir. Ayrıca güncelleme ve tanıtımı yapılmamasına rağmen anılan metodun pek çok ünlü gitaristin metodundan daha fazla tercih edilmesi bu çalışmanın ne kadar başarılı olduğunun bir göstergesidir (Öztutgan, 2016, s.71). Anılan metodun araştırmaya dayanak teşkil etmesinin nedeni; bu metodun Türkiye'de yazılan ilk gitar metodu olması, çoğunlukla basitten karmaşığa, bilinenden bilinmeyene vb. öğretim ilkelerine uygun olarak yazılması, içerisinde çok sayıda etüt ve esere yer verilmiş olması, Türk kültürü ile paralel olan öğelerin metotta baskın olarak yer alması ve günümüz gitar eğitiminde de sıkça kullanılıyor olmasıdır. Ayrıca bu metot, Türkiye'de yazılmış ilk sistemli gitar metodu olarak kabul edilmektedir.

Bu çalışma, nitel araştırma yaklaşımıyla ele alınan betimsel bir çalışmadır. Araştırma kapsamında ele alınan metodun değerlendirilmesinde içerik analizi tekniği kullanılmıştır. Nitel araştırmalarda önemli bir veri analiz yöntemi olan içerik analizinde temel amaç, toplanan verileri açıklayabilecek kavramlara ve ilişkilere ulaşmaktır. İçerik analizinde derin bir işleme tabi tutulan veriler mevcuttur ve betimsel yaklaşımla fark edilmeyen kavram ve temalar içerik analiziyle keşfedilebilir. Bu teknikte toplanan verilerin, kavramsallaştırılması, kavramlara göre mantıklı bir biçimde organize edilmesi ve buna göre veriyi açıklayan temaların saptanması esastır (Şimşek, 2009, s. 45). Araştırma kapsamında elde edilen veriler, içerik analizi yöntemi kullanılarak amaca uygun bir şekilde ayrıntılı olarak tasnif edilmiş ve yorumlanmıştır.

Gitar Metodu I İsimli Çalışmanın Analizi

Türkiye'de gitar eğitimine yönelik ilk sistemli çalışmaları Ziya Aydın'tan başlatmıştır. Aydın'tan'ın yazmış olduğu bu metot yazarın Türkiye'de gitar eğitimini sistematikleştirme çabalarının bir ürünüdür. Bu kitabın ilk yayımlanma tarihi 1977 yılı olup 1999 yılında Evrensel Müzikçi tarafından yeniden yayımlanmıştır (Arslanoğlu, 2014, s.21). Ancak, Yurdakul Ceyhun'un notlarında bu metodun ilk yayın tarihi 1968 yılı olarak belirtilmiştir (Öztutgan, 2016, s.69). Anılan metot yazıldığı zamanın gitar eğitim anlayışını yansıtmakla birlikte günümüz gitar eğitiminde aktif olarak kullanılmaktadır.

"Gitar Metodu- I" Aydın'tan tarafından "notayı, gitarı kolaylıkla ve zevkli bir şekilde" öğretmek amacıyla yazılmıştır (Aydın'tan, 1999, s.2). Metodun "Önsöz" kısmında gitar çalmayı öğrenmek isteyenlere önerilerde bulunulmuştur. Bu öneriler arasında ilk olarak tutuş-oturuşa yönelik tavsiyeler verilmiştir. Bu bölümde rahat bir teknikte gitar çalınması gerektiği ve kişisel özelliklere dayanarak en rahat pozisyonun belirlenmesi gerektiği ifade edilmiştir. Önsöz kısmında ikinci olarak gitar ve gitar notasyonuna yönelik şematik veriler üzerinde pratik yapma ve bu veriler üzerinde tam bir hakimiyet kazandıktan sonra notaların icrasına geçilmesi gerektiği tavsiye edilmiştir. Bu kısımda Aydın'tan tellerin öncelikle şema üzerinde pratik yapılmasını ve notaların adı ve gitar üzerindeki yerinin tereddütsüz biçimde öğrenilmesinden sonra notalı çalışmalar yapılmasını önermiştir. Önsözde deşifre yapma yöntemlerine de değinilmiştir. Aydın'tan'ın deşifreye yönelik tavsiyesi öncelikle ritim çalışması yapmak sonrasında ölçü ölçü çalışarak, üzerinde çalışılan ölçüleri birleştirmek ve bir cümleyi bütün olarak çalmaktır. Sonrasında çalışılan cümleleri teker teker birleştirerek eserleri bütün olarak çalmaktır. Belirtilen kısımda tekrarlamaya yönelik tavsiyelere de yer verilmiştir. Bu bağlamda her bir derste öğrencinin hatalarının düzeltilip bir sonraki derse geçilmesi gerektiği ifade edilmiştir. Ayrıca tekrarlamaya ile akorların zamanla klişeleşeceği ve sonraki zamanlarda gitar çalmaktan daha fazla keyif alınacağı da bu kısımda belirtilmiştir. Önsözde yer alan bir diğer konu ise ilk zamanlarda perdelere bakarak çalmanın normal olduğu sonrasında alışkanlık kazanarak bakmadan çalabilme yeteneği kazanılabileceğidir. Derslerin her gün bir kısmının öğrenilmesi, devamında ise yeni edinilen bilgilerin önceki bilgilere eklenmesi gerektiği, beşinci günden sonra dersin tam olarak öğrenilebileceğini de bu kısımda belirtmiştir. Aydın'tan, metodun önsöz kısmında son olarak fırsat buldukça gitar eğitimi alan öğrencilerin birlikte çalışmasını tavsiye etmiştir.

Metodun "İlk Dersler" kısmında tutuş-oturuş pozisyonuna yönelik bilgiler verilmiştir. Öncelikle bu kısımda, önsözde de belirtildiği gibi rahat tutuş-oturuş pozisyonuna vurgu yapılmıştır. Gitarın en ideal biçimde nasıl tutulacağı bu kısımda ayrıntılı olarak tarif edilmiştir. Sonrasında ise sağ-sol el tutuş ve çalım teknikleri ile perdelere basarken dikkat edilmesi gereken önemli noktalara ayrıntılı olarak değinilmiştir.

Metodun “İlk Bilgiler” kısmında öncelikle temel nota eğitimine yer verilmiştir. Bu bağlamda öncelikle porte, sol anahtarı, notalar, değerleri, suslar, ölçü, ölçü sayıları, ölçü çizgisi, çoğaltma noktası, çoğaltma bağı, cümleme konuları ele alınmıştır. Ancak bu bölümde yer alan nota bilgisi gitar icrasına göre oldukça dar kapsamlı ve geneldir. Metodun “İlk Bilgiler” kısmının B bölümünde parmaklandırma (duate ya da fingering) bilgisine yer verilmiştir. Bu kapsamda sağ ve sol el parmaklarına karşılık gelen, harf ve rakamlardan oluşan simgeler (p,i,m,a ve 1,2,3,4) ele alınmıştır. Ayrıca bu bölümde tel numaraları, perde simgeleri, parmağı yerinde tutma ve kaydırmaya yönelik özel işaretlere de yer verilmiştir.

Metotta “İlk Bilgiler” kısmından sonra gitar icrasına yönelik içeriğe yer verilmiştir. Araştırmacı tarafından tasnif edilen bu kısımda yer alan bölüm, konu ve içerikler aşağıdaki tabloda verilmiştir.

Tablo 1. Ziya Aydıntan’ın “Gitar Metodu I” İsimli Çalışmasında Yer Alan Bölüm, Konu ve İçerikler

Bölüm	Konu	İçerik
1. Bölüm	En İnce Mi Telinin Öğretimi	1. Birinci Teldeki “Mi”, “Fa” ve “Sol” Notasının Öğretimi 2. Her üç notanın birbiriyle birleşimlerini içeren farklı ritimsel kalıplardaki egzersiz ve eserler
2. Bölüm	1. Si Telinin Öğretimi 2. Mi ve Si Telinde Çalışmalar	1. İkinci Teldeki “Si”, “Do” ve “Re” Notasının Öğretimi 2. Mi ve Si telindeki notaların birbiriyle birleşimlerini içeren farklı ritimsel kalıplardaki egzersiz ve eserler
3. Bölüm	1. Sol Telinin Öğretimi 2. Sol ve Si Tellerinde Çalışma ve Melodiler 3. Baş Parmağın Kullanılması 4. Sol, Si ve Mi Tellerinde Çalışmalar	1. Üçüncü Teldeki “Sol” ve “La” Notalarının Öğretimi 2. Başparmağın Sol Telinde kullanılması 3. Sol, Si ve Mi telindeki notaların birbiriyle birleşimlerini içeren farklı ritimsel kalıplardaki egzersiz ve eserler
4. Bölüm	1. Diyez ve Bekar (Natürel) İşaretlerinin Öğretimi 2. Birinci, İkinci ve Üçüncü Telde Diyezli Notaların Öğretimi 3. Dolap İşaretinin Öğretimi	1. Birinci Teldeki Fa Diyez Notasının Öğretimi 2. İkinci Teldeki Do Diyez Notasının Öğretimi 3. Üçüncü Teldeki Sol Diyez ve La Diyez Notalarının Öğretimi 4. Sol, Si ve Mi telindeki diyezli notaların birbiriyle birleşimlerini ve dolap işaretini içeren farklı ritimsel kalıplardaki egzersiz ve eserler
5. Bölüm	Dördüncü Perdedeki Notaların Öğretimi	1. Birinci Telin Dördüncü Perdesindeki Notaların Öğretimi 2. İkinci Telin Dördüncü Perdesindeki Notaların Öğretimi 3. Üçüncü Telin Dördüncü Perdesindeki Notaların Öğretimi 4. Birinci, İkinci ve Üçüncü Telin Birinci Pozisyonundaki notaların birbiriyle birleşimlerini içeren farklı ritimsel kalıplardaki egzersiz ve eserler
6. Bölüm	1. Re Telinin Öğretimi 2. Re ve Sol Tellerinde Çalışma 3. Dört Partili Arpej	1. Dördüncü Teldeki Re, Mi ve Fa Notalarının Öğretimi 2. Re telinde Fa Diyez Notasının Öğretimi 3. Re telinde Fa Diyez Notasının Öğretimi 4. İlk Dört Telde Ele Alınan notaların birbiriyle birleşimlerini ve dört partili arpej tekniğini içeren farklı ritimsel kalıplardaki egzersiz ve eserler
7. Bölüm	1. La Telinin Öğretimi 2. Sekizlik Notanın Öğretimi 3. La ve Re Tellerinde Çalışma 4. Altı Türlü Arpej Şekilleri”	1. Beşinci Teldeki “La”, “Si” ve “Do” Notalarının Öğretimi 2. Sekizlik Nota Değerini İçeren Eser ve Etütler 3. İlk beş telde ele alınan tüm notaları içeren farklı ritimsel kalıplardaki egzersiz ve eserler 4. “p,i,m,a”, “p,i,a,m”, “p,m,i,a”, “p,a,m,i”, “p,m,a,i” ve “p,a,i,m” arpej kalıplarını içeren farklı ritimsel kalıplardaki egzersiz ve eserler
8. Bölüm	1. Aralıkların Öğretimi 2. Noktalı Dörtlülük Notanın Öğretimi	1. Altılı Aralıkların Öğretimi 2. Sekizli Aralıkların Öğretimi 3. Onlu Aralıkların Öğretimi 4. Ele Alınan Aralıklar ve Noktalı Dörtlülük Notayı İçeren Etüt ve Eserler
9. Bölüm	La Telinde Diyezli Notaların Öğretimi	1. La Telinde Do Diyez Notasının Öğretimi 2. La Telinde La Diyez Notasının Öğretimi 3. İlk Beş Telde Ele Alınan Tüm Notaları içeren farklı ritimsel kalıplardaki egzersiz ve eserler

10. Bölüm	1.Kalın Mi Telinin Öğretimi 2.Melodi ve Basta Karşıt Hareket	1.Altıncı Telde Mi, Fa ve Sol Notalarının Öğretimi 2.Altı Telin Birinci Pozisyonundaki Tüm Natürel Seslerin Öğretimi 3.Altıncı Telde Fa Diyez ve Sol Diyez Notalarının Öğretimi 4.Melodide Uzun Ses Basta Hareket 5.Basta Uzun Ses Melodide Hareket 6. Altı telde Ele Alınan Tüm Notaları içeren farklı ritimsel kalıplardaki egzersiz ve eserler
11. Bölüm	1.Bemol İşaretinin Öğretimi 2. Altı Telde Bemollü Notaların Öğretimi 3. Aynı Sesi Veren Notaların Öğretimi 4. Çift Diyez ve Bemolün Öğretimi	1.Birinci Teldeki Sol Bemol Notasının Öğretimi 2.Birinci Teldeki La Bemol Notasının Öğretimi 3.İkinci Teldeki Re Bemol Notasının Öğretimi 4.İkinci Teldeki Mi Bemol Notasının Öğretimi 5.Üçüncü Teldeki La Bemol Notasının Öğretimi 6.Dördüncü Teldeki Mi Bemol Notasının Öğretimi 7.Dördüncü Teldeki Sol Bemol Notasının Öğretimi 8.Beşinci Teldeki Si Bemol Notasının Öğretimi 9.Beşinci Teldeki Re Bemol Notasının Öğretimi 10.Altıncı Teldeki Sol Bemol Notasının Öğretimi 11.Altıncı Teldeki La Bemol Notasının Öğretimi 12.Altı Telde Aynı Sesi Veren Notaların Öğretimi 13.Çift Diyez ve Bemolün Örneklendirilmesi
12. Bölüm	Gitarda En Çok Kullanılan Dizilerin Öğretimi	1.Do Majör Dizisinin Öğretimi 2.La Minör Dizisinin Öğretimi 3.Sol Majör Dizisinin Öğretimi 4.Mi Minör Dizisinin Öğretimi 5.Re Majör Dizisinin Öğretimi 6.Si Minör Dizisinin Öğretimi 7.La Majör Dizisinin Öğretimi 8.Fa# Minör Dizisinin Öğretimi 9.Mi Majör Dizisinin Öğretimi 10.Do # Minör Dizisinin Öğretimi 11.Fa Majör Dizisinin Öğretimi 12.Re Minör Dizisinin Öğretimi 13.Si b Majör Dizisinin Öğretimi 14.Sol Minör Dizisinin Öğretimi 15.Mi b Majör Dizisinin Öğretimi 16.Do Minör Dizisinin Öğretimi
13. Bölüm	Bare Tekniğinin Öğretimi	1.Küçük Bare Tekniğinin Öğretimi 2.Büyük Bare Tekniğinin Öğretimi 3. Bare Tekniğini İçeren farklı ritimsel kalıplardaki egzersiz ve eserler
14. Bölüm	1.En Çok Kullanılan Tonlardaki Kadansların Öğretimi 2.Onaltılık Değerin Öğretimi	1.Mi Minör Tonunda Kadanslar 2.Mi Majör Tonunda Kadanslar 3.La Minör Tonunda Kadanslar 4. La Majör Tonunda Kadanslar 5. Re Minör Tonunda Kadanslar 6. Re Majör Tonunda Kadanslar 7. Sol Majör Tonunda Kadanslar 8. Do Majör Tonunda Kadanslar 9.Fa Majör Tonunda Kadanslar 10.Onaltılık Değer İçeren Arpejler ve Eserler

“Gitar Metodu- I” isimli metodun birinci bölümünde “En İnce Mi Telinin Öğretimi” konusu ayrıntılı olarak ele alınmıştır. Bu kapsamda Birinci Teldeki “Mi”, “Fa” ve “Sol” Notasının Öğretimi alt içeriğine ve bu üç notanın birbiriyle birleşimlerini içeren farklı ritimsel kalıplardaki egzersiz ve eserlere yer verilmiştir.

Anılan metodun ikinci bölümünde; “Si Telinin Öğretimi” ve “Mi ve Si Telinde Çalışmalar” konuları ayrıntılı olarak ele alınmıştır. Bu kapsamda “İkinci teldeki “Si”, “Do” ve “Re” Notasının Öğretimi” alt içeriğine yer verilmiştir. Ayrıca bu bölümde Mi ve Si telindeki notaların birbiriyle birleşimlerini içeren farklı ritimsel kalıplardaki egzersiz ve eserlere yer verilmiştir.

Anılan metodun üçüncü bölümünde; “Sol Telinin Öğretimi”, “Sol ve Si Tellerinde Çalışma ve Melodiler”, “Başparmağın Kullanılması”, “Sol, Si ve Mi Tellerinde Çalışmalar” konuları ayrıntılı olarak ele alınmıştır. Bu kapsamda üçüncü teldeki “Sol” ve “La” Notalarının Öğretimi” ve “Başparmağın Sol Telinde Kullanılması” alt içeriklerine yer verilmiştir. Bu bölümde Sol, Si ve Mi telindeki notaların birbiriyle birleşimlerini içeren farklı ritimsel kalıplardaki egzersiz ve eserlere de yer verilmiştir.

Anılan metodun dördüncü bölümünde; “Diyez ve Bekar (Natürel) İşaretlerinin Öğretimi”, “Birinci, İkinci ve Üçüncü Telde Diyezli Notaların Öğretimi” ve “Dolap İşaretinin Öğretimi” konuları ayrıntılı olarak ele alınmıştır. Bu kapsamda “Birinci Teldeki Fa Diyez Notasının Öğretimi”, “İkinci Teldeki Do Diyez Notasının Öğretimi” ve “Üçüncü Teldeki Sol Diyez ve La Diyez Notalarının Öğretimi” alt içeriklerine yer verilmiştir. Ayrıca bu bölümde Sol, Si ve Mi telindeki diyezli notaların birbiriyle birleşimlerini ve dolap işaretini içeren farklı ritimsel kalıplardaki egzersiz ve eserlere de yer verilmiştir.

Anılan metodun beşinci bölümünde; “Dördüncü Perdedeki Notaların Öğretimi” konuları ayrıntılı olarak ele alınmıştır. Bu kapsamda “Birinci Telin Dördüncü Perdesindeki Notaların Öğretimi”, “İkinci Telin Dördüncü Perdesindeki Notaların Öğretimi” ve “Üçüncü Telin Dördüncü Perdesindeki Notaların Öğretimi” alt içeriklerine yer verilmiştir. Bu bölümde Birinci, İkinci ve Üçüncü Telin Birinci Pozisyonundaki notaların birbiriyle birleşimlerini içeren farklı ritimsel kalıplardaki egzersiz ve eserlere yer verilmiştir.

Anılan metodun altıncı bölümünde; “Re Telinin Öğretimi”, “Re ve Sol Tellerinde Çalışma” ve “Dört Partili Arpej” konuları ayrıntılı olarak ele alınmıştır. Bu kapsamda “Dördüncü Teldeki Re, Mi ve Fa Notalarının Öğretimi”, “Re telinde Fa Diyez Notasının Öğretimi” ve “Re telinde Re Diyez Notasının Öğretimi” alt içeriklerine yer verilmiştir. Bu bölümde ilk dört telde ele alınan notaların birbiriyle birleşimlerini ve dört partili arpej tekniğini içeren farklı ritimsel kalıplardaki egzersiz ve eserlere yer verilmiştir.

Anılan metodun yedinci bölümünde; konuları ayrıntılı olarak ele alınmıştır. Bu kapsamda “La Telinin Öğretimi”, “Sekizlik Nota Değerinin Öğretimi”, “La ve Re Tellerinde Çalışma” ve “6 Türlü Arpej Şekilleri” konuları ele alınmıştır. Bu kapsamda “Beşinci Teldeki “La”, “Si” ve “Do” Notalarının Öğretimi”, “Sekizlik Nota Değerini İçeren Eser ve Etütler”, ve “p,i,m,a”, “p,i,a,m”, “p,m,i,a”, “p,a,m,i”, “p,m,a,i” ve “p,a,i,m” arpej kalıpları alt içeriklerine yer verilmiştir. Ayrıca ilk beş telde ele alınan tüm notaları içeren farklı ritimsel kalıplardaki egzersiz ve eserlere de yer verilmiştir.

Anılan metodun sekizinci bölümünde; “Aralıkların Öğretimi” ve “Noktalı Dörtlük Notanın Öğretimi” konuları ayrıntılı olarak ele alınmıştır. Bu kapsamda “Altılı Aralıkların Öğretimi”, “Sekizli Aralıkların Öğretimi”, “Onlu Aralıkların Öğretimi”, “Noktalı Dörtlük Notanın Öğretimi” alt içeriklerine yer verilmiştir. Ayrıca ele alınan aralıklar ve noktalı dörtlük notayı içeren etüt ve eserlere yer verilmiştir.

Anılan metodun dokuzuncu bölümünde; “La Telinde Diyezli Notaların Öğretimi” konusu ayrıntılı olarak ele alınmıştır. Bu kapsamda “La Telinde Do Diyez Notasının Öğretimi”, “La Telinde La Diyez Notasının Öğretimi” alt içeriklerine yer verilmiştir. Bu kapsamda ilk beş telde ele alınan tüm notaların birbiriyle birleşimlerini içeren farklı ritimsel kalıplardaki diziler, akor ve arpejleri içeren egzersiz ve eserlere yer verilmiştir.

Anılan metodun onuncu bölümünde; “Kalın Mi Telinin Öğretimi” ve “Melodi ve Basta Karşıt Hareket” konuları ayrıntılı olarak ele alınmıştır. Bu kapsamda “Altıncı Telde Mi, Fa ve Sol Notalarının Öğretimi”, “Altı Telin Birinci Pozisyonundaki Tüm Naturel Seslerin Öğretimi”, “Altıncı Telde Fa Diyez ve Sol Diyez Notalarının Öğretimi”, “Melodide Uzun Ses Basta Hareket” ve “Basta Uzun Ses Melodide Hareket” alt içeriklerine yer verilmiştir. Bu kapsamda altı telde ele alınan tüm notaları içeren farklı ritimsel kalıplardaki egzersiz ve eserlere yer verilmiştir.

Anılan metodun on birinci bölümünde; “Bemol İşaretinin Öğretimi”, “Altı Telde Bemollü Notaların Öğretimi”, “Aynı Sesi Veren Notaların Öğretimi”, “Çift Diyez ve Bemolün Öğretimi” konuları ayrıntılı olarak ele alınmıştır. Bu kapsamda “Birinci Teldeki Sol Bemol Notasının Öğretimi”, “Birinci Teldeki La Bemol Notasının Öğretimi”, “İkinci Teldeki Re Bemol Notasının Öğretimi”, “İkinci Teldeki Mi Bemol Notasının Öğretimi”, “Üçüncü Teldeki La Bemol Notasının Öğretimi”, “Dördüncü Teldeki Mi Bemol Notasının Öğretimi”, “Dördüncü Teldeki Sol Bemol Notasının Öğretimi”, “Beşinci Teldeki Si Bemol Notasının Öğretimi”, “Beşinci Teldeki Re Bemol Notasının Öğretimi”, “Altıncı Teldeki Sol Bemol Notasının Öğretimi”, “Altıncı Teldeki La Bemol Notasının Öğretimi”, “Altı Telde Aynı Sesi Veren Notaların Öğretimi”, “Çift Diyez ve Bemolün Örnekendirilmesi” alt içeriklerine yer verilmiştir.

Anılan metodun on ikinci bölümünde; “Gitarada En Çok Kullanılan Dizilerin Öğretimi” konusu ayrıntılı olarak ele alınmıştır. Bu kapsamda “Do Majör Dizisinin Öğretimi”, “La Minör Dizisinin Öğretimi”, “Sol Majör Dizisinin Öğretimi”, “Mi Minör Dizisinin Öğretimi”, “Re Majör Dizisinin Öğretimi”, “Si Minör Dizisinin Öğretimi”, “La Majör Dizisinin Öğretimi”, “Fa# Minör Dizisinin Öğretimi”, “Mi Majör Dizisinin Öğretimi”, “Do # Minör Dizisinin Öğretimi”, “Fa Majör Dizisinin Öğretimi”, “Re Minör Dizisinin Öğretimi”, “Si b Majör Dizisinin Öğretimi”, “Sol Minör Dizisinin Öğretimi”, “Mi b Majör Dizisinin Öğretimi” ve “Do Minör Dizisinin Öğretimi” alt içeriklerine yer verilmiş ve bu konular farklı ritimsel kalıplarla irdelenmiştir.

Anılan metodun on üçüncü bölümünde; “Bare Tekniğinin Öğretimi” konusu ayrıntılı olarak ele alınmıştır. Bu kapsamda “Küçük Bare Tekniğinin Öğretimi” ve “Büyük Bare Tekniğinin Öğretimi” alt içeriklerine yer verilmiştir. Bu kapsamda bare tekniğini içeren farklı ritimsel kalıplardaki egzersiz ve eserlere yer verilmiştir. Başlangıç düzeyi gitar eğitimi yönünden ele alındığında bare tekniği, öğrenilmesi zorunlu ancak uygulanması oldukça güç bir tekniktir. Anılan tekniğin doğru bir biçimde uygulanması uzun bir süreç gerektirmektedir. Bunun nedeni bare tekniğinin belirli bir kas gücünü gerektirmesidir ki bu kas kütlelerini elde etmek oldukça fazla zaman almaktadır. Bu tekniğin öğretimi sırasında mümkün olduğunca basit egzersizler kullanılmalı ve aşama aşama bir ilerleme kaydedilmelidir. Bare tekniğinin öğretilmesi açısından değerlendirildiğinde Aydıntan metodunda basit düzeyde alıştırmaya ve egzersizlere yer verilmediği görülmektedir.

Anılan metodun on dördüncü bölümünde; “En Çok Kullanılan Tonlardaki Kadansların Öğretimi” ve “Onaltılık Değerin Öğretimi” konuları ayrıntılı olarak ele alınmıştır. Bu kapsamda “Mi Minör”, “Mi Majör”, “La Minör”, “La Majör”, “Re Minör”, “Re Majör”, “Sol Majör”, “Do Majör” ve “Fa Majör” tonlarındaki kadanslara yer verilmiştir. Ayrıca ele alınan tüm notaları ve nota değerleri ile onaltılık nota değerini de içeren arpejler ve eserlere de yer verilmiştir. Belirli tonlardaki kadansların bilinmesi öğrencilerin çalmak istedikleri eserlerin birçoğunda bu yapıların yer alması bakımından son derece önemlidir. Öğrenciler anılan kadanslara hâkim oldukça çalıştıkları eserleri hem daha kolay biçimde deşifre edebilecek hem de daha kolay ezberleyebilecektir. Ancak henüz müzik teorisi alanında yeterli bilgiye sahip olmayan öğrencilere kadans konusunun verilmesi anılan öğrencilerin hazırbulunuşluk düzeylerine uygun değildir. Aydıntan metodunda dokuz farklı tonda kadans örneği verilmesine karşın bu kavrama yönelik herhangi bir açıklama yapılmamış ve bu örnekleri pekiştirmek amacıyla verilebilecek olan eserler de bu bölümde yer almamıştır.

Aydıntan metodunun genelinde ele alınan konuları ve içerikleri pekiştirmek amacıyla yerel ezgilere, türkülere (Gelin Ayşe, Akkoyun, Süt İçtim vb.), bestecinin kendi eserlerine (Bahar Dansı, İzci Geliyor, Yıllı Yürüyüş vb.) ve klasik gitar müziği eserlerine (Carcassi, Aguado, Schumann'ın eserleri vb.) yer verilmiştir. İçerisinde anılan nitelikte eserlerin yer alması Aydıntan metodunu diğer birçok metot kitaplarından farklı kılmaktadır.

Aydıntan metodunun birinci ve ikinci bölümlerinde tek sesli alıştırmaya ve eserler hakimdir. Metodun üçüncü bölümünde “Baş Parmağın Kullanılması” konusu ele alındıktan sonra iki ya da daha fazla sesin aynı anda çalınmasını içeren çoksesli alıştırmaya ve eserlere yer verilmiştir. Dolayısıyla Aydıntan metodunda öncelikle tek sesli melodilerin öğretilmesine yer verilmiş, sonrasında ise çoksesli müziğe geçilmiştir.

Tablo 2. Ziya Aydın'tan'ın "Gitar Metodu I" İsimli Çalışmasındaki Bölümlere Göre Etüt ve Eser Sayısı

Bölümler	Etüt Sayısı	Eser Sayısı
1. Bölüm	7	-
2. Bölüm	14	-
3. Bölüm	11	4
4. Bölüm	6	-
5. Bölüm	6	1
6. Bölüm	17	3
7. Bölüm	20	1
8. Bölüm	6	-
9. Bölüm	2	1
10. Bölüm	6	13
11. Bölüm	-	-
12. Bölüm	-	-
13. Bölüm	-	2
14. Bölüm	7	8
Toplam	102	33

Tablo 2'deki metottaki bölümler etüt ve eser sayısı ölçütüne göre incelendiğinde anılan metotta toplamda 102 etüt ve 33 eser bulunduğu saptanmıştır. Bu frekans dağılımının yüzdelik karşılığı ele alındığında metottaki eğitsel içeriklerin %75.6'sının etüt, %24.4'ünün ise eserlerden oluştuğu tespit edilmiştir. Metodun geneli değerlendirildiğinde verilen eğitsel içeriklerin çoğunun (%75.6) etütlerden oluştuğu söylenebilir.

Metodun genel anlayışı; bilgilerin yalın ve anlaşılır olarak, şemalarla desteklenerek verilmesidir. Sonrasında bu bilgiler çok sayıda tekrar içeren parçalar, bilindik eserler, yerel ve popüler ezgilerle pekiştirilmeye çalışılmıştır. Bu yönlerden genel bir değerlendirme yapıldığında anılan metodun öğrenciye görelilik, basitten karmaşığa, bilinenden bilinmeyene gibi öğretim ilkeleri dikkate alınarak hazırlandığı söylenebilir.

Sonuç ve Tartışma

Bu araştırmadan elde edilen veriler ışığında şu sonuçlara ulaşılmıştır:

1. Aydın'tan metodunun "Önsöz" ve "İlk Dersler" kısmında gitarda tutuş-oturuş pozisyonuna ayrıntılı olarak yer vermiş ve öğrencilere bu konularda tavsiyelerde bulunmuştur. Fenmen'e (1991, s.27) göre başlangıç düzeyinde ilk incelenecek olan öğrencinin genel duruşudur. Öğrenci öncelikle doğru pozisyonu öğrenmelidir. Bu kısımlarda yer alan öneriler arasında ise rahat bir teknikle gitar çalınması gerektiği ve kişisel özelliklere dayanarak en rahat pozisyonun belirlenmesi gerektiği ifadesi yer almaktadır. Ryan'a (1987, s.58) göre usta gitaristler konserlerde benzer oturuş pozisyonlarını tercih etse de klasik gitar çalarken tek tip bir oturuş pozisyonundan söz etmek doğru değildir. Örneğin; olağanüstü uzun kollar, bacaklar ve gövdeye sahip olan icracılar için tutuş-oturuş pozisyonunda değişiklik yapmak gerekebilir.

2. Metodun "Önsöz" kısmında gitar ve gitar notasyonuna yönelik şematik veriler üzerinde pratik yapma ve bu veriler üzerinde tam bir hakimiyet kazandıktan sonra notaların icrasına geçilmesi gerektiği tavsiye edilmiştir. Bu kısımda Aydın'tan öncelikle tellerin şema üzerinde pratik yapılmasını ve notaların adı ve gitar üzerindeki yerinin tereddütsüz biçimde öğrenilmesinden sonra notalı çalışmalar yapılmasını önermiştir. Arslanoğlu'na (2010, s.130) göre klasik gitar metotları hazırlanırken öğrenciye görelilik, basitten karmaşığa, bilinenden bilinmeyene, somuttan soyuta, açıklık vb. öğretim ilkeleri dikkate alınmalıdır. Dolayısıyla Aydın'tan metodunun özellikle bu bölümünde belirtilen ilkelerin dikkate alındığı söylenebilir.

3. Metodun “Önsöz” kısmında deşifre yapma yöntemlerine değinilmiştir. Aydın'ın tavsiyesi öncelikle ritim çalışması yapmak sonrasında ölçü ölçü çalışarak çalışılan ölçüleri birleştirmek ve bir cümleyi bütün olarak çalmaktır. Sonrasında çalışılan cümleleri teker teker birleştirerek eserleri bütün olarak çalmaktır. Tümevarım yönteminin bütünü oluşturan etmenlerin en küçük birimlerinin çözümlenmesini içeren bir süreç olduğu dikkate alınacak olursa bu yaklaşım eğitim ilkelerinden parçadan bütüne (tümevarım) yaklaşımı ile örtüşmektedir.

4. Aydın'ın önsözünde tekrarlamaya yönelik tavsiyelere yer vermiştir. Bu bağlamda her bir derste öğrencinin hatalarının düzeltilip bir sonraki derse geçilmesi gerektiği ifade edilmiştir. Böylelikle bir önceki derste ele alınan konular hatasız oldukça sonraki, derslere devam edilecek ve kalıcı bir öğrenme faaliyeti gerçekleştirilmiş olacaktır. Pirgon'a (2013, s.41) göre her disiplinde olduğu gibi çalgı eğitiminde de “öğrenme” eyleminde, öğrenilen davranışları pekiştirmeyi ve özümsemeyi sağlayabilmek için düzenli tekrarın önemi büyüktür. Tekrar, unutmayı engellemekte ve kalıcılığı sağlamaktadır.

5. Metodun önsözünde öğrencilerin ilk zamanlarda perdelere bakarak çalmasını normal olduğu sonrasında alışkanlık kazanarak bakmadan çalabilme yeteneği kazanılabileceği belirtilmiştir. Bu yönden ezberleyerek çalmanın şart olduğu bilgisine yer verilmiştir. Eroğlu'na (2011, s.579) göre de müziği ezberlemenin genel kalite, müzikalite ve teknik yeterlik açılarından performansa olumlu etkisi bulunmaktadır.

6. Aydın'ın metodunun giriş kısmında derslerin her gün bir kısmının öğrenilmesi, devamında ise yeni edinilen bilgilerin önceki bilgilere eklenmesi gerektiği ifade edilmiştir. Bu yaklaşım yine tümevarım yaklaşımı ile örtüşmektedir. Ayrıca Aydın'ın gitar çalışırken ayakları vurarak tempo tutmanın gereksiz ve dikkat dağıtıcı olduğuna da değinmiştir. Bu noktada enstrüman çalarken konsantrasyonun önemine de vurgu yapmıştır.

7. Aydın'ın metodunda gitar eğitimi alan öğrencilerin fırsat buldukça birlikte çalışmasını tavsiye etmiştir. Dolayısıyla metotta çalgı eğitiminde grup içerisinde pratik yapılmasının önemine vurgu yapılmıştır. Özal'a (2007, s.7-8) göre Suzuki yönteminde öğrenciler, grup içerisinde ders alma neticesinde sosyalleşmeden ve diğerlerinin daha farklı ya da daha gelişmiş becerilerini gözlemlemenin yarattığı öğrenme ortamından faydalanırlar. Aydın'ın da Suzuki yöntemindeki bu yaklaşımı öğrencilerine önererek belirtilen faydaları sağlamayı amaçlamıştır.

8. Metotta tutuş-oturuş pozisyonuna yönelik bilgiler verilir gitarın en ideal biçimde nasıl tutulacağı ayrıntılı olarak tarif edilmiştir. Sonrasında ise sağ-sol el tutuş ve çalım teknikleri ile perdelere basarken dikkat edilmesi gereken önemli noktalara ayrıntılı olarak değinilmiştir. Bu açıdan metotta gitar eğitime yönelik temel bilgilerin ayrıntılı ve kapsamlı olarak ele alındığı ifade edilebilir.

9. Metodun “İlk Bilgiler” kısmında öncelikle temel nota eğitimine yer verilmiş, bu bağlamda öncelikle porte, sol anahtar, notalar, değerleri, suslar, ölçü, ölçü sayıları, ölçü çizgisi, çoğaltma noktası, çoğaltma bağı, cümleme konuları ele alınmıştır. Klasik gitar çalma becerisi kazanabilmek için temel koşul nota bilgisine sahip olmaktır. Nota ve teori eğitiminden sonra ya da bu eğitimle birlikte klasik gitar eğitimi vermek daha doğrudur. Bu bölümde yer alan nota bilgisi gitar çalma becerisi kazanılabilmesi açısından oldukça dar kapsamlıdır. Erim ve diğerlerinin (2007, s.95-96) de belirttiği gibi anılan metotta başlangıç düzeyindeki öğrencilere rehber olacak önbilgiler (nota bilgisi, ölçü bilgisi vb.) kısmı sınırlı tutulmuştur.

10. Metodun “İlk Bilgiler” kısmında parmaklandırma (duate ya da fingering) bilgisine yer verilmiştir. Parmaklandırmaya ve gitar icrasına yönelik diğer simgelere yönelik bilgilerin doğru edinilmesi son derece önemlidir. Öztutgan ve diğerlerine (2019, s.76) göre parmaklandırma için temel teşkil eden bilgilerin doğru edinilmesi deşifreyi kolaylaştırırken bu bilgilerin yanlış edinilmesi deşifre sürecinde bazı aksaklıklar yaşanmasına neden olabilir.

11. Aydın'ın “Gitar Metodu I” isimli çalışmasında on dört bölüm bulunmaktadır. Bu bölümlerde “En İnce Mi Telinin Öğretimi”, “Si Telinin Öğretimi, Sol Telinin Öğretimi”, “Başparmağın Kullanılması”, “Diyez ve Bekar (Natürel) İşaretlerinin Öğretimi”, “Birinci, İkinci ve Üçüncü Telde Diyezli Notaların Öğretimi”, “Dolap İşaretinin Öğretimi”, “Dördüncü Perdedeki Notaların Öğretimi”, “Re Telinin Öğretimi, Dört Partili Arpej”, “La Telinin Öğretimi”, “Sekizlik Notanın Öğretimi”, “Altı Türlü Arpej Şekilleri”, “Aralıkların Öğretimi”, “Noktalı Dörtlük

Notanın Öğretimi”, “La Telinde Diyezli Notaların Öğretimi”, “Kalın Mi Telinin Öğretimi”, “Melodi ve Basta Karşıt Hareket”, “Bemol İşaretinin Öğretimi”, “Altı Telde Bemollü Notaların Öğretimi”, “Aynı Sesi Veren Notaların Öğretimi”, “Çift Diyez ve Bemolün Öğretimi”, “Gitarıda En Çok Kullanılan Dizilerin Öğretimi”, “Bare Tekniğinin Öğretimi”, “En Çok Kullanılan Tonlardaki Kadansların Öğretimi” ve “Onaltılık Değerin Öğretimi” konularına yer verilmiştir. Anılan konu sayısı dikkate alındığında Aydıntan metodunun son derece kapsamlı olduğu ifade edilebilir.

12. Anılan metodu oluşturan konulardan bazıları (kadanslar, büyük bare vb.) başlangıç düzeyi gitar eğitimi yönünden ele alındığında ileri düzeyde ve uygulanması güç teknikler içermektedir. Bu konuların başlangıç düzeyi gitar öğretimi açısından zorlayıcı olduğu dikkate alınacak olursa mümkün olduğu kadar basit egzersizlerle pekiştirilmeleri yerinde olur. Arslanoğlu’na (2010, s.20) göre Aydıntan metodunda bare tekniği anlatılırken basit ve pekiştirici etütlere yer verilmemiştir. Belirtilen açılardan Aydıntan metodu bazı eksik unsurlar içermektedir.

13. Metotta verilen her bir bilgiyi pekiştirmek amacıyla yerel ezgilere, türküler (Gelin Ayşe, Akkoyun, Süt İçtim vb.) yer verilmiştir. Ergün ve diğerlerine (1999, s.11) göre kendi kültürünün yeni kuşaklara aktarılması her toplumun eğitimden beklediği en önemli işlevlerden biridir. Bu kapsamda Aydıntan’ın metodunda yer verdiği halk ezgileri, türkü düzenlemeleri, folklorik öğeler vb. materyaller ile Türk kültürünün yeni kuşaklara aktarılması alanında da gitar müziğine önemli katkılarda bulunmuştur.

14. Aydıntan metodunda klasik gitar müziği eserlerine (Carcassi, Aguado, Schumann vb. bestecilerin eserleri) yer vermiştir. Saydam’a (1988:421) göre bir metot, eğitim ve öğretim için kullanılan gerekli çalışma parçaları, düzeye ve öğrencinin kulak eğitimine uygun bulunan ve metodun esasını teşkil eden, ayrıca sanat değeri olan ve yavaş yavaş çok seslendirilmiş türkü, şarkı ve teknik yürüyüşe uygun parçalardan oluşmalıdır. Öztutgan’a (2016, s.71) göre ise Aydıntan dünya müzik dağarcığının seçme eserlerine çalışmasında yer vererek öğrencilerin müzik kültürlerinin gelişimine katkı sağlamayı hedeflemiştir. Bu bağlamda çalışmanın öğrencilerin müzik kültürlerinin gelişimine katkı sağlayan ve sanat değeri olan eserleri içerdiği söylenebilir.

15. Anılan metotta türkü ve şarkıların yanı sıra bestecinin kendi eserlerine (Bahar Dansı, İzci Geliyor, Yaşlı Yürüyüş vb.) de yer verilmiştir. Öztutgan’a (2016, s.113) göre Aydıntan kendi eserlerine metodunda yer vererek gitar eğitimine katkıda bulunmuş ve Türk gitar repertuarının gelişmesine yardımcı olmuş, gitar için beste yapmak isteyen kişilerin önünü açarak bu kişilere örnek olmuştur. Bu bağlamda Aydıntan metodu gitar repertuarına yeni eserler kazandırılması yönünden de katkı sağlamıştır.

16. Metotta öncelikle tek sesli melodilerin öğretimine yer verilmiş, sonrasında ise çoksesli müziğe geçilmiştir. Bu özellik Arslanoğlu’na (2010, s.121-122) göre Türk müziğinin tek sesli yapısına aşına olan Türk toplumuna gitar eğitimi verilirken izlenecek yollardan biridir. Tek sesli müziğin öğretilmesinden sonra çoksesli öğelere geçilmesinin gitar eğitimi üzerinde pozitif bir etkisi vardır.

17. Metotta toplamda 102 etüt ve 33 eser bulunduğu saptanmıştır. Buna göre metottaki eğitsel içeriklerin %75.6’sı etüt, %24.4’ü ise eserlerden oluşmaktadır. Metodun geneli değerlendirildiğinde verilen eğitsel içeriklerin çoğunun (%75.6) etütlerden oluştuğu söylenebilir. Erim ve diğerlerine (2007, s.102,104) göre Aydıntan metodu konu sayısına göre alıştırmaların ve eserlerin en çok kullanıldığı metotlardan biri olarak kabul edilmektedir.

18. Metodun genel anlayışı; bilgilerin yalın ve anlaşılır olarak, şemalarla desteklenerek verilmesidir. Sonrasında bu bilgiler çok sayıda tekrar içeren parçalar, bilindik eserler, yerel ve popüler ezgilerle pekiştirilmeye çalışılmıştır. Uluocak’a (2015, s.71) göre “Gitar Metodu I” ve “Gitar Metodu II” adlı eserlerinde Aydıntan, klasik gitar eğitimini müzik eğitiminin temel ilkeleri olan çevreden evrene, basitten karmaşığa ve bilinenden bilinmeyene ilkeleriyle buluşturarak, bu alanda yaşanan büyük bir boşluğu doldurmuştur. Bu nedenle Türkiye’de klasik gitar eğitiminde sıkça kullanılan nitelikli ve bilimsel bir anlayışla hazırlanmış metot kitapları arasında Aydıntan’ın Gitar Metodu- I ve Gitar Metodu- II isimli çalışmaları sayılabilir.

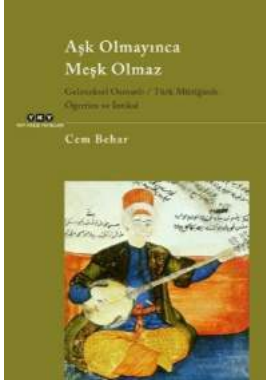
Öneriler

1. Ziya Aydın'tan tarafından hazırlanan "Gitar Metodu I" isimli çalışmanın hem mesleki hem de özengen gitar eğitimi alanında daha yaygın biçimde kullanılması önerilebilir.
2. "Gitar Metodu I" isimli çalışmadan elde edilen veriler ışığında gitar eğitimcilerinin yeni metot kitapları hazırlamaları önerilebilir.
3. Araştırmacıların bu çalışmanın dışında tutulan, aynı yazarın "Gitar Metodu II" isimli çalışmasına yönelik içerik analizi yapılması önerilebilir.

Kaynakça/References

- Arslanoğlu, Z. (2010). *Klasik Gitar Öğretim Literatürünün Değerlendirilmesi*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Gazi Üniversitesi, Ankara.
- Arslanoğlu, Z. (2014). *Başlangıç Düzeyi Özengen Gitar Öğretiminde Aydın'tan ve Cracknell Metotlarının Kullanımına Yönelik Karşılaştırmalı Bir Çalışma ve Bir Model Önerisi*. (Yayımlanmamış doktora tezi), Gazi Üniversitesi, Ankara.
- Aydın'tan, Z. (1999). *Gitar Metodu- I*. Ankara: Evrensel Yayınevi.
- Dilman, E. (2016). *Müzik Eğitimi Lisans Programında Yer Alan Bireysel Çalgı I-II (Flüt) Dersine Yönelik Metot Önerisi*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi, Burdur.
- Ergün, M.& Özdaş, A. (1997). *Öğretim İlke ve Yöntemleri*. Erişim Tarihi: 1 Haziran, 2020, [Http://Mustafaergun.Com.Tr/Wordpress/Wp-Content/Uploads/2016/01/Oiy.Pdf](http://Mustafaergun.Com.Tr/Wordpress/Wp-Content/Uploads/2016/01/Oiy.Pdf)
- Ergün, M.& Ergezer, B.& Çevik, İ. & Özdaş, A. (1999). *Öğretmenlik Mesleğine Giriş*. Ankara: Ocak Yayınları.
- Erim, A. & Yöndem, S. (2007). Türkiye'de Klasik Gitar Eğitiminde Kullanılan Başlangıç Metotlarından Bazılarının Öğretme-Öğrenme Süreçleri Açısından Karşılaştırılması. *Abant İzzet Baysal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 1(14), 90-109.
- Eroğlu, Ö. (2011). Piyano Eserlerine Yönelik Analitik Ezberleme Yaklaşımının Etkililiği. *Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 31 (2), 569-582.
- Fenmen, M. (1991). *Müzikçinin El Kitabı*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Küçükosmanoğlu, H. O. & Çakırer, H.S. (2012). İlköğretim İkinci Kademedeki Şarkı Öğretiminde Kullanılan Eşlik Çalgılarının Etkililiğinin Karşılaştırılması, *İdil Dergisi*, 1 (3), 48-79.
- Özal, K. (2007). *Suzuki Metodu*. Erişim Tarihi: 7 Temmuz, 2020, http://muzikegitimcileri.net/bilimsel/makale/K-Ozal_3.pdf
- Özçimen, A. & Burubatur, M. (2012). Eğitim Fakülteleri Müzik Eğitimi Ana Bilim Dallarında Birinci Sınıf 1. ve 2. Yarıyıl Viyolonsel Eğitiminde En Çok Kullanılan Metot Etüt ve Egzersizler. *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 27, 185-194.
- Öztutgan, K. (2016). *Bir Gitaristin Gözünden Ziya Aydın'tan*. Ankara: Pegem Akademi Yayınları.
- Öztutgan, K. & Akbulut F. (2019). Müzikal Deşifrenin Boyutları ve Etkin Faktörleri. *SDÜ Art-E Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi*, 12(23), 65-87.
- Pirgon, Y. (2013). Piyano Eğitiminde Günlük Çalışma Yapmanın Öğrenci Başarısı Üzerine Etkisi. *Eğitim ve Öğretim Araştırmaları Dergisi*, 2 (3), 41-49.
- Ryan, L. F. (1987). *The Natural Guitar*. New York: Prentice Hall Press
- Saydam, A. (1988). Türkiye'de Çalgı Eğitiminde Metot İhtiyacı. *I. Müzik Kongresi Bildirileri*, Kültür Bakanlığı, Ankara, 14-18 Haziran 1988. Ankara: Evren Ofset, 421-423.
- Şimşek, H. (2009). Methodical Problem in the Researches of Educational History. *Ankara University, Journal of Faculty of Educational Sciences*, 42(1), 33-51.
- Uluocak, S. (2015) Türkiye'de Cumhuriyet'in İlk Elli Yılında Klasik Gitar Eğitimi: Paleologos ve Öğrencileri. (2015). *Sahne ve Müzik Eğitim- Araştırma Dergisi*, 1, 60-80.

CEM BEHAR'IN *AŞK OLMAYINCA MEŞK OLMAZ* ESERİ ÜZERİNE GENEL BİR DEĞERLENDİRME



Yazar: Cem Behar

Yayınevi: Yapı Kredi, İstanbul 2019

Sayfa Sayısı: 236

Baskı Sayısı: 7. Baskı

ISBN:978-975-08-2184-4

Banu DEMİRBAŞ*

Cem Behar, *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz Geleneksel Osmanlı/ Türk Müziğinde Öğretim ve İmtikal* adlı kitabı ile meşk ve öğretim temasını izleyerek geleneksel Osmanlı Türk Musikisini yani Osmanlı kültür dünyasının karanlıkta kalmış, unutulmuş hatta değiştirilerek geleneğin özünden sapmış olan yanlarını açığa çıkarmaya çalışmaktadır. Behar bu eseriyle, kabaca 16.yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkmış ve yaklaşık olarak dört buçuk asır boyunca devam etmiş bu geleneğin sabit kalmadığının, kalmayacağını ve evrilerek varlığını devam ettirdiğinin farkındadır ve bu farkındalıkla eserini kaleme almıştır. Bu bağlamda özellikle 19. yüzyılın son dönemlerinden itibaren Osmanlı/ Türk Musikisine yansıyan bu değişimi modernleşme bağlamında ele almak doğru olacaktır. Burada dikkat edilmesi gereken en temel unsur, ifade edilen değişimi “batılılaşma” değil de “modernleşme” yaklaşımıyla ele almanın gerekliliğidir. Batılılaşma, bir yerli müzik sisteminin bilinçli olarak Batılı müzik kültürünün bir parçası haline gelme çabası olarak ifade edilirken modernleşme, esas itibarıyla yerli müzik sisteminin bütünlüğünü koruyarak Batı müzik sistemiyle rekabet oluşturmayı amaçlar ve bunun için de kendi bünyesini bozmayacağını düşündüğü tekniklerden ve yeniliklerden faydalanır (Signell, 1976, s. 88’den aktaran Ayas, 2019, s. 275). Dolayısıyla Osmanlı/ Türk Musikisinin özellikle nota kullanmama noktasındaki katı kurallarının zamanla esnek bir hal alması geleneğin tamamen ortadan kaldırılarak Batı müziğinin bir parçası haline gelmesi anlamını taşımaz. Aksine bu durum batı nota sisteminin bir müzik geleneğine adapte etmesi anlamına gelmektedir. Ancak zaman ilerledikçe geleneksel Osmanlı/ Türk Musikisinin nota sistemine tamamen geçtiği ve meşk geleneğinin yasaklanarak Batı müziğine uygun bir eğitimin verilmesi için çalışıldığı bilinmektedir.

Toynbee Batı karşısında kendi kültürünü yaşatmak isteyen toplumların bu çabalarının yersiz olduğunu düşünür. Cem Behar’ın kaleme aldığı bu eserde kısmen de olsa Toynbee’nin söyleminin geçerli bir yanının olduğu görülmektedir. Özellikle 20. yüzyılın başlarında eserlerin notaya geçirilme işleminin yaygınlık kazandığı dönemlerde işin ticarileşmesiyle meşk geleneğinin toplumsal ve ahlâki normlarından uzaklaştığı, ilerleyen dönemlerde ise yeni Türk Devleti’nin modernleşme süreciyle birlikte Ankara ve İstanbul Radyoları’nda bile Başbakanlık kararıyla yasaklandığı görülmektedir. Dolayısıyla Batı musiki sistemi karşısında ayakta durmaya çalışan meşk geleneğinin ortadan kaldırılmaya çalışıldığı ve Toynbee’nin söyleminin haklı tarafının olduğu anlaşılmaktadır. Nitekim günümüz meşk geleneğini canlandırmaya çalışan kesimin asıl meşkin unsurlarından uzaklaştığını ve geleneğin dışına çıktığını görmekteyiz. Cem Behar, bu konuya meşkin dünü, bugünü ve yarını başlığı altında detaylı olarak açıklamaktadır.

Kitap İncelemesi/Book Review - Geliş Tarihi/Received Date: 05.11.2020 Kabul Tarihi/Accepted Date: 27.11.2020

* **Sorumlu Yazar/Corresponding Author:** Araştırma Görevlisi, İstanbul Gelişim Üniversitesi, Sosyoloji Bölümü
bdemirbas@gelisim.edu.tr, ORCID ID: 0000-0002-3468-8494

Atıf/Citation: Demirbaş, B. (2020) Cem Behar’ın *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz* Eseri Üzerine Genel Bir Değerlendirme. 424-432.

Sabri F. Ülgener'in zihniyet kavramı, Geleneksel Osmanlı/ Türk Musikisinin değişimini anlamak bakımından önemlidir. Ülgener'in zihniyet kavramı ne Marxçı perspektiften maddi unsurlarla ne de Weberci perspektiften kültür ve dinle anlaşılabilir. Zihniyet kavramı her iki unsuru da kapsayan bir tanımlamadan ibarettir. Dolayısıyla zihniyetin değişmesi demek insanın da toplumun da değişmesi demektir (Acar ve Bilir, 2014, s. 121). Bu bağlamda Osmanlı Devleti'nin yıkılıp Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulmasıyla birlikte geçmişte hakim olan zihniyet yapısı modernleşme adı altında değişmiş ve bu değişim ülkenin her alanına yansımıştır. Toplumsal bir değişimle birlikte müzik alanı da bundan nasibini almış, geleneğin ta kendisi olarak ifade edilen meşk geleneği içerisinde barındırdığı ahlâki normları yitirmiş ve zamanla geleneğin içeriği boşaltılmıştır. Unutulmamalıdır ki, bu müzik geleneğinde ilk olarak öğrencinin anlaması ve özümsemesi gereken o müziğin ait olduğu kültürel dokudur. Bu nedenle meşk sisteminde aktarılan sadece eserler değil aynı zamanda o kültürün temel vasıflarıdır (Öner, 2017, s.303).

Özetle, değerlendirmeye sunulan bu eserde yazar, Osmanlı/ Türk Musikisinde geleneğin bizzat kendisi olarak ifade edilen “*meşk geleneğini*” ele almaktadır. Ayrıca eser, bu geleneği sistemli olarak bir bütün halinde ele almakta ve sosyal bilimlerin metotlarıyla anlamaya çalışmakta, Türk müziğinin modernleşme sürecini belgelerle analiz etmektedir. Özellikle Osmanlı kültür ve zihniyet yapısını ele alarak meşk geleneği ile bağlantı kurmakta ve bir nevi kültür analizi yapmaktadır. Bu analiz, eser bağlamında aşağıda sunulan anlatımla açıklık kazanacaktır.

Kitabın ilk bölümünde Behar, **Tarih ve Estetik** başlığı altında *Meşk ve Usûl, Estetik Kimlik, Meşk'in Geçmişi ve Edvârlar ve Meşk/ İlim ve Uygulama* bölümlerine yer vererek meşk yönteminin giriş niteliğinde anlatımını yapmaktadır. Bu bağlamda ele alınan giriş bölümünde Osmanlı/ Türk Musikisinin öğretimi ve aktarımının *meşk* adı verilen bir yöntemle yapıldığı ifade edilmektedir.

Meşk, Osmanlı Musiki dünyasının hat sanatından ödünç aldığı bir ifade olmakla birlikte bu terim, yazı örneği, yazı alıştırmaya ya da yazı karalaması gibi anlamlara gelmektedir. Aynı zamanda meşk, hat sanatından ödünç olarak alınan bir yöntem olsa da, “*meşk edilen yer, öğrenim görülen mekan*” olarak bilinen *meşkhâne* musiki dışındaki sanat alanları için kullanılan bir ifade değildir (Behar, 2019, s. 17). Behar, Osmanlı'nın son iki yüzyılında sadece güzel yazı ve müzik eğitimi için bu yöntemin kabul bulduğu bilinmekte ve örnek olarak Osmanlı padişahlarının müzik zevklerini göstermektedir. Bu bağlamda Osmanlı'nın müzik zevklerinin Batı'ya kaydığı Abdülmecit döneminde dahi bu sözcüğün kendi anlamında kullanıldığı bilinmektedir. Özellikle öğretilen Batı müziği ya da piyano olsa bile Çırağan, Dolmabahçe ve Yıldız Sarayları'nda musiki öğrenme işlemine yine meşk, musiki derslerinin verildiği mekana yine meşkhâne denilmekteydi (Köseihal, 1939, s. 111-112' den aktaran Behar, 2019,s. 17).

Behar (2019), musiki meşkini açıklamadan önce hat sanatı üzerinden meşk açıklaması yapmaktadır. Bu bağlamda hat sanatı özelinde meşk şu şekilde gerçekleşmektedir:

Hat hocasından “meşk alan” talebe, hocanın verdiği yazı örneğini karşısına koyar, hoca tarafından beğenilip öğrenildiğine kanaat getirilinceye ve yeni bir hat meşki verilinceye kadar tekrar tekrar yazar, hocasının yaptığı düzeltmeleri de göz önüne alarak defalarca kopya ederdi. Esas olan talebenin hocasının verdiği yazı meşklini aynen taklit edebilmesiydi (s.18).

Meşk bu nedenle, hocanın verdiği yazı meşkinin tam olarak taklit edilmesi, kopyalanması yöntemi olarak bilinmektedir. Benzer şekilde musikide de meşk, esas itibarıyla taklit ve tekrar üzerine kuruludur. Bu yöntemde hoca tarafından eser talebeye defalarca tekrar ettirilir ve musiki bu şekilde hafızada yer edinmiş olurdu. Bu yöntemde önemli olan hafızada yer edinmesidir. Bu nedenle meşk yönteminde repertuar diye bir şey yoktur. Musiki meşklere sırasında öğrenci müzik teorisini, makam ve usûlleri, tekniği, bir çalgıyı, hocanın üslubunu, icrasını ve yorumunu öğrenmekle birlikte müziğin doğasını da öğrenmekteydi. Dönemin repertuarı da bu şekilde bir sonraki kuşaklara aktarılmış olurdu (Behar, 2019,s. 19)

Geleneksel Osmanlı/ Türk Musikisinde meşk yöntemi mutlak bir egemenliğe sahipti ve bu nedenle Osmanlı/ Türk Musikisi yazılmıyordu hatta hemen hemen hiç nota kullanılmıyordu. Dolayısıyla Avrupa'da matbaanın olağan kullanıma girmesi ile nota matbaası kurulup ilk müzik eserlerinin basılması arasında 15 yıl fark olmasında

rağmen; Osmanlı'da İbrahim Müteferrika Matbaası ile ilk Türk Musikisi nota naşiri Hacı Emin Efendi arasında tam bir buçuk asır geçmiş olmasına şaşırılmamak gerekmektedir (Behar, 2019, s. 20). Gelenek içerisinde birkaç kişi birer nota icat etse bile sistem tarafından reddedilip dışlandığı bilinmekte ve sürekli olarak önceliğin meşk yoluyla öğrenim olduğu vurgulanmaktadır. Bu konuyla ilgili olarak Mevlevi Şeyhi ve nota mucidi Abdülbâki Nâsır Dede'nin kendi icat etmiş olduğu notalama sistemine bakışı sistemin kabul ettiğinden pek de farklı değildir. Örneğin Abdülbâki Nâsır Dede, notalama sistemi için ancak musiki öğrenimini tamamlamış, repertuvar edinmiş ve meşk ederek ustalaşmış talebelerin öğrenmesi gerektiğini vurgulanmaktadır. Aynı zamanda musiki yazmanın musikiyi öğrenmeye engel teşkil edeceğini de düşünmekteydi (Behar, 2019, s. 20-21). Dolayısıyla Abdülbâki Nâsır Dede, kendisi de bir nota mucidi olmasına karşın ilk olarak meşk yoluyla musiki öğreniminin gerekliliği üzerinde durmaktadır.

19. yüzyıl zaman zaman “fenn-i musiki düşmanı” olarak anılmaktadır. Bu dönemde nota bilmediği halde çok güzel eserler bestelediği düşünülen üstatların olduğu düşünülmektedir. Ancak bu durumun yanlış olduğu ifade edilmektedir. Çünkü, Osman Mithat Akın, Rakım Erkutlu, Bimen Şen, Lem'i Atlı, Itri, Dede Efendi, Hacı Arif Bey gibi isimler nota bildikleri halde meşk ederek öğrenmeye daha fazla önem vermiş kişilerdir ve nota bilmediklerini söylemek doğru bir ifade olmamaktadır. Bu bağlamda, musiki öğrenim ve icrasında hemen hemen hiç nota kullanılmadığı için usta çırak ilişkisine dayanan sistemi meşk olarak ifade etmek doğru bir ifade olacaktır (Behar, 2019, s. 21).

Peki meşk uygulaması nasıl gerçekleşmektedir? Behar, bu soruya cevabı şu şekilde vermektedir:

Meşk, son derece basit olarak ifade edilen öğretim yöntemidir. Geçilecek eserin güftesi talebeye yazdırılır veya basılmış bir güfte mecmuasından yararlanılır. Geçilecek eserin usûlü bellidir. Eğer hatırlatmaya gerek varsa esere başlamadan önce bu usûl birkaç kez vurulur. Öğrenci bu usûlü sağ ve sol eliyle –dizlerini kudüm itibar ederek- vurur. Sonra eser hep usûl vurularak hoca tarafından öğrenciye tekrar ettirilir. Hoca eseri kısım kısım (zemin, meyan, nakarat, varsa terenüm vs.) ve bir bütün olarak öğrencinin iyice ve eksiksiz yerleştirmeye kadar kendi okur ve talebeye defalarca okutturur. Öğrencinin yanlışları ve tereddütleri ortadan kalkıncaya kadar tekrar ettirilir. Nihai amaç meşk edilen eserin talebenin hafızasına nakşedilmesidir (s.22).

Usûl denilen şey, eserin başından sonuna kadar aynen tekrarlanan kuvvetli ve zayıf vuruşlar kalıbıdır (Behar, 2019, s.24). Dolayısıyla eserleri kolayca ezberine almanın ve hatırda tutmanın en kolay yolu onları usûllerine göre meşk etmektir. Usûl vurmanın önemi ve eğitimin sistematik bir şekilde ilerlediğinden bahseden 1938-1940 yıllarında Ankara Radyosu'nda stajyer sanatçı olan Müzeyyen Senar bu konuyla ilgili “*Öğleden sonra 14'te başlayan usûl dersleri, 17'ye kadar devam ederdi. Usûl vurarak öğrenmek için dizlerimiz morardı*”(s.26) diyerek meşk geleneğinin ne kadar sistemli, gayret gerektiren ve meşakkatli bir iş olduğunu ifade etmektedir.

Behar, *meşkin geçmişi* başlığı altında meşk sözcüğünün musiki öğrenmek anlamında ilk defa 16. yüzyılda Babür Şah'ın Babürnamesinde gördüğümüzden bahsetmektedir. Örneğin 16.yüzyılın ortalarında Topkapı Sarayı'nda görevli olan acemi oğlanlara musiki ve çalgı meşk edildiği bilinmektedir. Aynı zamanda Sultan Ahmet Camii mimarı Sedefkar Mehmet Ağa'nın da 1560'lı yılların sonlarında saraya alındığı dönemlerde mimarlıktan öte musikiye heves ettiği ve musiki meşk ettiğine dikkat çekilmektedir. Osmanlı Dönemi musiki meşkinde dayalı nitelikli kayıtlara 17.yüzyılın başlarında daha sık karşılaşılmaktadır. Bu kayıtlardan biri 1636 yılında saraya girerek musiki öğrenmeye başlayan Evliya Çelebi'den gelmektedir. Evliya Çelebi Topkapı Sarayı'nda kurumsallaşmış bir meşk sisteminden bahseder ve buna örnek olarak saray hizmetinde bulunan içoğlanların yetiştirildiği ve onlara musiki öğretildiği yer olan Seferli Oda'nın bir bakıma meşkhâne niteliği taşıdığı, musiki eğitimi verildiğinden bahseder (Behar, 2019, s.34-35).

Behar, birinci bölümün son başlığında *Edvâr'lar ve Meşk/ İlim ve Uygulama* başlığı altında Osmanlı/ Türk Musikisinin artık kalıplaşmış, yerleşmiş bir musiki geleneği olduğundan bahseder ve 15.-16.yüzyıllarda kaleme alınmış müzik teorisi kitaplarına (*Edvâr'lar*) değinir. Bu kitaplarda musikinin kullandığı sesler, makam ve usûller uzun uzun açıklansa da iş fiilen musiki öğrenmeye geldiğinde bu kitaplar yetersizliklerinden bahsederek

bir bakıma kendilerini inkar ederler ve musikinin kitapta değil de her zaman bir üstattan öğrenilmesi gerektiğine vurguda bulunurlar (Behar,2019,s.38). Burada öneminden bahsedilmek istenen bir nevi yazının ya da kitabın varlığı değil, asıl önemli olanın icracı olduğudur. Dahası bu gibi kitaplarda musikinin meşk etmeksizin öğrenilemeyeceğinden bahsedilmektedir. Ayrıca bu kitaplar musikinin teorisinin kitaplardan öğrenebileceğini vurgularken teorinin tek başına işe yaramadığını, pratiğin daima teoriden üstün olduğunu, pratiğin ise ancak ve ancak meşk edilerek öğrenilebileceğini belirtmektedirler. Osmanlı'da yüzyıllarca süregelen sözlü aktarım üzerindeki ısrar manevi ve ruhsal eğitimle de ilgilidir. Örneğin “hizmet etmek”, “iki diz üstüne gelmek”, “diz çökmek” gibi kullanılan ifadeler bunu destekler niteliktedir (Behar, 2019, s.39). Bu bağlamda sözlü aktarımın gerektiğinde dinsel ve manevi işlevleri de yerine getiren bir aracı rolünde olduğu, müzik alanında da böyle bir öğretim modelinin oluşmasında önemli bir role sahip olduğu anlaşılmaktadır.

Kitabın ikinci bölümünde Behar, **Uygulama** başlığı altında meşkin uygulama yönteminden, *meşkin süresi, meşkte uzmanlaşma, meşk mekanları* gibi bölümler altında değerlendirmelerde bulunmuştur. Bölümün ilk bölümde bahsedilen ifadelerle benzer olduğu ancak daha detaylı bir anlatım tercih edildiği görülmektedir.

Musiki meşkinde yeni başlayan bir talebenin görece basit bir eseri usûlüyle birlikte çok kısa sürede öğrenebildiği ve ezberine alabildiği bilinmektedir. Bu musiki jargonunda eserin çıkmış olduğu anlamına gelmektedir (Behar, 2019,s. 42). Görece daha uzun ve karmaşık bir eserin hakkıyla meşk edilmesi ise haftalarca hatta aylarca sürebilmekteydi. “*Meşk süresi neyle ölçülürdü?, Meşk ne zaman sona ererdi?, Alınır verilen meşkin ölçü birimi neydi?*”(s.43) sorularının cevabına bakıldığında ise en temelde iki ayrı ölçü biriminden bahsedildiği görülmektedir. Bunlar; meşk süresi veya meşk edilen eser ya da fasıl sayısıdır. Bunun anlamı ise, “*Fılanca zattan sekiz ya da on fasıl meşk etmiş olmak*” ya da “*Bir yıl boyunca falanca üstatdan meşk almış olmak*”, “*İsmail Hakkı Bey'den yirmi fasıl meşk ettim*” (s.43) demekle eş değerdir. Meşk süresiyle meşk edilen eser ya da fasıl sayısı arasında bir bağlantı kurarak talebenin ustalaşmasından bahsetmek doğru değildir. Çünkü bir eserin ya da bir fasılın meşk edilip özümsemesi için gerekli süre hocadan hocaya, öğrenciden öğrenciyeye değişmektedir (Behar, 2019,s. 44).

Meşkte uzmanlaşma da değinilmesi gereken başka bir konudur. Repertuarın farklı türlerini farklı ustalardan meşk etmek doğru ve meşru görülmekle beraber, ustaların birini diğerinden üstün görmek ve hürmetsizlik etmek hoş karşılanmaz. Ustalar arasında anlaşmazlık veya rekabete rastlansa bile çırak, ustaları karşısında tarafsız davranmakla ve her birine eşit derecede hürmet göstermekle yükümlüdür (Ayas, 2015, s. 83). Meşkte uzmanlaşmanın en belirgin örnekleri ise dinsel ve din dışı eser meşki ve icrasında görülmektedir (Behar, 2019, s. 52). Örneğin, camii, tekke gibi mekanlarda dinsel eserleri geçmek isteyen kişiler zorunlu olarak bu mekanlardan, bu mekanın getirdiği sosyal çevrelerde yetişmiş, buralarda sivrilmemiş kişilere zakirlere ve üstatlara başvururlardı. Din musikisinin en uzun, zor ve karmaşık eserleri olan Mevlevi ayinleri de öncelikle Mevlevi dergâhlarında yetişmiş olan müzisyen ve dervişlerden meşk edilirdi.

Behar'ın meşk mekanlarına detaylı olarak değinmeden önce ilk olarak şu soruları sorduğu görülmektedir. “*Musiki dersleri, meşkin nerelerde alınır verilir?*”, “*Meşki kim alır, kim verir?*”, “*Belirli ve kurumlaşmış meşk mekanlarından ne ölçüde söz edilebilir?*”(s.55). Bu sorulara verilen cevaplarda daha 17.yüzyılın ilk yarısında bile Topkapı Sarayı meşkhânesinin düzenli bir şekilde işlediğini, bunun yanında musiki ve saz alimlerinin saray dışında ev gibi mekanlarda meşk eğitimi verdiği ve musiki meşkinin tarihi zeminin çok köklü olduğu anlaşılmaktadır. Bunun yanında İsmail Hakkı Uzunçarşılı'nın ortaya çıkardığı belgelerden özellikle 17.yüzyılda saraya mensup cariyelerin musiki meşk etmek ya da bir sazı çalmayı öğrenmelerini gelenek haline geldiği görülmektedir. Hizmetlerinin karşılığı olarak ise bu üstatlara Hazine-i Hissa'dan çeşitli ödemeler yapılmaktaydı. (Uzunçarşılı, 1977, s.79-114'den aktaran Behar, 2019,s. 55). Ayrıca evleri müsait olmayan musiki üstatlarının talebelerini ağırlamak için iş yeri olarak kullandıkları mekanlarda, dükkanlarda ders verdikleri de bilinmektedir. Bununla birlikte sarayın musiki faaliyetlerinin olduğu ve dışarıdan üstatların gelerek saray halkına eser meşk ettikleri de bilinmekte olup bu müziklerin konusu padişahın kişisel zevk ve tercihlerine bağlı olan bir durumdu. Ayrıca zaman zaman musikiden hoşlanmayan ya da dini sebeplerle musikiyi hoş görmeyen padişahların olduğu da bilinen durumlar arasındaydı. Buna örnek olarak III. Osman'ın tahta geçmez Enderun'da bulunan yetişmiş müzisyenlerin tümü saraydan çıkarılmış ve Enderun meşkhânesi süresiz

olarak tatil edildiği ifade edilebilir. Aynı şekilde yerine gelen III. Mustafa'nın 17 yıl süren saltanatı boyunca durum bu şekilde devam etmiştir. Sonrasında ise özellikle I.Abdülhamit dönemi 1774 yılı itibariyle sarayda Şehzade Selim (III.Selim) sayesinde musiki alanında bir hareketlenme görülmektedir (Uzunçarşılı, 1977, s. 98'den aktaran Behar, 2019, s.57). Ancak saray tarafından desteklenmesi dahi Osmanlı/Türk Musikisinin yok olmadığı ya da mevcut meşk zincirinin kopmadığı, uzun yıllar boyunca geleneğin devam ettiği ifade edilmektedir. Dolayısıyla 19.yüzyılın öncesinden itibaren Osmanlı/Türk Musikisi kendini İstanbul başta olmak üzere saray etkisi dışında da beslemiş ve her geçen gün tazelenmiştir. Bunun yanında yine İstanbul başta olmak üzere Bursa, Edirne, Selanik, İzmir, Diyarbakır gibi belli başlı şehirlerde halk arasında musiki meşki geliştiğinden dolayı Osmanlı/Türk Musikisini bir saray musikisi olarak değil de bir şehir musikisi olarak ifade etmek daha doğru olacaktır (Behar, 2019, s.58).

Saray dışında meşk edilen yerler arasında ev gibi toplumsal mekanlar dışında tekkelerin varlığından da söz etmek gerekmektedir. Öncelikle dini müzik icra edilen ancak her türlü müziğin de rahatça meşk edildiği, öğreniminin yapıldığı, çeşitli müzik meraklılarının devam ettiği tekkeler ve Mevlevi dergâhları meşk geleneği için oldukça önemli bir yere sahiptir. Özellikle Mevlevi ve Mevlevi dergâhlarının Osmanlı'nın her döneminde musikinin üretim, öğrenim ve yayılışında önemli roller üstlendiğini belirtmek gerekmektedir. 17.yüzyılın başlarından itibaren buralarda hem dini ve tasavvufi hem de dindışı musikide önemli öğretim halkalarının, meşk zincirlerinin oluştuğu bilinmektedir (Behar, 2019, s.59). Saray dışında meşk edilen yerlere başka bir örnek de camilerdir. Buradan anlaşılması gereken Osmanlı/Türk Musikisi geleneğinin en baştan beri meşk edilecek eserlerin türüne, meşki alan ya da verenin niteliğine ve sosyal statüsüne göre musiki eğitim mekanlarının da değişebildiğidir. Amaç musiki meşk etmek olduğunda kahvehane gibi mekanlarda dahi meşk eğitiminin verildiği bilinmektedir. Bu durum sadece mekanlar arasında değişen bir şey olmamakla birlikte aydın, halk, profesyonellik, amatörlük, Müslim, gayrimüslim gibi temel sosyolojik ayrımlarla da ilgili değildir ve musiki meşk etmek isteyen herkesin ilgileneceği bir şeydir. Dolayısıyla meşk, musiki geleneğinin tam olarak kendisidir (Behar, 2019, s. 61).

Behar, *meşk, müzik yeteneği ve hafıza* başlığını açıklamaya "*Hoca tarafından meşklerine kabul edilmek için talebede genel olarak aranan özellikler nelerdir?*"(s.65) sorusunu sorarak başlamıştır. Meşk eğitiminde katı kuralların olmadığı bilinmektedir. Örneğin meşk eğitimine talebenin kaç yaşında başladığı ya da başlatılması gerektiği gibi herhangi bir fikir beyanı yoktur. Bunun yanında müzik eğitiminin süresi hakkında da genel bir kuraldan da bahsedilememektedir. Meşk dersleri sadece talebenin yeteneğine, öğrenme kapasitesine, meşke ayırabildiği zamana ve şevk düzeyine göre hız ve yoğunluk kazanabilmekteydi. Burada önemli olan bir diğer konu ise hocanın sabrı ve özeni olarak ifade edilmektedir. Musiki üstadı talebeden her şeyden önce güzel bir ses, iyi bir müzik kulağı ve asgari düzeyde de olsa bir ritim anlayışı beklemekteydi Bununla birlikte talebenin istekli ve sebatlı olması da talebeden beklenen davranışlar arasındaydı ve bunu zamanın göstereceğine inanılmaktaydı. Ancak sayılan yeteneklerin dışında meşk yoluyla musiki öğreniminde başarılı olmak için güçlü bir kulak hafızasına sahip olmak en temel unsur olarak ifade edilmektedir. Güçlü bir kulak hafızasından kasıt ise eserleri ezberine kısa sürede alabilme ve hafızasında tutabilme yeteneği olarak görülmektedir. Bu yetenek hem hocanın hem de talebenin işini kolaylaştırmakta ve böyle bir hafızaya sahip olmak Türk Musikisi çevrelerinde her zaman takdirle karşılanılmaktaydı. (Behar, 2019, s.66). Behar, bu konuya örnek olarak, geleneksel bir üstat ve büyük şarkı bestecisi olarak anılan Hacı Arif Bey'i göstermektedir. Örneğin, Hacı Arif Bey kendisine gelen talebenin yeteneği ne olursa olsun güçlü bir kulak hafızasına sahip olmadığı sürece eser meşk etmenin beyhude olduğunu düşünmekteydi. Aynı zamanda durum tersten okuduğunda ise güçlü bir kulak hafızası olmayanın hiçbir zaman iyi bir müzisyen olamayacağı sonucuna da ulaşabilmektedir. Bu bağlamda meşk geleneğinde müzik hafızası eksikliğinin iyi bir müzisyen olmanın önünde engel teşkil ettiği düşüncesinin hakim olduğu söylenebilmektedir (Behar, 2019, s. 66-67).

Behar, kitabın ikinci bölümü olan uygulama bölümünün son başlığında *meşk, meslek ve profesyonellik* başlığı altında meşk öğretimini icra eden üstatların ustalık durumlarından ve bu durumdan kaynaklı aldıkları maaştan, dolayısıyla Osmanlı/Türk Musikisi için saray müziği değil de şehir müziği denilmesini bir kez daha temellendirmektedir. Sarayda musiki icrasının önem kazandığı III.Selim ve II.Mahmut'un saltanat dönemlerinde

sadece hediye, ihsan ya da atıye ile ödüllendirilmediği, bu padişahlar döneminde saraya alınan müzisyenlere doğrudan maaş verilerek aylığa bağlandıkları bilinmektedir (Behar, 2019, s.72). Dolayısıyla bu müziği bir saray müziği değil de şehir müziği olarak değerlendirmek yerinde bir tespit olacaktır. Ayrıca profesyonel müzisyenlerin daima azınlıkta kaldığı ve üst bir müzik tarzı olarak değerlendirmenin yanlış olduğu düşünülmektedir. Bu konuyla ilgili dönem dönem farklı uygulamaların olduğu bilinse de çoğu belgelerde musiki üstatlarının, musikişinasların bir meslek erbabı değil, amatör icracılar olarak değerlendirilmesi gerektiğine inanılmakta olup bu insanların asıl meslek ve geçim kaynakları farklılık göstermektedir (Behar, 2019, s.73).

Geleneksel Osmanlı/Türk Musikisi için profesyonellik anlayışının ortaya çıktığı dönemler 19. Yüzyılın son çeyreğine uzanmaktadır. Örneğin bu dönemlerde bahçeler, mesire yerleri ve kahvehane gibi halka açık yerlerde musiki icra etmenin çoğalmasının piyasa olgusunu meydana getirmiştir. Bu durum musikinin para karşılığında öğretilebileceği ve bu şekilde hayatı idame ettirebileceği algısını ortaya çıkarmış, ancak bu durum çoğunluk tarafından onay görmemiştir. Bununla birlikte belli bir ücret karşılığında musiki öğretilen, nota, saz ve repertuvar gibi derslerin verildiği birtakım özel musiki mekteplerinin kurulması ve bunun yaygınlık kazanması ise 20.yüzyılın başından sonraki dönemlere rastlamaktadır. Bu şekilde meşkhâne görevi gören yerlerin kısa süre içerisinde ticarethaneye dönüştüğü kabul edilmektedir (Behar, 2019, s.76).

Bu süreçte özellikle İkinci Meşrutiyetten sonra Kutmanizade Şamlı Tevfik ve İskender Biraderler'in İstanbul'da bu alanda ilk sistematik Türk Musikisi nota yayıncılığı yapan şirket olarak bilinmektedir. Bu şirket 1980'lere dek farklı isimlerle gelmiştir ve Türk Musikisi nota yayıncılığında öncü bir kuruluş olmuştur. Bu şirketin musikinin sistematik bir şekilde kağıda dökülmesi, basılıp yayımlanması ve aynı zamanda musiki meşklerinin para karşılığında verilmesi gibi tamamen geleneksel meşk sisteminin getirmiş olduğu ahlâki normlara aykırı bir tavır takındığı görülmektedir (Behar, 2019,s. 80).

Behar, kitabın üçüncü bölümünde **Ahlâk** başlığı altında meşkin sadece müzik eğitimi amacına yönelik basit bir araç olmadığından, meşk geleneğini sonraki kuşaklara aktarmak için zamanla birtakım sanat ve müzik ahlâkıyla ilgili bazı kalıcı değer yargılarının oluşmasından bahsetmektedir. Bu bağlamda iletilen ve yeniden üretilen bu sosyal ve kültürel kodların meşki basit ve düz bir teknik eğitim süreci olmasının çok ötesine taşımaktadır. Yazar bu temel norm ve ilkeleri *meşakkat*, *itaat*, *liyakat*, *gurur* ve *sadakat* alt başlıkları altında değerlendirmektedir.

Meşk, meşakkatli bir öğretim yöntemi olmakla birlikte zor, zahmetli, sabır ve gayret isteyen bir yöntemdir. Bununla birlikte musiki üstadı olmak ve kendi de meşkler verebilecek düzeye gelmek kolay değildi. Bu süreç oldukça uzun olmakla birlikte aşksız yapılacak bir şey hiç değildi (Behar, 2019, s. 82-83). Örneğin yazar, 19.yüzyılın iyi bilinen hanendelerinden olan Tophaneli Sabri Bey hakkında, bir gün Fener Patrikanesi'nin mugannilerinin Sabri Bey'in beste geçmesini istedikleri için geldiklerini ve öğrenecekleri bestenin notalarını çıkarmaya çalıştıkları anlatır. Bunu görmesi üzerine Sabri Bey ise; "*Diz döveceksiniz efendiler. Diz dövmedikçe bu iş olmaz, ben de size besteyi geçmem*"(s.86) diyerek diz dövmekten kastının dizlere usul vurmaktan işlevinden öte geleneksel meşkin gayret, meşakkat ve tevazu unsurlarına dikkat çekmektedir.

Musiki eğitiminde ahlâki değerleri ortaya çıkaran hiç kuşkusuz talebenin itaat etmesiydi ve bu meşakkatin bir parçasıdır. Hocanın meşk almaya gelen talebesi üzerinde kurmuş olduğu tahakküm ilişkisi bir nevi itaati de meydana getirmekteydi. Hoca talebeden kendisini tamamen gözü açık dinlemesini beklerdi ve hocayı sorgulaması haddini bilmezlik olarak görülmekteydi. Hatta itaat bir nevi hoca ve talebe arasında talebenin hocaya gelmeden önce hafızasını ve bilgisini sıfırlaması anlamına gelmekteydi. Talebenin itaatsizliği ise hocanın meşkleri bitirmesine kadar gidebilmekteydi (Behar, 2019,s. 92).

Talebenin itaatsizliği nota kullanımı noktasında da hoca tarafından sert karşılanan bir durumdu. Örneğin yazar tarafından ifade edilen çarpıcı bir örnekte, 1900'lü yılların hemen başında Galata Mevlevihanesi'nin neyzenbaşısı olan Aziz Dede'den (1835-1905) ney meşki alan Emin Efendi'nin meşk sırasında cüppesinden bir nota düştüğü anlatılmaktadır. Buna çok kızan Aziz Dede ise öğrencisini tokatlayarak evinden kovar ve talebe kapısında yatmasına rağmen asla affetmez. Süreç tam dokuz ay boyunca devam eder ve ancak soğuk bir kış gününde kapısında bekleyen talebesine acıdığı için affettiği belirtilir (Behar, 2019,s. 94).

Meşki bilinen bir üstattan alabilmek için bunu hak etmek gerekmektedir ve bu durum liyakatin meşkte ne kadar önemli olduğunu göstermektedir. Bununla birlikte talebeden iyi bir musiki hafızası ve asgari bir yetenekle birlikte meşk zincirini devam ettirebilmesi, meşk ailesinden olabilmesi için talebenin buna layık olduğunu göstermesi gerekmektedir. Bu bağlamda geleneksel Osmanlı/ Türk Musikisinde her şey herkese öğretilmezdi ve öğretilmemeliydi. Aynı zamanda kıymetli, zor ve nadide olarak görülen eserlerin sadece onları hak eden talebelere öğretilmesi gerektiğine inanılmaktaydı (Behar, 2019,s. 95). Dolayısıyla Osmanlı/ Türk Musikisi evreninde usta çırak ilişkisi etrafında görülen bu eğitimin önemli ahlâki değerleri içerisinde bulundurduğu anlaşılmaktadır.

Talebe için musiki meşk etmenin gururu azımsanacak cinsten değildi. Nitekim kimlerden meşk alındığı ve hangi sazların hangi üstatlardan meşk edildiği oldukça önemliydi (Behar, 2019, s.97). Bilindiği üzere meşk zinciri yüzyıllar boyunca devam eden bir zincirdi ve talebe kendi meşk silsilesini en yüksek otoritelere, en makbul üstatlara götürmek durumundaydı. Dolayısıyla talebenin kendi meşk silsilesini en yüksek otoritelere götürmesi küçümsenmeyecek bir gururdu. Bu bağlamda yazar günümüze de atfı yaparak şu an bile Türk Musiki camiasına yeni giren ya da pek tanınmayan birine ilk yöneltilen sorunun “*Hocan kimdir?*”, “*Kime, kimlere devam ettin?*”(s.97) olduğu üzerinde durmuştur.

Behar, dördüncü bölümde **Gelenek ve Değişim** başlığı altında Osmanlı/Türk Musikisinin geçmişten günümüze kadar ne tür değişimlerden geçtiğini, geçmişte ayıp ya da hadsizlik olarak karşılanan birtakım davranışların günümüz müziğinde nasıl normalleştiğini anlatmaya çalışmaktadır. Aynı zamanda bu bölümde genel itibariye Osmanlı/ Türk Musikisinin gelenekten modernliğe geçiş aşamaları üzerinde durulmaktadır.

Geleneksel Osmanlı/ Türk Musikisi eserleri meşk silsilesi içinde zamanla oluşmuştur ve oluşan çeşitli versiyonlar aynı estetik ve tarihsel değere sahiptir. Bu bağlamda oluşan eserler kendi içinde bir değere sahiptir. Klasik bir eserin tüm versiyonlarını topladıktan sonra bir kısmının“yanlış” olduğunu varsayarak bazı eserlere “doğruluk”, “otantiklik”, “gerçeklik” atfetmek kabul edilebilir bir yargılama değildir. Ancak bu düşünce yapısı Cumhuriyet Türkiye’sinde oldukça yenidir. Dolayısıyla günümüzde Türk Musikisi çevrelerinde aynı eserin farklı versiyonlarının özellikle farklı oldukları için ilginç ve önemli oldukları yaygınlık kazanan bir düşünce değildir. Bu konuda birtakım istisnalar vardır ve Dârütta’lim-i Musiki bu istisnalardan biridir: Dârütta’lim-i Musiki (Musiki Öğrenim Evi) İkinci Meşrutiyet’ten sonra İstanbul’da faaliyete geçen musiki derneklerinden biridir ve hiç kuşkusuz en önemlilerindedir (Behar, 2019, s. 112-113). Derneğin en kalıcı faaliyetlerinden biri geniş bir nota yayını yapmış olmasıdır. Burada işaret edilmek istenen şey, bu derneğin nota yayınları konusunda istisna teşkil eden müzik anlayışıdır. Bu dernekte ismi geçen üstatlar, kağıda dökülüp yayınlanan eserlerin farklı versiyonlarını doğru ya da yanlış olarak değerlendirmiyorlar ve aynı eserden birkaç tane farklı versiyonlarının oluşunu sözlü geleneğin normal bir sonucu olarak görüyorlardı. Dolayısıyla bir eserin farklı versiyonlarını doğru ya da yanlış olarak değerlendirmeyi kişisel zevk ve tercihe bağlıyorlardı. Dârütta’lim-i Musiki’nin 1925 yılında talebeleri için bastırdıkları nota defterlerinin arkasına ise, kişilerin kendi icra ettikleri biçimiyle notaların oluşturulduğunu ifade eden beyanlar bulunuyordu (Behar, 2019, s.114). Dolayısıyla bu derneğin girişimi, musiki dünyası için genel geçer bir standartlaştırma oluşturma ve sadakat, otantiklik ya da orijinallik saplantısıyla bir üstünlük sağlama fikrinden uzaktı.

Nota yayıncılığı konusunda başka bir örneğe Arşak Fasılları adı verilen musiki yayınlarında rastlanmaktadır. Tıpkı Dârütta’lim-i Musiki’de olduğu gibi farklı versiyonların varlığına dikkat çeken bu yayıncılık meşk geleneğinden tamamen zıt bir davranışta bulunarak “piyasa tavrında yazılmıştır” ibaresiyle karşılaşmaktadır (Behar, 2019,s. 120). Buna benzer örneklerin çoğaltılabileceği ifade edilmekle birlikte Türk Musikisi dünyasına kar amacı güden davranışlar zamanla egemen olmaya başlamıştır. Dolayısıyla eserlerin farklılaşmasının bir zenginlik ve gelenekteki bir dinamizm belirtisi olarak ifade edildiği düşünce yapısından, bu farklılıkların bir sapkınlık, bir hatalar zinciri olarak anlaşıldığı döneme geçilmiştir. Behar (2019, s.121), günümüz şartları düşünüldüğünde, klasik eserlerin yazılı versiyonlarının nasıl, hangi dönemlerde, hangi meşk silsileleri içerisinde oluşturulduğu, hangi estetik değerlere cevap verdiği gibi konuların araştırılması gerekirken, eserlerin doğruluğu ya da yanlışlığı, orijinalligi üzerine yapılan tartışmaların gereksizliği üzerinde durarak eleştiride bulunmaktadır.

Bunların yanında “nota birliği” adı altında daha önceden ortaya çıkan düşüncelerin yanına bir yenisi daha eklenmiştir. Bir eserin mevcut yazılı versiyonlarından, notalarından bir tanesini kabul ederek diğerlerini yok saymak, bir nevi ayıklama, imha etme dönemine geçildiği hatta bu düşüncenin yaygınlık kazanarak İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı nezdinde bir kurulun kurulmasına da karar verilmiştir (Behar, 2019, s.123). Yazar tarafından bunun yerine yapılması gerekenin tüm eserleri bir yerde saklamak, her birine dipnotlar ekleyerek hangi sözlü kaynaktan geldiği, kime meşk edildiği, kimin tarafından fiilen kağıda, notaya geçirildiğinin bilgisinin verilmesi gerektiği olduğuna inanılmaktadır.

Meşkin Osmanlı/ Türk Musikisi eserlerinin kayda veya bir sonraki nesle aktarılmasında geçmişte oynadığı rolünün günümüz itibariyle büyük ölçüde kaybedildiği ifade edilmektedir. Bu bağlamda hoca ve talebe arasındaki ahlâki unsurlardan biri olarak ifade edilen sadakat duygusunun günümüz itibariyle tamamen tersine işlediği görülmektedir. Geçmişte “*ben filan eseri hocamdan şu şekliyle geçmiştım*” şeklindeki sadakat göstergesi şimdilerde “*filan eserin şu notası doğrudur*” şekline evrilmiştir. Ancak yine de geleneksel Osmanlı/ Türk Musikisi dünyasına bakıldığında yazılı metne mutlak güven henüz yerleşmiş değildir. Notanın ön plana çıkıp geleneksel müzik öğretilerinin arka plana atıldığı dönem 20. yüzyılın sonlarına rastlamaktadır. Nota sadece musiki gerçeğinin genel çerçevesini çizmeye yarayan muğlak bir öneri veya cansız bir nesne olarak değerlendirilmektedir (Behar, 2019, s.145).

Behar, kitabın son bölümü olan beşinci bölümünde **Dün, Bugün ve Yarın** başlığı altında meşkin geçmişle bağlantılı olarak bir değerlendirmesi ile birlikte günümüz şartlarında meşkin kısaca değerlendirmesini yapmaktadır. Yukarıda da ifade edildiği gibi meşk, usta çırak ilişkisine dayanan, belirli ahlâki unsurları ve normları içerisinde barındıran sözlü bir gelenektir. Hatta meşk, geleneğin ta kendisidir. Özellikle 19. yüzyılın sonları ve 20.yüzyılın başlarına denk gelen dönemlerde meşk geleneğinin eski ahlâki unsurlarından ve normlarından uzaklaştığı ve musiki icra etmenin modernleşmeyle birlikte batı eğitimine yaklaştığı, nota kullanımının yaygınlaştığı görülmektedir. Ancak yine de 19.yüzyılın meşk anlamında en zengin dönemlerini yaşadığı bilinen bir gerçektir.

Bakıldığında daha “çağdaş”, batılı yöntemlerle müzik eğitimi yapmaya çalışan ve İkinci Meşrutiyet öncesinde ve sonrasında kurulan resmi ve özel birçok musiki dernek ve mektep bilinen meşki kullanmaya devam etmişlerdir. Düzenli bir ders programı ve müfredat çerçevesinde musiki dersi okutulan ilk mektep Darüşşafaka’dır. Musiki derslerinin tedrisat programına koyulduğu 1874 yılından 1897 yılına kadar (ölümüne kadar) Zekai Dede bu okulda aralıksız 23 yıl ders vermiştir. Zekai Dede’nin ölümünden sonra ise yerini oğlu Hafız Ahmet Efendi almış ve ölümüne kadar (1943) müzik derslerini sürdürmüştür. 1925’ten sonra Maarif Vekaleti okullara müzik eğitimini Batılılaştırma konusunda kesin direktifler vermiştir ve Darüşşafaka’da derslerin kapsam ve yönteminde değişikliğe gidilmiştir (Behar, 2019, s.205). 1927 yılında Darüşşafaka’nın tarihini ve o günkü durumunu ayrıntılı olarak anlatan *Darüşşafaka- Türkiye’de ilk Halk Mektebi* başlıklı kapsamlı bir kitap yayınlanmıştır. Burada gösterilen bir fotoğrafta Hafız Ahmet Efendi öğrencileriyle birlikte derste görülmektedir. 20 kişilik öğrenci grubundan iki kişi keman, biri ud, biri de kanun çalarken biri de ney üfleemektedir. En önde oturan dört öğrenci ise ellerinde notalarla poz verdiği görülmektedir. Burada ifade edilmek istenen, Darüşşafaka’da geleneksel meşkin yanı sıra Cumhuriyet’in resmi musiki tedrisat programı uyarınca solfej ve notanın da öğretildiği, Türk Musikisinin okullarda öğretimini yasaklamış olan resmi makamlara göstermekti (Behar, 2005,s.83-117’den aktaran Behar, 2019, s.206). Maarif Vekaleti’ne bağlı tüm okullarda 1926’dan itibaren bütünüyle Batı müziği öğretimine yönelik bir Ortaokul ve Lise müzik ders programına konmuş ve zorunlu hale getirilmişti. Ancak Darüşşafaka’dan başka hiçbir lise seviyesindeki okula geleneksel meşk’le nota ve solfej öğretimini bir araya getiren böyle bir karma program uygulamaya konmamıştır (Behar, 2019, s.206).

1925’ten, 1975 yılında İstanbul’da Türk Musikisi Konservatuvarı kurulana kadar geleneksel Osmanlı/Türk Musikisini öğrenimi Milli Eğitime bağlı tüm okullarda fiilen yasaklanmıştı. Ancak İstanbul ve Ankara Radyoları’nda genç Türk Musikisi ses sanatçılarının yetişmesini sağlamak ve onlara repertuar birikimi oluşturmak için yoğun bir eğitim verildiği bilinmektedir. Örneğin radyolarda istihdam edilen stajyer sanatçılara radyonun içinde usûl, solfej dersleri verilirken bir yandan da eser meşk edilirdi. Ancak 1954 yılında Başbakanlık’dan gelen ani emirle radyoların bir okul olmadıkları hatırlatılarak Ankara Radyosu’ndan bu derslerin kaldırılması istenmiştir (Behar, 2019, s.210).

Peki meşkin yeni anlamları üzerinde bir değerlendirme yapılırsa, *meşk artık “meşk” midir? Eskiler* eski meşk geleneğini olduğu gibi sürdürmenin imkansız olduğunu düşünmektedirler. *Yeniler* ise eskisiyle ilgili pek az olan bazı uygulamaları meşk adı altında pazarlamaya devam etmektedirler. Son yıllarda meşkin çeşitli kaynak ve mecralarda rastladığımız yeni anlamlarından bazıları şöyledir; Müzik yapmak, müzik icra etmek, konser veya icra, musiki ve musiki adabına dair sohbet etmek, eseri notasından okuyarak öğrenmek, bir eseri taklit etmek veya ondan esinlenerek beste yapmak gibi anlamlarda kullanılmaktadır (Behar, 2019, s.227). Hatta özellikle son yıllarda bazı müzik gruplarının “filan meşk grubu” ismiyle grup kurdukları bilinmektedir. Grup Meşk, Ümmi Sinan Meşk Grubu vs. örnek verilebilir.

Sonuç olarak, günümüzde teknolojiyi tamamen dışlayarak eskisi gibi meşkle musiki öğretimi yapmanın imkansızlığı herkes tarafından iyi bilinmektedir. Dolayısıyla meşkin ahlâki yanını, usta çırak ilişkisinin etik anlayışını ve değerlerini muhafaza edip bire bir öğretim boyutunu yitirmiş bulunuyoruz. (Behar, 2019,s. 229). Meşk geleneğinin yeniden ortaya çıkarılması ise geleneğin kendisini değil sadece gelenekçiliği ortaya çıkarabilir ve taklitle başlayan bu yöntem zamanla öz’den uzaklaşılmasına sebep olur. Aynı zamanda bu durum eskiyi yeniden canlandırmaktan öte sadece geleneğin taklit edilmesini ve hatırlanmasını sağlayabilir... Bu kitapta bilinmesi gereken en temel şey, Cem Behar’ın bu eserinin Geleneksel Osmanlı/ Türk Musikisini anlaşılmasına büyük katkı sağladığıdır. Geleneksel Osmanlı/ Türk Müziğinin içerisinde barındırdığı ahlâki ve toplumsal normların, geleneğin nesilden nesile aktarılmasına katkı sağladığı ve halk tarafından benimsendiği bilinmektedir. Bu bağlamda Cem Behar’ın da sıklıkla üzerinde durduğu gibi, Osmanlı/ Türk Musikisi bir saray müziği değil bir halk müziğidir. Dolayısıyla müzik yoluyla bireylerin devlete, aileye ve sisteme bağlılık sağladığı ve usta-çırak ilişkisi yoluyla bunun pekiştirilmeye çalışıldığı ifade edilebilmektedir. Yazarın yazma üslubu konusuna gelince sade ve anlaşılır bir dil tercih ettiği, sohbet havasında ve eleştirel bir perspektiften eserini kaleme aldığı anlaşılmaktadır. Ayrıca günümüz Türkçesiyle anlaşılmayan ifadelere açıklık getirmesi esere canlılık getirmekte ve anlaşılmasına katkıda bulunmaktadır. Aynı zamanda anlatımlarını çarpıcı örneklerle ilgi çekici hale getirişi eseri okurken o dönemde yaşıyor hissi vermektedir. Eseri bitirirken günümüz toplumunda meşkin hangi anlamlarda kullanıldığını eleştirel bir dilden analiz ediyor oluşu geçmişten günümüze geleneği anlamlandırmak açısından bütüncül bir bakış sağlamaktadır. Son olarak kitap her şeyden öte alanda meşk geleneğini ayrıntılı bir şekilde ele alma ve bir nevi kültür analizi yapma bağlamında büyük bir öneme sahiptir ve bu alanda yazılabilecek eserlere önyak olma niteliği taşımaktadır.

Kaynakça/References

- Acar, M., & Bilir, H. (2014). Gerçek bir âlim, mümtaz bir şahsiyet: Sabri Fehmi Ülgener. *KMÜ Sosyal ve Ekonomik Araştırmalar Dergisi*, 16(26):114-122.
- Ayas, G. (2015). “Alaeddin Yavaşca ve Meşk Ahlâkı: Yaşayan Bir Geleneğin Sosyolojik Analizi”. *Sosyologca*, 9, 81-96.
- Ayas, G.(2019). *Müzik Sosyolojisi Kuramsal Bir Giriş*. İthaki Yayınları.
- Behar, C. (2019). *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz: Geleneksel Osmanlı/Türk Müziğinde Öğretim ve İntikal*. Yapı Kredi Yayınları.
- Behar, C. (2005). *Musikiden Müziğe Osmanlı/Türk Müziği: Gelenek ve Modernlik*. İstanbul: YKY.
- Öner, L. (2017) .“Osmanlı Dönemi Türk Müziğinden Miras Kalmış Felsefi Temelli Bir Eğitim Geleneğini Yeniden Canlandırmak: Çağdaş Meşk Uygulamaları.”. *Journal of Human Sciences*, 294-307.