

ISSN: 2146-7765

---



**EÜ  
DEVLET TÜRK MUSİKİSİ  
KONSERVATUVARI  
DERGİSİ**

---

**Sayı: 5 Yıl: 2014**

---

**Yayın Sahibi**

Prof. Dr. M. Öcal ÖZBİLGİN  
(Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuarı adına)

**Editör**

Yrd. Doç. Dr. Füsun AŞKAR

**Dergi Yayın Kurulu**

Prof. Dr. M. Öcal ÖZBİLGİN  
Doç. Dr. Ö. Barbaros ÜNLÜ  
Yrd. Doç. Dr. Maruf ALASKAN  
Yrd. Doç. Dr. Füsun AŞKAR  
Yrd. Doç. Dr. İlhan ERSOY  
Yrd. Doç. Dr. S. Bahadır TUTU  
Öğr.Gör. Atabey AYDIN

**Kapak Fotoğrafları**

Öğr. Gör. Abdurrahim KARADEMİR ve Ferruh ÖZDİNÇER arşivi'nden

**Basım Yeri**

Ege Üniversitesi Basımevi  
Bornova-İzmir

**T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı**  
**Sertifika No: 18679**

**Basım Tarihi**

26.12.2014

**Baskı Adedi:** 150

**Yönetim Yeri**

Ege Üniversitesi  
Devlet Türk Musikisi Konservatuarı  
dtmk@mail.ege.edu.tr  
0 232 388 10 24

---

Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuarı tarafından  
yılda iki sayı olarak yayımlanan ulusal hakemli bir dergidir.

**EGE ÜNİVERSİTESİ**  
**DEVLET TÜRK MUSİKİSİ KONSERVATUVARI DERGİSİ**  
**HAKEM KURULLARI**

Prof. Dr. Gürbüz AKTAŞ	E.Ü. DTMK
Prof. Ş. Şehvar BEŞİROĞLU	İTÜ TMDK
Prof. Dr. Mustafa Hilmi BULUT	C.Ü. GSF
Prof. Dr. Hakan CEVHER	E.Ü. DTMK
Prof. Dr. Ayhan EROL	D.E.Ü. GSF
Prof. Songül KARAHASANOĞLU	İTÜ TMDK
Prof. Serpil MÜRTEZAOĞLU	İTÜ TMDK
Prof. Nihal ÖTKEN	İTÜ TMDK
Prof. Dr. M. Öcal ÖZBİLGİN	E.Ü. DTMK
Prof. Berrak TARANÇ	E.Ü. DTMK
Doç. Dr. F. Reyhan ALTINAY	E.Ü. DTMK
Doç. Dr. Türker EROĞLU	G.Ü. EĞİT. FAK.
Doç. Dr. Kürşad GÜLBELAZ	Dicle Ü.
Doç. Dr. Belma KURTIŞOĞLU	İTÜ TMDK
Doç. Bülent KURTIŞOĞLU	İTÜ TMDK
Doç. Dr. Muzaffer SÜMBÜL	Ç.Ü. Eğ. Fak.
Doç. Dr. Ö. Barbaros ÜNLÜ	E.Ü. DTMK
Doç. Dr. İbrahim Yavuz YÜKSELEN	D.E.Ü. GSF
Yrd. Doç. Dr. Maruf ALASKAN	E.Ü. DTMK
Yrd. Doç. Dr. Füsun AŞKAR	E.Ü. DTMK
Yrd. Doç. Dr. Gökhan EKİM	E.Ü. DTMK
Yrd. Doç. Dr. İlhan ERSOY	E.Ü. DTMK
Yrd. Doç. Dr. S. Bahadır TUTU	E.Ü. DTMK
Dr. Yücel AÇIN	İTÜ TMDK

**EGE ÜNİVERSİTESİ**  
**DEVLET TÜRK MUSİKİSİ KONSERVATUVARI DERGİSİ**  
**YIL: 2014 SAYI: 5**

**BU SAYIDAKİ HAKEMLER**

Prof. Dr. Gürbüz AKTAŞ	E.Ü. DTMK
Prof. Dr. Aylin GÖZTAŞ	E.Ü. İLETİŞİM FAK.
Prof. Serpil MÜRTEZAOĞLU	İTÜ TMDK
Prof. Nihal ÖTKEN	İTÜ TMDK
Prof. Dr. M. Öcal ÖZBİLGİN	E.Ü. DTMK
Doç. Dr. Kamile AKGÜL	YENİ YÜZYIL ÜN.
Doç. Dr. Türker EROĞLU	G.Ü. EĞİT. FAK.
Doç. Bülent KURTİŞOĞLU	İTÜ TMDK
Doç. Dr. Feridun ÖZİŞ	D.E.Ü. GSF
Doç. Dr. Selda YERDELEN	D.E.Ü. GSF
Yrd. Doç. Dr. Maruf ALASKAN	E.Ü. DTMK
Yrd. Doç. Dr. İlhan ERSOY	E.Ü. DTMK
Yrd. Doç. Dr. Pınar FEDAKÂR	E.Ü. T.D.A. ENS.
Yrd. Doç. Dr. S. Bahadır TUTU	E.Ü. DTMK

---

## İÇİNDEKİLER

(Sayı 5, 2014)

---

MÜZİKAL ve RİTMİK UYGULAMALARIN REKLAMIN BAŞARISI ve HATIRLANMA ÖZELLİĞİ ÜZERİNDEKİ ETKİLERİ Emir Cenk AYDIN.....	1
PROFESYONEL MÜZİSYENLERDE MÜZİK ALGISI FARKLILIKLARI: BİR fMRI ÇALIŞMASI Barbaros BOZKIR .....	7
BATI ANADOLU'DA YÖRÜK MÜZİĞİ ve KADIN İCRALARI Hale YAMANER OKDAN .....	31
ANADOLU GELENEKSEL NEFESLİ ÇALGILARI ve BU ÇALGILAR ÜZERİNE ÖZGÜN BAĞDALAR Ahmet Serdar KASTELLİ .....	39



## MÜZİKAL ve RİTMİK UYGULAMALARIN REKLAMIN BAŞARISI ve HATIRLANMA ÖZELLİĞİ ÜZERİNDEKİ ETKİLERİ<sup>1</sup>

Emir Cenk AYDIN\*

### Özet

Televizyon, sinema gibi audio-visual (görsel-duysal) ortamlarda hedef kitle ile buluşması planlanan ürün tanıtım reklamları, hedefte planlanan satın alma davranışının gerçekleşmesi için çeşitli stratejilere göre planlanırlar. Reklamlar, insanlara bir malı tanıtmak, ihtiyaç duygusu oluşturmak ve satın aldirmek için yapılırlar. Reklam bilimi, psikoloji, sosyoloji, iktisat, halkbilimi gibi çeşitli bilim dalları ile ortak çalışan multidisipliner bir bilim dalıdır. Hedef kitle analizi bu diğer bilim dalları ile ortak alanlarda yapılan bir faaliyettir. İnsan, belirli bir davranışı gerçekleştirmek üzere programlanabilen, maniple edilebilen bir varlıktır. Bu tezde, audio-visual reklamın ana bileşenlerinden olan duysalı (audio) araştırılmış, hedef kitle analizi sonrasında nasıl bir duysal kullanılması gerekliliğinin doğru tespit edilmesi süreci tartışılmıştır. Reklam, algılama, etkilenme, davranış geliştirme, öğrenme, kültürel kodlar gibi sürece dair kavramlar tanıtılmıştır. Tezin ritmik uygulamalarla ilgili bölümünde Türkiye’de, 18 - 24 yaş arası 121 kişide yapılan deneysel çalışmanın sonuçlarında hangi ritimsel yapıların diğerlerine göre daha fazla dikkat çektiği ve hatırlandığı araştırılmış, bu hatırlanan ritimlerle çeşitli sosyo-ekonomik faktörler ve yaşam tarzları arasında bir korelasyon olup olmadığı araştırılmıştır.

Sonuç olarak en yaygın algılanmaya sahip olan 4/4’lük ritimler diğerlerine göre daha fazla hatırlanmış, duysal hafıza ve hatırlama süreçlerinin de tıpkı diğer hafıza ve hatırlama süreçleri gibi yönlendirilebileceği ortaya çıkmıştır. Türk insanının ‘göbek havası’ olarak tanıdığı ‘düyek’ 4/4 lük ritim, değişik diğer ritimler içerisinde kendini fark ettirmiş ve öne çıkmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** sesli-görüntülü reklamlar, algılama, öğrenme, hafıza, kültür

### THE ROLE OF MUSIC AND RHYTHM IN AUDIO-VISUAL ADVERTISEMENTS

#### Abstract

Audio-visual advertisements are planned upon some strategies. The main goal in that concept is the “purchase” activity meant to be done by the target audience. Advertisement are made for introducing and promoting a produce or capital to the target audience besides generating feelings of demand, requirement,

<sup>1</sup> Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Halkla İlişkiler ve Tanıtım Anabilim Dalı, Basılmamış Doktora Tezi, Danışman: Prof. Dr. Ahmet B. Göksel, İzmir 2009. 324 s.

<https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>, (Tez no. 241348)

\* Dr., E.Ü. DTMK Türk Halk Oyunları Öğretim Görevlisi. emircenk@gmail.com

necessity and finally the action of purchase. Advertisement science is a multidisciplinary operation cooperating with other disciplines such as psychology, sociology, economics, marketing, folklore etc. Target audience analyses is an activity made in cooperation with such other disciplines. Human being is a creature that is possible to programme or manuplate. In that dissertation, "audio" as one of the main components of audio-visual advertisements is defined, researched and argued. The main objective of this argument is the concept of producing and using the best convenient "audio" components for the aimed gains. The related concepts of the whole process are defined and argued such as "advertisement", "conception", "impression", "behaviour and activity", "learning", "cultural codes" etc. The dissertation has a section about rhythmical applications. In that section, an experimental research is made on 121 subjects between the ages of 18-24. In that experiment, the "capturing attention" and "being remembered" values of various rhythmic patterns and "social", "economical" and "personal life style" links to those values are researched. In conclusion, 4/4 time signatred rhythmic patterns are captured and remembered by most of the subjects.

**Key Words:** audio-visual advertisements, perseption, learning, memory, culture

## Giriş

Bu çalışma, sesli ve görüntülü reklamlarda duysal bileşenleri ve bu duysal bileşenlerin planlanma ve uygulama aşamalarını detaylı incelemek amacıyla hazırlanmıştır.

Reklam, bir ürün ya da hizmetin tanıtımı amacıyla planlanır. Hedef kitleye iletilmesi planlanan mesajın en doğru ve kalıcı biçimde iletilebilmesi ana amaçtır. Bu mesaj genel olarak tanıtımı yapılan ürün ya da hizmet hakkında hedef kitlede bir ihtiyaç duygusu oluşturmak ve satın alma davranışını gerçekleştirmektir. Hedef kitle ile kurulması planlanan bu iletişim sürecinde psikolojik durum, öğrenme, algılama, hafızaya alma ve hafızadaki bilgiyi geri çağırma gibi insani olgular önemli rol oynarlar.

Tezin ilk bölümünde reklam tarihi ve değişik reklam çeşitleri anlatıldıktan sonra reklam olgusunu meydana getiren teorik kavramlardan bahsedilmiş ve böylece gerek reklam stratejileri, gerekse reklamı teorileyen sanat ekolleri tek tek anlatılmıştır. İkinci bölümde reklamın hedefi olan insan üzerinde işleyiş mekanizmaları anlatılmıştır. Tezin üçüncü bölümünde insan-reklam ilişkisi ve reklamın insanda amaçladığı algılanma ve etkileme süreçleri anlatılmış, konu insanda algılama ve psikolojik süreçler olarak ayrıntılı olarak işlenmiştir. Tezin daha sonraki bölümlerinde reklam duysalının algılama ve öğrenme süreçleri üzerindeki etkileri işleneceğinden ikinci ve üçüncü bölümler konuya hazırlık açısından aydınlatıcıdır. Reklamın algılanışından satın alma davranışının gerçekleşmesine kadar olan bilişsel süreç ele alınırken insan-müzik ilişkisi ayrıntılı bir biçimde anlatılmış ve reklam-insan ilişkisi içindeki yeri ortaya konmuştur. Müziğin lokal kültürel kimlik ile olan algılanma ve tüketim ilişkisi anlatılarak reklamın işleyişi ile ilişkisi ortaya konmuştur. Müziğin ve ritmin algılama ve öğrenme süreçlerine etkisi ve katkısının anlatıldığı tezde en son bölümde bir deneysel çalışma yapılmıştır. Üniversite öğrencileri üzerinde yapılan bu araştırmada hangi ritmin diğerlerine göre daha çok hatırlandığı uygulamalı şekilde araştırılmıştır.



## **Deneysel Çalışma - Değişik Ritmik Yapılar ve Hatırlanma Seviyeleri**

Bu bölümde, Ege Üniversitesi öğrencilerinden oluşan kontrol grubu üzerinde uygulanan bir deneysel çalışma yer almaktadır. Bu çalışmanın amacı, 19-23 yaş arası üniversite gençlerinde en çok algılanan ve hatırlanan ritmik yapıyı bulmaktır. Bu araştırma, öğrenci gruplarına dağıtılan anket kâğıtlarındaki sorulara verilen cevapların ölçülmesi şeklinde yapılmıştır. Anketin ilk bölümü kişisel özellikleri saptamak yanında bireyin sosyo-kültürel yapısı hakkında bilgi edinmeyi amaçlayan bir bölümdür. Bu bölümde dikkat çeken bir soru, bireyin bu ana kadar en çok yaşadığı coğrafi bölgenin sorulmasıdır. Bu bölgenin hatırlama üzerinde etkisi olup olmadığı ve hangi bölgelerin hangi ritmik yapıyı daha kolay algılayıp hatırladığının ortaya çıkartılması amaçlanmıştır. Lokal kültürel yapı ile söz konusu ritmik yapı arasında bir korelasyon (ilgileşim) kurulup kurulamayacağı ve eğer kurulursa bunun nasıl bir ilişkiyi ortaya çıkartacağı araştırılmak istenmiştir.

Araştırmada kullanılan tüm ritim kompozisyonları bu araştırma için özel olarak aranje edilmiş ve Ege Üniversitesi Devlet Türk Müziği Konservatuarı Ses Kayıt Stüdyosunda canlı kaydedilmiştir. Tüm ritmik kompozisyonlarda aynı saz grubu kullanılmıştır. Testin uygulanması sırasında hatırlamayı kolaylaştırıcı etkisi olmasın diye tüm ritmik kompozisyonların saz partiyonları aynı veya mümkün olduğunca benzer biçimde oluşturulmuştur.

Deneklere ne yapmaları gerektiği açıklandıktan sonra her bir ritmik kompozisyon 30'ar saniye süre ile dinletilmiş ve bu esnada dinletilen kompozisyona verilen temsili ismin yazdığı okunaklı ve büyük bir levha deneklerin kolayca okuyabileceği şekilde göz önüne tutulmuştur. 30'ar saniyelik dinlemelerin arasında 15'er saniyelik beklemler yapılmıştır. Dinletme her ne kadar belli bir sıra takip etti ise de bu sıra testte istenen doğru cevaplama sırasından farklıdır. Tüm ritmik kompozisyonlar 3 tur dinletildikten sonra denekler 2 dakika dinlendirilmiş ve bilginin kısa süreli hafızadan silinmesi beklenmiştir. Amaç uzun süreli hafızadaki hatırlanabilirliğin ölçülmesidir ki bu da reklamların satın alma davranışını gerçekleştirebilmek için hedeflediği hafızadır.

Tezin tümünden ortaya çıkan sonuç ise reklamın disiplinler arası bir dal olduğu ve her ayrıntısı ile incelendiğinde birçok bilimsel disipline temas eden konulardan oluştuğudur. Bu genel anlayış içerisinde tez; reklam, psikoloji ve müzik bilimlerinin kesiştiği noktada yapılmış ve yazılmış bir araştırmadır. İnsanı hedef alan reklamı oluşturan kavram, kural ve pratikler analitik bir biçimde araştırılmış, diğer bilim dalları ile kesişme noktalarına dikkat çekilmiş ve müziğin bu işleyiş içerisindeki yeri tartışılmıştır.

Görüntülü ve sesli (audio-visual) reklamlar, çağımızda en yaygın medya ortamları olan televizyon, sinema ve internette, bir çeşit mesaj bombardımanına maruz kalmış olan hedef kitlelerine ulaşmak ve bu hedef kitlede umulan satın alma davranışının gerçekleşmesini sağlamak için günümüz bilimsel ve teknolojik imkânları kullanılarak en verimli şekilde üretilirler. 21.yy insanı için belki de en değerli şey zamandır. Teknoloji ve bilim, sürekli, daha çok işi daha az zamanda ve en verimli biçimde yapabilmek için yenilikler geliştirmektedir. Zaman bireyler için böylesine

değerli iken, reklamlar, birçok değişik uyaran arasından sıyrılıp bireyin değerli zamanını harcayacağı kadar ilgi çekici veya önemli olmak durumundadırlar. İletişim süreci, basitçe, kaynaktan hedefe doğru ilerleyen mesajın yaptığı yolculuktur. Mesaj bu yolculuk sonunda hedef tarafından algılanmalıdır.

Algılamanın gerçekleşmesi ise bu sürecin belki de en karmaşık, gizemli ve zor kısmıdır. Hedef kitle tarafından algılanan mesajlar mutlaka sempatik bir kanaldan gelmeli ve önem arz etmelidir. Görüntülü ve sesli reklamlarda mesajın hedef kitleye ulaşması ve algılanması sürecinde önemli olan, mesajın içinden geçeceği bir sempatik kanal oluşturmaktır. Hedef kitle, kendisi ile ortak bir tecrübe alanını hissetmeli ve bu sempatik kanaldan kendisine ulaşan mesaja dikkat ederek algılama sürecini gönüllü olarak başlatmalıdır. Sempatik kanalın oluşması ve verimli bir şekilde işlemesi için, kurguda en büyük destek ve gizem, reklamın görüntü, ses ve tarzındaki uyumun hedef kitlenin her türlü özelliği ile örtüşür bir yapı içerisinde olması, bir başka deyişle hedef kitle tarafından kabul görmesi gerekliliğidir. Bu bağlamda müzik, ritim ve sesler, bilinçli kullanıldığında reklamın verimini artırıcı unsurlar olarak ele alınmalı ve konu bilinçli ve bilimsel bir süreçte iyice incelenmelidir. Unutulmamalıdır ki başarısı kanıtlanmış her reklam bu iç süreçlerinde mutlak akılcı bir uyuma sahiptir.

Müzik (jingle) tek başına hiçbir zaman bir reklamın, hedef kitlede seyredilir olmasını sağlamak için yeterli değildir ancak tamamlayıcı bir unsurdur. Örneğin, bir reklamın kurgusu nasıl yapılırsa yapılsın, eğer söz konusu reklamın hedef kitle ile ortak tecrübe alanında bir bilgilendirme işlevi yok ise, görüntüleri ve kurgusu hedef kitle ile alakalı değil ise, sadece müziği sayesinde dikkat çekeceği ve algılanacağı düşünülmemelidir. Reklamın tüm unsurları arasında akılcı bir uyum söz konusu ise ve reklam iyi teorilendirilmiş ise ancak doğru müzik seçimi reklamın başarısına olumlu bir katkı verebilir. Bu bakımdan; tezin birinci bölümünde, reklamın tanımı ve amaçları anlatılmış, bu anlatıma da reklamın ayrıntılı tarihi ile başlanmıştır. Reklamı anlamak için bugüne kadar geçirdiği evrimi de neden-sonuç ilişkileri bağlamında kavramak gerekir.

Sesli ve görüntülü reklamlar, hedefledikleri kitlede, tanıtımını yaptıkları ürün ile ilgili bir ihtiyaç yaratarak bu ihtiyacın karşılanmasına yönelik satın alma davranışını gerçekleştirmeyi amaçlarlar. Bu bağlamda, reklamın işleyiş mekanizmaları önem kazanır. Reklam ve verdiği bilgiler; hedef kitle tarafından izlendikten sonra uzun süreli hafızada saklanır ve satın alma davranışı sadece reklamın ve verdiği bilgilerin uzun süreli hafızadan geri çağırılması yani hatırlanması sayesinde gerçekleşir. Reklam stratejileri genel olarak bu hafızaya alma ve yeniden çağırılma sürecine uyumlu işleyişe sahip olacağı biçimde oluşmuş veya şekillenmiştir. Bu bağlamda tezin ikinci bölümünde insan öğrenmesi ve öğrenme teorileri ayrıntılı biçimde tartışılmış ve günümüzde bilimsel kabul görmüş olan bu teoriler reklamın işleyişiyle ilişkisi belirlenecek şekilde anlatılmıştır.

Algılamanın oluşması için gerekli olan ortam ve diğer tüm şartlar üçüncü bölümde, reklamın işleyiş prensipleri ile ilişkileri açısından açıklayıcı biçimde tartışılmış ve anlatılmıştır. Bu bölümde, bu doktora tezi için beklide en can alıcı açılım, algılama sürecinin bireyin kültürel yapısı ile kurduğumuz ilişkisidir. Bu bölümde bireyin demografik özelliklerinin, kültürel yapısının, sosyal ve sosyo-kültürel bilimler

ışığında reklam işleyiş biçimleri ile olan ilişkisi tartışılmış, seçici algı, seçici algı-hedef kitle analizi ilişkisi, hafızadaki bilginin birey davranışlarının şekillenmesi üzerindeki etkileri gibi kavramlar masaya yatırılmıştır. Söz konusu bölümde, hafıza ve çalışma prensipleri ve akılda kalma gibi kavramlar da ayrıntılı tartışılmıştır.

Son bölümde, bu bölüme kadar anlatılan reklam, insan ve reklamın insan üzerinde çalışma biçimleri ve prensipleri konularına müzik konusu eklenmiş, reklamda amaca uygun müzik seçiminde uygulanması gereken akılcı yoldan bahsedilmiştir. Müziğin ve ritmik uygulamaların reklamın hatırlanma özelliğini arttırıcı etkisi üzerinde durulmuş, müziğin algılanma ve tüketim biçimlerinden bahsedilmiştir. Reklam müziğinin sadece bir müzik eseri olmadığı, reklamın duysal logosu olduğu konusu dile getirilmiştir. Bu bağlamda reklam müziği başlı başına bir uzmanlık sahasıdır. Sağlıklı reklam müziği üretim ve tüketim süreçlerinde başarılı olmak için hem müziği hem de reklamı iyi teorileyebilecek bilgiye ve analitik düşünceye sahip olmak gerekliliği ortaya konmuştur.

Bu bölümde net olarak ortaya çıkan sonuç ise reklamın multidisipliner bir konu olduğudur. Görselinden duysalına, reklamın başarısı ve hatırlanma özelliği dendiğinde karşımıza çıkan multidisipliner alan geniş ve bilgi gerektiren bir alandır.

Bu tezin başlangıcında amaçlanan önemli unsurlardan birisi, ülkemizde reklam duysalı ve işleyiş alanında yayınlanmış eserlerin daha da artabileceği gerçeğidir. Bu anlamda konu ile ilgili kişi, kurum veya kuruluşlara örnek teşkil etmesi de amaçlanan bu tezde, ülkemiz reklamcılığına hizmet etmesi amaçlanan bir araştırma çalışması yapılmış, bu araştırma ile, Türkiye’de, 18 - 24 yaş arası 121 kişide yapılan deneysel çalışmanın sonuçlarında hangi ritimsel yapıların diğerlerine göre daha fazla dikkat çektiği ve hatırlandığı araştırılmış, bu hatırlanan ritimlerle çeşitli sosyo-ekonomik faktörler ve yaşam tarzları arasında bir korelasyon olup olmadığı araştırılmıştır.

## **Sonuç**

En yaygın algılanmaya sahip olan 4/4’lük ritimler diğerlerine göre daha fazla hatırlanmış, duysal hafıza ve hatırlama süreçlerinin de tıpkı diğer hafıza ve hatırlama süreçleri gibi yönlendirilebileceği ortaya çıkmıştır. Türk insanının “göbek havası” olarak tanıdığı “düyek” 4/4 lük ritim, değişik diğer ritimler içerisinde kendini fark ettirmiş ve öne çıkmıştır. Bunun tabii olarak en önemli nedeni, insanımızın en çok duyduğu ritmin düyek olmasıdır. Tıpkı görsel hafıza gibi duysal hafızanın da tekrarlarla pekiştirilebileceği gerçeği, yapılan bu ritim hatırlama çalışması ile de bir kez daha ispatlanmıştır. Düyek ritminin en çok hafızalarda kalan ritim olması, Türk insanının en çok maruz kaldığı ritim olması nedeniyledir.

Testin bir diğer çarpıcı sonucu da, lokal kültürün duysal hafızadaki yerini ortaya koyan bir çalışma olmasıdır. İç Anadolu Bölgesi insanlarının 5 ve 7 zamanlı ritimleri %100 başarı ile hatırlamaları buna en çarpıcı örnek olmuştur.

Araştırma çalışması uygulamasının reklam müzikleri alanında bir ilk olması, daha sonra söz konusu alanda yapılacak olan çalışmalara örnek teşkil etmesi açısından önemlidir. Reklamcılarının artık, reklam prodüksiyonlarında kullanacakları müziğin tarzını ve düzenleme biçimini belirlemeden önce konuyla ilgili hedef kitle

araştırma çalışmaları yapmaları kaçınılmaz olmuştur. Bu tarz çalışmalar reklamın başarısı ve hatırlanma özelliği üzerinde pozitif katkılar sağlayarak akılda kalmasını kolaylaştıracak müzikal formülün bulunabilmesi için açık ve analitik bilgi sağlamak açısından gerekli ve önemlidir.

## PROFESYONEL MÜZİSYENLERDE MÜZİK ALGISI FARKLILIKLARI: BİR fMRI ÇALIŞMASI<sup>1</sup>

Barbaros BOZKIR\*

### Özet

Bu tez çalışmasında profesyonel müzisyenlerin müzik algısı üzerine 26-48 yaş aralığında sağ el baskın Türk halk Müziği ve rock müzik olmak üzere iki farklı türde profesyonel olan toplam on erkek katılımcıya, bu iki türe ait müzik örnekleri fMRI kullanılarak dinletildi ve oluşan beyin aktivasyonları incelendi. fMRI çekimlerinden sonra katılımcılar ile yapılan görüşmelerde müzisyen kimliğine ait kültürel geçmişleri saptanarak, görüşme sonuçları ve katılımcılara ait fMRI görüntüleri karşılaştırıldı. Görüntülerin analizi SPM2 (Statistical Parametric Mapping) yazılımı ile yapılmıştır.

Katılımcıların dinletilen müzik parçaları üzerine görüşmelerde belirttikleri müzik beğenilerini beyin aktivasyonlarında gözlemlemek ve bunları tanımlamak, bu çalışmanın amacı değildir. Bununla birlikte yapılan görüşmelerde, profesyonel müzisyenlerin, müzik dinleme sırasında geliştirdikleri tavırlar bu çalışmada açıklanmıştır. Müzisyenler üzerine fMRI kullanarak yapılan daha önceki çalışmalar, bireyin müzisyenliğine yönelik becerilerini ortaya koymaya çalışan bir takım veriler içerirken, yine bu çalışmaya katılan profesyonel müzisyenlerin müzik becerilerine yönelik bir takım saptamalar yapılmaya çalışılmamıştır. Bu çalışmada profesyonel müzisyenlerin hiçbir şekilde performans olarak gerçekleştirmediği ve bilmediği bir müzik türü üzerine aşinalık ve aidiyet üzerine saptamalarda bulunulmuştur. Katılımcılar ile yapılan görüşmelerde saptanan ve bu tezin bir bölümünde yer alan “müziği nasıl dinliyoruz” sorusu, beraberinde “müzik ve ortam” ilişkisini getirmektedir. Bu çalışmada müzik dinlenen ortamın MR makinesi olması, bu anlamda bir dezavantajdır. Bu etken göz ardı edildiğinde, ortaya konulan bulgular literatür çalışmaları ile örtüşür. Profesyonel müzisyenlerde aşinalık ve aidiyet kavramları, kültürel etkenler ile ilişkilendirilmiş, bu etkenler ile müzisyen kimliği arasında birtakım sonuçlara ulaşılmıştır. Yapılan çalışmalarda sağ yarı küre, müzik dinleme ile ilişkilendirilirken, sol yarı küre ise duyma ile ilişkilendirilmiştir. Bu çalışmada gözlenen, katılımcının profesyonel olduğu tür üzerine müzik dinlemesi sonucu aktivasyonun sol superior temporal girus'ta gözlenmesi, “müziği duymak” olarak tanımlanıp aşinalık üzerine bir bulgu olarak karşımıza çıkarken, yine profesyonel olmadığı bir tür üzerine müzik dinlemesi sonucu gözlenen aktivasyonun sağ superior temporal girus'ta gözlenmesi, “müziği dinlemek” olarak tanımlanır ve analitik bir dinleme sonucu ortaya çıkan bulgudur.

**Anahtar Kelimeler:** Müzik Algısı, fMRG, Müzisyen Beyni, Müzik Dinleme

1 Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Bilimleri Anabilim Dalı, Basılmamış Doktora Tezi, Danışman: Prof. Dr. Fırat Kutluk, İzmir 2009, 58 s. Çalışma, E.Ü. Tıp Fak. Radyoloji AD. Nöroradyoloji Bilim Dalı Öğr. Üyesi Prof. Dr. M. Cem Çallı ve E.Ü. Tıp Fak. Temel Tıp Bilimleri Bölümü Biyoistatistik ve Tıbbi Bilişim AD. Öğr. Üyesi Yrd. Doç. Dr. Timur Köse denetiminde sonuçlandırılmıştır.

<https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp> (Tez no. 235228)

\* Dr., E.Ü. DTMK Türk Halk Oyunları Bölümü, barbaros.bozkir@gmail.com

## MUSICAL PERCEPTION DIFFERENCES IN PROFESSIONAL MUSICIANS: AN fMRI STUDY

### Abstract

This thesis is about the musical perception of right hand dominant professional Turkish folk music and rock music musicians between the ages 26-48. Ten different professional musicians of each type listened to the musical samples of those two different kinds of music by using fMRI and their brain activations were observed. Then, during the participant interviews, the musicians' cultural backgrounds were determined and the interview results and participants' fMRI images were compared. Image analysis was done by SPM2 (Statistical Parametric Mapping)

Observing participants' musical tastes, which they stated during the interviews after listening to the samples, on their brain activations and defining these, is not the aim of the study. Yet, the behaviours the musicians developed during the interviews and while listening to music, are explained in this study. While previous studies done by using fMRI on musicians include data that try to put forward the individual's music oriented talents, this study tries not to make any determinations regarding the professional musicians' musical talents. This study determines the concepts of familiarity and belonging of the professional musicians on a music type that they have never performed before. The question "How Do We Listen To Music?", which is included in one of the chapters of the thesis and which is also determined during the participant interviews, brings along the "music and medium ) (atmosphere)" relation. In this study, the MR machine being the medium where music is listened to, is a disadvantage in this sense. When this determinant is ignored, the findings match the literature studies. The concepts of familiarity and belonging have been associated with cultural factors, and a couple of results have been reached between these factors and the musician's personality. This study observed that the activation is on the left superior temporal gyrus when the professional musician listens to the music he has mastered, which is called as "hearing the music" and is a finding on familiarity, and the activation is on the right superior temporal gyrus when the Professional musician listens to the music he has not mastered, which is called as "listening to the music" and is a finding determined after an analytic listening.

**Key Words:** 1- Music Perception 2- fMRI 3- Musician's Brain 4- Music Listening

### Giriş

Bu tez çalışmasında profesyonel müzisyenlerin müzik algısı üzerine 26-48 yaş aralığında sağ el baskın Türk halk Müziği ve rock müzik olmak üzere iki farklı türde profesyonel olan toplam on erkek katılımcıya, bu iki türe ait müzik örnekleri fMRI kullanılarak dinletilerek oluşan beyin aktivasyonları incelenmiştir. fMRI çekimlerinden sonra katılımcılar ile yapılan görüşmelerde müzisyen kimliğine ait kültürel geçişleri

saptanarak, görüşme sonuçları ve katılımcılara ait fMRI görüntüleri karşılaştırılmıştır. Görüntülerin analizi SPM2 (Statistical Parametric Mapping) yazılımı ile yapılmıştır.

Katılımcıların dinletilen müzik parçaları üzerine görüşmelerde belirttikleri müzik beğenilerini beyin aktivasyonlarında gözlemek ve bunları tanımlamak, bu çalışmanın amacı değildir. Bununla birlikte yapılan görüşmelerde, profesyonel müzisyenlerin, müzik dinleme sırasında geliştirdikleri tavırlar bu çalışmada açıklanmıştır. Müzisyenler üzerine fMRI kullanarak yapılan daha önceki çalışmalar, bireyin müzisyenliğine yönelik becerilerini ortaya koymaya çalışan bir takım veriler içerirken, yine bu çalışmaya katılan profesyonel müzisyenlerin müzik becerilerine yönelik bir takım saptamalar yapılmaya çalışılmamıştır. Bu çalışmada profesyonel müzisyenlerin hiçbir şekilde performans olarak gerçekleştirmediği ve bilmediği bir müzik türü üzerine aşinalık ve aidiyet üzerine saptamalarda bulunulmuştur. Katılımcılar ile yapılan görüşmelerde saptanan ve bu tezin bir bölümünde yer alan “müziği nasıl dinliyoruz” sorusu, beraberinde “müzik ve ortam” ilişkisini getirmektedir. Bu çalışmada müzik dinlenen ortamın MR makinesi olması, bu anlamda bir dezavantajdır. Bu etken göz ardı edildiğinde, ortaya konulan bulgular literatür çalışmaları ile örtüşür. Profesyonel müzisyenlerde aşinalık ve aidiyet kavramları, kültürel etkenler ile ilişkilendirilmiş, bu etkenler ile müzisyen kimliği arasında birtakım sonuçlara ulaşılmıştır. Yapılan çalışmalarda sağ yarı küre, müzik dinleme ile ilişkilendirilirken, sol yarı küre ise duyma ile ilişkilendirilmiştir. Bu çalışmada gözlenen, katılımcının profesyonel olduğu tür üzerine müzik dinlemesi sonucu aktivasyonun sol superior temporal girus'ta gözlenmesi, “müziği duymak” olarak tanımlanıp aşinalık üzerine bir bulgu olarak karşımıza çıkarken, yine profesyonel olmadığı bir tür üzerine müzik dinlemesi sonucu gözlenen aktivasyonun sağ superior temporal girus'ta gözlenmesi, “müziği dinlemek” olarak tanımlanır ve analitik bir dinleme sonucu ortaya çıkan bulgudur.

Müzisyen beyni, müzisyenin sahip olduğu müziksel beceriler sebebi ile bilim insanlarını üzerinde araştırmaya iten bir konudur. Ancak bu konu ilgili çalışmalarda farklı disiplinlerin bir araya gelerek çalışma yapması kaçınılmazdır. Müzik ve beyin üzerine yapılan tüm çalışmalar, karşılaştırılması gereken birçok parametreyi de beraberinde getirir.

Müzikolojinin üzerinde durduğu çalışmalar ve araştırmalar ile birlikte, müzik psikolojisi ve nöromüzikoloji müziğin insan üzerindeki etkisini araştırmak üzere ortaya çıkmış iki farklı disiplindir. Müziğin kültürel ve sosyal etkileri ile birlikte müzik algısı üzerine yapılan çalışmalar, farklı disiplinlerin bir arada çalışmasını gerektiren yeni araştırmalar ortaya çıkarmıştır. İnsanın bulunduğu çevrenin kültürel etkileri, müzik dinleme süreci içinde bulunduğu ortam ile birlikte kişide oluşturdukları ve bunların beyinde yarattığı etkiler bu disiplinlerin birlikte çalışmasını gerektirir. Günlük hayatta kişinin müzik dinlemesini ve algılamasını birinci derecede etkileyen unsur olan ortamın bu çalışmada MR makinesi olmasından dolayı yapay bir ortam olarak adlandırılrsa da, çalışmanın amacı olan beyin aktivasyon bölgelerinin belirlenmesi göz önüne alındığında kaçınılmaz bir durumdur.

Profesyonel müzisyenlerin müzik algısını içeren bu çalışmada, farklı iki türe ait müzisyenlerde aidiyet ve aşinalık üzerine bulgular incelenmiştir. Katılımcılara önce-

likle profesyonel oldukları, daha sonra da performans olarak bile gerçekleştirmedikleri tür üzerine müzik parçaları dinletilmiş ve yapılan görüşmeler ile beyin aktivasyon bölgeleri karşılaştırılmıştır. Katılımcıların profesyonel müzisyen olmalarından dolayı, görüşme soruları müzisyen kimliğine yönelik hazırlanmıştır.

### 1) Müzik Algısı:

Algı, duyu organlarına gelen uyarıların anlamlı hale getirilmesi sürecini ifade eder. Algı üzerine yapılan çalışmalar algının bir gelişim sürecine sahip olduğu ve bu süreç içinde zamanla değişebileceği ve tüm değişenlerin ölçülebileceği yönündedir. Temelde felsefe ve psikolojinin konusu olmakla birlikte algının beyinde yarattığı etkenler göz önüne alınarak ölçülebilmesi, fizyoloji, biyoloji ve nörolojinin de algı üzerine çalışmalar yapmasına yol açar. Algı bireyin öğrenim süreci boyunca sahip olduklarından, motivasyonundan ve beklentilerinden etkilenir. Bazı kuramcılar algının bir öğrenme sonucu ortaya çıktığını belirtirlerken kimileri de algının bireyde fizyolojik olarak doğuştan var olduğunu savunur.

Müzik algısı nedir sorusunun yanıtı basit bir tanımla müziğin algılanması şeklinde olacaktır. Müzik algısının ne olduğu ile ilgili açık bir tanım, müzik nedir sorusuna verilecek yanıt ile ilişkilendirilmelidir. Krumhansl, müziği perde, tını ve armoni bileşenlerinin oluşturduğunu belirtir (1990). Bireyin bu bileşenleri algılaması ile müzik algısının oluşacağı düşünülebilir ve müzik algısı üzerine bir takım sonuçlar koymak için bu bileşenlerin algılama sonucu ölçülüp değerlendirilmesi kaçınılmazdır. Müzik algılaması üzerine yapılan çalışmalarda katılımcıların profili, müzik algılamasının değişkenliğinde de önemli bir etken durumundadır. Burada anlatılmak istenen, katılımcının müzisyen olmaması, amatör müzisyen olması ya da profesyonel müzisyen olması, yukarıda bahsedilen bileşenlerin algılanması ve ölçülmesi sonucu birtakım değişiklik ile ortaya çıkmasına neden olmaktadır. Geliştirilen araştırmalarda, yukarıdaki belirtilen bileşenler dikkate alınarak bireyin müzik algısı üzerine ölçümler yapılmaktadır.<sup>2</sup> Ölçümde 30 çift ezgi yer alır. Her ezgi kısa bir bekleme süresi ile ardı ardına çalınır ve katılımcılardan dinlenen ezgi çiftinde benzerlik ya da farklılık olup olmadığı sorulur. Katılımcıların verdikleri yanıtlar doğrultusunda müzik algılamaları üzerine bir belirleme yapılır. Ancak bu çalışmada saptanmaya çalışılan müzik algısı, katılımcıların Krumhansl'ın belirttiği bileşenleri algılamasından geçer. Bu ölçümler tümüyle bireylerin müzik yetenekleri ile doğru orantılıyken, müzik üzerine kültürel geçmişlerini sorgulamaz. Koelsch ve Siebel çalışmalarında müzik algısını tanımlarken insanın biyolojik ve fiziksel etkenlerini de açıklar:

Müzik algısı, müziğin anlamsal ve sözdizimsel sürecini işleyen, bölümlerin işitsel analizi, işitsel bellek, akustik analiz temelli karmaşık zihinsel fonksiyonların bir bileşkesidir. Dahası, müzik algısı potansiyel olarak duyguları, otonom sinir sistemini, hormonal ve bağışıklık sistemini etkilemekte ve hareket edici kaslarla ilgili eylemlere neden olabilmektedir.<sup>3</sup>

<sup>2</sup> <http://www.delosis.com/listening/home.html>

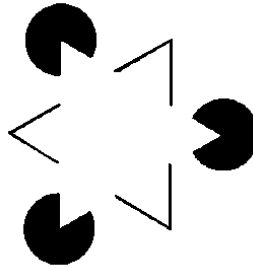
<sup>3</sup> Stefan Koelsch, Walter A.Siebel, "Towards a Neural Basis of Music Perception" Cognitive Science, Vol:9, No.12 (12), 2005, p. 578-584.



Müziği oluşturan bileşenlerin tanımı müzik insanları tarafından sürekli değiştirilmektedir. Müzikte kullanılan nüanslar da bu bileşenlerin içindedir. Gürlük (loudness) müzikte algıyı etkileyen bir diğer bileşen olarak kabul edilir. Bir piyanistin aynı anda tınlattığı birden fazla notadan birinin gürlüğünün diğerlerinden yüksek olması o notanın diğerlerine göre daha farklı algılanmasına yol açar. Ancak burada bireylerin bilinçli olarak gürlüğü algıladıklarından söz edilemez. Müzik eğitimi almamış birçok bireyin bile müziğe ayak vuruşları ya da el çırpmaları ile eşlik ettiği gözlenir. Ancak birçok müzisyen aynı tempoya sahip parçalarda ayak ya da el vuruşlarını normal tempoda vururken, kimi müzisyenlerin tempoyu ikiye katlayarak ya da yarıya düşürerek eşlik ettikleri gözlenir. Tempoyu algılama aynı iken onu uygulamadaki farkın nedeni, farklı müzik geçmişine ve deneyimlere sahip olunmasıdır.

Amerikalı kognitif psikolog ve sinirbilimci Levitin, *This is Your Brain on Music* adlı kitabında, bireylerin herhangi bir yerde yürürken 2/4 yada 4/4 tartıma sahip müzik parçalarını işitmeleri sonucu adımlarını tempoya uydurabildiklerinden bahsederken, 5/4 gibi tartıma sahip parçalarda ortaya çıkan algı-uygulama üzerine bir zorluktan bahseder. Bu çalışmada ortaya çıkan ve belirgin olarak gözlenen, kullanılan türküye ait tartımın rock müzisyenlerinin tümü tarafından yadırganmadığıdır. Söyleşilerde neredeyse hepsinin profesyonel olarak Türk halk müziği bilgisi, deneyimi ve ki hatta performans olarak hiç gerçekleştirmedikleri saptanırken, 9/8 tartıma sahip bir parçayı gayet doğal olarak algıladıkları ve yadırganmadıkları gözlenir. Bilim insanları, çocukların 5 yaşından itibaren kendi kültürlerine ait müziklerin akor ilerlemeleri ve tartımları üzerine bir öğrenmeden söz eder. Yaşanılan kültürel ortam müzik hakkında bilinçli oluşturulmayan bir deneyim kazandırmıştır. Bu sebepten dolayı hint müziğinin batılı bir müzisyen tarafından algılanması ile bir hint müzisyen tarafından algılanmasının sonucu bellidir. Yapılan bu çalışmada da rock müzisyenlerinin farklı tür üzerine profesyonel olmaları, Türk halk müziğinin onlara göre yabancı bir tür olmasına rağmen, yaşadıkları ortam, kültür ve aidiyet ilişkisi değerlendirilmesinde, rock müzisyenleri için bir türkünün müzik yapısından kaynaklanan etkilerin algılanmasında bir sorun gözlemlenmemiştir.

Psikolojide algı üzerine yapılan çalışmalar, algının birey tarafından tamamlanması ile değişebileceğinden bahseder. Kaniza figürü bu tamamlama için kullanılan bir örnektir;



Şekil 1. Kaniza figürü

Resimde yer alan bir takım geometrik şekiller bireyler tarafından tamamlanması ile ortaya çıkar. Belirgin bir şekilde üçgen olmamasına rağmen birey bir tamamlama sonucu üçgenleri oluşturur. Bu "*algıda tamamlama*" dır. Birey görsel olarak eksik parçaları tamamlar. Müzik üzerine yapılan çalışmalarda, *müzikte algısal tamamlama* kavramı henüz kullanılmamış olsa da, bu çalışmada her iki gruba ait katılımcıların karşı tür üzerine dinledikleri parçalar üzerine kurdukları ilişkiler yapılan söyleşilerde gözlenir. Örneğin bir rock müzisyenin dinlediği türkü üzerine kendisinde anımsattığı ortamı önce "*köy*" olarak tanımlaması, ardından buna "*köy kahvesi*", "*yaşlı amcalar*", "*kahvede çayımı yudumluyorum*" gibi tanımlamalar eklemesi dinlediği müzik parçası üzerine yaptığı birtakım tamamlamaları gösterir. Ya da bir Türk halk müziği müzisyenin rock müzik üzerine "*rock bar*" "*bira içmek*" "*ama ayakta içmek*" gibi birbirinden etkilenen tanımlar kullandığı gözlenir.

Bu etkenler göz önüne alındığında, bu çalışma, sadece Krumhansl'ın belirttiği bileşenleri algılamanın sonucunda müzik algısının ölçülmesi yönüne değildir. Her bir birey kendi bilgisi, kişiliği ve yaşam deneyiminden kaynaklanan farklılıklardan etkilenerek müziği duyarlar. Bireylerin yaşadıkları ortam, kültürel etkenler ve aşinalık göz önüne alındığında müzik algısını oluşturan diğer etkenlerden de söz edebiliriz. Bu etkenler, bireyin müzik algısı ile çok erken yaşlarda tanışmasına sebep olur. Çünkü organizmanın yaşam sürecindeki gelişimi açısından bakıldığında insan müzik ile sürekli iletişim kurmuştur. Bebeklik dönemlerinden itibaren anne ile ninni ile kurulan iletişim, bireyin müzik algısını oluşturan ilk adımlardır. Birey burada işitsel belleğe gelen uyarıcıları öğrenmektedir ancak sadece algılayabildiği bilgileri belleğe almaktadır. İşitsel belleğe gelen uyarılar bireyin aktif ya da pasif durumda olması ile müzik algısına dönüşür. Bu anlamda dinlemek ile işitmenin ayrımını yapmak gerekir. Birey dinleme sırasında aktif durumdadır ve sahip olduğu deneyim, beklentileri ve bilgisi müzik algısını etkiler. Sahip olunan deneyim ile birey, dinlediği müzik parçasını kendine ifade eden bir hale dönüştürür. Yani dinleme-algılama ve anlamlandırma ilişkisi müzik algısını etkiler.

**Tablo 1.** Müziği oluşturan bileşenlerin beyinde algılandığı bölgeler

SOL YARI KÜRE	SAĞ YARIKÜRE
form	Ezgi
tempo	Tını
ritim	His
okuma	Gürültü
yazma	Aralıklar
dizi	Yaratıcılık
analiz	ses perdesi

## 2) Müzisyenlerde Müzik Dinleme

Müzisyenlerin sahip oldukları müzik yetenekleri, ait oldukları müzik türleri ne olursa olsun –bilinçli ya da bilinçsiz- geliştirdikleri dinleme yöntemleri müziği farklı

dinlemelerine yol açar. Müzik algısı bölümünde belirtilen, müziği oluşturan bileşenlerin bir müzisyen tarafından dinlenen müzik parçasında rahatlıkla analiz edilebilmesi, yine müzisyen kimliği ile parça üzerinde yapılan diğer saptamalar bu farkları ortaya koyar. Bu çalışma farklı iki türe ait müzisyen grubunun müzik algıları ile ilgili araştırmaları saptamaya çalışırken, yapılan görüşmeler ile müzik dinleme ve müzik algısı üzerinde ortaklık arar.

Müzisyenlerin müzik dinleme üzerine geliştirdikleri yöntemler içinde birinci derecede etken olarak müziği analiz ederek dinlemelerinin ardından, müzisyenin profesyonel olduğu tür, ardından müzisyen olarak kimliği, birtakım müzik türleri üzerine önyargıları ile doğru orantılıdır. Bu etkenler müzisyenlerin müzik dinlemelerindeki farkları ortaya koyar. Bir müzisyenin ait olduğu müzik türü dışında farklı müzik dinlemesinin belli nedenlerinden biri de, müzisyenin aslında üzerinde profesyonel olmadığı bir tür üzerinde kendine ait bir takım ortaklıklar bulmasıdır. Yani müzisyenin aslında hiç dinlemediği bir müziğe karşı ilgisinin oluşması, kendi müzik türü ile ilgili birtakım ortaklıklar kurmasındandır (örneğin bir geleneksel Türk sanat müziği müzisyeninin içinde kanun tınısını barındırdığı ve bunu icrasını yapmaktan keyif aldığı için Türk pop müziği dinlemesi). Yine bağlama çalan bir müzisyen, gitar ve bağlama arasında çalım tekniği üzerine bir benzerlik kurduğu için –müziğe karşı ilgisi olmasa da- rock müzik dinleyebilir. Bu, müzisyenin ait olduğu tür ve müzisyenlik rolü ile dinlediği müzik içinde daha farklı odaklanmalara yol açmasının sonucudur. Yine bir müzisyenin ilgi duymadığı müziği dinlemesindeki etkenlerden biri de, isim yapmış bir müzisyenin dinlenen parçada çalmış-söylemiş olmasıdır. Müzisyen burada müzik seçicilik yapmakta ve artık müziği değil, müzisyeni dinlemektedir. Müzisyenlerin dinlediği müzik, bir müzisyen için ayrıca bir öğretici rolünü de üstlenir. Çünkü müzisyen kendi müzik becerisi ile dinlediği müzik arasında çok rahatlıkla bir karşılaştırma yapabilir. Bu durumda müzisyen tarafından dinlenen artık bir parça değil, parça aracılığıyla müzisyen kimliği ile seçilmiş bölümlerdir. Burada açıklanabilecek bir diğer konu da müzisyenlerin müziği canlandırmasıdır. Bir müzisyen çalgıdan çıkarılan seslerin nasıl uygulandığı konusunda görsel bir canlandırma yapabilmektedir. Bir gitarci dinlediği bir gitar solusunda, gitarcının el hareketlerini, gitarının markasını, kullandığı amfiyi ve efekt pedallarını görsel olarak canlandırabilir ve bütün bunların etkisiyle ortaya sonucu çıkan tınının oluşma sürecini bilir.

Müzisyenler müziğin uygulama kısmında geride kalmamak ve kendi türleri ile ilgili olarak dağarlarını sürekli geliştirme amacı ile de müzik dinler. Sahip olunan müzisyen kimliği, bir müzisyenin aslında her müzik türünü dinlemesi gerektiğini söylese de, bir müzisyenin ait olduğu tür ile ilgili olarak sahip olduğu dağarın güncel kalması kaygısı, profesyonel olduğu tür üzerine daha çok müzik dinlemesine neden olur. Müzisyenlerin müzik dinleme pratikleri için bir de zorunlu müzik dinlemelelerinden bahsedebiliriz. Bu çalışmada yer alan iki farklı müzisyen grubuna bakıldığında, her iki türe ait müzisyenler de ortak bir performans yöntemine sahiptir. Bahsedilen bu yöntem, müziğin bir ses kaynağından dinlenmesi, müzisyen tarafından ezber alınıp çalınacak duruma getirilmesi ile müzisyenin zorunlu bir müzik dinleme ve ezber süreci şeklindedir. Müzisyen jargonunda “parçayı çıkartmak” olarak tanımlanan ve

parçanın bu şekilde dinlenip hatasız çalınacak hale getirilmesi de bir müzik dinleme olarak adlandırılrsa da, izlenilen yöntem farklı bir müzik dinleme sürecidir. Müzisyenin burada müziği dinlemesindeki amaç ezberlemektir. Yani dinlenen müzik hatasız çalınır hale getirilmelidir. Burada müzisyenin bir diğer amacı uygulama süreci sonucunda maddi bir kazanç elde etmek olması, müzisyeni dinleyici ile buluşturan bir aracı durumuna getirir. Yani burada müzisyen sadece dinlediği müziği taşımakla yükümlüdür. Müziği daha önce belirtilen etkenler doğrultusunda dinlememiştir.

### 3) Müzisyen Beyni

Müzisyenler üzerinde yapılan çalışmalar birinci derecede müzisyenlerin sahip oldukları beceriler doğrultusunda beyin aktivasyon bölgelerini belirlemek üzerine ve bununla birlikte, müzisyen beyninin yapı farklılıklarını araştırır. Birçok çalışmanın asıl amacı, insan beyninde bireye müzisyen dedirten bölgelerin saptanmasıdır. Bu şekilde bir saptama iddialı ve hala tartışılan bir konu olsa da, sadece müzisyenlerin beyninde saptanan ortak bulgular, müzisyen olmayan bir bireyin beynindeki bulgulardan ayırt edilebilecek kadar da açıktır. Yapılan çalışmalarda, iki yarıküreden oluşan insan beyninde sağ yarıküre müzik ile ilgili olarak tanımlanan bölge olsa da henüz burada bir müzik merkezi bulunmamıştır. Ancak dinlenen bir uyaran sırasında yapılan beyin taramalarında, müzik algısının da beynin iki tarafının hareketlerinin etkileşiminden ortaya çıktığını gösterir. Bu etkileşim içinde müzik ile ilgili yapılan saptamalar ile birlikte, beyin sahip olduğu diğer işlevlerinin karıştırılmamasıdır. Buna verilecek en belirgin örnek, sadece bir müzisyenin sahip olduğu ve beyinde mutlak kulak becerisi ile ilişkilendirilen bölgenin konuşma yeteneği ile ilişkilendirilen bölgeyle aynı olmasıdır. Bu anlamda müzisyenler, sahip oldukları birtakım beceriler doğrultusunda her zaman tercih edilen bir araştırma konusu oluşturur. Bu beceriler nota okuma, bunları parmak hareketleri ile çalgıya aktarma, referans olarak herhangi bir ton verilmeden sesleri tanıma gibi erken yaşlardan itibaren başlayan ve bunları geliştirebildikleri karmaşık bir motor ve duyma yeteneği olarak sıralanabilir. Müzisyenler bu becerilerin bazılarını belli bir öğrenme süresinde kazanırken, bazı beceriler öğrenme ile ilişkilendirilmez. Birtakım hasarlardan dolayı unutulmuş becerilerin tekrarlar ile yeniden kazanılması üzerine insan beynindeki nörolojik görüntüleme yöntemleri yapılmıştır.<sup>4</sup>Bu çalışmaların müzisyen becerileri ile ilişkilendirilmesi üzerine Leone ve arkadaşlarının yaptığı çalışmada, 5 gün içinde piyano çalmaya yönelik yapılan parmak egzersizlerinin kortikal reprezentasyon alanının genişlediğini gösterir<sup>5</sup>

Müzisyenlerin beyin yapılarındaki farkı ortaya koymak için müzisyen olmayan

<sup>4</sup> L. G. Cohen vd. Motor reorganization after upper limb amputation in man. A study with focal magnetic stimulation. **Brain**, 114, p. 615-627. Ve Wang, X., M. M. Merzenich, K. Sameshima, and W. M. Jenkins. "Remodelling of Hand Representation in Adult Cortex Determined by Timing of Tactile Stimulation." **Nature** 378 (1995): 71-75.

<sup>5</sup> Pascual-Leone, A., N. Dang, L.G. Cohen, et al. 1995. Modulation of muscle responses evoked by transcranial magnetic stimulation during the acquisition of new fine motor skills. **J. Neurophysiol.** 74: 1037-1044.

bir grup ile karşılaştırılması sonucu yapılan çalışmalarda birtakım farklılıklar olduğu gözlemlenir.<sup>6</sup> Yapılan bir başka çalışmada müzisyenler ve müzisyen olmayanların motor ve işitsel beyin bölgelerinde yapısal farklılıklar olduğu ortaya konur.<sup>7</sup> Profesyonel piyanistler üzerine yapılan bir fMRI çalışması, piyanistlerin değişen bir karmaşıklıkta hareket performanslarında ek motor bölge (SMA), premotor korteks (PMC) ve ipsilateral birincil motor kortekste (M1) azalan motor aktivasyonlar olduğu sonucuna varır.<sup>8</sup> Seitz ve arkadaşları (1994) müzisyenlerde provanın daha da artması ile birincil motor korteks ve bilateral premotor korteks'in daha yoğun bir aktivasyon yaşadığını belirtirler.<sup>9</sup> Doyon ve arkadaşları da (2002) erken motor öğreniminin cerebello cortical ağ ile ilişkili olduğunu açıklarlar.<sup>10</sup>

Gaser ve Schlaug'un *Müzisyenlerin ve Müzisyen Olmayanların Beyin Yapıları Farklılıkları* isimli çalışmalarında<sup>11</sup> 20 profesyonel ve 20 amatör erkek müzisyen, müzisyen olmayan 40 erkek ile karşılaştırılır. Voksel tabanlı morfometri metodu kullanılarak beyin yapıları farklılıkları araştırılır. Bu farklılıkları ortaya çıkartmak için izlenen yöntem şu şekildedir. Öncelikle standart hale getirilen anatomik bölgenin uzaysal normalizesi yapılır, normalize edilen görüntü üzerinde beyaz ve gri maddeler çıkartılır ve son olarak da tüm beyinde yer alan gri ve beyaz maddenin hacimleri arasında farklılıklara bakılır. Yapılan karşılaştırmada aranan gri madde hacminin en fazla profesyonel müzisyenlerde, orta derecede olarak amatör müzisyenlerde ve en az seviyede ise profesyonel olmayanlarda görülmesi beklenir. Bu doğrultuda müzisyenlerde gri maddenin yoğunluğu perirolandik kısımda gözlemlenir. Yine

<sup>6</sup> T. Elbert, C. Pantev, C. Wienbruch, B. Rockstroh, E. Taub (1995) Increased cortical representation of the fingers of the left hand in string players. **Science** 270: 305-307. Ve G. Schlaug (2001) The brain of musicians. A model for functional and structural adaptation. *Ann NY Acad Sci* 930: 281-299.

<sup>7</sup> G. Schlaug, L. Jancke, Y. Huang, JF Staiger, H. Steinmetz (1995a) Increased corpus callosum size in musicians. **Neuropsychologia** 33: 1047-1055. Ve K. Amunts (1997) Motor cortex and hand motor skills: Structural compliance in the human brain. **Human Brain Mapp** 5: 206-215. Ve RJ. Zatorre, DW Perry, CA Beckett, CF. Westbury, AC Evans (1998) Functional anatomy of musical processing in listeners with absolute pitch and relative pitch. **Proc Natl Acad Sci USA** 95: 3172-3177. Ve P. Schneider, M. Scherg, HG Dosch, HJ. Specht, A. Gutschalk, A. Rupp (2002) Morphology of Heschl's gyrus reflects enhanced activation in the auditory cortex of musicians. **Nat Neurosci** 5: 688-694.

<sup>8</sup> M. Hund-Georgiadis, DY. Von Cramon (1999) Motor-learning-related changes in piano players and non-musicians revealed by functional magnetic-resonance signals. **Exp Brain Res** 125: 417-425.

<sup>9</sup> G. Schlaug, U. Knorr, R. Seitz (1994) Inter-subject variability of cerebral activations in acquiring a motor skill: a study with positron emission tomography. **Exp Brain Res** 98: 523-534.

<sup>10</sup> J. Doyon, A. W. Song, A. Karni, F. Lalonde, M. M. Adams, & L. G. Ungerleider, (2002). Experience-dependent changes in cerebellar contributions to motor sequence learning. *Proceedings of the National Academy of Sciences, U.S.A.*, 99, 1017-1022.

<sup>11</sup> Christian Gaser and Gottfried Schlaug, "Brain Structures Differ between Musicians and Non-Musicians", **The Journal of Neuroscience**, Vol:23(27), 2003, p. 9240-9245.

müziyenlerde yoğunluk sol serebellum, sel Heschl girusta ve sol inferior ön girusta görülür. Ayrıca serebellar bölgesinin profesyonel müzisyenler ile müzisyen olmayanların ayırımına yönelik bir bulguya varılması açısından önemli bir yer tutmadığı görülür.

Müzisyenlerin sahip olduğu mutlak kulak becerisi, üzerinde en çok çalışma yapılan konulardandır. Takeuchi ve Hulse mutlak kulak becerisini, müziksel bir bağlam veya referans tonunun yokluğunda herhangi bir tonu adlandırmak için bir yetenek olduğunu ifade eder<sup>12</sup>. Bununla birlikte mutlak kulak becerisi müziğe erken yaşlarda başlama ile bağdaşması üzerine bir takım kanıtlar ortaya konmuş<sup>13</sup> ve mutlak kulak becerisinin, beyin gelişmesinin döneminde açıkça görüldüğü belirtilmiştir<sup>14</sup>. Schlaug ve arkadaşlarının 1994 yılında yaptıkları *Müzisyenlerde Corpus Callosum Boyutunun Artışı* isimli çalışmalarında<sup>15</sup>, 27 erkek müzisyen ile yine müzisyen olmayan 27 erkek karşılaştırılır. Yapılan bu çalışmada, beyin işitsel işlevini yürüten kısım olan planum temporal üzerinde farklılıklar saptanır. Müzisyenlerin planum temporal'inin sol yarısının sağ yarısından daha küçük olduğu gözlemlenirken, müzisyenlerin iki yarı arasında yer alan sinir liflerinin daha kalın olduğu gözlemlenir. Bu farklılık özellikle müzik eğitime 7 yaşından önce başlayan müzisyenlerde daha belirgin bir şekilde yer almıştır. Çalışmayı yürüten araştırmacılar, müzisyen beyni müzik eğitimi ile ilişkilendirdiklerinde, müzik eğitiminin corpus callosum'un gelişimine de katkıda bulunduğunu ifade eder. Beynin iki yarısında bir köprü görevi gören corpus callosum'un, müzik eğitimlerine 7 yaşından önce başlayan müzisyenlerde, müzisyen olmayanlara kıyasla %10-%15 arasında daha kalın olduğu saptanmıştır. Buradan yola çıkarak, corpus callosum'un büyümesi, beyin iki yarısındaki iletişimi arttıracak ve motor kontrolü de geliştirecektir. Araştırmacılar corpus callosum'u bir haltercinin karın kaslarına benzetir. Corpus callosum bir müzisyenin parmak koordinasyonu için birinci derecede önemlidir ve görevini yapabilmek için büyümektedir.

Janata ve arkadaşlarının yürüttüğü çalışmada<sup>16</sup>, profesyonel müzisyenlerin müzik eğitimi almayanlar ile kıyaslanmasında, profesyonel müzisyenlerin beyinlerinin bazı bölümlerinin müzik eğitimi almayanlara kıyasla %5 oranında daha büyük olduğunu gözlemlenir. Bununla birlikte profesyonel müzisyenlerin işitsel korteksi

<sup>12</sup> AH. Takeuchi ve SH. Hulse, "Absolute pitch.", Psychol Bull. 1993 Mar;113 (2):345-361.

<sup>13</sup> Carol L. Krumhansl, Music Psychology: Tonal Structures in Perception and Memory, **Annual Review of Psychology** Vol. 42: 277-303 (Volume publication date February 1991) DOI: 10.1146/annurev.ps.42.020191.001425. ve Musical pitch identification by absolute pitch possessors. Percept. **Psychophysiol.** 1988. 44: 501-512.

<sup>14</sup> D. Sergeant, Experimental investigation of absolute pitch. J.Res. Music Educ. 1969. 17: 135-143. Ve G. Schlaug, L. Jancke, Y. Huang, and H. Steinmetz, in vivo evidence of structural brain asymmetry in musicians. **Science** 1995, 267: 699-701.

<sup>15</sup> Gottfried Schlaug, Lutz Jäncke, Yanxiong Huang, Jochen F. Staiger and Helmuth Steinmetz, "Increased Corpus Callosum Size in Musicians" **Neuropsychologia**, Vol:33(8), 1995, p. 1047-1055.

<sup>16</sup> Petr Janata, Jeffrey L. Birk, John D. Van Horn, Marc Leman, Barbara Tillman, Jamshed J. Bharucha, "The Cortical Topography of Tonal Structures Underlying Western Music" **Science**, Vol:298, 2002, p. 2167-2170.

müzisyen olmayanlara kıyasla %130 daha yoğundur. Müzik eğitimine erken başlama ile beynin gelişmesi arasında kurulan ortaklık üzerine, çocuk yaşta müzik eğitimine başlayan müzisyenlerin beyinlerinin sağ ve sol yarılarını bağlayan sinir liflerinin %15 daha büyük olduğu saptanmıştır.

Müzisyenlerin sahip olduğu doğaçlama becerisi üzerine Limb ve arkadaşlarının yaptıkları çalışmada<sup>17</sup> katılımcı olarak 6 caz piyanisti fMRI ile gözlenir. fMRI içinde katılımcı müzisyenlere plastik bir piyano klavyesi sağlanmış, katılımcılar bu klavyede önce aşırı oluşturan notaları sıra ile çalmışlar ve ardından aynı notaları doğaçlama için kullanmışlardır. Diğer bir örnekte ise müzisyenler bir caz kompozisyonunu ezberlemişler ve fMRI içinde çalmışlardır. Çalma sırasında kompozisyonun eşlik eden diğer çalgıların partiturlarını da dinlemişlerdir. Daha sonra müzisyenler eşlik eden müziği dinlerken doğaçlamayı sürdürür. Yapılan bu çalışmada, doğaçlama sırasında beynin özel bir davranış gösterdiği saptanır.

Yine Schlaug ve arkadaşlarının *Müzisyenler, Performans Uyumuna Rağmen Beyin Aktivasyonlarında Müzisyen Olmayanlardan Ayrılr* (2003;999:385–389) başlıklı çalışmalarında, müzisyen ve müzisyen olmayan bir grubu perde hafızasında yönelik test ile beyin aktivasyon örneklerini kıyaslar. Bu kıyaslama sonucu her iki grup da superior temporal gyrus, supramarginal gyrus, posterior middle ve alt frontal gyri, ve superior parietal loba ait çift taraflı aktivasyon gösterir. Ancak bulgular, soldaki aktivasyon sağdan fazla olduğu yönündedir. Müzisyenlerde sağ posterior temporaland supermarginal aktivasyon fazlayken, müzisyen olmayanlarda ise sol ikincil kortekste ve planum temporalın ön segment bölümünde yüksek aktivasyon gözlenmiştir. Hemispheric asymmetry'nin performans skorları ve ölçüleri, iki grubun arasında benzer olmasından dolayı, elde edilen sonuçlar, müzisyenler ve müzisyen olmayanlar arasında algısal ve kognitif işleme tabi tutma farklarını göstermek üzerine şekillenir. Müzisyenlerin kısa vadeli olarak işitsel depolama merkezlerini kullandıkları gözlenirken, müzisyen olmayanlar perde hafızasına yönelik görevi çözmek için daha çok superior temporal lob içindeki ön algısal beyin alanlarına yöneldikleri gözlenir.

#### 4) Bulgular ve Tartışma

##### 4.1. Yöntem ve Materyal

Türk halk müziği ve rock müzik üzerine profesyonel olarak çalışan katılımcılardan oluşan iki grup belirlendi. Çalışma başlamadan önce her grup için en az 8 katılımcı saptandı. Katılımcıların MR makinesinde kapalı ortamda kalmaktan rahatsız olabileceği düşünülerek, her grup için 3'er adet katılımcı yedek olarak belirlendi. Daha sonra her gruptaki katılımcı sayısı 5'e indirildi. Dokuz Eylül Üniversitesi "Bilimsel Araştırma Projeleri" kapsamında 2007 yılında yapılan ve Prof. Dr. Fırat Kutluk denetiminde gerçekleştirilen iki çalışma<sup>18</sup> araştırmada izlenecek yöntemin belirlen-

<sup>17</sup> Neural substrates of spontaneous musical performance: an FMRI study of jazz improvisation. Limb CJ, Braun AR., PLoS One. 2008 Feb 27;3(2):e1679.

<sup>18</sup> Gülay Karşıcı, **Müzik Beğenisinde Kültürel Etkenler: Bir fMRI Çalışması** Yayınlanmamış Doktora tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir 2007 ve Ali Cenk Gedik, **Popüler Müzikte Beğeni Farklılıkları: bir fMRI Çalışması** Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir 2007.

mesine yol göstermiştir. Söz konusu araştırmalar için yapılan fMRI çekimlerinden ve incelenen literatür çalışmalarından elde edilen bilgilere göre çalışmada aşağıdaki yöntem belirlendi:

1. İlk dinletilen uyarının katılımcıların ait oldukları müzik türünden olması.
2. Çekim başlamadan önce her katılımcıya deney hakkında bilgi verilmesi ve deneyde kullanılmayan üçüncü bir uyarı dinletilerek ses seviyesi ayarının yapılması.
3. Ses seviyesinin belirlenmesinin ardından 6 dk. boş çekim yapılması.
4. Uyarıların toplam iki dakikasının ilk 30 saniyesi müzikli periyot - 30 saniyesi müziksiz periyot (rest) olarak toplam 4 müzikli periyot olarak dinletilmesi.
5. Daha önceki çalışmalarda test edilip geliştirilmiş özel bir kulaklığın kullanılması.
6. Sadece erkek katılımcıların belirlenmesi.
7. Beyin aktivasyon bölgelerinde farklı bölgelerde hareketlenme olmasını engellemek için katılımcılara Edinburgh El Tercihi testi uygulanması ve sağ el baskın katılımcıların belirlenmesi.
8. Önceden saptanan soruların çekimlerin hemen ardından katılımcılara sorulması.
9. fMRI'nin belirtilen şekilde düzenlenmesi:
  - Paradigma büyüklüğü: 16 milisaniye
  - Eşik: 4.00 ms.
  - Ölçüm sayısı: 64 ms.
  - TR (Time to Repetition) gecikmesi: 500 ms.
  - Bir ignore (dikkate alınmayan süre), yedi baseline (temel düzey), bir ignore, yedi active (müzik).

### **Materyaller ve Aygıtlar**

1. Siemens Magnetom Symphony Maestro Class 1.5T MRI
2. Yamaha CDX-596 CD çalar
3. Modifiye edilmiş Stax Basic System II SRS-200 kulaklık

### **Uyarılar**

Çalışmanın sadece müzisyenlerden oluşması nedeniyle uyarıların müzisyenler açısından tanıdık olmaları dikkate alınarak iki örnek saptandı:

- Deep Purple – Smoke On The Water
- Hale Gür – Güvercinim Uçar Uçar Yorulur

Her iki uyarının ses seviyeleri birbirlerine eşleştirildikten sonra audio formatında katılımcılara dinletildi.



#### 4.2. Katılımcılar

Çalışmaya 26-48 yaş aralığında, sağ el baskın, sağlıklı 10 erkek katıldı. İki gruba ayrılan ve birinci grubu 5 rock müzisyeninin, ikinci grubu ise 5 Türk halk müziği müzisyeninin oluşturduğu katılımcıların sadece kendi türünde profesyonel olarak çalışan ve herhangi bir başka müzik türü üzerine performans gerçekleştirmemiş müzisyenler olmalarının nedeni, çalışmada aranan aşinalık ve aidiyet kavramları üzerine çıkacak sonuçların belirlenmesi amaçlıdır. Katılımcı müzisyenlerin müzik geçmişlerine bakıldığında, her grup için belirlenen müzisyenler bu şartları sağlar. Deneyde yer alan iki farklı türe ait müzisyenlerin arasındaki farklardan biri de meslek eğitimi almış ve almamış iki gruptan oluşmasıdır. Türk halk müziği müzisyenleri meslek eğitimi almış müzisyen grubunu oluştururken, rock müzisyenlerinden meslek eğitimi almış katılımcı yoktur. Ancak bu çalışmada, müzik türlerinin var olan doğaları gereği alınan eğitim dikkate alınmamıştır. 10 erkek katılımcının, sadece kendi türünde profesyonel olarak çalışan ve herhangi bir başka müzik türü üzerine performans gerçekleştirmemiş müzisyenler olmalarının nedeni, çalışmada aranan aşinalık ve aidiyet kavramları üzerine çıkacak sonuçların belirlenmesi üzerinedir. İlk grubu oluşturan rock müzisyenleri ve ikinci grubu oluşturan Türk halk müziği müzisyenleri bu şartları sağlar. Deneyde yer alan iki farklı türe ait müzisyenlerin arasındaki farklardan biri de meslek eğitimi almış ve almamış iki gruptan oluşmasıdır. Türk halk müziği müzisyenleri meslek eğitimi almış müzisyen grubunu oluştururken, rock müzisyenlerinden meslek eğitimi almış katılımcı yoktur. Ancak bu çalışmada, müzik türlerinin var olan doğaları gereği alınan eğitim dikkate alınmamıştır.

**Tablo 2.** Katılımcıların Edinburgh El Terchi ile belirlenen sağ el baskın oranları, öğrenim durumları ve profesyonel olarak çalıştıkları müzik türü

Katılımcılar	Müzik Türü	Sağ El Baskın Oranları	Öğrenimi
<b>Ö.Ç.</b>	T.h.m	%100	Yüksek Lisans (devam)
<b>O.K.</b>	T.h.m	%100	Yüksek Lisans (devam)
<b>S.S.</b>	T.h.m	%80	Yüksek Lisans (devam)
<b>T.G.</b>	T.h.m	%90	Yüksek Lisans Mezunu
<b>H.Ç.</b>	T.h.m	%80	Lise Mezunu
<b>G.Ö.</b>	Rock	%100	Lisans Mezunu
<b>Ö.D.</b>	Rock	%80	Lise Mezunu
<b>K.İ.</b>	Rock	%90	Lisans (devam)
<b>İ.K.</b>	Rock	%100	Lisans Mezunu
<b>E.E.</b>	Rock	%100	Lise Mezunu

#### 4.3. Prosedür

Ege Üniversitesi Tıp Fakültesi Radyoloji Anabilim Dalı'nda yapılan çekimler iki ayrı günde yapıldı. İlk grup (rock müzisyenleri) çekimleri 3 Nisan 2008'de gerçekleştirildi. Bir katılımcının çekim sırasında kapalı ortamda yer almaktan rahatsız

olmasından dolayı çekimi iptal edildi. Her grup için belirlenen yedek katılımcılardan biri gruba dahil edilerek, 17.06.2008 tarihinde bu katılımcının çekimi yapıldı.

Türk halk müziği müzisyenlerine yapılan ikinci çekim 10 Mart 2008 tarihinde gerçekleştirildi. Çekimlerde herhangi bir sorun yaşanmamasından dolayı yedek olarak belirlenen katılımcıya gerek duyulmadı. Çekimler her iki grup için de öncelikli hasta çekimlerinin olmadığı saat 20.00'de yapıldı.

Katılımcıların tümünün Edinburgh El Terchi ile sağ el baskın olduğu belirlendi. Çekimlere başlamadan önce katılımcılara fMRI hakkında bilgiler verildi, çekim esnasında hareket etmemeleri, gözlerini kapalı tutmaları sadece müziği dikkatli olarak dinlemeleri istendi. Çalışmada saptanması amaçlanan aidiyetlik ve aşinalık üzerine bir takım bulgulara ulaşmak için katılımcılara müzik örneklerini nasıl dinlemeleri gerektiği anlatıldı. Her katılımcı grubun birinci sırada dinledikleri müzik örneğinin kendi türleri ile ilgili olan müzik örneği olmasına karar verildi. Katılımcıların kendilerini şartlandırmamaları ve önyargılı olmamaları göz önünde bulundurularak, deneyden önce kendilerine müzik örnekleri hakkında bilgi verilmedi. Seçilen müzik örneklerinin katılımcıların ait oldukları müzik türü üzerine belirgin örnekler olmasına karar verildi.

Katılımcılar ile çekim süresince kontrol odasındaki mikrofon ile iletişimde bulunuldu. Ayrıca katılımcıların kendilerini rahatsız hissettikleri bir durumda ellerinde bulunan uyarı butonunu kullanmaları söylendi.

1. Müzik örneklerinin dinletilmesinden önce her katılımcı için beyin gradyent haritalanması için yaklaşık 7 dk. ön çekim yapıldı.
2. Müzik örnekleri toplam 2 dk. olarak sınırlandırılırken ilk 30 sn. müziksiz periyot, 30 sn. müzikli periyot olarak toplam 4 bölüm olmasına karar verildi. Dört bölümden oluşan müzik örnekleri her 30 sn. sonunda kaldığı yerden devam ettirilerek katılımcılara dinletildi.
3. Her katılımcının çekim süresi 20 dakika oldu.

Dinletilen müzik örneklerinin katılımcılarda oluşturacağı beyin aktivasyon hareketleri ile ilişkilendirmek amacı ile çekimlerin hemen ardından her bir katılımcı ile görüşmeler yapıldı. Bu çalışmada yer alan katılımcıların sadece müzisyenlerden oluşması, görüşme için hazırlanan soruların müzisyen kimliğine yönelik olmasına dikkat edildi. Görüşmeler ile ilgili ayrıntılı bilgi deney bölümünde verilecektir.

Her iki gruba da çekimler sonrasında şu sorular soruldu:

1. Kaç yıldır profesyonel olarak çalışıyorsunuz?
2. Kendi türünüzün dışında hangi tür müzikleri dinlersiniz?
3. Kendi türünüz dışında başka bir türde performans gerçekleştirdiniz mi?
4. Uyarı olarak kullanılan parçanın adını biliyor musunuz, daha önce dinlediniz mi?
5. Bu uyarı daha önce çaldınız mı? (her iki gruba kendi türleri için).
6. Dinlediğiniz müzik türüne karşı önyargınız var mı sözgelimi bu parça sizi rahatsız etti mi? (karşı tür uyarı için).
7. Dinlediğiniz parça sizde bir şeyler anımsattı mı ya da canlandırdı mı?

8. Çalgı çalma isteği oldu mu?

9. Tarama anında gözünüzü kırptınız mı ve hareket etme ihtiyacı duyduunuz mu?

#### 4.4. Bulgular

Bu bölümde fMRI görüntüleri katılımcılar ile yapılan görüşmeler ile ilişkilendirilerek birtakım sonuçlara varılmaya çalışılmıştır. Bu görüntüler SPM2 (Statistical Parameter Mapping) yazılımı ile analiz edilmiştir. Bölümdeki şekillerde, katılımcının dinlediği tek bir uyarana ait en yüksek aktivasyonlar her iki yarıkürede de kırmızı ok ile gösterilmiştir. Toplam 10 katılımcının fMRI sonuçları incelenirken, eklenen grafikler 3 katılımcıya aittir. Bu grafikler, katılımcının dinlediği her iki uyarana da kapsar.

**Tablo 3.** Rock müzisyenlerinin Türk halk müziği uyararı üzerine söylemleri

Önyargı	Daha Önce Çalma	İlgi	Anımsatma	Dinleme Şekli	Parçayı tanıma
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Bayıcı bir ses, bunalttı</li> <li>• Yok ama bu solist hoşuma gitmedi</li> <li>• Müzikalite olarak içinde bir şey yoktu</li> <li>• Yoo, ama sözler komikti</li> <li>• Yoo, normalde dinleyebilmişim onu onu fark ettim</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• 9/8 başka ritimler çaldım</li> <li>• Hayır</li> <li>• Hayır</li> <li>• Hayır</li> <li>• Hayır</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Çok fazla değilim</li> <li>• Çok ilgim var</li> <li>• Bazıları güzel oluyor</li> <li>• Hiç yok. Sadece para için stüdyomda kayıt alırım</li> <li>• Hiç diyebilirim maalesef.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Karamsarlık türkü bar</li> <li>• Anadolu köyü, düğün</li> <li>• Hayır beğenmedim zaten</li> <li>• Stüdyomda çalan bağlamacılar</li> <li>• Eski Türk filmi, Köy yeri, radyodan müzik, köylü amcalar, çayımı yudumlayıp sigaramı içiyorum</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• uyuyor gibi oldum</li> <li>• gülümseyerek dinledim</li> <li>• fazla analitik dinlemedim</li> <li>• Gözümde resimler oluştu, izledim sadece</li> <li>• benzer melodi çaldığı için kolay dinledim</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• bilmiyorum</li> <li>• bilmiyorum</li> <li>• bilmiyorum</li> <li>• tanıdık geliyor</li> <li>• bilmiyorum</li> </ul>

**Tablo 4.** Rock müzisyenlerinin rock müziği uyararı üzerine söylemleri

Daha Önce Çalma	Dinleme Şekli	Parçayı tanıma
<ul style="list-style-type: none"> <li>• 100 kere çalmışımdır</li> <li>• çaldım tabi</li> <li>• kim bilir kaç kere</li> <li>• cover çalmaya heves etmedim</li> <li>• çalmaktan sıkıldım</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• güzel geldi, sözlerini söyledim</li> <li>• bilmeseydim farklı dinlerdim, nötr dinledim</li> <li>• gitarı bir daha dinledim, sol kulaklıktan biraz fazla geliyordu</li> <li>• eşlik ettim</li> <li>• bildiğim için basit geldi</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• biliyorum</li> <li>• biliyorum</li> <li>• biliyorum</li> <li>• biliyorum</li> <li>• biliyorum</li> </ul>

**Tablo 5.** Türk halk müziği müzisyenlerinin Rock müziği uyarani üzerine söylemleri

Önyargı	Daha Önce Çalma	İlgi	Anımsatma	Dinleme Şekli	Parçayı tanıma
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Hayır</li> <li>• Hayır</li> <li>• Var</li> <li>• Rahatsız olmamdan dolayı antipatim var</li> <li>• Sevmiyorum kafa ağrısı yapıyor</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Hayır</li> <li>• Hayır</li> <li>• Hayır</li> <li>• Hayır</li> <li>• Hayır</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Alanım değil</li> <li>• Çok fazla</li> <li>• Hiç denecek kadar</li> <li>• Yok</li> <li>• Hiç yok</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Geçmiş</li> <li>• Yabancı ülke</li> <li>• Rock bar</li> <li>• Hiçbir şey</li> <li>• Bar, ayakta dinleme, içki</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• gitardan dolayı dikkatli dinledim</li> <li>• dikkatli dinledim normalde bu kadar dikkatli dinlemem</li> <li>• altyapıyı dinledim</li> <li>• ilk defa dinledim dikkatli dinledim</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• tanıyorum</li> <li>• meşhur parça</li> <li>• girişini hatırlıyorum</li> <li>• duymuştum</li> <li>• eskiden duymuştum</li> <li>• hiç fikrim yok</li> </ul>

**Tablo 6.** Türk halk müziği müzisyenlerinin Türk halk müziği uyarani üzerine söylemleri

Daha Önce Çalma	Dinleme Şekli	Parçayı tanıma
<ul style="list-style-type: none"> <li>• mutlaka çalmışımdır</li> <li>• çaldım</li> <li>• bilmiyorum yabancı değil</li> <li>• bilmiyorum</li> <li>• o kadar çok ki benzeyen çalmışım</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• dikkatli</li> <li>• dikkatli dinledim</li> <li>• dikkatli</li> <li>• çalgılara yoğunlaştım</li> <li>• devamını tahmin edebildim</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• ezgi olarak tanıdım</li> <li>• hale hanım okumuştum</li> <li>• yabancı değil normal türkü kalıbı</li> <li>• Hale Gür okumuştum</li> <li>• 9/8'lik Hale Gür okumuştum</li> </ul>

Deneyde yapılan görüşmelerde rock müziği müzisyenlerinin Türk halk müziği uyarani üzerine söylemlerindeki birinci ortaklık parçayı tanıma üzerinedir. Hiçbir katılımcı parçayı net olarak tanıyamaz. Ancak yapılan görüşmelerde verilen cevap "bilmiyorum" olsa da, ardından genellikle uyarani devam eden bölümündeki ezgileri tahmin edebildiklerini söylerler. Rock müzisyenlerinin Türk halk müziği uyarani üzerine "hiç dinlemedim", "duymadım" şeklindeki tanımlamalarına rağmen bu parçada ortaya çıkan bulgular aidiyet-kültür ilişkisine dayanır. Rock müzisyeni E.E. Türk halk müziği uyarani için şunları söylüyor:

*"adını bilmiyorum ama daha önce dinlediğim bir parça olduğunu biliyorum. Çok tanıdık geliyor. İkinci nakarat geldiğinde bu buraya gidecek dedim o kadar tanıdık yani. Yani bir sonrasının belli olduğu bir parçaydı. Smoke on the Water'ı dinlediğim gibi değildi, o biraz daha işlemiş genlerimize belki de. Biliyorsun yani şimdi bu gelecek ve daha yormadan gidiyor aslında".*

Bu ifade, yani katılımcının profesyonel olmadığı bir türe ait parçanın ezgisel gidişini tahmin edebilmesi kültür-aidiyet çerçevesinde bir açıklamadır. Türk halk

müziği uyarınının rock müzisyenlerde anımsattıkları kendi ifadeleri ile“ türkü bar-Anadolu köyü, düşün-eski Türk filmi-köylü amcalar ve kahvede sigara içme” şeklindedir. Bu tanımlamalar rock müzisyenlerinin gündelik hayatlarında yer almayan tanımlamalardır. Örneğin görüşmelerde saptanan hiçbir rock müzisyeni türkü bara gitmemiştir. Ancak anımsatma bu yöndedir. Toplam 5 rock müzisyeninin profesyonel oldukları tür üzerine yorumlarındaki bir diğer ortaklık ise parçayı tanıma ve çalma üzerinedir. Rock müzisyeni olan toplam 5 katılımcı da kendi türleri ile ilgili olan parçayı tanır ve daha önce çalmaları üzerine yanıtları “100 kere çalmışımıdır, kim bilir kaç kere, çalmaktan sıkıldım, çaldım tabii” şeklinde çok açıktır. Rock müzisyeni G.Ö.’nün rock müziği uyarını ve Türk halk müziği uyarını üzerine söylemleri ilginçtir. Rock müziği uyarını üzerine “eğer Smoke on the Water’ı bilmeseydim daha farklı dinleyebilirdim, daha nötr dinledim, beni heyecanlandırmadı” şeklinde tanımlama yaparken daha önce hiç dinlemediği bir parça olan Türk halk müziği uyarını üzerine “biraz daha gülümseyerek, Anadolu’yu düşünerek dinledim” tanımlaması aşinalık-aidiyet üzerine belirgin bir açıklamadır. Profesyonel olduğu müzik türüne ait bir parça müzisyen için bir sıradanlık ifade ederken, aslında dinlemediği ve “beğenmiyorum” diye tanımladığı bir müzik türüne ait bir parçayı daha farklı dinlemesi de aşinalık ve aidiyet üzerine bir diğer bulgudur. Türk halk müziği müzisyenleri ile yapılan görüşmeler sonucu ortaya çıkan yanıtara göre toplam 5 katılımcı da Türk halk müziği uyarını tanıır. Ancak bu parçayı çalıp çalmadıkları konusunda emin değildiler. Katılımcıların bu parça ile ilgili; “mutlaka çalmışımıdır, o kadar çok ki benzeyen çalmışımıdır” şeklindeki tanımlamaları, profesyonel oldukları tür üzerindeki aşinalığın bir göstergesidir. Bununla ilgili katılımcılardan T.G.’nin açıklaması oldukça net: “parçayı isim olarak bilmiyorum ama o ritmin içersine oturtulmuş halk müziğinde bir sürü örnek var”. Türk halk müziği müzisyeni T.G. ’nin isim olarak tanımlamadığı rock müzik uyarını için “çok yıllar öncesi bir sound benim için, geçmişî hatırlattığı kesin” şeklindeki açıklaması müzisyen kimliğine dayalı bir açıklamadır. T.G., “ilgi alanım değil” diye tanımladığı bir rock müzik parçasının ait olduğu dönemi tahmin etmesi, o müzik türü üzerine bilgi sahibi olmasa da, o parçanın sahip olduğu genel sound’un, eskiye ait olduğunu bilmesi sahip olduğu müzisyen kimliği ile açıklanabilir.

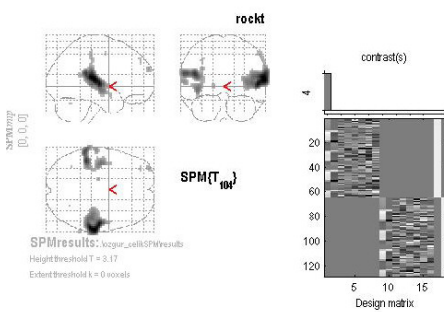
#### 4.6. Katılımcı Ö.Ç. ile ilgili değerlendirme

Katılımcı Türk halk müziği müzisyenin her iki uyarını dinlemesi sonucu aktivasyon değerlerine bakıldığında, t değerleri ve voxel sayıları yani gürlük ve genişlik değerleri, en yüksek değerlere rock müzik uyarını dinlediğinde ulaşır. Bu aktivasyon değerlerinin gözleendiği bölge sağda, sağ superior temporal girus’tur. Katılımcının profesyonel olduğu tür olan Türk halk müziği uyarını dinlemesi sonucu oluşan aktivasyon ise solda, sol superior temporal girus’ta gözlenir. Yapılan çalışmalar beynin sağ tarafının müzik dinleme ile ilgili olduğunu gösterirken sol tarafın duyma ile ilgili olduğunu gösterir. Bu katılımcıda gözlenen aktivasyonun karşı türü dinlemesi sırasında gerçekleşmesi, bununla birlikte kendi türünü (Türk halk müziği) dinlemesi sırasında aktivasyonun solda, sol superior temporal girus’ta olması bir takım açıklamaları da beraberinde getirir.

Katılımcı ile yapılan görüşmede, dinlediği Türk halk müziği parçası üzerine şu görüşleri belirtir:

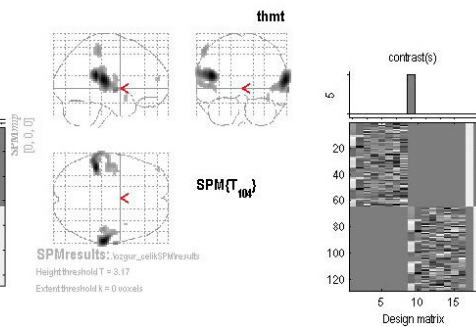
“O kadar çok ki ona benzeyen türkü, direk kafama yerleşmiş bir türkü değildi. Galiba TRT’de çalmışımıdır ama öyle hani öylesine çalıp geçmişimdir. Ama hatırlanacak kaidede bir parça değil benim için. Zaten icra ettiğim için pek dikkatli dinlemedim... ama Rock parçayı ister istemez biraz daha dikkatli dinledim. Neden? İlk defa dinlediğim tarzdı... Hani acaba bu gitarcı ne yapıyor orda... nasıl bir ritimle gidiyor parça. Nasıl bir melodi ezgi oturmuşlar onun üzerine yapıyorlar falan.. yabancı geldiği için biraz daha dikkatli dinlemişim gibi geliyor. Mesela türkünün devamını tahmin edebildim..ayrıca bu türkü mesela deşifre yapılacak bir parça bile değil...çok sürekli çaldığımız parçaların versiyonu”

Katılımcının Türk halk müziği uyarani üzerine yaptığı tanımlamalar, kendi türü üzerinde sınıflandırma yapabildiğini, benzerlikler kurduğunu gösterir. Ayrıca yine Türk halk müziği uyaraniının çekim sırasında kesilmesi sonucu devamını tahmin edebildiğini söylemesi –parçayı bilmemesine rağmen- bu türe olan aşinalığını gösterir. Türk halk müziği uyarani dinlemesi sonucu oluşan aktivasyonun sol superior temporal girus’ta gerçekleşmesi, aşinalık üzerine daha önce yapılan çalışmalar ile bağlantı kurmayı gerektirir. Eustache ve Lechevalier’in çalışmaları aşinalığın sol yarıkürede gözlendiği üzerinedir. Bu çalışmada da Türk halk müziği müzisyeninin profesyonel olduğu Türk halk müziği uyaraniını dinlemesi sırasında oluşan aktivasyonun sol superior temporal girus’ta gerçekleşmesi aşinalık üzerine bir bulgudur.



Şekil 2.

Ö.Ç’ye ait rock müzik uyarani



Şekil 3.

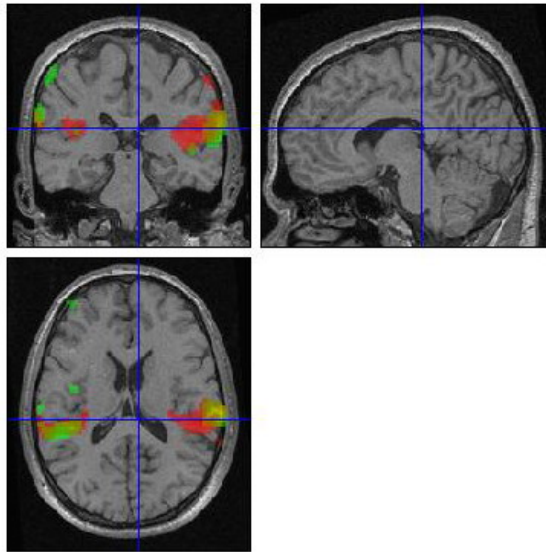
Ö.Ç’ye ait Türk halk müziği uyarani

Tablo 7. Ö.Ç’ye ait rock müzik uyarani sonuçları

Aktivasyon	Sonuçlar
sağ superior temporal girus	T değeri = 8 Voxel sayısı =765
sol superior temporal girus	T değeri =6,42 Voxel sayısı= 407

**Tablo 8.** Ö.Ç'ye ait Türk halk müziği uyararı sonuçları

Aktivasyon	Sonuçlar
sağ superior temporal girus	T değeri = 7,10 Voxel sayısı =346
sol superior temporal girus	T değeri =7,19 Voxel sayısı= 377



**Şekil 4.** Ö.Ç'ye ait iki uyarının karşılaştırılması Rock müzik uyararı: kırmızı Türk halk müziği uyararı: yeşil

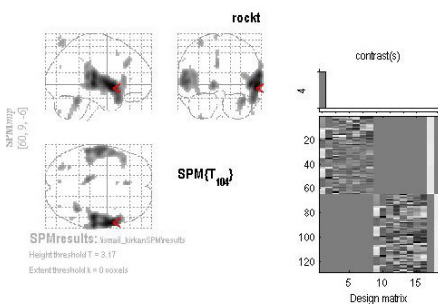
#### 4.7. Katılımcı İ.K. ile ilgili değerlendirme

Katılımcının aktivasyon değerlerine bakıldığında, sağ superior temporal girus'ta en yüksek aktivasyon gerçekleştiği gözlenir. Her iki uyaranda da aktivasyon değerleri sağ superior temporal girus'ta daha yüksektir. Ancak bu Rock müzik uyararında daha nettir. Katılımcıda sağ superior temporal girus'un aktivasyonunun yüksek olması, sağ yarıküre ve müzik dinleme ilişkisini tekrar hatırlatır.

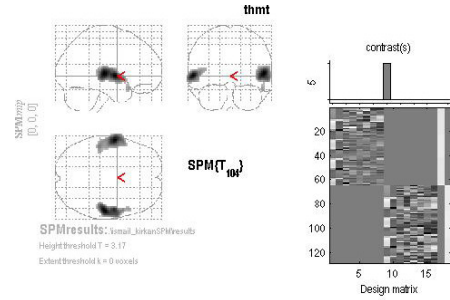
Katılımcı görüşmede şunları belirtir:

“Türk halk müziğine çok ilgili değilim, zaten içerde türkü dinlerken uyuyor gibi oldum. . Yani bir karamsarlık anımsattı...Böyle ne bileyim...şey..türkü bara gitmiş falan gibi hissettim kendimi... yani hoşlanmadım açıkçası. Bilmediğim bir türküydü bir de...Smoke on the water’ı ise yüz kere çalmışımıdır. İlk şarkıda ise (Rock), çoktan beri de dinlemediğim herhalde.. o yüzden güzel geldi. İçimden sözlerini falan söyledim hani arada kesintiler var ya ...bir sonraki gireceği yerde sözleri hatırlamaya çalıştım ..şimdi girecek diye bekledim”

Katılımcının dinlediği iki uyararı sadece sağ superior temporal girus üzerinde kıyasladığımızda rock müzik uyarısına ait aktivasyon ve genişliğin daha yüksek olması katılımcı ile yapılan söyleşiyile örtüşür. Katılımcının aşinalık üzerine verdiği cevaplar sol yarıkürede yüksek bir genişlik olarak gözlenir.



Şekil 5. İ.K'ye ait rock müziği uyararı



Şekil 6. İ.K'ye ait Türk halk müziği uyararı

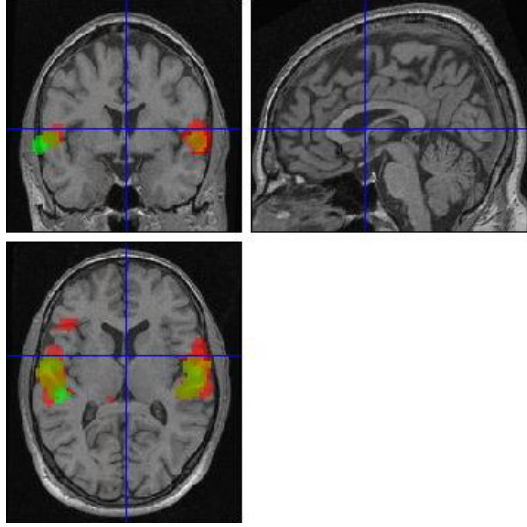
Tablo 9. İ.K'ye ait rock müziği uyararı sonuçları

Aktivasyon	Sonuçlar
sağ superior temporal girus	T değeri = 8 Voxel sayısı =765
sol superior temporal girus	T değeri =6,42 Voxel sayısı= 407

Tablo 10. İ.K'ye ait Türk halk müziği uyararı sonuçları

Aktivasyon	Sonuçlar
sağ superior temporal girus	T değeri = 7,10 Voxel sayısı =346
sol superior temporal girus	T değeri =7,19 Voxel sayısı= 377





**Şekil 7.** İ.K'ye ait iki uyarının karşılaştırılması Rock müzik uyararı: kırmızı Türk halk müziği uyararı: yeşil

Katılımcının aktivasyon değerlerine bakıldığında, sağ superior temporal girus'ta en yüksek aktivasyon gerçekleştiği gözlenir. Her iki uyaranda da aktivasyon değerleri sağ superior temporal girus'ta daha yüksektir. Ancak bu Rock müzik uyararında daha nettir. Katılımcıda sağ superior temporal girus'un aktivasyonun yüksek olması, sağ yarıküre ve müzik dinleme ilişkisini tekrar hatırlatır. Katılımcı görüşmede şunları belirtir:

“Türk halk müziğine çok ilgili değilim, zaten içerde türkü dinlerken uyuyor gibi oldum. Yani bir karamsarlık anımsattı... Böyle ne bileyim...şey..türkü bara gitmiş falan gibi hissettim kendimi...yani hoşlanmadım açıkçası. Bilmediğim bir türküydü bir de...Smoke on the water'ı ise yüz kere çalmışımıdır. İlk şarkıda ise (Rock), çoktan beri de dinlememişim herhalde.. o yüzden güzel geldi. İçimden sözlerini falan söyledim hani arada kesintiler var ya ...bir sonraki gireceği yerde sözleri hatırlamaya çalıştım ..şimdi girecek diye bekledim”

Katılımcının dinlediği iki uyararı sadece sağ superior temporal girus üzerinde kıyasladığımızda rock müzik uyararına ait aktivasyon ve genişliğin daha yüksek olması katılımcı ile yapılan söyleşiyile örtüşür. Katılımcının aşinalık üzerine verdiği cevaplar sol yarıkürede yüksek bir genişlik olarak gözlenir.

## Sonuç

Bu çalışmadaki öncelik, müzisyenlerin sahip oldukları beceriler doğrultusunda geliştirdikleri müzik dinleme stratejileridir. Müzisyenlerin oluşturdukları müzikte

algısal tamamlama, katılımcılar ile yapılan çalışmalar sonucu ortaya çıkan bir bulgudur.

Bireylerin sahip oldukları beceriler ve bunların birtakım bulgular ile saptanması tek bir disiplin ile sonuçlandırılacak çalışmalar değildir. Multidisipliner çalışılan bu çalışma, müzisyen beyni merkezli sınırlandırılmıştır. Ayrıca bu çalışma içinde ortaya konan bulguların sadece müzisyen kimliğine yönelik olması dolayısı ile literatürde daha önce çalışılan “müzisyen - müzisyen olmayan” içerikli çalışmalardan ayrılır. Müzisyenlerde saptanan aşinalık kavramına yönelik bulgular literatürde yapılan iki çalışma<sup>19</sup> ile örtüşür. Bu çalışmada da sol superior temporal girus'ta bulunan aktivasyon aşinalık üzerine bir bulgudur.

Katılımcılar ile yapılan görüşmelerde net olarak saptanan, müzisyenlerin müzik becerilerini tanımlarken, günlük hayatta farkına varmadıkları kültürel geçmişleri ile ilgili tanımlamalarıdır. Bir rock müzisyeni için hiçbir şekilde dinlemediği Türk halk müziği kendisine birçok şeyi ifade edebilmektedir. Burada ortaya çıkan iki durum kültürel geçmiş ve aidiyet üzerine sorgulanmalıdır. Bununla birlikte rock müzisyenleri ile yapılan görüşmelerde, Türk halk müziği dinlemedikleri halde “türkü”ye karşı net bir eleştiri gerçekleştirmedikleri gözlemlenir. Katılımcıların ifadeleri “dinlemiyorum, ama dinlememiz gerekir” şeklindedir. Türk halk müziği müzisyenlerinde rock müziğe karşı oluşan mesafe daha nettir. Rock müzisyenlerinin Türk halk müziğini tanımlaması ile karşılaştırıldığında, hiçbir şekilde dinlenilmesi gereken bir müzik türü olarak adlandırmamaktadırlar. Bu çalışmada Türk halk müziği katılımcıları ile yapılan görüşmelerde ortaya çıkan, müzik ve ortam ilişkisidir. Türk halk müziği müzisyenlerinin tanımlamaları ile rock müzik ancak barda ya da arabada dinlenebilecek bir müzik türüdür.

Müzikoloji ve nöroloji gibi farklı iki disiplinin çalıştığı bu çalışma profesyonel olarak çalışan müzisyenlerin daha çok kültürel geçmişlerine yönelik bulgular içermektedir. Tüm fMRI çalışmalarında olduğu gibi çalışmanın sonucunu olumsuz olarak etkileyebilecek olan tek etken müziğin dinlendiği ortamdan kaynaklanır. Bireylerin günlük hayatta sahip oldukları ruh halleri içinde dinledikleri müziklerin çekimlerini gerçekleştirilecek teknik gelişmelerin artması, bu tür çalışmaların daha kesin sonuçlara varmasını sağlayacaktır.

---

<sup>19</sup> F. Eustache, B. Lechevalier, F. Viader, J. Lambert 1990. Identification and discrimination disorders in auditory perception: a report on two cases. **Neuropsychologia** 28, p. 257-270. Ve B. Lechevalier, H. Platel, F. Eustache 1995, Neuropsychologia de l'identification musicale. Rev. Neurol. 151, 505-510.

## Kaynakça

- AMUNTS K. (1997) Motor cortex and hand motor skills: Structural compliance in the human brain. **Human Brain Mapp** 5.
- COHEN L. G. vd.. Motor reorganization after upper limb amputation in man. A study with focal magnetic stimulation. **Brain**,114.
- DOYON J., SONG A. W., KARNI A., LALONDE F., ADAMS M. M. & UNGERLEIDER L. G. (2002). Experience-dependent changes in cerebellar contributions to motor sequence learning. *Proceedings of the National Academy of Sciences, U.S.A.*, 99.
- ELBERT T., PANTEV C., WIENBRUCH C., ROCKSTROH B. TAUB E.(1995) Increased cortical representation of the fingers of the left hand in string players. **Science** 270.
- EUSTACHE F., LECHEVALIER B., VIADER F., LAMBERT J. 1990.Identification and discrimination disorders in auditory perception: a report on two cases. **Neuropsychologia** 28.
- GASER Christian and SCHLAUG, "Brain Structures Differ between Musicians and Non-Musicians", **The Journal of Neuroscience**, Vol:23(27), 2003.
- GEDİK Ali Cenk, **Popüler Müzikte Beğeni Farklılıkları: bir fMRI Çalışması** Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir 2007.
- HUND-GEORGIADIS M., VON CRAMON DY. (1999) Motor-learning-related changes in piano players and non-musicians revealed by functional magnetic-resonance signals. **Exp Brain Res** 125.
- JANATA Petr, BIRK Jeffrey L. VAN-HORN John D., LEMAN Marc, TILLMAN Barbara, BHARUCHA Jamshed J. "The Cortical Topography of Tonal Structures Underlying Western Music" **Science**, Vol:298, 2002.
- KARŞICI Gülay, **Müzik Beğenisinde Kültürel Etkenler: Bir fMRI Çalışması** Yayınlanmamış Doktora tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir 2007.
- KOELSCH Stefan, A. SIEBEL Walter, "Towards a Neural Basis of Music Perception" **Cognitive Science**, Vol:9, No.12 (12), 2005.
- KRUMHANSL Carol L., Music Psychology: Tonal Structures in Perception and Memory, Annual Review of Psychology Vol. 42: 277-303 (Volume publication date February 1991) DOI: 10.1146/annurev.ps.42.020191.001425. ve Musical pitch identification by absolute pitch possessors. *Percept. Psychophysiol*.1988. 44.
- LECHEVALIER B., PLATEL H., EUSTACHE F., 1995, Neuropsychologia de l'identification musicale. *Rev. Neurol*. 151.
- PASCUAL-LEONE A., DANG N., COHEN L.G., et al. 1995. Modulation of muscle responses evoked by transcranial magnetic stimulation during the acquisition of new fine motor skills. **J. Neurophysiol**. 74.
- SCHLAUG G. (2001) The brain of musicians. A model for functional and structural adaptation. *Ann NY Acad Sci* 930.
- SCHLAUG G., JÄNCKE Lutz., HUANG Y., STAIGER JF, STEINMETZ H. (1995a) "Increased Corpus Callosum Size in Musicians". **Neuropsychologia**, Vol:33(8).
- SCHLAUG G., JANCKE L., HUANG Y., and STEINMETZ H., in vivo evidence of structural brain asymmetry in musicians. **Science** 1995, 267.
- SCHLAUG G., KNORR U., SEITZ R. (1994) Inter-subject variability of cerebral activations in acquiring a motor skill: a study with positron emission tomography. **Exp Brain Res** 98.

SCHNEIDER P., SCHERG M., DOSCH HG., SPECHT HJ., GUTSCHALK A., RUPP A. (2002) Morphology of Heschl's gyrus reflects enhanced activation in the auditory cortex of musicians. **Nat Neurosci** 5.

SERGEANT D., Experimental investigation of absolute pitch. *J.Res. Music Educ.* 1969. 17.

TAKEUCHI AH. ve HULSE SH., Absolute pitch, *Psychol Bull.* 1993 Mar;113 (2).

WANG X., MERZENICH M. M., SAMESHIMA K., and JENKINS W. M., "Remodelling of Hand Representation in Adult Cortex Determined by Timing of Tactile Stimulation." **Nature** 378.

ZATORRE RJ., PERRY DW, BECKETT CA., WSTBURY CF., EVANS AC.(1998) Functional anatomy of musical processing in listeners with absolute pitch and relative pitch. **Proc Natl Acad Sci USA** 95.

<http://www.delosis.com/listening/home.html>

## BATI ANADOLU'DA YÖRÜK MÜZİĞİ ve KADIN İCRALARI<sup>1</sup>

Hale YAMANER OKDAN\*

### Özet

Yörük kültüründe müzik icraları ve bu icralar içerisinde kadın performanslarını incelediğimiz araştırmamız, Muğla, Aydın, İzmir, Bursa, Çanakkale ve Balıkesir illeri ile sınırlandırılmıştır. Müziğin kültürel yaşamla şekillendiği düşüncesinden hareketle, kadın müzik icralarının ait oldukları kültürel yapı ve bağlam özellikleri ile birlikte incelenmesi uygun görülmüştür. Yörük sosyal yaşamında kadın kimliği, dönemsel olarak değişen özellikler sergiler. Sosyal yaşamda ön planda yer alamayan kadınların müzik icraları içe kapalı, konservatif bir yapıya sahiptir. Vokal ve çalgısal icralarını sadece hemcinslerinin katılımı ile gerçekleştirebilen kadınların müzik icralarında, etken rolü oynayan icracı ve edilgen durumdaki katılımcı, dinleyici veya izleyicilerin de kadınlardan oluştuğu görülür. Bu durumda kadın müzik icralarının tamamen saf bir yapı ile kadınlara has icralar olduğu ifade edilebilir.

Kadın müzik icralarının içe kapalı yapısı, katılımcı kimlikleri yanında icra edilen çalgılar, icra tür ve şekilleri, icra repertuarı vb. pek çok bağlam ve yapı özelliklerini de belirlemektedir. Çalışmamızda icraların yapısal ve bağlam özellikleri, geçmişten günümüze yaşadıkları değişim ve dönüşüm de göz önünde bulundularak incelenmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Batı Anadolu bölgesi, Cinsel kimlik, Göçebe sanatı, Kadın ağız havaları, Kadın statüsü, Kültürel kimlik, Türk halk müziği, Yörükler, İcra

## TRADITIONAL YÖRÜK MUSIC and FEMALE PERFORMANCES IN WESTERN ANATOLIA

### Abstract

Our research which we have studied the music performances in Yörük culture and the female performances among these, was limited with the provinces Mugla, Aydın, İzmir, Bursa, Canakkale and Balıkesir. Based on the idea that music is formed with the cultural life and the culture plays an active role throughout the process from production to consumption, it was deemed appropriate that female performances should be examined together with their cultural structure and the context properties.

The identity of Yörük women in social life exhibits properties changing cyclically. A conservative and self-enclosed structure is also seen in their performances for the women who cannot get at the forefront of social life. Because

<sup>1</sup> Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dünyası Araştırmaları Türk Halk Bilimi Anabilim Dalı, Basılmamış Doktora Tezi, Danışman: Yrd. Doç. Dr. Rabia Uçkun, İzmir 2012, 379 s.  
<https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp> (Tez no. 320473)

\* Arş. Gör. Dr. E.Ü. DTMK Türk Halk Oyunları Bölümü hale.yamaner@ege.edu.tr

of the reason that women is only able to perform their vocal and instrumental performances through the participation of their fellows, as well as the performer that plays an active role in performing music, passive participants, listeners or viewers are also women. In this case, female music performances can be expressed as performances which are unique to women with a completely pure structure.

Showing a self-enclosed structure of female music performances also determines many properties of the context and structure such as instruments playing, types and forms of performance, repertoire of performance besides performer identities. Structural and contextual features of performances were studied by also considering the change and transformation of them from past to present.

**Key Words:** West Anatolia region, Gender identity, Nomadic art, Women musics, Women status, Cultural identity, Turkish folk music, Yörük, Performing

## Giriş

Bir yıllık tarihleri boyunca Yörüklerin konar-göçer, yarı göçer ve yerleşik bir yaşam tarzı sürdürdükleri bilinmektedir. Yakın geçmişe kadar korudukları yaylacılık ruhu, Yörüklerin Anadolu'da geniş coğrafyalara yayılmalarını sağladığı gibi, kültürel yapılarının farklı coğrafyalarda karşılaşılan yeni kültürlerle zenginleşmesine de yol açmıştır. Günümüzde ağırlıklı olarak Batı Anadolu'da yaşayan Yörükler, paylaşılan ortak kültürel değerlerle Yörük üst kimliğinde birleşirken, yerel kültürel değerleri ile alt kimliklerini korumaya çalışmaktadır.

Batı Anadolu Yörüklerinin müzik geleneğini ve bu gelenek içinde kadın icralarının tespitini amaçlayan çalışmamızda, kadın icralarının kökeninden ziyade, bağlam özellikleri ve yapı unsurları üzerinde durulmuştur. Alan araştırmasına dayalı bilgiler ışığında hazırlanan çalışmamızda araştırma alanı olarak İzmir, Aydın, Muğla, Balıkesir, Bursa ve Çanakkale illeri belirlenmiştir. Belirlenen bölgeye 2001-2012 yılları arasındaki farklı tarihlerde araştırma gezileri yapılmış, seksen dört kaynak kişi ile görüşülmüş ve performans kayıtları alınmıştır.

Belirlenen bölgenin müzik geleneği üzerinde sağlıklı tespitler gerçekleştirmek ve bu tespitlerden yola çıkarak daha doğru analizlerde bulunabilmek için, öncelikle Yörük kimliği izaha çalışılmıştır. Yörük terimi ve ilgili terimlerin açıklamalarının yer aldığı "Giriş" kısmında, Yörük geleneksel müziği ve kadın icralarına dair günümüze kadar yapılan çalışmalar tanıtıldıktan sonra, araştırmanın konu, alan, amaç, yöntem ve metoduyla ilgili bilgi verilmiştir.

Yörük geleneksel müziği ve kadın icralarına dair yapılmış çalışmalar genellikle tarihçeye yöneliktir. Çalgıların çalım teknikleri ve erkek müzik icraları gibi konular genelinde yürütülmüş bu çalışmalar, kadınlara özgü müzik icralarını kapsamamaktadır. Özellikle kadınların dans ve müzikli eğlencelerini kapsayan geleneksel uygulamalar ve bu uygulama ortamlarında gözlenen yöresel çeşitlilik üzerine yapılmış çalışmalar mevcut değildir. Bu bağlamda, çalışmamız kadın müzik icralarının yapı ve bağlam özellikleri ile ele alınarak incelendiği ilk çalışma olma özelliğine sahiptir.

Çalışmamızın “Birinci Bölümü” Yörükler hakkında tarihi, coğrafi ve sosyolojik incelemeleri kapsamaktadır. Batı Anadolu Yörüklerinin tarihi geçmişi, coğrafi dağılımları ve sosyal yaşamları itibarı ile incelendiği bölümde, Yörüklerin yaşam tarzları, mesken tipleri ve ekonomik yapıları ayrı başlıklar halinde ele alınmıştır.

Yörük kültürüne ait müzik geleneğinin göçebe veya yarı göçebe yaşam tarzının da etkisi ile çeşitli kültürlerle girdiği etkileşim sonucu günümüzde nasıl sürdürüldüğünün tespiti, çalışmamızın “İkinci Bölümü” nü oluşturur. Batı Anadolu Yörük müziğinin genel hatları ile değerlendirildiği bölümde, Yörük kültürüne ait bir müzik kimliği oluşturulmaya çalışılmıştır. Müzik icralarında zaman, mekan, icralara eşlik eden çalgılar, icracı kimlikleri, icracılıkta öğrenme süreci, icraların ezgi ve usul (ritm) yapıları bakımından incelendiği çalışmamızda icra zaman ve mekanlarının kadın ve erkek icralarında farklılaştığı gözlenmiştir.

Kadınların müzik icralarını erkek katılımına kapalı gerçekleştiriyor olmaları, kadın müzik icralarını mekan bakımından erkek müzik icralarından ayırmaktadır. Kadın müzik icralarında icra mekanı olarak kapalı alanlar –ev içleri, avlular- tercih edilirken, erkek müzik icralarında mekanı sadece mevsimsel koşullar belirlemektedir. Açık veya kapalı alanda gerçekleştirilme zorunluluğu olmayan erkek müzik icraları, genellikle kış aylarında kapalı mekanlarda, yaz aylarında ise açık mekanlarda yapılmaktadır.

Araştırma ve incelemelerimiz sonucu Batı Anadolu genelinde müzik icralarına *davul-zurna takımları* başta olmak üzere *incesaz, grangaz* ve *bağlama takımları* olarak adlandırılan bilinecek dört çalgı takımının eşlik ettiği tespit edilmiştir.

Çalışmamızın ikinci bölümünde, repertuara geçmiş iki yüz seksen ezgi usul (ritm) yapıları bakımından incelenmiş, bölgede ağırlıklı olarak dokuz zamanlı usul ve bu usulün D tipinin kullanıldığı görülmüştür. Birleşik halk müziği usullerinden olan dokuz zamanlı usul, bölge genelinde çeşitli mertebelerde karşımıza çıkmaktadır. 9/8 lik usul en yaygın kullanıma sahipken, 9/16 lik usule Muğla yöresinde, 9/4 lük usule ise Aydın ve İzmir yörelerinde sıklıkla rastlanır. Dört ve iki zamanlı basit usuller, dokuz zamanlı usuller kadar yoğun olmamakla beraber sıklıkla karşılaşılan diğer usullerdendir. Dokuz zamanlı usulün yaygınlığının artışı ile ters orantılı olarak dört ve iki zamanlı usullerin kullanımında azalma gözlenir. Bu usuller dışında kalan beş, altı, yedi, sekiz ve on zamanlı usullere ise bölgede nadiren rastlanmaktadır. Bölüm içerisinde ezgiler biçimsel yapıları bakımından da incelenmiştir.

Yörük sosyal yaşamında kadın kimliği, dönemselsel olarak değişen özellikler sergiler. Sosyal yaşamda ön planda yer alamayan kadınların müzik icraları içe kapalı, konservatif bir yapıya sahiptir. Vokal ve çalgısal icralarını sadece hemcinslerinin katılımı ile gerçekleştirebilen kadınların müzik icralarında, etken rolü oynayan icracı ve edilgen durumdaki katılımcı, dinleyici veya izleyicilerin de kadınlardan oluştuğu görülür. Bu durumda kadın müzik icralarının tamamen saf bir yapı ile kadınlara has icralar olduğu ifade edilebilir.

Çalışmanın “Üçüncü Bölümü” nde kadınlar tarafından icra edilmekte olan halk müziği ürünlerinin icra ortamları ve icra zamanları ve icracı kimlikleri gibi çeşitli bağlam özellikleri ile icraların işlevsel özellikleri ele alınarak incelenmeye çalışılmıştır.

Araştırmalarımız sonucu kadınların müzik icralarını daha çok hıdrellez eğlenceleri, güz ve bahar şenlikleri, bayram eğlenceleri ile nişan ve düğün kutlamalarında gerçekleştirdikleri tespit edilmiştir. İcraların işlevsel olarak tarla, bağ, bahçe işlerinde iş gücünü ve motivasyonu arttırma; geçiş dönemleri, mevsimlik törenler ve düğün bayram eğlenceleri gibi çeşitli kutlamalarda eğlenme, vakit geçirme; profesyonel anlamda müzik icracılığı ile para kazanma; belirli bir gün, düğün bayram vb. bağlı olmaksızın kadınların bir araya gelerek müzik icra etmeleri ile birlik, beraberlik ve dayanışmayı sağlaması; kültürün korunması ve gelecek kuşaklara aktarılması, psikolojik rahatlama (bilinçaltının dışı vurumu) vb. özelliklere sahip olduğu görülmektedir. Dolayısıyla müzik, kadın için eğlenme ve toplumsal bir olayın ifade edilmesi amaçlarını taşıdığı gibi, kişisel duygu ve düşüncelerin dışı vurumunda başvurulan bir özgürlük, iletişim, paylaşım aracı olma özelliğine de sahiptir. Belki de müziğin kadın hayatındaki en önemli işlevi budur.

Kadınlara ait geleneksel müzik icralarında icracı, bir ritm çalgı icra ettiği gibi aynı zamanda türküleri de seslendirir. Çalgısını ustalıklıca icra etmesinin yanında yeterli ses özelliklerine de sahip olması gereken icracı, doğuştan sahip olduğu bu özelliklerini deneyimleri ve bilgi birikimi ile harmanlar. Yöre türkü ve oyun repertuarı ile varsa türkü ve oyunların icra sıraları, yörede kimin hangi oyunu güzel oynadığı veya hangi türküyü sevdiği gibi bilgilere sahip olacak kadar yöreyi ve yöre insanını iyi tanınması da iyi bir icracının sahip olması gereken diğer özellikleridir. Yetenek, bilgi ve birikime bir arada sahip olan icracı, *Usta İcraçılık* vasfını kazanır ki bu icracılar genelde yöre insanlarındandır.

Bölge genelindeki vokal icraların, sesin mümkün olan en yüksek perdesinden gerçekleştirildiği görülmektedir. Özellikle Balıkesir yöresi vokal icralarında bu özellik ön plana çıkmaktadır. Vokal icralarda icracı aynı zamanda yüksek desibelli bir sese de sahip olmalıdır. Katılımcı sayısının kalabalık olduğu müzik icra ortamlarında, müzik icrasına genellikle oyunlarla eşlik edilmektedir. Bu durum göz önünde bulundurulduğunda, vokal icranın yüksek bir ses perdesi ve yine yüksek desibelden gerçekleştirilmesinin doğal bir eğilim olduğu anlaşılmaktadır.

Vokal icralarda sözel bölümlerin birbiri ile bağlantısının sağlanması ve böylelikle ezgisel bütünlüğün bozulmadan korunabilmesi çeşitli şekillerde gerçekleştirilir. Araştırma alanı genelinde gözlenen uygulama şekli, söz bitiminden itibaren birkaç ölçü boyunca son sesin uzatılmasıdır. Sözü bitiminden itibaren uzatılan son ses, birkaç ölçü boyunca korunarak bir sonraki sözün başlangıcına kadar ezgisel bağlantıyı sağlar. Sesin uzatılması sırasında ritm eşliği ara verilmeden sürdürülmektedir. İcra ritm eşliğinde son sesi uzatarak sözleri birbirine bağlayabileceği gibi, söz bitiminde sesi uzatmaya gerek görmeden sadece ritm icrasına da devam edebilmektedir ki bu durumda bir sonraki sözün başlangıcına kadar yalın bir ritm icrası söz konusudur. Bu icralarda sesin veya ritmin ne ölçüde uzatılacağı, bir sonraki sözün nerede başlayacağı veya biteceği ise icracının isteğine göre şekillenmektedir.

Vokal icralarda ezgi bütünlüğünün korunmasını sağlayan bir diğer uygulama şekli terennümdür. Terennüm, son ses uzatılmadan sözel bölüm bitiminden hemen



sonra başlar. *Aman yavrum, yalelom, yalelloom* vb. sözcüklerin ezgi ile seslendirildiği ve söz bitiminde başlayıp bir sonraki sözün başlangıcına kadar sürdürüldüğü terennümlere ritm çalgı ile eşlik gerçekleştirilmektedir. Son sesin uzatıldığı icra şekline kıyasla terennümler, daha belirgin bir süreyi kapsar. Dolayısıyla terennümlerle süslenen vokal icraların daha sabitlenmiş ezgi yapılarına sahip oldukları söylenebilir.

Üçüncü bölümün diğer bir alt başlığını kadın müzik icralarına eşlik eden çalgılar oluşturur. Kadın müzik icraları, iki kişiden az olmayan icracı kimliği ve olmazsa olmaz bir ritm eşliğine sahiptir. Kadının çalgı çalmasının hoş karşılanmadığı Yörük kültüründe, kendi aralarında dış katılıma kapalı dahi olsa tanıdık, eş dost eğlenceleri haricinde kadının çalgı çalması doğru görülmez. Toplumsal yönlendirme yanında yaşın ilerlemiş olması, evlenmiş olmak gibi nedenlerle de kadınlar, çalıp söylemek istemeyebilirler. Yine değişen yaşam şekli ile günümüz düşünlerinin erkek katılımına açılmış olması, Yörük kadınlarının bu ortamlarda icrasına imkan bırakmamaktadır. Günümüzde Yörük kadınları müzik icracılığını sürdürdükleri gibi, bahsedilen nedenlerden dolayı büyük bir çoğunluğunun yerini profesyonel müzisyenlere bırakmış olduğu görülmektedir. Profesyonel müzik icracıları ağırlıklı olarak Roman kadınlardır. Para kazanma amaçlı müzik icra eden Yörük kadınına çok nadir rastlanır.

Çalışmamızda icralara eşlik eden çalgıların yapısal özellikleri, çalım teknikleri, çalgıların tutuş şeklinin icraya etkisi vb. konular üzerinde de durulmuştur. Kullanılan ritm çalgı yöreye göre çeşitlilik gösterebildiği gibi, ritm çalgının bulunamaması durumunda elde mevcut herhangi bir aracın (leğen, güğüm, sini vb.) ritm çalgı yerine kullanılması genel eğilimdir.

Yaptığımız araştırmalar sonucunda Bursa yöresi kadın icracılarında bakır icrasının özel bir tutuş tekniğine sahip olduğu tespit edilmiştir. Bakırın doğru şekilde tutulması ile her bir vuruşta şıkırdayan bakır kulpları zil vazifesi görmektedir. Darbuka icrasında da çeşitli tutuş ve çalım teknikleri gözlenir. Darbuka icrası sırasında; bacak arasında sıkıştırılarak, diz üzerine oturtularak, sol veya sağ elle kavranarak tutulabilmektedir. Her iki elin serbest kaldığı tutuş şekilleri, icrada süslemelerin artmasına imkan sağlarken, tek elle çalım temponun belirlenmesinden öteye geçememektedir.

Çalgıların yapısal özelliklerinin de incelendiği çalışmamızda, darbukanın yapısal özelliklerinde bölgeye veya döneme göre değişen özellikler sergilediği tespit edilmiştir. İzmir ili araştırmalarında tespit ettiğimiz darbukanın gövde kısmı, günümüz metal darbukalarından farklı olarak topraktan yapılmıştır. *Testi Dümbeke* adı verilen çalgının yapımında koyun derisi kullanılmaktadır. Çanak kale bölgesindeki dümbekler ise ahşaptan yapılmış davul benzeri yuvarlak bir kasnak ile bu kasnağın her iki yüzüne gerilmiş keçi derisinden oluşmaktadır. Deri üzerinden kasnak boyunca bir taraftan diğer tarafa gerilmiş iki adet tel mevcuttur ki dümbeğe her vuruluşunda cızlayan teller, bakırın kulplarıyla aynı görevi görmektedir. Çalgıdan elde edilecek sesin rezonansını (titreşimini) arttırmaya ve tiz karakterli frekansın arttırılmasına yönelik bu yapısal özellikler, aynı zamanda çalgının ses şiddetini de arttırıcı etki yaratmaktadır. Delbek icrasında iki delbeğin aynı anda icrada bulunmasının temel nedeninin ise ses şiddetini arttırılmak olduğu görülmüştür.

Vokal ve çalgısal icralar olarak ele alınabilecek olan kadın müzik icralarında her iki icra şeklinin aynı anda hayat bulması, bu iki unsurun birlikte incelenmesini gerekli kılmaktadır. Birbiri ile iç içe girmiş olan vokal ve çalgısal icralar, bir bütün olarak kadın müzik icralarını oluşturur. Vokal ve çalgısal icraların ayrılmaz birlikteliği bölge geneline yayılmış bir icra yapısıdır. Bu nedenlerle icralar üzerine değerlendirmelerimiz icra örnekleri üzerinden yürütülmüştür. Gelin ağılatma, mani atışma (metel atma), terennümler ve oyun eşlikli müzik icraları, "İcra Örnekleri" başlığı altında ele alınan alt konu başlıklarını oluşturur.

Bölge genelinde müzik icrasına oyun eşliği hakimdir. Oyun eşlikli müzik icrasında bölgesel değişiklik sergileyen etkileşimler görülür. Kimi icralarda oyun ön plana çıkarken, kimi icralarda müzik oyunun önüne geçebilmektedir. Örnek olarak Muğla yöresi oyun eşlikli müzik icralarında karşımıza çıkan müziğin söz bölümlerinin dinlenmesi ve oyuna bu bölümün ardından başlanması davranışında da olduğu gibi, müzik oyun üzerinde etki gösterebilmektedir. İşleyiş tam tersi yönde de gerçekleşebilmekte, oyun icrası müzik icrasını icra edilecek ezgi repertuarı ve ezgilerin icra sırasının belirlenmesi aşamasında etkileyebilmektedir. Bölgesel adlandırmalarla türlere ayrılan ve icra sıraları kurallarla sabitlenen oyun icralarında müzik, oyun icrasına uyum sağlamaktadır.

Çalışmanın üçüncü bölümünde kadın müzik icralarında gözlenen yöresel çeşitlilik yanında icraların tarihi süreç içerisinde çeşitli etkenlerle sergiledikleri yapısal, işlevsel ve bağlam özelliklerindeki değişim de ele alınmıştır. Gerçekleştirilen alan çalışmaları sonucu elde edilen malzemenin halk müziği repertuarına yeni ürünler kazandırması amaçlandığı gibi, hali hazırda tespit edilmiş ürünlerin yeniden tespiti ile günümüzde kazandıkları yeni yapıları, değişim, gelişim ve dönüşümleri de değerlendirmeye dahil edilmiştir.

Alan araştırması merkezli yürütülen çalışmamızda kaynak kişi künye bilgileri "Kaynak Kişiler" başlığı altında verilirken, tez metni içerisinde yer verilmeyip ek bilgi halinde sunulması uygun görülen konu ve açıklamalar "Ekler" bölümünde yer almıştır. Çalışmamızın dizin bölümü özel ad ve terimleri, kaynakça ve kaynak kişiler bölümünde yer almayan kişi adlarını içermektedir. Metin içerisinde nota örneğine yer verilen ve dolayısıyla şekil dizininde yer alan ezgi isimlerine dizinde yer verilmeyip, şekil dizini dışında kalan ezgi adlarının "Özel adlar ve Terimler Dizini" nde yer alması uygun görülmüştür.

## Sonuç

Değişen yaşamlar ve gelişen dünya kadın müzik icraları üzerinde de etkisini gösterir. Günümüzde kadın müzik icralarının pek çok yapısal unsuru yanında bağlam özellikleri ve işlevlerinde de değişim ve dönüşüm söz konusudur. İcraların değişim ve dönüşüm sonucu kazandıkları yeni yapıları neden ve sonuçları ile "*Kadın Müzik İcralarında Değişim ve Dönüşüm*" başlığı altında ayrıntılı bir şekilde açıklanmaya çalışılmıştır. Batı Anadolu Yörük kültüründe kadın müzik icralarının günümüzdeki durumunu belirlemeye yönelik gerçekleştirdiğimiz alan araştırmalarından elde ettiğimiz sonuçları maddeler halinde belirtecek olursak:

1. İcracı açısından müzik icraları amatör Yörük kadın icracılar ve profesyonel kadın icracılar şeklinde iki başlık altında toplanabilir.
2. İcralarda kullanılan çalgılar gerek değişen icracı kimlikleri gerek Yörük sosyal ve ekonomik yaşamında yaşanan değişimlerin de etkisiyle değişim ve dönüşüme uğramıştır. Profesyonel icracılarla birlikte yeni enstrümanlar kadın müzik icralarına dahil olduğu gibi, kullanılmakta olan çalgıların yapısal özelliklerinde de değişen sosyal ve ekonomik yaşamın izleri görülmektedir.
3. İcracı kimliğinde yaşanan değişimin, icraların dahil olduğu geleneği, icra mekanı ve zamanını, dinleyici kitlesini de etkilediği görülmektedir.
4. Profesyonel kadın müzik icracılarının genellikle roman kadınlardan oluşması, geleneksel ezgilerin icrasında roman kültürü ile şekillenmiş yeni bir üslup ve tavrın hakim olmasına neden olmaktadır.
5. Profesyonel icracı kimliklerinin icralara dahil olması ile icraların işlevinde de değişim gözlenir. Kadın müzik icraları eğlenme amacı yanında para kazanma amacına da hizmet etmektedir.
6. Para kazanma amaçlı müzik yapma davranışı ile icraların işlevinde yaşanan değişim repertuar üzerinde de etkisini gösterir. Topluluğun beğenisini kazanma amacı ile yöresel ezgilerden güncel şarkılara kadar her türden müzik eseri profesyonel icralarda yer almaktadır.
7. Yaygın biçimde kullanılan iletişim ve medya araçları nedeniyle, amatör ve profesyonel icracıların müzik icra şekilleri ve repertuarlarının popüler müzik kültüründen etkilendiği belirlenmiştir. Popüler şarkı ve türküler repertuara eklendiği gibi, kulaklara yer eden arabesk nağmeler de icraların üslup ve tavır özellikleri üzerinde etkili olmuştur.
8. Yörük sosyal yaşamı ve ekonomisinde gözlenen değişim, geleneksel pek çok uygulamaya da etki ederek müzik icrasının gözlendiği bu geleneklerin değişimi, dönüşümü veya tamamen yok olmalarına neden olmaktadır. Örnek olarak geçmiş dönem uygulamalarında dört gün boyunca süren bayram eğlenceleri, günümüzde bazı yörelerde bir gün uygulanmakta, bazı yörelerde ise hiç uygulanmamaktadır. Benzer durum düğün uygulamaları için de geçerlidir.
9. Çeşitli nedenlerle değişen eğlence aylayışı ve müzik beğenisiyle düğünler *Balo* ismini alırken, düğün eğlencelerinde canlı performanslar yerine müzik setine yerleştirilen CD'ler tercih edilebilmektedir.
10. Ses sisteminin kullanılmaya başlanması müzik icralarında yaşanan değişimlerden bir diğeridir. Mikrofonlu döneme geçilinceye kadar kadın müzik icralarında devam eden sesin mümkün olan en üst perdesinden türkü söyleme geleneği, mikrofonun kullanımı ile değişime uğramıştır.

İcracı ve dinleyici kimlikleri, icra yer ve zamanları, kullanılan çalgılar ve icra edilen repertuar dönüşüm yaşayan temel icra unsurları arasındadır. Tek bir sebebe bağlanamayıp pek çok etkenin bir arada rol alması şeklinde açıklana bilecek bu

değişim sürecinde araştırmacılara düşen görev, bu değerlerin aciliyetle kayıt altına alınmasını sağlamak olmalıdır.

Gerek bölgede yaptığımız kişisel alan araştırmalarımız gerek çeşitli araştırmacıların arşiv kayıtlarını incelenmemiz sonucunda repertuarda yer almayan elli iki ezgi tespit edilmiş, tespit edilen ezgiler nota yazımları yapılarak kayıt altına alınmıştır. İcralarında türkülerin söz bölümlerinin çeşitli şekillerde birbirine bağlantısının sağlandığı uygulamalarda, ezgilerin usul (ritm) yapısında değişimler gözlenebilmektedir. Türkülerin ezgi notaları yanında ritm notalarının da yazıya geçirildiği çalışmamız, kadın vokal icrasına eşlik eden ritm icrasının notaya alındığı ilk çalışma olma özelliğine de sahiptir.

Türkiye gibi birçok medeniyete ev sahipliği yapmış ve kültürel göçlerin çok fazla görüldüğü ülkelerde aynı bölgede periyodik aralıklarla alan araştırması yapmak sosyal ve kültürel açıdan önemli veriler sunmaktadır. Çalışmamızda alandan derlediğimiz malzemenin incelenmesi suretiyle geleneksel halk müziği repertuarına yeni ürünler kazandırıldığı gibi, önceden tespit edilmiş ürünler yeniden tespit edilerek günümüzde kazandıkları yeni yapıları, değişim, gelişim ve dönüşümleri ayrıntı bir şekilde incelenerek ele alınmıştır. Repertuarda yer alan on iki türkünün sözel, ezgisel veya ritmik yapısında hata veya eksiklikler tespit edilmiştir. Notaya alan kişiden kaynaklanabileceğine inandığımız bazı yanlışlıklar – Entarisi Damgalı türküsü örneğindeki gibi - telafi edilmeye çalışılmış, türkülerin repertuarda eksik olan sözlerinin tespiti ile - Evreşe Yolları Dar türküsünün repertuarda yer almayan yirmi üç dörtlüğü tespit edilmiştir- var olan sözel yapıya katkı sağlanmıştır.

Batı Anadolu Yörük kültüründe müzik ve oyun o kadar önemlidir ki, Çanakkale yöresi örneğinde olduğu gibi oğlan tarafı türkü söylemedikçe gelin kız eline kına yaktırmaz. Yine Çanakkale yöresinde gelin almaya gelen kadınlar kız evinde oynamadıkça kızın babası kızını gelin olarak vermez. Yukarıda bahsettiğimiz değişim ve dönüşümün sonucu olarak batı Anadolu Yörük müziğinde kadın icraları ve dolayısıyla icracıları, her geçen gün azalmaktadır. Kadın müzik icraları ve icracılarına gösterilen ilginin sosyo-kültürel ve ekonomik yapıdaki değişimin etkisi ile azaldığını söylemek mümkündür. Batı Anadolu Yörük kültürünün belleğinde daha kayda geçirilecek pek çok oyun ve türkü mevcuttur. Bu zengin kültür ürünlerinin yapılacak alan araştırmalarıyla tespit edilerek kayda geçirilmesinin kültürün yaşatılması, korunması ve gelecek kuşaklara aktarılması bakımından gerekli olduğu düşüncesindeyiz.

## ANADOLU GELENEKSEL NEFESLİ ÇALGILARI ve BU ÇALGILAR ÜZERİNE ÖZGÜN BAĞDALAR<sup>1</sup>

Ahmet Serdar KASTELLİ\*

### Özet

Nefesli çalgılar, insanoğlunun müziği keşfettiğinden beri kullandığı müzik araçlarıdır. Boş bir ağaç veya kamış parçası, şekil değiştirerek çalgıya dönüşmüş, bulunduğu toplumun folklor örüntülerinden birini oluşturmuştur. "Anadolu Geleneksel Nefesli Çalgıları ve Bu Çalgılar Üzerine Özgün Bağdalar" isimli bu çalışmada, çalgıların etimolojik, yapısal ve icra analizlerine yönelik literatür taramalarına, gözlem ve görüşme yoluyla toplanan verilere ve analizlere yer verilmiştir. Anadolu geleneksel nefesli çalgıları ve bu çalgıları destekleyici farklı çalgılar ile altı farklı eser bestelenmiş, düzenlenmiş ve seslendirilmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Geleneksel, bağda, nefesli çalgılar.

## ANATOLIAN TRADITIONAL WIND INSTRUMENTS and INVENTIVE MUSIC PIECES PERFORMED BY THEM

### Abstract

Wind instruments are being made and used for a very long time since mankind discovered music. A piece of wood has involved to a musical instrument as a unit of folklore where it belongs. Etimolgical, physical, literature, performance analyses and personal interviews are done in that work named; "Anatolian Traditional Wind Instruments and Inventive Music Pieces Performed By Them". In addition, six musical pieces are written and performed for such group of instruments.

**Key Words:** Traditional, composition, wind instruments.

<sup>1</sup> Bu tez, Afyon Kocatepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzik Anasanat Dalı Sanatta Yeterlik Programı'nda yapılmıştır. Prof. Dr. M. Hakan Cevher'in danışmanlığını, Prof. Dr. Fırat Kutluk, Prof. Dr. Öcal Özbilgin, Doç Dr. Uğur Türkmen ve Yrd. Doç. Bahadır Tutu'nun jüri üyeliğini yaptığı bu tez, 07.05.2014 tarihinde yapılan tez savunması sonucunda oy birliği ile kabul edilmiştir.

\* Öğretim Görevlisi, E.Ü. DTMK Türk Halk Oyunları Bölümü, ahmet.serdar.kastelli@ege.edu.tr

## Giriş

Nefesli çalgılar, insanoğlunun müziği keşfettiğinden beri kullandığı müzik araçlarıdır. Boş bir ağaç veya kamış parçası, şekil değiştirerek çalgıya dönüşmüş, bulunduğu toplumun folklor örüntülerinden birini oluşturmuştur. Çalgılar ile yapılan icrâlar, içinde bulunduğu toplumun müzikal dağarcığını etkilemiş ve süreç içinde müzikal ürünlere dönüşmüştür. Anadolu geleneksel nefesli çalgıları, icrâ bakımından yetkin ustalara sahip, coğrafi dağılım bakımından zengin ve çeşitlidir. Bu zengin kültür, tarihinde yaşayan toplulukların kültürel etkileşimlerimden oluşan kültürdür. Anadolu sahası için, şu bilgileri bulmaktayız:

Türkiye Cumhuriyeti devletinin Asya kıtası üzerindeki topraklarının adı... Anadolu, coğrafya bakımından uzun bir yerleşme tarihinin, birbirini ve çevre ülkeleri etkilemiş değişik kültürlerin izlerini taşıyan özgün karakterli bir beşeri coğrafya bölgesi, bir ırklar ve kültürler potasıdır...Zamanımızdan yaklaşık 7-5 binyıl öncelerinde, yani bakırtaş döneminde farklı tarih öncesi kültürler tüm Anadolu'ya yayıldı. Anadolu'da yaşayan uygarlıklar ve devletler: Trakyalılar, İonyalılar, Hattiler, Luviler, Palalar, Kaşkalar, Huriler, Hititler, Arzavallılar, Urartular, Frigyalılar, Kimmerler, Kassitler, Kolhisliler, Kayralılar, Lidyalılar, Misyalılar, Likyalılar, Pamfilyalılar, Kapadokyalılar, Kilikyalılar, Keltler, Muşkiler, Fenikeliler, Ermeniler, Medler, Persler, Tabalar, Antik Yunanlar, Asurlular, Yahudiler, Ahameniş İmparatorluğu, Selevkos, Asya Eyaleti, Lazika, Roma Yunanıstanı, Galatya, Ermeni Krallığı, Bitinya, Roma İmparatorluğu, Doğu Roma İmparatorluğu (Bizans), Kilikya Ermeni Krallığı, Sasani İmparatorluğu, Bizans-Arap Savaşları, Selçuklular, Anadolu Selçuklu Devleti, Moğollar, İlhanlılar, Anadolu beylikleri ve Osmanlı İmparatorudur.<sup>2</sup>

Birçok medeniyetin beşiği olan Anadolu, kültür haznesinde birçok kültürel değer taşımaktadır. Sonradan kurulan medeniyetler tarafından kabul gören bu kültürel değerler günümüze kadar gelmiştir.

Türkiye, hemen her bölgesinde, değişik bir müzikal tavıra ve aynı bölge içinde olmasına rağmen icracılar arasında farklı bir üslûblara sahip bir ülkedir. Çalışmanın içinde, nefesli çalgıların; etimolojik ve yapısal analizlerine yer verilip, geleneksel icrâları hakkında fikirler, bulgular ve bilgiler yer almıştır. Bu bağlamda çalışmada, araştırma yönü ile birlikte, icrâ yönündeki irdelemeler ve analizler bu çalışmanın amacını oluşturmuştur.

Türkiye sınırları içinde kullanılan, dilsiz kaval, dilli kaval, çığırma, ney, mey, zurna, sipsi, zambır, tulum, miskâl şeklinde on başlık altında toplanabilecek nefesli çalgıların icrasına yönelik bulgular başlıkları altında kaynaklardan, gözlem ve görüşmelerden yola çıkılarak toplanan veriler ve bu veriler ışığında yorumlar yer almıştır.

Anadolu geleneksel nefesli çalgıların sınıflandırılması hakkında birkaç çalışma olmasına rağmen tam olarak görüş birliğine hâlen varılamamıştır. Bu konuda önemli

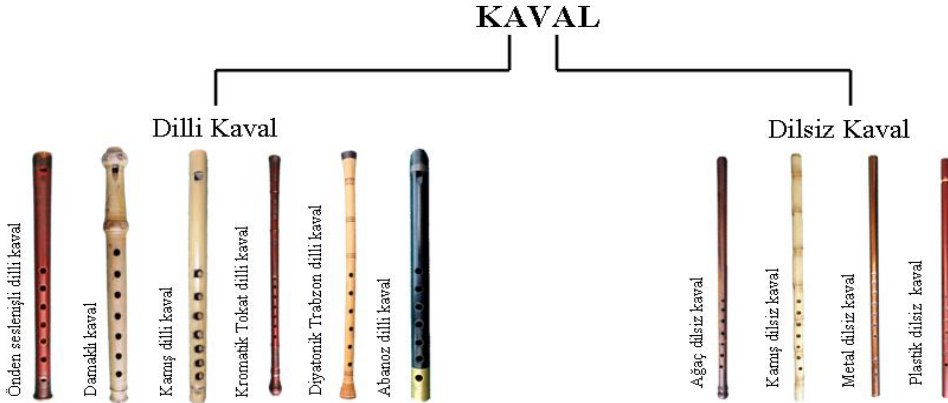
<sup>2</sup> **Büyük Larousse Ansiklopedi**, Cilt: 2, 1986, s. 569.

çalışmaları bulunan Ögel, “*Türk Kültür Tarihi*” adlı kitabında bir sınıflandırma modeli oluşturulmamış genellikle çalgı isimleri doğrudan verilerek maddeler halinde incelemiştir. Bunun yanında Gazimihal “*Türk Ötkü Çalgıları*” adlı kitabında çalgı isimleri maddelendirerek incelemiştir. Çalgıları her yönü ile ele alan sınıflandırmalardan biri Laurence Picken’in “*Folk Musical Instruments of Turkey*” adlı kitabında yer almaktadır. Bu sınıflandırma çalgı bilim açısından hazırlanmış oldukça kapsamlı bir sınıflandırma içermektedir. Fakat bu çalışmada, daha genel bir sınıflandırmanın faydalı olacağı düşünülmektedir.

Kavalların üç çeşit sınıflandırma modeli bulunmaktadır. Bunlar;

### Üfleme Eşiğine Göre Kavallar

- 1) Dilli kaval → Ağaç, kamış
- 2) Dilsiz kaval → Ağaç, kamış, metal, plastik



**Resim 1.** Kaval Çeşitleri

### Perde Sistemine Göre Kavallar

- 1) Kromatik dilli kaval
- 2) Kromatik dilsiz kaval
- 3) Diyatonik dilli kaval
- 4) Diyatonik dilsiz kaval

### Ses Pencerelerine Göre Kavallar

- 1) Önden seslenişli dilli kaval
- 2) Arkadan seslenişli dilli kaval

### Kamış Ağzılıklı Nefesli Çalgılar



Resim 2. Kamış Ağzılıklı Nefesli Çalgılar

### Gövdelerine Göre Nefesli Çalgılar

#### Kamış Gövdeli

- 1) Dilli kaval
- 2) Dilsiz kaval
- 3) Sipsi
- 4) Zambır, argun
- 5) Ney
- 6) Miskâl
- 7) Tulum, çimon

#### Ağaç Gövdeli

- 1) Dilli kaval
- 2) Dilsiz kaval
- 3) Zurna
- 4) Mey

#### Metal Gövdeli

- 1) Kromatik dilsiz kaval
- 2) Tulum
- 3) Zambır

### Polifonik Nefesli Çalgılar

- 1) Tulum
- 2) Zambır, argun ve çifte şeklinde sınıflandırmak mümkündür. Bu sınıflandırma, çalışmanın içeriği gereği, icra teknikleri ve dış görünüşlerine göre yapılmaktadır.

### 1. Dilsiz Kavalın İcrasına İlişkin Bulgular

Dilsiz kavalda, ses çıkarma en önemli unsurdur. Uzun yıllar çalışıldıktan sonra bir kaval icracısı, çalgıdan istediği tınıyı çıkarabilir. Her icracının, kendine has bir kaval tınısı vardır. Bu nedenle kaval çalgısı için bir standart tını yoktur. Fakat Anadolu'da kaval icracılarının sıklıkla icrâ ettiği, horlatma tekniği, bu çalgının makbûl gören tınısı olarak kabul edilmektedir. Doğuşkanların belirgin bir şekilde duyulduğu bu teknik farklı dudak pozisyonu ile uygulanmaktadır. Horlatma tekniğiyle, paralel sekizli ve dörtlü sesler, tek perdeden duyulur. Doğuşkan seslerle oluşan horlatma tekniği için, Yurtçu ve Say'ın görüşleri şu şekildedir:

...ses doğma sıralaması da doğuşkanların meydana geliş sıralamasının aynısıdır. Yani herhangi bir üflemeli çalgıda aynı perdede kalarak, pesten tize önce bir oktav, bunun üzerine beşli, bunun üzerine dörtlü bu dörtlünün üzerine de majör üçlü elde edilebilir.<sup>3</sup>

<sup>3</sup> Cihan Yurtçu, **Bir Performans Aracı Olarak Kaval ve Teknik Gelişimi**. Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul 2006. s.86.



Kaval bağlı notaları seslendirişte çevikliği ile öne çıkar. Dilli çalış, soluk vurgulamalarıyla yapılabilir. Uzun sesler, soluğun yettiği oranda sürdürülebilir. Ayrıca, *Horlatma* denen özel bir çalış şekli de uygulanır. Horlatma seslendirişte perdeler, alt oktavlarıyla birlikte duyulur. Öte yandan Kaval'ın kalın ses bölgesindeki piano sesler, ince bölgeye doğru gidildikçe forte ye kadar yükselen gürültüde de elde edilebilir.<sup>4</sup>

Anadolu'daki icrâcılar, dilsiz kavalı genellikle horlatma tekniği ile seslendirirler ve horlatma çalan kaval icrâcısı, toplum içinde saygın bir yer alır. Sivas'ta bir kaval icrâcısının şu sözleri horlatma tekniğinin önemini belirtmektedir:

"Onun çaldığı Kaval'ın bayağı düdükten ne farkı var. Ben ağızla ıslık çalsam ondan daha tesirli olur"<sup>5</sup>

Anadolu'da geleneksel icrâda sıkça kullanılan pozisyon 1. pozisyonudur (perde sistemi). 1. pozisyon kavramı, ilk olarak Sinan Çelik tarafından isimlendirilmiştir. Daha sonra profesyonel kaval icrâcıları tarafından benimsenerek bu isimle süregelmektedir. Karar sesinde bütün perdeler kapalıdır. Bu yüzden 1. pozisyon diye isimlendirilmektedir. Horlatma tekniği, bu pozisyonda daha zengin olarak kullanılır. Genellikle Türkiye'nin Doğu ve Güneydoğu Anadolu bölgesinde icrâcılar, 1. pozisyonu kullanırlar. Bu nedenle çalgıdan, genellikle horlatma tonu çıkmaktadır.

Türkiye'nin doğu illerinde farklı bir üfleme stili olan dış tekniği oldukça yaygın bir tekniktir. Kazak Türklere gelen bu stil, dünyada nefesli çalgılar üfleme teknikleri arasında sadece Anadolu'ya ve Türklere özgü son derece önemli bir tekniktir. İcracı, kavalı dudakları büzüştürerek değil, üst dişlerinin arasına sıkıştırarak seslendirir. Ögel, dış tekniğini şu şekilde açıklar: "Kaval icrâ ederken, eğilerek öne tutulur. Dişler, kamışın üstüne konur. Kaval'ın mırıldanmalarına, alçak sesle eşlik edilir. Parmak yaygın olarak üst delikler üzerinde tutulur"<sup>6</sup> Bu stil, genellikle Doğu Anadolu'daki çobanların ve dengbejlerin kullandığı bir stil olarak öne çıkmaktadır. Kavalın baş kısmı, dişlerin arasına girmesi için sivri ve keskin olmalıdır. "bu teknik kavalıdan elde edilen horlatma tonunun çok daha güçlü çıkmasını sağlar. Kaval'ın üflenen kenarı, üstteki iki diş arasına yerleştirilir. Bu üfleme tekniğinde, üst ve alt dudak kaval'ın ağızlığının dışında kalır"<sup>7</sup> Bu teknikte vibrasyon üst dudak titreştirerek ya da kavalı sallayarak yapılabilmektedir. Dudak çekme yöntemi ile bir üst sese çarpma yapılabilir. Dış tekniği, kaval'ın yapısı ve bu teknikle seslendirilen icrâ hakkında şu bilgileri bulmaktayız:

Kaval, altı boşumlu bir kamıştan yapılmalıdır. En iyi ses ancak böyle elde edilebilir. Kamışın ağız keskinleştirilir veya madenden bir ağızlık konur. Böylece ses, daha kolay ve yalın çıkar. Bu Türkmen kavallarının altı deliği vardır. Bu deliklerden birisi alttadır. Diğerleri ise 3+2 şeklinde ölçülmüş

<sup>4</sup> Ahmet Say, **Müzik Sözlüğü**, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara 2002, ss. 289, 290.

<sup>5</sup> Laurence Picken, **Folk Musical Instruments of Turkey**, Oxford University Press, London 1975, s. 396.

<sup>6</sup> Bahaeddin Ögel, **Türk Kültür Tarihine Giriş**, (2. baskı). Cilt: 8, Başbakanlık Basımevi, Ankara 1991, s. 452.

<sup>7</sup> Fedai Tekşahin, **Dilsiz Kaval Metodu**, Nimler Ofset & Matbaacılık, İzmir 2011, s. 252.

ve delinmiştir. Diyatonic çalgılardandır. İcra edilirken iki buçuk oktava kadar çıkabilirler.

Solo, kavalla sık yapılır. Bazen, iki kavalcı karşı karşıya gelerek de çalarlar. Bu ikili icrâda kavalcılar adeta birbirlerine cevap verir gibilerdir. Düet, daha çok melodilerin yenilenmeleri yoluyla yapılır. Çalgını içi iyice ıslatılır. Böylece Kaval'da bir ses kaymasının ve yanılmasının önüne geçilir. Bunun için kavalcılar, kavallarına büyük özen gösterirler ve deriden bir torba içinde saklarlar<sup>8</sup>

Diş tekniğiyle icrâ edilen, Türk dünyasında Kurnay, Kazak Türklerinin sızığı diye isimlendirdiği bu tür kamış kavallar, Arap dünyasında persian ney ile yapı bakımından aynı özellikleri göstermektedir.<sup>9</sup> Bu benzerlik hakkında açıklamalarda bulunmaktadır ve İran'daki Türkmenlerin kaval, sızığı ismi ile beş delikli bu çalgıyı seslendirdiklerini belirtmektedir. Kazak Türklerinin kullandığı bu çalgıya, Arap dünyasında persian ney adı verilmektedir.

Kazak Türk'lerinin uyguladığı, Türk üfleme tekniği olan bu teknik, değerlendirilmesi gereken bir detaydır. Bu tekniği en ilginç yanı, üflerken gırtlaktan, ezginin seyrine uygun pedal seslerini duyurmasıdır. Yani icrâcı, seslendirdiği ezgilere gırtlaktan verdiği dem sesini değiştirerek armoni yaratmaktadır.

## 2. Dilli Kavalın İcrasına İlişkin Bulgular

Ağaç dilli kaval, çoban çalgısı olarak da bilinir. Toplantı ve şenliklerde kapalı alan çalgısı olarak ta kullanılmaktadır. Çoğunlukla Doğu Anadolu'da, Erzincan'ın Eğin ilçesinde ve Tokat'ta görülür. İcra ettiği dizi, genellikle Hüseyini dizisidir. Kırık hava ve uzun havalar ağaç dilli kavalın repertuarını oluşturmaktadır.

Dilli kavalın geleneksel icrâsında ezgiler, triller, çarpmalarla süslenir. Genellikle *fa*, *fa#* ve *sol* kavallar kullanılır. Doğu Anadolu'da kullanılan dilli kavalın yapısı blok flüte oldukça benzer. Doğu Anadolu'daki bazı icrâcıların, blok flütü, dilli kaval tekniği ile icrâ ettikleri görülmektedir.

Tokat ve civarında, bölgenin türkülerine genellikle açış ve uzun hava şeklinde eşlik edilmektedir. Ağaç dilli kaval'ın, horlatmalı kaval, solo vokal veya cura bağlama ile düetleri sıkça karşılaşılır. Özellikle dilli kaval'ın, horlatmalı kaval ile düetlerinde bir oktav tiz sestem icrâsı, tamamlayıcı unsurlar içermektedir. Tiz seslerde genişlemeler yapar. İcra ettiği melodik yapı, eşlik ettiği çalgıya veya ve eşlik ettiği vokale göre şekillenmektedir.

Dilli kaval icrâcıları, genellikle zurna, mey, gibi nefesli çalgıları da icrâ etmektedirler. Perde dizilimi açısından mey ve zurna, dilli kaval'la tamamen aynıdır. Bu nedenle, mey ve zurna icrâ eden icrâcıları, dilli kaval'ıda aynı maharetle icrâ edebilmektedirler. Zurna icrâ etmek için, amatör icrâcıları öncelikle dilli kaval'ı öğrenmek zorundadır. Zurna, gür ve tiz sesli bir çalgı olduğundan, amatör icrâcıları,

<sup>8</sup> Bahaeddin Ögel, **age**, s. 452.

<sup>9</sup> Laurence Picken, **Folk Musical Instruments of Turkey**, Oxford University Press, London 1975, s. 356.

pratiklerini bu çalgı ile yapmaktadırlar. Bu nedenle Anadolu'da dilli kaval'a, talebe düdüğü denilmektedir.

Kromatik dilli kaval'da, horlatma tekniğinin hâkim olduğu bir icrâ şekli ile göze çarpmaktadır. Bu bağlamda, bu kavalın adına horlatma kavalı'da denir. Horlatma sesi; alt dudağın bir kısmı arkadaki ses çıkan pencerenin en üst bölümüne değiştirilerek elde edilmektedir. Dil'den geçen hava, penceredeki dudakta titreşerek sekizli oktav sesin ve doğuşkanlarının duyulmasını sağlar. Yani ses Anadolu'daki söylenişle horluyor, sızlıyor gibi çıkar. Kromatik dilli kaval'da, horlatma tekniğiyle icrâ edilen bölüm bir oktavdır. Bu yüzden bu çalgının ses dizgesi iki oktav olmakla birlikte sadece horlatma icrâ edildiği için bir oktav olarak kullanılmaktadır.

Bu horlatma tekniği, özellikle Tokat ve Bolu çevrelerine özgüdür. Tokat'ta uzun havalara bu kaval'la eşlik edilir. İnsan sesine çok yakın olduğu için vokalle yaptığı eşlikte uyum içindedir. Güçlü bir sese sahip olan bu kaval'da, ezginin ritim vurguları ön planda duyulmaktadır. Nefesi, ölçü başlarında hızlı vererek ezginin ritmi de belirginleşir. Bu kaval'da *la, si, do, do#, re, mi<sup>b</sup>, mi, fa, fa#, sol* sesleri horlatma tonu ile icrâ edilmektedir. Bu nedenle genellikle 1. pozisyon kullanılır.

Kendine has bir tınıya sahip kromatik dilli kaval yeterince bilinmemektedir. Dilsiz kaval icrâ eden sanatçı, bu kaval'ı da aynı ölçüde seslendirebilir. Nitekim fazla bilinmeyen bu çalgıda, dikkat çekici sesleri elde etmek dilsiz kaval'a göre çok daha mümkündür. Zengin perde yapısı ile hemen her müzik türünde kullanılmaya müsait bir çalgıdır.

Diyatonik dilli kaval, güçlü bir tona sahiptir. Horon oyunlarında ve yol havalarında önemli bir eşlik çalgısıdır. Tek başına horon oyununu idare edebilir. İcra sırasında, ezginin ritim yapısı, parmaktaki seri hareketlerle hissedilir. Özellikle Karadeniz müziğinde tavrı oluşturan, hemen her perdedeki parlak triller, bu kaval'ın icrâ biçimini oluşturmaktadır. Yol havalarında, vokalin hançerelerini taklit eder. Arka tarafında bulunan pencereye dudak değiştirilerek horlatma tonu elde edilir.

### 3. Çığırta'nın İcrasına İlişkin Bulgular

Çığırta, kaval'ın en ilkel hali olarak görülmektedir. Ön yüzeyinde beş delik olması neticesinde 2+3 parmak dizilimi vardır. Bu pozisyon genellikle beş delikli çalgılar için halk arasında kullanılan genel bir pozisyonudur fakat karar sesi dört parmakta oluşmaktadır. Tulum, zambır, sipsi gibi beş delikli çalgılarda, üst elde işaret ve orta parmak, aşağıdaki elde işaret, orta ve yüzük parmağı yerleştirilerek parmak pozisyonu uygulanmaktadır.

Çığırta'nın ses dizgesi iki oktava kadar çıkabilir. Fakat Anadolu'da geleneksel icrâda, çalgının sesi tiz olduğundan genellikle bir oktav kullanılır. Yer yer dilli kaval seslenimi verir. Fakat kemikten yapılması dolayısıyla kendine has özel bir tonu vardır. "Burdur merkez Aziziye köyünde boğaz havası söyleyen kişiye eşlik ederek halen icrâ edilmektedir"<sup>10</sup>

<sup>10</sup> Mehmet Bedel, **Teke Yöresi Nefesli Halk Çalgılarından Sipsi ve Kaval**, 1. Burdur Sempozyumu, Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi, Burdur 2005, s.8.

#### 4. Ney'in İcrasına İlişkin Bulgular

“Ortaçağ'da ehemmiyet kazanan ney, Mevlvî tarikatında bir çeşit kutsal saz olmuş ve çok itibar kazanmıştır...ney, yalnız tasavvuf mûsikisinde değil, askeri mûsiki hariç, dindışı mûsikide de en ehemmiyetli nefesli saz haline gelmiş ve diğer nefesli sazları adeta silip süpürmüştür”<sup>11</sup> Tasavvuf Mûsikisi'nde büyük bir rağbet ve ehemmiyetle üflenen ney, Mevlvî müziğinin baş sazıdır. Ayinlerde, genellikle baş taksimi, ney seslendirmektedir. Ney çalgısına hürmet gösterildiği gibi ney üfleyen neyzeneye de aynı hürmet gösterilmektedir. Tasavvuf Mûsikisinin yanı sıra, XVI. yy.'dan sonra Türk Mûsikisinde de kullanılmaya başlamıştır. Zengin ses dizgesi nedeni ile her türlü müzik eserini icrâ etmeye müsaittir. Aynı zamanda çeşitleri yirmi adeti bulmaktadır. Ney çeşitleri, karar sesinin Türk mûsikisinde aldığı isime göre belirlenmektedir. Bemollü sesler mabeyn (örn. kız mabeyn), bir oktav tiz (yani küçük boylarda) neylere, bağlı bulunduğu sesin yanına nisfiye (örn. şah nisfiye) adlandırılması ile belirtilir. Ney'in çeşitleri, mansûr (dügâh), mansûr mâbeyni (kürdi), şâh (segâh), dâvûd (çârgâh), dâvûd mâbeyni (hicaz), bolaahenk (nevâ), bolaahenk mâbeyni (hisâr), siptirde veya ahterî (halk dilinde: süpürde) (hüseynî), müstahsen (acem), müstahsen mâbeyni (evc), kızneyi (gerdâniye), kız neyi mâbeyni (şehnâz) olarak sıralanmaktadır.

Ney çalgısında tını, dem ses denilen temel sesler ve bunların doğuşkanlarından elde edilir. En hafif üflemede önce sesin kendisi ya da temel ses, daha şiddetli üflendiğinde onun sekizlisi, sonra bir önceki sesin beşlisi ve son olarak aynı oktavın sekizlisi en çok kullanılan sesleri oluşturur. Böylece kaba rasttan tiz neyaya kadar iki buçuk oktav olan ses sahası, üç oktava yakın bir noktaya kadar genişletilebilir. Perdelere yarım basma ya da dudak, başpare açısını değiştirme gibi yöntemlerle istenilen koma sesler elde edilebilmektedir.

Ney'in sesi, pek çok nefesli çalgıda olduğu gibi zamanla güzelleştiği bilinmektedir. Ancak tınısal karakterdeki bu değişim neyde çok belirgindir. Üflendikçe ilk boğum kararır ve hava kaçırmamaya başlar. Neyzenler arasında yanma diye tabir edilen bu olay neyin tam olarak pişmeye başladığı anlamına gelir ve sesinin güzelleştiğine inanılır. Bu durum çok yavaş bir süreç içinde gerçekleşir. Bu süreç tamamlanana yani ney'in tüm iç kısmı kararına kadar geçen zamanda ney'den çıkan ses gittikçe güzelleşerek doğuşkanlar yönünden zengin, güçlü dem seslere sahip etkileyici bir karakter kazanır.

#### 5. Mey'in İcrasına İlişkin Bulgular

Anadolu'da, Erzurum, Kars, Erzincan, Bayburt, Ağrı, Muş ve Artvin'de görülen, zurna icrâ eden sanatçıların icrâ bir çalgı olarak kullanılmaktadır. Nitekim mey sanatçıları aynı zamanda zurna sanatçılarıdır ve mey çalgısı zurnanın etüt çalgısı olarak seslendirilmektedir. Perde deliklerinin sıralanışı zurna ile aynıdır lakin zurnadaki gibi oktav özelliği yoktur. Çünkü ses çıkaran bölüm yassı bir kamıştan

<sup>11</sup> Yılmaz Öztuna, **Türk Mûsikisi Kavram ve Terimleri Ansiklopedisi**. Can Matbaacılık, Ankara 2000, s. 298.

oluşur ki, zurnada bir oktav yukarıya çıkmak için kullanılan hızlı nefes ile üfleme tekniği bu çalgıda kullanılmamaktadır. Genellikle, kapalı alanda icrâ edilen çalgı olarak, Hüseyini, Uşşak, Kürdi makamı dizileri, mey ile icrâ edilebilir. Bunların yanı sıra, icrâcının kabiliyetine göre, komalı sesler parmak yardımıyla icrâ edilmektedir.

Bardakçı, Mey çalgısı hakkında; "Maragalı Abdülkadir (1350?-1435) tarafından yazılan, ...eserde, "Nayçe-i Balaban, surnaya benzer, surnayın talimi bununla yapılır, yumuşak ve hazin sesi vardır"<sup>12</sup> bilgisine yer vermektedir.

Yukarıda belirttiğimiz gibi mey, bir anlamda zurna çalgısının öğrenilmesi için çalgıcı adayının geçmesi gereken bir merhale olarak görülmektedir. Nitekim zurna çalgısı, çok gür sesi olması dolayısıyla her yerde etüt edilemez. Mey, kapalı alan çalgısı olduğu için, daha verimli bir etüt çalgısı özelliğini de bünyesinde barındırmaktadır.

Mey'in geleneksel icrâsında, vibrasyon hemen her perdede uygulanır. Vibrasyon, çenenin yukarı-aşağı sallanması ile sağlanır ve ezgi içinde uzun seslerin hepsinde bu teknik kullanılmaktadır. Mey çalgısı, tıpkı zurna gibi sesin devamını sağlamak için nefes çevirme tekniği ile icrâ edilmesi gerekir. Ayrıca çarpma ve alttaki elin parmaklarının perde delikleri üzerinde vurması ile ritmik bir duyum sağlanır. Tiz seslere çıkıldıkça nefes şiddetinin akorda göre arttırılıp azaltılması gerekmektedir. Mey'in kamışından, zırlıtlı bir ton çıkması mey'in karakteristik ses özelliğidir. Bu nedenle kamış üzerindeki kısaç, bu zırlıtlı sesin çıkarılmasında büyük rol oynamaktadır.

## 6. Zurna'nın İcrasına İlişkin Bulgular

Anadolu'da bilinen üç çeşidi vardır. Bunlar; Kaba zurna, orta zurna ve zil (cura) zurna'dır.

Kaba zurna, Ege bölgesinde ve Trakya çevresinde sıkça görülen en büyük ve kalın sadâlı zurna tipi olarak kullanılmaktadır. Diğer zurna çeşitlerinden tonu pest, yapı bakımından en büyük zurna olarak görülmektedir. Kaba zurna'nın yanında mutlaka dem tutan bir zurna daha bulunur. Dem tutan zurna ve ezgiyi seslendiren zurnanın kamış çeşitleri farklıdır. Dem tutan zurnacının kamışı devamlı nefes çevirdiği için yumuşak, ezgiyi seslendiren zurna'nın kamışı sert yapılıdır. Dem tutma konusunda Öztürk'ün açıklamaları şu şekildedir:

Zurnaların icrâsında polifonik anlamda dikkat çeken yön, zurnalardan birinin melodiyi çalması, diğerinin ise buna 'dem' (drone-pedale) tutmasıdır. Bu anlamda, çalınan ezginin 'karar sesi' (final tone, finalis, tonic) bir zurna icrâcısı tarafından, melodinin başından sonuna dek üfleme<sup>13</sup>.

Dem sesinin yerel müzisyenler üzerindeki etkisi ve müzik pratiği içindeki önemini, David Reck, Hint müziği üzerine yaptığı bir çalışmada, oldukça çarpıcı benzetmelerle açıklamaktadır. 'Açık sakin, hareketsiz, durağan

<sup>12</sup> Akt. Songül Karahasanoğlu, "Mey, Gövde ve Kamış Yapımı", **Folklor/ Edebiyat**, 4. Sayı, 2002, s. 205.

<sup>13</sup> Okan Murat Öztürk, **Zeybek Kültürü ve Müziği**, Pan Yayıncılık, İstanbul 2006, s. 194.

durumdaki dem sesi, müzisyenlerin melodilerinin uçtuıkları, yol alıp ve tekrar oraya döndükleri bir yer gibidir. Gerçekte bu görüntü, hareket ve renklerin üzerine yansıtıldığı, boş bir sinema perdesine benzer; aslında perde hiçbir şey yapmamaktadır, ama o olmazsa da film kaybolup, hiçliğe yansiyacaktır<sup>14</sup>.

Ege bölgesinde icrâ edilen ezgiler, zeybek kültürünün ve zeybek oyun kültürünün yansımaları şeklinde yer almaktadır. Bu nedenle zeybek melodileri, vokal ve kaba zurna unsurlarının oluşturduğu bir müzikal kimlik kazanır.

Zeybek ezgileri, süslemeler bakımından, son derece zengin durumdadır. (...) Vokal unsurlarda görülen 'süslemeli' üslup, zeybeklerin çalgılarla icrâsında da görülür. Buna göre 'uzun süreli' seslerin, süslenmeden tek tek çalınışı heceli olarak değerlendirilirken; çeşitli süslemelerle çalınışı, süslemeli olarak değerlendirilebilir.

Süslemeli üslup, çalgılarda, oldukça zengin süsleme ve ton elde etme tekniklerinin kullanılması yoluyla gerçekleştirilmektedir: Kısa çarpmalar, çift çarpmalar, triller, mordanlar ve grupettolar, zeybek icrâsında sık görülen unsurlardır. Bu arada, tremolo, vibrato, glissando ve slide teknikleri de icrâda sıkça kullanılan teknikler olarak ortaya çıkmaktadır... Ağır zeybeklerin zurnayla icrâsında son derece karakteristik glissandolara yer verilir. Zurna icrâcıları, çoğunlukla usul ve ezgi kesitlerinin son sesleri üzerinde, kısa süreli durgularla birlikte, üzerinde kalınan sestem aşağıya doğru, karakteristik glissandolar yaparlar. Grupettoların sıklığı da dikkat kedicidir<sup>14</sup>.

Kaba zurna icrâcıları, çok zengin bir tranpoze ile çalgıyı seslendirmektedirler. Komalı sesler ve yarım sesleri, icrâcı, üflediği nefes şiddeti ve parmakları yarım ya da daha az açarak elde etmektedirler. Bu nedenle hemen her parmakta tranpoze yapmak mümkündür. Bu bağlamda iki parmak ve beş parmak kapatılması ile oluşan perde diziliminde birçok zeybek ezgisi bulunmaktadır. İcracı iki parmak kapalı pozisyonu karar sesi olarak tutar ve oktav seslere çıkarak diziyi tamamlar. Kısaca kaba zurna üzerindeki her perdeden istenilen diziyeye göre parmak pozisyonları oluşturulabilir.

Orta zurna, Anadolu'da en çok görülen zurna tipi olarak görülmektedir. Boyları 40-60 cm arasında değişir. Genellikle, karar sesi beş parmak (Gaziantep, Antakya ve Kilis çevresinde altıparmak) pozisyonunda olmak suretiyle kullanılır. Orta zurna, halay zurna'sı olarak bilinir. Kıvrak ve ritmik melodiler genellikle bu zurna tipi ile seslendirilmektedir. Kalak kısmı yöreden yöreye farklılar gösterir. Sivas ve Erzurum'da kalak bölümü oldukça geniştir. Tokat'ta gümüş bilezikler takılarak süslenir. Gaziantep ve Kilis'te, zurna için özel gümüş süslemeler oldukça göz alıcı ve abartılı bir biçimde görülür. Genellikle meyve ağaçlarından yapılır ve kamış oldukça serttir.

Halay oyun müziklerinin tüm süslemeleri, aslında zurna çalgısından gelmektedir. Nefes eşliğine yakın perdelere ritmik hızlı çarpmalar ve devamlı hissedilen hızlı vibrasyon bu zurna tipinin icrâ tekniğini oluşturmaktadır. Vibrasyon,

<sup>14</sup> O. M. Öztürk, *age*, s. 162.

dile yerleştirilen kamışın, dil ile titreşiminden oluşur. Nefes çevirme, bu zurnanın üfleme tekniğidir. İcrâ sırasında devamlı nefes çevrilir ve bu nedenle genellikle dem zurnaya ihtiyaç duymaz. Fakat görkemli düğün ve şenliklerde zurnacı sayısı yediye kadar çıkabilmektedir. Zurna çalgısının akordu oldukça maharet ister. Bu nedenle zurna icracısının iyi bir müzik kulağına ihtiyacı vardır. Neredeyse her perdede nefes şiddeti değişir. Gaziantep ve Kilis'te özel bir teknik olan, haşarı, hasarlı, jom, com diye tabir edilen farklı bir teknik ilgi çekmektedir. Bu teknik üflenen sesin haricinde doğuşkan seslerin duyulması ile oluşur. Yani üflenen sesle birlikte bir oktav tiz perdesi ve dörtlü ses seslendirilir.

Orta zurna'da, haşarı, hasarlı, jom, com diye tabir edilen bu teknikle ana sesin doğuşkanlarının oluşturduğu melodilerle beraber oldukça hızlı parmak darpları ile seyir eden Karıştırma, Feriz Bey, Seyid Ahmed ve Tilhabeş havaları icrâ edilir. Üstten iki parmak kapalı pozisyona, Tilhabeş denildiğini, Ali Gezer belirtmektedir. Bu geleneksel tekniklerin dışında, Kilis'li zurnacı, Cafer Esoğlu'nun uyguladığı zurnanın kamışı ile melodi üretebilme becerisi, çalışma kapsamında önemli bir zurna icrâ tekniğini kazandırmaktadır. Zurna'nın sınırları zorlayan bu teknik, çalgıyı bir oktav kadar arttırmaktadır. Genellikle, glissando ile üretilen bu teknikte icracı perde olmayan bir nesne ile ezgilere çıkarabilmektedir. Oldukça yüksek bir basınçla çıkabilen bu sesler, kontrolü güç seslerdir. Bu sesleri mahalli bir sanatçının çıkarması, aslında bu bölgede yetişen çalgı icracılarının, geleneğinden gelen ve yetenekleri ile gelişen bir müzik kültürü olduğunun göstergesidir.

Zil (cura) zurna; boyları 25-30 cm. arasında değişen bir zurna çeşididir. "Trabzon'un kıyı kesimlerinde do ve re tonunda ve küçük boyolu olan bu zurnaya genellikle zil zurna adı verilmektedir. Zil zurna ile hızlı ezgileri çalmak daha kolaydır. Trabzon ve ona yakın olan yerlerde ezgiler hızlı olduğundan bu tür zurnalar tercih edilir"<sup>15</sup> Karadeniz bölgesinin vokal hançere tekniklerinin taklitleri bu zurnada kullanılır. 'Do' ve 'si' notalarında genellikle triller kullanılır. Sıklıkla kullanılan 're' ve 'mi' çarpmaları, genellikle 'la' kararlı dörtlü eksende gezen melodilerde (geleneksel adlandırma olarak; gaydelerde) ufak çarpmalar halinde duyulur ve ritmik unsurlar içermektedir. Cura zurna icrâ tekniğinde, orta zurnadaki gibi bir vibrasyon kullanılmaz. En alt delik olan "fa#" perdesindeki çarpmalar, her ezgi kümesinin başında kullanılmaktadır.

Karadeniz bölgesi zurna'larında ezgiler çok seri ve hareketli olduğundan yarım sesler genellikle kullanılmaz. Zurna çok küçük olduğu için ezgiler bir oktav içinde seyredir. Fakat yarım seslerde kullanılmak istenirse uygulanan parmak pozisyonu ile elde edilebilir. Cura zurna'nın perde şeması, orta zurnanın perde şeması ile aynıdır. Fakat tiz oktavlar zurna küçük olduğu için kullanılmamaktadır.

<sup>15</sup> Emrah Kaya, **Doğu Karadeniz Müzik Kültürü İçerisinde Nefesli Sazların Yeri** Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Erciyes Üniversitesi, Kayseri 2007, s. 80.

### 7. Sipsi'nin İcrasına İlişkin Bulgular

Sipsi ismi ile Anadolu'da bilinen çalgı, seslerdeki hakimiyet ve sesinin güçlü olması bakımından icrâsı çok zor olan çalgılarımızdandır. İcracının müzik kulağının çok iyi olması gerekir ki nitekim *mi* sesinden sonraki altı veya yedi nota tamamen arka delik üzerindeki nefes şiddeti ile sağlanmaktadır. Dirmil civarında yaşayan usta icrâcılar, genellikle sipsi'den on farklı sesin çıkartıldığı görüşünde birleşmektedirler. Sipsi icrâsında, çarpmaların sıkça görüldüğü bir icrâ tekniği hakimdir. Ölçü başlarının belirten ritmik vurgu, genellikle *arka delik* ve *mi* ve *re* perdesi sayesinde olur. Bu bağlamda icrâci genellikle 9/16' lık olan yöre ezgilerinin ritimsel yapısını, bu sesleri ritmik olarak çarpmasıyla sağlar. Bu nedenle icrâ sırasında ne kadar çok çarpma yapılırsa icrâci o kadar iyi icrâci kabul edilmektedir. Dışın baskısı sonucu ağızlık üzerindeki kesik aralık açılıp- kapanarak vibrasyon sağlanır. Sipsi'nin genel icrâsında sıkça vibrasyon yer alır. Önce uzun bir sesle başlar ve başka bir perdeye geçmeye yakın vibrasyon uygulanır ki nitekim bu vibrasyonda yine dışın, ağızlık üzerine kısa aralıklarla baskısı ile titretilmesi ile sağlanır.

Ön yüzeyde beş delik, arka yüzeyde bir delik bulunan sipsi çalgısı, üst elde iki parmak, alt elde üç parmak kapatılarak seslendirilir. Genellikle *re* perdesinin üzerindeki melodilerde dişle baskı uygulanarak *sol sesi*, *re* perdesinin altında seyreden melodilerde, *re* perdesi ritmik olarak duyurularak ezgi yapısı şekillendirilir. 9/8 lik havalarda dokuzuncu vuruşta genellikle sol sesi ile çarpma yapılır ve 9/16 lık havalarda, yedinci vuruşta sol sesi, çarpma olarak duyurulur.

### 8. Zambır'ın İcrasına İlişkin Bulgular

Zambır çalgısının birinci borusunda altı eşit delik vardır. 3+3 şeklinde parmak pozisyonu ile seslendirilir. Gaziantep, Kilis ve Antakya çevresinde geleneksel olarak adlandırılan dört parmaktan çalınır. Nefes çevirme ile sürekli nefes sağlanır. Ezgiler, genellikle Uşşak, Bayati ve Sabâ dizisi dörtlüsü üzerinde seyreder. Genellikle uzun havalarda, Delâl, Valde, Galata, Koseyri gibi oyun ezgileri seslendirilir. Nitekim icrâcılar, aslında zurna icrâcıları olduğu için, zurnada dört veya beş ses üzerinde seyreden tüm ezgileri zambır ile seslendirebilmektedirler. Uzun seslerin hemen hepsinde vibrasyon duyulur. Vibrasyon, zambır çalgısında üflenen sesin bir üsteki perdede, parmak vasıtasıyla yapılır ki, sipsi'deki gibi dış yardımcı ile yapılmaz. Sık kullanılan çarpmalar ve güçlü parmak darpları çalgıya, ritmik vurguları duyurmada yardımcı olur. İkinci boruda devamlı olarak dem sesin tınlaması ile zambır'ın kendine has tonu ortaya çıkar. Karar sesinde ise diğer dem sesteki karar sesin birleşmesiyle çalgı chorus etkisi yaratır. Bu perdedeki vibrasyonla yukarıda bahsi geçen arı sesi benzetmesi yerini bulur.

Güneydoğu Anadolu' da pek sık görülmeyen, kamaştan yapılmış yalın klarnet, komsu Suriye'de 'arghul' veya 'çifte' adıyla kullanılmaktadır. Bu çalgı düğünlerde dansçının arzusuna göre zurnanın yerine çalınırdı. Bu çalgı da hiç nefes kesmeden aralıksız çalınır, yani çalarken nefes alınıp verilir. Arghul'a davul, sesini bastırmayacak şekilde tokmakla değil el ile çalarak eşlik eder. Arghul çalarken tempo çok hızlıdır. Figürler tek tek



algılanmaz. Akord alt ve üst kısımda belirgin değildir, çünkü parmak hareketleri çok hızlı olduğundan sesler hafif bir vuruşla çıkar. Ezgiler daha çok ana sesin üstündeki üçlü alanda hareket ederler ve bu alanı parlak triller, apojetürler, çift vuruşlarla süslemek için terk ederler veya birleşirler. Dissonant ikili ve buna bağlı olarak dörtlü durak sesinin sık sık ana sese dönmesi, arghul' un tipik bir icrâsıdır. Bize parlak ve dissonant görünen bu armonilerde etkili, heyecan verici efectler bulunur, çünkü askıda- dalgalı diyafoni kulakta dikkati uyarıcı bir etki yaratır. Bütün bu süslemeler, ezgisel monotonluğun oluştuğu birleşim ve aşırı ritmik hareketler bu çalgının müziğinin etkisini ortaya çıkarır<sup>16</sup>.

Zambır çalgısının parmak dizimleri melodinin genişliğine ve karar sesine göre şekillenir. Bunun yanında Uşşak, Bayati ve Sabâ dizilerinde genellikle 3+3 perde dizilimi ile oluşmaktadır

Delikler üzerinde yarım veya çeyrek basılarak koma sesler elde edilir. İcracı burada icrâ edilen diziyeye göre koma değerlerini, kendisi, parmak yardımı ile seslendirir. Yukarıda bahsi geçtiği üzere genellikle dört parmak kapalı karar sesi kullanılır. İcra edilen ezginin genişliğine veya eşlik edilen tona göre dem sesler değiştirilerek beş ve altıparmak kapalı pozisyonundaki ezgilerde icrâ edilir. Dem sesler genellikle birinci borunun yan tarafına delinir ki, bu sayede parmaklar çarpıp dem sesini etkilemez.

### 9. Tulum'un İcrasına İlişkin Bulgular

Tulum çalgısının, başka bir eşlik çalgısına ihtiyaç duymaması, diğer Anadolu geleneksel nefesli çalgılardan ayıran bir özelliktir. İcra sırasında, ezgideki ritmik özellikleri ve vurguları icrâcı yere ayak vurarak belli eder. Bu nedenle, herhangi bir ritim çalgısına ihtiyaç duymaz. Aynı zamanda çalgının kendisi, küçükbaş hayvan gövdesinden oluştuğu için geniş bir hava deposu vardır. Son yıllarda, tulumcu verilecek havanın geriye kaçmaması için sibob sistemi yerleştirildiğinden tulumcu türkünün ara sazını çaldıktan sonra ilgili türküyü söyleme geleneği geliştirmiştir. Bu nedenle tulumcu uzun süre tek başına horonu idare edebilir. Bu bağlamda icrâcıya türküyü söyleme imkânı tanınması özelliği ile diğer nefesli çalgılardan ayrı bir yere sahiptir.

Tulum polifonik seslendirilen bir çalgıdır. Nav üzerinde bulunan iki ayrı kamış, zaman zaman aynı perdeyi duyurmakla birlikte farklı parmak pozisyonları ile ayrı perdelerden de icrâ edilir. Anadolu geleneksel çalgıları içinde polifonik seslendirilebilmesi nedeniyle özel bir çalgıdır. Nitekim bu özelliği ile tulum icrâcıları arasında polifonik sesleniş pozisyonları, usta icrâcı olabilmeyi belirleyen en önemli unsurdur. Bu özellik tulum müziğine ayrı bir özellik, tulum icrâcısına ayrı bir nitelik kazandırır. Bu nedenle icrâ edildiği yerde, usta olan tulumcu başka bir çalgıya gereksinim duymamaktadır.

<sup>16</sup> Kurt Reinhard ve Ursula Reinhard, **Türkiye'nin Müziği**, Çev: S. Sun, Sun Yayınevi Ankara 2007, s. 88.

Tulum çalgısında sıklıkla duyulan iki seslilik, çalgıyı özel kılan en önemli özelliğidir. Nitekim çalgının icrâcıları arasında iki sesli pozisyonlar hangi icrâcıda fazlaysa en usta icrâcı sayılır. Trill bu çalgının vazgeçilmez süslemesidir. Hemen her perede sıklıkla seri bir şekilde duyulur. Karadeniz vokal hançere tekniklerinin taklitlerini yapar.

### 10. Miskâl'in İcrasına İlişkin Bulgular ve Yorum

Genellikle XVIII yy. Türk Musikisinde kullanılan miskâl çalgısının icrâsı ve akordu konusunda Fonton şu bilgileri vermektedir:

Miskâlin her borusu ayrı bir ses verir. İlki *Yegâh*, ikincisi *Aşiran*, üçüncüsü *Arak* vs. Yarım tonlar için boru yoktur. Bu ara sesleri icrâcı nefesiyle boruyu az ya da çok doldurarak elde eder. Bu da büyük maharet ve uzun emekler gerektirir. Zira sesin falsolu ya da pürüzlü çıkmaması gerekir. Bazen de, bu zorluğu yenmek için balmumundan yapılmış küçük toplar kullanılmıştır. Bu top, sesi pesleştirecek borunun içine sokulup çıkarılabilir. Topun çapı borununkinden küçük olduğundan aradan hava geçip topu çevreleyebilir. Esnek bir cisim olmayan top, hava akımını sıkıştırıp titreşimleri azaltmakta ve böylece ses biraz daha pes çıkmaktadır. Sonucun kulağa hoş gelmesi ise, her şeye rağmen sazı üfleyenin maharetine kalmıştır. Şark mûsikisinin sahip olduğu küçük ses aralıklarını duyurmak içinde icrâcının çok mahir olması gerektiği açıktır.<sup>17</sup>

Aksoy, miskâl'in icrâsı ile ilgili, az bilinen bir icrâ şeklini açıklamaktadır:

Miskâl, XVI. ve XVII. yüzyıllarda çok gözde bir çalgıydı. 1553'de İstanbul sokaklarında çok güzel Miskâl çalan sazanelere rastlanabiliyordu..... seçkin mûsiki meclislerinde, ney ile birlikte icrâ ediliyordu. Aynı yüzyılın sonlarında, 1589'da Lubenau, Miskâli, ney, tanbura ve santurla birlikte en yaygın çalgılar arasında sayıyordu....Evlîya Çelebi'ye göre, yüzyılın ortalarında İstanbul'da onbeş Miskâl yapımcısı ile elli bir Miskâlî bulunuyordu. Elli bir sazende, Miskâl'in yaygın bir çalgı olduğunu gösterebilecek çok yüksek bir sayıdır. Bu dönemde sarayın harem bölümünde Miskâl çalan cariyeler de vardı. 1679'da haremde *Arap Neveser* adında bir carîye *Miskâli İbrahim*'den mûsiki dersleri alıyordu. Aynı yüzyılda (1670-1679), İstanbul'da bulunan Dr. John Covell'in, miskâlin Köçek Musiki'sinde kullanıldığını kaydetmesi önemlidir. Miskâl, ritmik ses verebilen bir nefesli çalgı olması dolayısıyla bir ritim sazı gibi de kullanılıyor olmalıydı. Covell'in miskâl'in perde düzeni yüzünden bu çalgıyla bütün ezgilerin çalınamayacağını sözlerine eklemesi, Miskâl'in bir ritim çalgısı olarak da kullanılabildiğini akla getirir. Bu yönüyle ele alınırsa, miskâlin ney ile birlikte aynı çalgı takımında kullanılması pek yadırganamaz.<sup>18</sup>

<sup>17</sup> Charles Fonton, **18.Yüzyılda Türk Müziği**, Çev. Cem Behar, Pan Yayıncılık İstanbul 1987, s. 86.

<sup>18</sup> Bülent Aksoy, **Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Osmanlılarda Musiki**, Mas Matbaacılık İstanbul 2003. ss. 181-182.

Aksoy'un miskâl'i, köçek mûsikisi'nde kullanıldığına bu önemli tespitini doğrular nitelikte Osmanlı minyatürlerinde 1582 yılına ait Osmanlı şenliklerinden bir resim dikkat çekmektedir.



**Resim 3.** Köçek  
(*Surnâme-i Humâyûn*, Akt. Bahaeddin Ögel, Cilt: 9, 1991, s. 396).

“Yirmi iki neyden yapılan miskal çeşidi, üç sekizli genişliğindedir. Her ney, yegâhtan başlayarak tam ses verir ve diğer sesler icrâcı tarafından elde edilir”<sup>19</sup> Buradan anlaşılacağı gibi miskâl üç oktavlık ses dizgesine sahiptir. Aşağı üflenerek ses çıkarılır. Üflenen hava borusuna eğim vererek komalar ve glisendolar icrâ edilebilir. Hüzünlü, yumuşak bir sesi vardır. Tiz seslerde dilli kaval seslenimi verir. Pes seslerde ise vibrasyon yaparak ney seslenimi verilebilir. Miskâl’de vibrasyon, çalgıyı yumuşak bir şekilde, yukarı-aşağı sallayarak yapılır. Türk müziği icrâsında, miskâl’de genellikle uzun sesler hâkimdir. Böylece miskâl’in icrâsı, Türk musikisi’ne uygun bir anlayışla şekillenir. Ayrıca komalar ve yarım sesler, çalgıyı, yukarı-aşağı eğerek sağlanır. Pan flütteki icrâ tarzından, vibrasyon ve özellikle çarpmalarla ayrılır. Küçükten büyüğe sıralanmış ve yapışmış kamış parçalarından oluşur. Sesler, her bir kamışın boyuna göre değişir. Diatonik bir perde dizilimine sahiptir. Miskâl’de, komalı sesleri elde etmek için icrâcılar, kamış boruların içine balmumu kürecikleri koyarlardı. Bu balmumu parçaları, icrâ edilecek eserde, istenilen komanın değerine göre büyür veya küçülür. Bu anlayışla her makam için farklı miskâl kullanmak gerekebilir. Fakat usta icrâcılar tek bir miskâl’le her makamı icrâ edebilirler. Miskâl’in icrâsının zor olması, günümüzde unutulmasının ve tercih edilmemesinin nedeni olarak görülmektedir.

<sup>19</sup> Yılmaz Öztuna, **Türk Müsikisi Kavram ve Terimleri Ansiklopedisi**, Can Matbaacılık, Ankara 2000, s. 273.



**Fotoğraf 1.** Miskâl'i Üfleme Şekli



**Fotoğraf 2.** 17 Borulu Miskâl (Tugay Başar)

Can ve Aksoy, miskâl'in icrâsı ve boru sayıları hakkında şu tespit ve incelemeleri yapmaktadırlar:

Diyatonik diziye göre akort edilmiş yirmi üç borulu miskâl'in ses alanı yaklaşık olarak üç oktavdı. Ancak XVIII. yy. da Türk Müziğindeki artan süsleme ve geçkiler miskâl'in kapasitesini zorlayacak hale gelmişti. Bir oktavı on yedi aralığa bölen eski sistem, ilk sesin sekizlisiyle birlikte bir sekizli içerisinde, on sekiz perde bulundurmaktaydı. Miskâl, kromatik diziye akortlanırsa, fiziksel olarak çok fazla büyüyecek ve icrâ son derece zorlaşacaktı. Diğer taraftan miskâl, diyatonik perde diziliminde akortlanırsa, on beş boruya düşecek ve icrâ kolaylaşacaktı ancak bu defa geçkileri icrâ edemeyecekti. Yüzyılın sonlarına doğru miskâl, unutulmaya başlayarak tercih edilmemeye başlandı. Nefesli çalgı ihtiyacı, ney çalgısı ile tamamlanmaya başlandı<sup>20</sup>.

<sup>20</sup> Neşe Can, **Unutulan Çalgılarımız Çeng, Miskâl ve Santur**, O. Bozdoğan, M. Kalpaklı ve O. Murat Öztürk, (Ed.) **Türkiye'de Müzik Kültürü Kongresi Bildirileri**, içinde (214) Sarıyıldız Ofset, İstanbul 2011.

XVI. yüzyılda Dernschwam, ney, miskâl ve daire ile birlikte tanburadan oluşan bir saz takımının kadrosunu vermişti. Aynı yüzyılda Lubenauen, rebap, miskâl, ney ve santurun yanında, tanburadan oluşan takımı en yaygın çalgılar olarak göstermiştir

Covel bir köçek takımında yer alan çalgıların adlarını ve özelliklerini belirtiyor; bunlar miskâl, santur, mızraplı bir telli saz, bir vurmali çalgı ve bir de çalpara. Miskâl ile santurun raks müzikisinde kullanılması bu çalgıların tarihi bakımından anılmaya değer... Miskâller genellikle on dokuz, yirmi, yirmi iki, yirmi üç, yirmi dört borulu olarak tanımlanmıştır. Otuz iki borulu miskâl ile ilk kez Covel'da karşılaşıyoruz<sup>21</sup>

Eski Osmanlı minyatürlerine bakıldığında, miskâl çalgısının on dokuz borudan oluşan çeşidini görmekteyiz. Fakat, Covel'in bahsettiği otuz iki borulu miskâl için, Türk müzikisi'nde kullanılan komalı seslere ait borular eklendiği düşünülmektedir. Yirmi iki borulu miskâl, genellikle tampere sisteme göre yapılandırılmıştır ve üç oktav genişliğindedir. Covel'in bahsettiği otuz iki borulu miskâl, dört oktav olması beklenmemelidir çünkü dördüncü oktavadaki kamış boyları çok küçük olacağı için uygulanamaz. Büyük bir ihtimalle, Hicaz, Hüseyini ve Hüzam gibi makamları icrâ etmek için boruların yanına komalı borular eklenmiştir.

Otuz iki borulu miskâl'in kullanıldığına dair Avrupalı gezginlerden John Covel'in 1675'te yaptığı tespit şu şekildedir:

Sesleri tizleştikçe boyları kısalan yirmi, yirmibeş, otuz ve en çok otuziki kamışlı pan flüt başta gelir. Türkiye'ye geldiğimden beri bu çalgıyı üç dört kere dinledim, bence doğadaki hiçbir ses insanı bu çalgının sesi kadar büyüleyemez, ama sesleri sabittir, istenildiği zaman bemole ve diyeze çevrilemez. Bu yüzden, belirli ezgilere göre düzenlenmiş olan bu çalgı bütün eserlerde kullanılamaz<sup>22</sup>

Aşağıdaki minyatürlerde çeşitli çalgı takımları arasında yer almıştır. Zurna, saz, tef ve miskâl'den oluşan çalgı takımı ilginçtir. Bunların içinde sesi en güçlü olan zurna çalgısıdır. Zurna çalgısının, diğer çalgıların sesini duyulmasına imkan vermemesi muhtemeldir fakat miskâl'in, minyatürlerde, böyle bir çalgı takımının içinde yer aldığı gösterilmektedir. Yine bir diğerinde dört adet tef, zurna ve miskâl'den oluşan çalgı takımını görmekteyiz. Bu demek oluyor ki, Anadolu'da sıkça görülen davul-zurna ikilisinin değişik oluşumları, Osmanlı Müzikisi'nde fazlaca görülmekteydi. Bu da, Osmanlı imparatorluğu dönemi müzik anlayışında, müzikal çeşitliliğin ve zenginliğin göstergesidir. Diğer minyatürde iki adet, tahminen ondokuz borulu, iki adet miskâl, tef eşliğinde bir çalgı takımı oluşturmuşlar. Özellikle Anadolu nefesli çalgılarında, tek sesli müzikal anlayışta, aynı iki çalgının birlikte icrâsı pek görülmez. Aşağıdaki bu minyatürde iki adet miskâl aynı anda icrâsı görülmektedir. Bu bağlamda, bir miskâl diğerine, ritmik yapıyı (usûl) destekleyerek eşlik ediyor olabilir.

<sup>21</sup> Bülent Aksoy, **Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Osmanlılarda Müzik**, Mas Matbaacılık İstanbul 2003. ss. 68, 72.

<sup>22</sup> Akt. Bülent Aksoy, **age.**, s. 298.



**Resim 4.** Miskâl Minyatürler

(Metin And, "Osmanlı Şenliklerinde Türk Sanatları", **Türkiye'de Müzik Kültürü**, 2011: 20, ss. 155, 213).

Aksoy, miskâl çalgısının kullanımdan kalkmasının nedenlerini ve değerlendirmelerini şu şekilde belirtmektedir:

Bu çalgının kayboluşunun asıl nedenini sarayın bu çalgıya önem vermemesinde değil, Osmanlı mûsikisinin XVIII. yüzyılın sonlarında bir bütün olarak önemli bir dönüşüme uğramasında aramak gerekir....Yılmaz Öztuna'ya göre miskâlî İsmet Ağa miskâl'in XVIII. yüzyılda son temsilcisidir.

Miskâl'in terk edilişi, büyük ihtimalle, XVIII. yüzyıl sonlarındaki makam uygulamasının gitgide daha karmaşık hale gelmesinin bir sonucudur. Bu dönemde düzenlenen yeni makamlarla, perde düzeni ve perde sayısı değişikliğe uğramış, yeni şedlere, yeni besleyici seslere, yeni geçkilere ihtiyaç duyulmuştur. Ana perdeler dışındaki seslerin balmumu topların yardımıyla, hatta kimi zaman borulara kağıt parçaları yerleştirilerek elde edilebildiği miskâl'in icrâ edilmesi, o günlerin çalgı tekniği içinde bu yüzden çok zorlaşmıştır.<sup>23</sup>

XVI. ve XVII. yüzyıllarda miskâl, icrâcısı oldukça fazla olan bir çalgıydı. Hem ezgileri, hem de ezginin ritim yapısını icrâ edebilmesiyle özel bir çalgı olan miskâl, XVIII. Yüzyılda unutulmuş ve yerini ney çalgısına bırakmıştır. Fakat bu süre içinde ney ile birlikte çalgı takımları arasında yer alan miskâl, XVIII. yüzyılda, mûsiki anlayışının değişime uğraması ile tercih edilmemeye başlanmıştır.

### **Tartışma ve Sonuç**

Anadolu bilindiği gibi köklü uygarlıklara tanık olmuş, kültürel öğeleri ile bugünkü topraklara kültürel hazineler bırakmıştır. Bu hazineleri kendi kültürel öğeleriyle harmanlayan toplumlar, kendi kültürlerini oluşturmuşlardır. Bu kültür içinde yer alan nefesli çalgılar Anadolu'da önemli bir yere sahiptir. Özellikle zurna çalgısı açık alan çalgısı olma özelliği ile Türkiye'nin hemen her bölgesinde kullanılır hale gelmiştir. Bunun yanında dilsiz kaval son yıllarda zengin kullanıma sahip ses dizgesi nedeni ile hemen her bölgede kullanılmaktadır. Zambır, tulum, mey, sipsi,

<sup>23</sup> Age., s. 183.

diyatonik dilli kaval daha özel alanlara hitap etmiş, ney çalgısı tasavvuf müziğinde yaygınlaşmıştır.

Konumuz içinde yer alan nefesli çalgılar için; etimolojik ve yapısal yönden incelemeler, geleneksel icrâları hakkında fikirler, bulgular ve bilgiler ışığında irdelemeler ve analizler yer almıştır. Bu aşamalar sırasında, yazılı kaynaklardan, Anadolu geleneksel nefesli çalgıları hakkında, alıntılara ve tespitlere yer verilmiştir. Anadolu geleneksel nefesli çalgıları, araştırma yönü ile birlikte, icrâ yönündeki irdelemeler ve çalgıların görselliği, ön planda tutularak incelenmiştir.

Çalışmanın evrenini belirleyen Türkiye sınırları içinde, nefesli çalgıların kullanımını görselleştirmek amacı Anadolu Geleneksel Nefesli Çalgılar başlığı altında bir harita oluşturulmuştur. (Bakınız: Ekler)

Anadolu geleneksel nefesli çalgıların sınıflandırılması hakkında birkaç çalışma olmasına rağmen tam olarak görüş birliğine hâlen varılamamıştır. Bu konuda önemli çalışmaları bulunan Ögel, "*Türk Kültür Tarihi*" adlı kitabında bir sınıflandırma modeli oluşturmamış genellikle nefesli çalgıların isimlerini doğrudan vererek maddeler halinde incelemektedir. Bunun yanında Gazimihal'in "*Türk Ötkü Çalgıları*" adlı kitabında nefesli çalgılar yine maddeler halinde açıklanmaktadır. Anadolu geleneksel nefesli çalgıları, her yönü ile ele alan sınıflandırmalardan biri Laurence Picken'in "*Folk Musical Instruments of Turkey*" adlı kitabında yer almaktadır. Bu sınıflandırma çalgı bilim açısından hazırlanmış oldukça kapsamlı bir sınıflandırma içermesine rağmen, bu çalışmada daha genel bir sınıflandırmanın faydalı olacağı düşüncesinden hareketle sınıflandırma modelleri oluşturulmuştur.

"*Anadolu Geleneksel Nefesli Çalgıları ve Bu çalgılar Üzerine Özgün Bağdalar*" isimli bu çalışmada, Anadolu geleneksel nefesli çalgıları ve bu çalgıları destekleyici farklı çalgılar ile altı farklı eser bestelenmiş ve 50 dakikalık bir konserle seslendirilmiştir.

## Kaynakça

- AND Metin, **Osmanlı Şenliklerinde Türk Sanatlar**, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları Ankara 1982.
- AKSOY Bülent, **Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Osmanlılarda Musiki**, Mas Matbaacılık İstanbul 2003.
- BEDEL, Mehmet, "Teke Yöresi Nefesli Halk Çalgılarından Sipsi ve Kaval", **1. Burdur Sempozyumu**, Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi, Burdur 2005.
- CAN Neşe **Unutulan Çalgılarımız Çeng, Miskal ve Santur**, O. Bozdoğan, M. Kalpaklı ve O. Murat Öztürk, (Ed.) **Türkiye'de Müzik Kültürü Kongresi Bildirileri**, içinde. Sarıyıldız Ofset, İstanbul 2011.
- FONTON Charles, **18. Yüzyılda Türk Müziği**, Çev. Cem Behar, Pan Yayıncılık, İstanbul 1987.
- GAZİMİHAL Mahmut R., **Türk Nefesli Çalgıları (Türk Ötkü Çalgıları)** 2.baskı, Hilmi Usta Matbaası, Ankara 2001.
- KARAHASANOĞLU S., "Mey, Gövde ve Kamış Yapımı", **Folklor/ Edebiyat**, 4. Sayı, 2002.

- KAYA Emrah, **Doğu Karadeniz Müzik Kültürü İçerisinde Nefesli Sazların Yeri**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Erciyes Üniversitesi, Kayseri 2007.
- ÖGEL Bahaeddin, **Türk Kültür Tarihine Giriş**, 2. Baskı, Cilt: 8, Başbakanlık Basımevi, Ankara 1991.
- ÖGEL Bahaeddin, **Türk Kültür Tarihine Giriş**, 2. Baskı, Cilt: 9, Başbakanlık Basımevi, Ankara 1991.
- ÖZTUNA Yılmaz, **Türk Müsiki Kavram ve Terimleri Ansiklopedisi**, Can Matbaacılık, Ankara 2000.
- ÖZTÜRK O. Murat, **Zeybek Kültürü ve Müziği**, Pan Yayıncılık, İstanbul 2006.
- PICKEN Laurence, **Folk Musical Instruments of Turkey**, Oxford University Press, London 1975.
- REINHARD Kurt ve REINHARD Ursula, **Türkiye'nin Müziği**, Çev: S. Sun, Sun Yayınevi Ankara 2007.
- SAY Ahmet, **Müzik Sözlüğü**. Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara 2002.
- TEKŞAHİN Fedai, **Dilsiz Kaval Metodu**, Nimler Ofset & Matbaa, İzmir 2011.
- YILDIRIM Ali ve ŞİMŞEK Hasan, **Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri**, 5. Baskı, Seçkin Yayıncılık, Ankara 2006.
- YURTÇU Cihan, **Bir Performans Aracı Olarak Kaval ve Teknik Gelişimi**. Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul 2006.
- Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi**, İnterpress Basın ve Yayıncılık, İstanbul 1986.







# EGE ÜNİVERSİTESİ DEVLET TÜRK MUSİKİSİ KONSERVATUVARI DERGİSİ

## YAYIN İLKELERİ

Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Dergisi, Mayıs ve Aralık ayı olmak üzere yılda iki sayı olarak yayımlanan **ulusal hakemli bir dergidir**.

Yayımlanan yazıların her türlü telif hakkı Ege Üniversitesi DTM Konservatuvarı Dergisi'ne, düşünsel ve bilimsel sorumluluğu yazarlarına, çeviri ve aktarmaların ise hukuki sorumluluğu çevirmenlerine/aktaranlarına aittir. Dergiye makale gönderen yazar, bu ilkeleri kabul etmiş sayılır. Bu ilkelere uymayan makaleler kesinlikle değerlendirilmeye alınmayacaktır.

Dergide yayımlanan yazı ve fotoğraflardan kaynak gösterilerek alıntı yapılabilir.

**Amaç:** a) Güzel Sanatlar, Sahne Sanatları ve Sosyal Bilimler alanlarında araştırmaya, incelemeye veya derlemeye dayanan her türlü kuram ve yöntem sorunlarına yer veren makaleleri yayımlamak, bunları ulusal düzeyden uluslararası düzeye taşımak, b) Bu alandaki çalışmaları izlemek, c) Bu alanın kuramsal ve yönetsel gelişmesine katkı sağlayacak her türlü çalışmayı Türkçe veya uluslararası dillerden birinde yayımlamak,

**İçerik:** a) Alanında bir boşluğu dolduracak, araştırmaya dayalı özgün makaleler, b) Alanın gelişimine katkı sağlayacak tanıtım ve eleştiri yazıları, c) Alanındaki çalışmalara kuramsal ve yönetsel açıdan katkı sağlayacak çeviri yazıları, d) Alandan veya yazılı kaynaklardan yapılan derlemeler, e) Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Dergisi'nde yayımlanacak yazılarda daha önce hiçbir yerde yayımlanmamış olma ya da yayımlanmak üzere kabul edilmemiş olma şartı aranır. Sözlü olarak nerede sunulduğu belirtilmek kaydıyla, bildiriler yayıma kabul edilebilir. Bir araştırma kurumu/kuruluşu tarafından desteklenen çalışmalarda, söz konusu kurumun/kuruluşun ve projenin adı, varsa, tarihi ve sayısı dipnotla belirtilmelidir.

**Makalelerin Gönderilmesi:** Belirtilen ilkelere göre hazırlanan yazılar, egekonsd@gmail.com adresine e-posta yoluyla veya CD içinde yazışma adresimize gönderilir. Yayımlanamayan makalenin CD'leri yazar(lar)ına geri verilmez; bu konuda idarî ve adli sorumluluk kabul edilmez. Eğer hakemler tarafından düzeltme istenmiş ise, yazar düzeltmelerin yapıldığı metni e-posta yoluyla egekonsd@gmail.com adresine veya CD içinde yazışma adresimize en geç 15 gün içinde gönderir. Yayım aşamasında esasa yönelik olmayan küçük düzeltmeler Yazı İşleri tarafından yapılabilir.

**Makalelerin Yayımlanması:** Dergiye gönderilen makale, yayıma uygunluk açısından incelendikten sonra iki hakeme gönderilir. Hakemlerin değerlendirmeleri sonucunda iki yayımlanabilir raporu alan makale, dergi yönetimince uygun görülen bir sayıda yayımlanır. Hakem raporlarının birisinin olumlu, diğerinin olumsuz olması durumunda makale üçüncü bir hakeme gönderilir. Bu durumda makalenin yayımlanıp yayımlanmamasına üçüncü hakemin raporuna göre karar verilir. Hakemlerden olumlu rapor alamayan makaleler yayımlanamaz.

## YAZIM KURALLARI

Dergiye gönderilecek makalede Türkçe/İngilizce özet ve anahtar kelimeler-keywords bulunmalıdır. Ayrıca makalenin İngilizce başlığı, Türkçe başlığın altına eklenmelidir.

Makale word dosyası olarak hazırlanmalı, ortalama 20 sayfayı geçmemelidir. Makalede sayfa düzeni şu şekilde olmalıdır:

<b>TIMES NEW ROMAN</b>	<b>Metin boyutu</b>	<b>Dipnot boyutu</b>	<b>Paragraf aralığı</b>	<b>Paragraf girinti</b>	<b>Üst kenar boşluğu</b>	<b>Alt kenar boşluğu</b>	<b>Sağ kenar boşluğu</b>	<b>Sol kenar boşluğu</b>	<b>Satır aralığı</b>
	12 punto	10 punto	3 nk	1.25 cm	3 cm	2 cm	2 cm	3 cm	Tek

Makalelerde kullanılacak kısaltmalarda TDK yazım kılavuzu esas alınmalıdır.

### **MAKALEDE KAYNAK GÖSTERME**

Dergimize gönderilecek makalelerin aşağıdaki kaynak gösterme sistemine uygun olması gerekmektedir:

#### **KİTAPLARDA:**

Metin içinde: (Akdoğan, 2004: 963)

#### **Eserin kaynakçada yazımı şu şekilde olmalıdır:**

AKDOĞU, Onur (2004). **Zeybekler**, İzmir: Sade Matbaacılık.

#### **MAKALELERDE:**

Metin içinde: (Gabriel, 2012: 511)

#### **Makalenin kaynakçada yazımı şu şekilde olmalıdır:**

GABRIEL, Solis (2012). "Thoughts on an Interdiscipline: Music Theory, Analysis, and Social Theory in Ethnomusicology". **Ethnomusicology**. Vol: 56, No.3.

#### **TEZLERDE:**

Metin içinde: (Küçükkebe, 2008: 36)

#### **Tezin kaynakçada yazımı şu şekilde olmalıdır:**

KÜÇÜKEBE, Murat (2008). **Batı ve Türk Müziği Üsluplarında Anlam Üretme Aracı Olarak Kemanın Sonolojik Analizi**, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.

Kullanılan bütün kaynaklar makalenin sonunda "KAYNAKÇA" adı altında verilmelidir.

### **TABLO ve ŞEKİLLER**

1- Tablo ve şekil açıklaması,

**Tablo 1:** .....

şeklinde 8 punto ile yazılmalı ve ortalanmalıdır.

2- Tablo içi metinler 8 punto, satır aralığı tek, paragraf aralığı 0 nk olmalıdır.

3- Tablo sayfaya ortalanmalıdır.

