

HALKIN DEĞİŞEN MÜZİKSEL TEMSİLLERİ: OSMANLI'DAN GÜNÜMÜZE MÜZİĞİN SİYASAL TAHAYYÜLÜ, TAHAYYÜLÜN SİYASAL MÜZİĞİ

The Changing Musical Representations of Folk: From The Ottomans to the Present Politic Imagination of Music, Politic Music of Imagination

DOI NO: 10.5578/AMRJ.8890

Kubilay MUTLU¹

(*)

Özet

Bu makalede sınırları sürekli değişen bir dayanışmalar dizisi olarak ele alınacak halk ve onun üzerine inşa edilen siyasal tahayyüller ele alınacaktır. Devletin bu tahayyülleriyle paralel bir seyir izleyen müzik politikaları vasıtasıyla bu tahayyülleri anlamak, bu makalenin temel amacını oluşturmaktadır. Osmanlı'dan Cumhuriyet'e halkın değişen müziksel temsilleri, bizzat "halk" olarak ele alınan toplumsal grupların değişimi bağlamında anlam kazanmaktadır. Bu açıdan halkın sınırları sürekli değişen bir dayanışmalar dizisi olarak ele alınması, müziğin değişen siyasal tahayyülünü anlamak açısından anahtar görevi taşımaktadır. Osmanlı'da sadece saray ve çevresiyle bağlantılı bir siyasal tercih olarak öne çıkan müzik, bir siyasal proje olarak ulus devlet bağlamında, toplumun geneline yayılan bir politikaya dönüştürülmüştür. İmparatorluklardan, ulus devletlerarası bir siyasal konjonktüre doğru değişen dünyada, bir meşruiyet arayışı olarak okunabilecek bu sürecin özellikle 2000'li yıllarda öne çıkan çok parçalı görünümü dikkat çekicidir. Geleneksel, modern ve post modern bir seyir olarak da okunması mümkün bu sürecin, mehterle başlayıp, klasik batı müziği ile devam eden öyküsü, günümüzün gevşek bağlarla bağlı toplumsal gerçekliği içerisinde, siyasal seçim kampanyalarında kullanılan müziklerde ete kemiğe bürünmektedir.

Anahtar Kelimeler: Halk, Ulus Devlet, Hayali Cemaatler, Halk Müziği, Müziksel Temsil.

Abstract

This paper largely investigates the politic imagination of music and politic music of imagination in the founding years of the Ottomans to the present by looking at representation of music. From the Ottomans to the present, the changing musical representations of folk can be understood in the context of the changing social groups called as "folk". In this connection, "folk" as the series of solidarity which has continuously changing boundaries is the key concept to understand politic imagination of music. The difference of music policy between the Ottoman and early Republican Turkey is the direction of the project. For Ottomans, western classical music is the a kind of 'mask' which only serves in the palace. On the contrary for early Republican Turkey western classical music is serve as social engineering project, which is applied on whole country. This process can be understood among the nation-states as a legitimate quest. Especially prominent in the

¹ Öğr. Gör., Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, kubilaymtl@gmail.com

(*) Bu makale 5-8 Kasım 2015 tarihleri arasında, Afyonkarahisar'da düzenlenen "90. Yıl Müzik Kongresi" adlı kongrede sözlü bildiri olarak sunulmuştur.

2000s fragmented social cases are striking; Also this historical process can be read as traditional, modern and post modern processes. The story of change that is started with Mehter and then keeps going with western classical music, is traceable in the context of election songs of today.

Key Words: Folk, Nation State, Imagined Communities, Folk Music, Musical Representation.

GİRİŞ

Genel olarak sosyal bilimlerde tarihin kullanımı, tarihle sosyoloji arasında var olan çalışma alanları üzerindeki “meşruiyet” tartışmaları göz önüne alındığında, etnomüzikoloji disiplininin tarihsel meseleleri ele alma yaklaşımı ve bu çalışmadaki tarihsel meselelerin ele alınma biçimi ilgili birkaç şeye kısaca değinmekte fayda görüyorum. Günümüzde hala tarihçilere ve sosyologlara ilişkin önyargılı bakış devam etmektedir. Tarihçiler hala birer “vak’a-nüvis” olarak görülme eğilimindeyken, sosyologların da masasının başından kalkmadan büyük anlatılar ve genellemelerle uğraştıkları sanılır. Oysaki tarih ve sosyoloji gibi pek çok disiplin gerek çalışma yöntemleri, gerekse de çalışma alanları açısından birbirlerine oldukça yaklaşımlardır. Peter Burke bu meselenin üstesinden gelmek için yaptığı tanımda özel vurguların önemine dikkat çeker;

“Sosyoloji, insan toplumunun yapısı ve gelişimi üstüne genellemeler yapması da vurgulanarak, bu toplumun incelenmesi diye tanımlanabilir. Tarihinse, çoğul olarak insan toplumlarının incelenmesi diye tanımlanması daha doğru olur; onun vurguladığı, bunların arasındaki farklar ve her birinin zaman içinde uğradığı değişikliklerdir” (Burke, 2000: 2). Böylesine bir ayırım yapmak her iki disiplin içerisinde yapılan çalışmalar arasındaki krizi hafifletmeye yardımcı olabilir. Etnomüzikoloji açısından durumun biraz daha rahat olduğu söylenebilir. Yapısı itibarıyla disiplinler arası çalışmaya oldukça fazla önem veren bir disiplin olarak etnomüzikoloji, antropoloji, sosyoloji ve tarih gibi pek çok disiplinin yöntem, çalışma alanları ve kuramından yararlanma avantajını elinde taşır.

Elinizdeki çalışma açısından tarih ise, sadece metnin konusu içerisindeki tarihsel figürler sebebiyle değil, çalışmanın vurgulamaya çalıştığı tahayyüllerin tarihsel derinliğinin anlaşılması açısından da önemlidir. Bu sayede Osmanlı'nın neredeyse kuruluşundan günümüze, siyasal müziğin¹ izini sürerken, bir yandan da üzerine siyasal tasarruflarda bulunulan “halkın” değişimleri ve tahayyüllerine görünürlük kazandırılmaya çalışılacaktır.

Simgeler Cümbüşü Olarak Mehter

Müzik, simgesel anlam üretebilme kapasitesi açısından eşsiz bir insanlık pratiğidir. İnsanın özellikle “simgesel ağlarla çevrili bir hayvan” olarak tanımlanmış düşünülürken müziğin insan yaşamındaki önemi daha da iyi anlaşılabilir. Böylesine imgelerle yüklü bir pratiğin, Osmanlı müzik geleneği düşünülürken en tipik örneği mehterdir. Mehter günümüzün yaygın algısından farklı olarak sadece cephede savaşa eşlik eden bir askeri “bando”¹¹ olmanın ötesine geçen pratikleri bünyesinde taşır. Bu pratiklerin iç içe geçtiği toplumsal yaşamın askeri, dini ve eğlenceye yönelik yüzünün de etkisiyle üzerinde kutsal bir haleyle gezmesi, simgeler

cümbüşüne kaynaklık etmesi boşuna değildir. Üzerinde taşıdığı kutsal halenin en önemli oluşturucu öğeleri arasında kuşkusuz Osmanlı Devletinin kuruluşuna koşut olarak oluşan tarihi gelmektedir.

Mehter'in öyküsü için çok daha gerilere gidilebilme ihtimali olmasına rağmen, tanımlanabilir özgün pratiklerini anlamak açısından Osmanlı'nın kuruluşu ile ortaya çıkan kesişme ve sentez bir başlangıç kabul edilebilir. 1284'de Selçuklu Sultanı II. Gıyasettin Mesud tarafından, Osmanlı Beyliğinin kurucusu Osman Gazi'ye verilen beylik alametleri sadece Eskişehir'den Yenişehir'e kadar olan topraklar üzerindeki egemenliğini tanıyan fermanla sınırlı değildi. "Beylik alametleri arasında tuğ, alem ve tablıhan (davul ile nakkare) de vardı" (Popescu, 1998 :59). Orta Asya'dan Anadolu'ya davul ve hanedanlıkların egemenlik ilişkilerine dair birçok anlatıdan bahsedilebilir. Bu açıdan tarih boyunca davullar adeta seslerinin işitildiği yerler üzerindeki egemenliğin birer 'sonik işaretleyicisi' olagelmışlerdir.ⁱⁱⁱ Bu sayede sancakla birlikte hanedanlıkların değişmez simgeleri arasında yerlerini alabilmişlerdir. Mehter nevbet vururken Fatih Sultan Mehmet'e kadarki padişahların ayağa kalkmaları mehterin hanedanlık sembolü olarak gücünü gösteren bir başka işaretidir. "Bu bakımdan, davul musikisi sadece hükümdara armağan edilen bir tören süsü değil, hükümdarlık unvanının, hükümdarın fiili iktidarının tam bir ifadesi, hanedanı temsil eden bir simge idi" (Popescu, 1998: 59). Mehterin simgeler cümbüşü içerisinde kazandığı belki de en önemli hale peygamber sancağının taşıyıcısı olmasıdır. Bu sayede mehter müziğinin çalgılı ya da çalgısız olarak icrasında dini açıdan bir meşruluk krizi oluşmamıştır. Hatta "Evliya Çelebi esnaf alayında kimin daha önce geçmesi konusunda mimarbaşı ile mehterbaşı arasında geçen gösterişli bir tartışmanın hikâyesini anlatır. Mimarbaşı loncasındaki ustaların önemini belirtir. Söz alan mehterbaşı mimarbaşına cevap verirken mehter esnafının alayın en önünde yürümesi gerektiğini ileri sürer: ...Hususile cenk yerinde gaziyat-ı müslümâ tergîp için yüz yirmi koldan cenk tablına ve kûs-i hakanîlere turreler vurmağa saffa başlayarak Asker-i islami cenge kaldırmağa sebep oluruz... Bâ husus ki nerede alem-i Resulullah olsa orada tabl-ı Âl-i Osman dahi bulunmak gerektir" (Popescu, 1998: 62). Bu açıdan peygamber sancağının yeryüzündeki taşıyıcısı konumundaki mehter için bir meşruiyet krizinden bahsetmek mümkün değildir. Osmanlı'nın kuruluşundan, halifeliğin sancağına, namaz vakitlerinde nevbet vurmaktan, gündelik yaşamın düğün, sünnet gibi eğlence pratiklerine kadar sosyal hayatın bütün alanlarına kök salmış bir kurum olarak mehter taşıdığı simgesel anlamlarla bu simgeler cümbüşünün en önemli taşıyıcısıdır.

Mehterin Ümmetinden Bandonun Ulusuna Halklığın İnşası

Askeri, törensel, eğlenceye dayalı ve dini pek çok alandan kendisine güçlü simgeler devşiren bir kurum olarak mehteri, *Osmanlı'dan günümüze müziğin siyasal tahayyülü, tahayyülün siyasal müziği* tartışmasına dahil etmemizin en önemli sebebi, aslında ulus öncesi bir tahayyül biçimi olarak ümmet'in müzik alanındaki en önemli işaretleyicisi olarak mehteri görmemizdir. Bu açıdan mehter, "Arapça "ümme" teriminin dile getirdiği, dünya İslam cemaati birliği içinde yer alan insanların kendilerini tanımladıkları kimliğin, musıkideki yüzyıllarca süren bir ifadesiydi. Gerek namaz vakitlerinde nevbet vurma, gerek şehitlik, cihad ve kahramanlık marşlarıyla bu kutsal haleyi pekiştirmiştir. Ümmet kavramı bir bütün olarak ele

alınırsa, ulus, cemaat, halk, din gibi varlıkları kaynaştırır, hepsini İslam'a özgü nitelikler ve ülküler içinde birleştirir" (Popescu, 1998: 57). Mehteri işte asıl meşruiyet krizine sokan gelişmeleri esas olarak bu ümmet tahayyülünde meydana gelen krizlerde görmek akla daha yakın görünmektedir. Zira Ahmed Muhtar Paşa tarafından mehterin yeniden diriltmek üzere 1914'de askeri müzeye bağlı olarak kurulması ve daha sonra gerçekleşen teşebbüslerdeki temel sorun, mehterin kendisinden çok mehterin temsil ettiği soyut toplumsallıkların kendilerini tahayyül etme biçimlerindeki farklılaşmalardır. Benedict Anderson'un zihin açıcı çalışması *Hayali Cemaatler*'de ifade ettiği gibi "Aslında yüz yüze temasın geçerli olduğu ilkel köyler dışındaki bütün cemaatler (ve hatta belki onlar da) hayal edilmiştir. Cemaatler birbirlerinden hakikilik/sahtelik boyutu üzerinde değil, hayal edilme tarzlarına bağlı olarak ayrıştırılmalı[dır]" (Anderson, 2004: 21) Bu hayal edilme tarzları her momentte sınırları sürekli değişen bir dayanışmalar dizisine ihtiyaç duyarlar. Osmanlı'nın "ümmet" kategorisi içerisinde sorunsuz şekilde içerilebilen kategorilerin, kendilerine ait yeni dayanışmalar dizisi içerisinde ortaya çıkardıkları/icad ettikleri yeni toplumsallıklar, halklığın bu özgün tanımıyla anlaşılabilir. "Ama eğer bir halkı gösteren bu isim üzerinde ya da herhangi bir halkı gösteren diğer bir isim üzerinde anlamadığımızı görüyorsak bunun nedeni belki de halklığın yalnızca deneysel bir kavram değil, her özel örnekte sınırları sürekli değişen bir deneysel kavram oluşudur" (Wallerstein, 1993: 97).

Mehter ve onunla bağlantılı bir tahayyül olarak ümmetin meşruiyet zeminindeki kaymaların başlıca sebebini, peygamber sancağını taşıyan Yeniçeri'lerin askeri alanda aldıkları yenilgiler oluşturmaktadır. Batının teknolojik yeniliklerine ayak uydurmakta zorlanan ve Kanun-i Sultan Süleyman'dan sonra gittikçe toprak kaybeden bir imparatorluğun yenilik ihtiyacını, ekonomisinin temelini oluşturan askeri alandan başlatması kadar doğal bir şey olamaz. Ama değişim ihtiyacının tek belirleyeni olarak askeri yenilgileri saymak da pek doğru bir yaklaşım olmayacaktır. Zira Fatih Sultan Mehmet'in, insan sureti çiziminin dinen tartışmalı olduğu bir dönemde kendi portresini Venedik'li ressam Bellini'ye yaptırması gibi pek çok örnek, değişimin dışarıdan zora dayalı ve iradi yönleri üzerinde düşünmemize yol açar. Aslında çağ ruhu (zeitgeist) açısından bakıldığında, bu ve benzeri örnekleri anlayabilmek daha da kolaylaşmaktadır. Bu açıdan yenilik ve batılılaşma için, askeri yenilgilerin kaçınılmaz kıldığı, ama iradi anlamda arzu edilen bir süreç demek yerinde olacaktır.

Osmanlı devletinin batılılaşmaya ne zaman başladığı tartışması için en anlamlı başlangıç olarak 1720 yılı alınabilir. Yukarıda bahsedilen 'iradi' batılılaşma isteğinin önemli bir göstergesi ise Paris'e elçi olarak gönderilen Yirmi sekiz Mehmet Çelebi'dir. Padişah'a sunduğu Sefaretnamesi'nde şehrin gündelik hayatından, tören adaplarına, botanik bahçelerinden, izlediği operaya, saraylara, matbaaya ve tıp okullarına kadar pek çok ilgi çekici kurum ve pratiklerden bahseder. Lale devrinin pek çok uygulaması için de model oluşturan Sefaretname, bizzat Padişah tarafından "Batı" hakkında bilgi toplaması için gönderilmiş bir elçinin heyecanlı anlatımlarıdır. Buradaki önemli nokta ise daha önce 1543'de Fransa kralı I. François tarafından gönderilen "batılı" çalgı takımının "savaşçılık ruhunu bozacağı" gerekçesiyle geri yollanması, aralarında I. Elizabeth'in gönderdiği org da dahil olmak üzere batılı çalgı ve çalgıcıların Osmanlı kentlerinde rağbet bulmamasıdır (Oransay, 1984: 1518). Bu açılardan 1720 yılı 'iradi' anlamda batılılaşma için bir milat sayılabilir.

Fransız devrimiyle ivme kazanan batılılaşma hareketlerinin belki de en önemli padişahı “gavur padişah” lakabıyla da bilinen II: Mahmut’tur. Resmi dairelere kendi resmini astırması, Batı’yla Osmanlı’dan önce tanışan Mısır’daki gibi devlet memurlarına fes takma zorunluluğu getirmesi ve her şeyden önemlisi kendisinden önce girilen Nizam-ı Cedid (Yeni Düzen) gibi pratiklerin yarım bıraktığı, Yeniçerinin kaldırılması gibi uygulamalarıyla lakabını fazlasıyla hak etmiştir. 1826’da Yeniçeri ocağının yerine kurulan Asakir-i Mansure-i Muhammediye’nin (Muhammedin Zafer Kazanmış Orduları) konumuz açısından önemi, Yeniçeri’ye bağlı bir kurum olarak örgütlenen mehterhane’nin doğrudan bu değişimden etkilenmesidir. Mehterhane’nin kaldırılıp yerine Muzika-i Hümayûn’un kurulması yalnızca bir müzikal tercih olarak görülmemelidir. Özellikle eski ve yeni arasında kurulan bu tarz karşıtlıklarla, geçmişin simgesel anlamlar açısından güçlü kurumları üzerinden bir hafıza kaybı amaçlanmıştır. Örneğin, Yeniçerilerin sadece öldürülmesiyle yetinilmemiş anılarını da kazımak için, Yeniçeri tulumbacılarının Bayezit’taki yangın kulesi yıktırılıp az öteye yenisi yaptırılmıştır. Benzerlerini daha sonra Cumhuriyet döneminde de göreceğimiz bu tarz geçmiş ile kopuş denemelerini simgesel açıdan değerlendirmek önemlidir. Böyle dönemler yalnızca ‘unutuş’ değil sıçramalı şekillerde gerçekleşen ‘hatırlamalarla’ da karakteristiktir.

1828 yılında devletin özel imkânlarıyla İtalya’dan getirilen meşhur Gaetano Donizetti’nin ağabeyi, Giuseppe Donizetti, Muzika-i Hümayûn’u, kurmakla görevlendirilmiştir. Yaşamının son yirmi sekiz yılını İstanbul’da geçiren besteci, daha sonra Donizetti Paşa olarak anılacaktır. Batılı anlamda bir orkestra kurmasının yanı sıra bestelediği, Mahmudiye, Mecidiye Marşlarıyla Muzika-i Hümayûn’un repertuarına da katkı sağlamıştır. Muzika-i Hümayûn yalnızca marşlardan oluşmayıp, günün popüler, valsleri, mazurkaları ve polkalarına da yer veren repertuarıyla, İstanbul kent yaşamında saraya yakın çevrelerde yeni yeni oluşan kentsoylu anlayışların kendi “alafrangalıklarına” görünüm kazandırdığı pratiklere de zemin hazırlamıştır. Daha sonra 19. yüzyılda belirgin şekilde ortaya çıkacak olan, kentsoyluluğun simgesel tüketim nesnelere olan piyano ve gramafon, satışlarının artması, yaprak nota yayıncılığıyla gelişen ev içi batı müziği pratikleri bunun göstergeleridir. Donizetti Paşa, Riyaset-i Cumhur Musiki Heyeti ve Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası gibi kurumların da temelini oluşturacak olan Muzika-i Hümayûn’un kurulmasında ve İtalya’dan çalgılar ve hocalar getirilmesiyle de bizzat ilgilenecektir.

Batılılaşma süreci II. Mahmut’un yarattığı ortamda batı tarzı bir eğitim alan Sultan Abdülmecid döneminde de devam etmiştir. İhtişam bakımından Versailles sarayıyla kıyaslanmanın imkânı olmasa da Dolmabahçe sarayını yaptırması ve hemen onun yanına da bir tiyatro binası inşa ettirmesi, Abdülmecid’in Osmanlı’nın devlet politikasını kendi döneminde de devam ettirdiğinin göstergeleridir. Bu süreci Osmanlı Sultanlarının batı tarzı sanatlara olan hayranlığından ziyade Osmanlı’ya Batı tarzı bir görünüm kazandıracak “siyasal bir eylem olarak” (Erol, 1998: 1) değerlendirmek yerinde olacaktır. Bu sürecin padişahların bireysel müzik zevklerinden bağımsız bir süreç olarak yaşanması, daha sonra Cumhuriyet dönemi için de tipik bir durumdur. Atatürk’ün kendi rakı sofrasında büyük zevk alarak dinlediği “alaturka” müziği devletin yüzünü ağartacak nitelikte bir müzik olarak görmemesi ve devlet politikasını klasik batı müziği lehinde şekillendirmesi, bu çizgisel sürecin devam ettiğinin göstergesidir.^{iv}

Kesintisiz Kopuş Olarak Cumhuriyet

Osmanlıdan günümüze halkın değişen müziksel temsilleri üzerinden anlamaya çalıştığımız müzik politikaları açısından, Cumhuriyet dönemi tartışmaya değer bir kırılmanın başlangıcı olarak kabul edilebilir. Bu kırılma Osmanlı'dan Türkiye Cumhuriyeti'ne, devlet aygıtındaki asker bürokrat aydın kesimin siyasi iktidar içerisindeki ayrıcalıklı konumlarının değişmesine referans yapan bir kırılma değildir. Bilindiği üzere Osmanlı imparatorluğunda en azından Tanzimat'tan bu yana egemen toplumsal kesimi oluşturan asker, bürokrat, aydın kesimin siyasi iktidar içerisindeki ayrıcalıklı konumunda ve kabaca toplumsal sınıflar bileşeninde Cumhuriyet'le birlikte önemli bir değişiklik ya da devrimden söz etmek mümkün değildir. Peki, öyleyse 1720'den günümüze batılılaşma anlamındaki kesintisiz süreçte kopuş, esas olarak hangi zemindeki bir kopuştur? Aşağıda tartışılacağı üzere bu kopuş, devletlerarası bir sistem içerisinde yer almanın bir koşulu olan ulus devlet modelinin gereksindiği ulus'u yaratma projesinin bir görünümüdür. "Ulus" kavramı bu tarihsel sistemin siyasi üstyapısıyla, yani devletlerarası sistemi biçimlendiren ve ondan türeyen egemen devletlerle ilgilidir" (Wallerstein, 1993: 100). Bu siyasi üst yapıyla anlam kazanan ulus devlet modeli Türkiye Cumhuriyeti için Alman, daha doğrusu Prusya geleneğinden esinlenir. Osmanlı'nın batılılaşma hareketlerine ordunun batılılaşmasıyla başlaması ve Prusya tipi profesyonel ordu yapılanmasına gitmesi, 'Batı' denilen coğrafi olmayan oluşumun Alman versiyonuyla ilk kapsamlı ilişkilerin başlangıcını oluşturur.

Yukarıda batılılaşma bağlamında tartışılan kesintisiz sürecin kopuş olarak değerlendirilebilecek yönü; Osmanlı'da Batı karşısındaki askeri yenilgilere bir cevap arama ve çağ ruhu olarak yaşanan sürecin, sarayın duvarlarını aşarak Cumhuriyet'le birlikte topluma yönelik bir mühendislik projesine dönüştürülmesidir. Bu mühendislik projesinin kuşkusuz en önemli ideolojik önderi Ziya Gökalp'dir. Yazmış olduğu "Türkçülüğün Esasları" isimli kitap neredeyse Cumhuriyet kadrolarının kültür programı olmuştur. İttihat ve Terakki kadrolarının devamı olan bu kadroların Alman geleneğinin devamı bir projenin yürütücüleri olmaları şaşırtıcı değildir. "Kendi ulusal varlığını bir "soy"la, bu "soya" ait bir "dille" ve o "soyun" geçmişin karanlık devirlerinden bugüne gelen bozulmamış, bütünlük ve süreklilik arz eden tarihiyle tanımlayan Alman geleneği" (Aydın, 1999: 53) ideolojik mirasını J. G. Herder'in özcü yaklaşımlarından alır. Yukarıda, sınırları sürekli değişen bir dayanışmalar dizisi olarak ele aldığımız halk için bulunan isim Türklüktür.

Ziya Gökalp'in hars(millî kültür), medeniyet ayrımı, Türk olarak tahayyül edilen cemaatin Osmanlı'dan ayrıştırılmasının ideolojik zeminini hazırlar. Aşağıdaki alıntı Osmanlı Türk ayrıştırılmasının bir örneği olarak okunmalıdır; "Memleketimizde, bunlardan başka, yaşayan iki musiki vardır. Bunlardan birisi halk arasında kendi kendine doğmuş olan Türk musikisi, diğeri Farabi tarafından Bizans'tan tercüme ve iktibas olunan Osmanlı musikisidir. Türk musikisi ilham ile vücuda gelmiş, taklitle dışarıdan alınmamıştır. Osmanlı musikisi ise taklit vasıtasıyla dışarıdan alınmış ve ancak usulle devam ettirilmiştir. Bunlardan birincisi millî kültürümüzün, ikincisi ise medeniyetimizin musikisidir. Medeniyet, usulle yapılan ve taklit vasıtasıyla bir millettten diğeri millete geçen kavramların ve tekniklerin bütünüdür. Millî kültür ise, hem usulle yapılamayan, hem taklitle başka milletlerden alınamayan duygulardır. Bu sebeple Osmanlı musikisi kaidelerden mürekkep bir fen şeklinde olduğu halde, Türk musikisi kaidesiz usulsüz, fensiz melodilerden, Türk'ün bağrından kopan samimi

nağmelerden ibarettir” (Gökalp, 1970: 33). Bu kültür ve usul (teknik) ayrıştırması vasıtasıyla kültür, herhangi bir başka teknikle birleştirilebilir bir hal almaktadır. Bu tanım aynı zamanda Osmanlı mirasının da ideolojik bir reddidir. Bu ideolojik reddin izlerini Atatürk’ün *Vössiſche Zeitung* muhabinine verdiği demeçte de gözleyebiliriz. “Muhabir - Biz garplılara göre ſark musikisinin kulağımıza gelen garabeti cihetinden bahsettim ve dedim ki: ſarkin yegâne anlayamadığımız bir fenni varsa o da musikisidir. Gazi itiraz ederek şöyle demiştir: Bunlar hep Bizans’tan kalma şeylerdir. Bizim hakiki musikimiz Anadolu halkında işitilebilir” (Akt. Saygun, 1987: 9). “Halk musikisi milli kültürümüzün, Batı musikisi de yeni medeniyetimizin musikileri olduğu için her ikisi de bize yabancı değildir. O halde milli musikimiz, memleketimizdeki Halk musikisiyle Batı musikisinin kaynaşmasından doğacaktır. Halk musikimiz bize birçok melodiler vermiştir. Bunları toplar ve batı musikisine göre “armonize” edersek hem milli hem de Avrupalı bir musikiye malik oluruz... İşte Türkçülüğün musiki sahasındaki programı esas itibariyle bundan ibaret olup, bundan ötesi milli musikîşinaslarımıza aittir (Gökalp, 1970: 146-147).

Bu program Atatürk’ün 1 Kasım 1934’de Meclisin IV. dönem açılış konuşmasında neredeyse harfi harfine şöyle açıklanmıştır; “Arkadaşlar... Bir ulusun yeni değişikliğinde ölçü, musikide değişikliği alabilmesi kavrayabilmesidir. Bugün acuna(dünya) dinletmeye yeltenilen musiki bizim değildir. Onun için o, yüz ağartacak değerde olmaktan çok uzaktır. Bunu açıkça bilmeliyiz. Ulusal, ince duyguları, düşünceleri anlatan yüksek deyişleri, söyleyişleri toplamak, onları bir gün önce, genel son musiki kurallarına göre işlemek gerektir. Ancak bu güzeyde(sayede) Türk ulusal musikisi yükselebilir. Evrensel musikide yerine alabilir. Kültür işleri bakanlığının buna değerince önem vermesini, kamunun da, bunda ona yardımcı olmasını dilerim” (Oransay, 1985: 26).

İşte bu konuşmadan sonraki süreç emir olarak telakki edilen dileklerin uygulamalarıyla geçmiştir. Konuşmanın hemen ertesinde radyolardan geleneksel sanat müziği yayınları kaldırılmış, 1925’lerde başlayan derleme seferlerine hız verilmiş, Türklüğün kökeni olarak belirlenen köylerden derlenen “saf” ve “yozlaşmamış” halk müzikleri radyolarda seslendirilmiş ve dönemin Avrupa’da eğitime gönderilen bestecilerine bu halk müziği ezgilerini batı tekniğiyle polifonik hale getirmeleri için siparişler verilmiştir. Derlemeler sırasında karşılaşılan Türkçe olmayan pek çok türküye Türkçe sözler uydurularak “millileştirilmiştir.”^v

Ziya Gökalp’in hars ve medeniyet ayrımı üzerinden önerdiği “Türkçülüğün musiki sahasındaki programı” Halkevleri aracılığıyla müzik dışındaki alanlarda da aynı mantıkla uygulanmıştır. Oldukça çarpıcı bir şekilde farklı farklı ağızlardan neredeyse kelimesi kelimesine tekrarlanan programın böylesine bir söylemsel tekrarla kullanılması, onun resmi ideoloji bağlamındaki kullanımını ve yeniden üretimini anlamak açısından çarpıcıdır. Örneğin Adnan Saygun’a Halkevlerinde musikî eğitimi için sipariş edilen kitabın önsözünde Nafi Atuf Kansu şöyle yazmaktadır; “Halkevlerinin müzik sahasında esas prensibi şudur: Milli ruhun derinliklerinde zengin bir hazne olarak yaşamakta bulunan halk türkülerimizi, Garp tekniği ile işleyecek müstakbel kompozitörler için sadakat ve itina ile toplamak ve saklamakla beraber, yeni Türk müziği bir taraftan vücut bulmakta iken kulakları ve zevkleri çok sesli müziğe alıştırmak ve ona ısındırmak ve bunun için de birçok fırsatlardan istifade ederek Garp eserlerini halka bol bol dinlettirmek” (Saygun, 1940: 6).

Derlemeler

Derlemeleri Atatürk'ün 1 Kasım 1934'deki meclis açılış konuşması öncesi ve sonrası ve TRT derlemeleri olmak üzere başlıca üç grup altında değerlendirmek mümkündür. Türkçülüğün musikî sahasındaki programı gereği ilki 1925'te Darülelhan tarafından yerinde tespite dayanmayan bir şekilde toplanan türküler gereken ihtiyaca karşılık verememiştir.^{vi} 1926'da Adana, Antep, Urfa, Niğde, Kayseri ve Sivas şehirlerine yapılan gezide Yusuf Ziya, Rauf Yekta, Durri Turan ve Ekrem Besimdağ katılırlar. İkinci gezi ertesi yıl Konya, Ereğli, Karaman, Alaşehir, Manisa, Ödemiş ve Aydın'a yapılır. Üçüncü gezi 1928 yılında İnebolu, Kastamonu, Çankırı Kastamonu, Eskişehir, Kütahya ve Bursa'ya gerçekleştirilir. Dördüncü gezi 1929'da Trabzon, Rize, Gümüşhane, Bayburt, Erzincan, Erzurum, Giresun ve Sinop illerine düzenlenir.

İkinci derlemeler dönemi 1937-57 yılları arasında her yıl birer gezi üzerinden gerçekleştirilir. Ankara Devlet Konservatuvarı üzerinden gerçekleştirilen gezilerde, 10 bin kadar ezgi, Ferit Alnar, Necil Kâzım Akses, Ulvi Cemal Erkin, Halil B. Yönetken, Muzaffer Sarısözen ve Ragıp Gazimihal gibi isimler tarafından derlenir. TRT ise 1961, 67 ve 71 yıllarındaki gezilerinde öncelikli olarak kendi repertuarına yönelik derlemelere ağırlık vermiştir.

Derleme süreçlerinde, derlemecilerin “akortsuz” olarak gördükleri kaynak kişilerin bağlamalarını alıp akort etmeleri, nasıl çalmaları gerektiği yönünde yönlendirmelerde bulunmaları, notaya alırken eldeki şablona uymayan seslerin ihmal edilmesi ya da şablona uydurulması gibi pek çok trajikomik olayın yanı sıra halk/ulus eşlemesi açısından değerlendirilmesi gereken olaylar da yaşanmıştır. Türkiye devletinin örgütleyici ve meşrulaştırıcı miti olarak “Türk”ün (Stokes, 1996: 112) icat edilmesi sürecine paralel olarak inşa edilen halk müziği, sıklıkla halkın bağrından kopan ve anonimliği üzerinden değer yüklenmiş bir müziktir. Ziya Gökalp tarafından Osmanlı ile karşıtlığı üzerinden değer yüklenen bu müziğin, “değerini” koruyabilmesi gayet anlaşılır sebeplerle “anonimliğini” koruyabilmesiyle mümkün olmak zorunda kalmıştır. Biraz alan çalışmasıyla iştiğal eden pek çok araştırmacı, bir yörede sıklıkla söylenen türkülerin bilinen bir “üreticisi” olduğunu çok iyi bilir. Bir halkın topluca üretimi olarak anonimlik sıklıkla bu gerçeği görmezden gelen bir ideolojik yönelimin sonucudur. Bu durum, “üreticileri” yörede çok iyi bilinen türkülerin, TRT repertuarına dahil edebilmek için “anonimleştirildiği” süreçlerin de önünü açmıştır. Çünkü Osmanlı/halk karşıtlığından, beste/anonim karşıtlığına sıçramak hiç zor değildir. Buna bir de TRT'nin telif vb. ücretleri ödememek için ölmüş müzisyenleri yaşayanlara tercih etmesi eklendiğinde, halk müziği adeta “ölü insanların müziği” haline gelmiştir. Bu açıdan Stokes'un Muharrem Ertaş, Neşet Ertaş üzerinden verdiği örnek çarpıcıdır.^{vii}

Genel olarak derlemeler, TRT yurttan sesler korusu, Türk halk müziği icraları çok sesli batı müziği uygulamaları göz önünde bulundurulduğunda, aradan geçen bunca yıl ve harcanan onca paraya rağmen, ulus devlet projesinin klasik batı müziği cephesinde elinde olanlar parmakla sayılabilecek kadar azdır. “Batılılaşarak” çağdaşlaşma ve var olanı “Türkleştirerek” uluslaşma stratejisi açısından bakıldığında, bütün ısrar ve “kararlı” tutumlara rağmen bu politika başarıya ulaşamamıştır; çünkü Türkiye topraklarında yüzyıllardır birçok farklı kültürel, dini ve etnik kimliğin

yaşamış/yaşıyor olması... tekçi anlayışla bir çelişki oluşturmaktadır” (Hasgül, 1996: 48).

Postmodern Süreçlerde Halkın Tahayyülü

Çalışmanın başında Mehterle başlayıp, klasik batı müziği ile devam eden ve oradan günümüzün gevşek bağlarla bağlı toplumsallıklarına referansla tanımlanabilecek müziksel süreçlerin, geleneksel, modern ve post modern süreçler olarak da okunabileceğini belirtmişim. Gerçekten de yüz yüze ilişkilerin egemen olduğu dünyanın toplumsallığı içerisinde anlam kazanan mehter müziği, her ne kadar Ümmet anlamında soyut toplumsallıklara referansla tanımlanacak simgesel anlamlarla yüklü olsa da günümüzle kıyaslandığında bulunduğu yer (place), mekân (space) ve zamanı birleştiren bir pratiktir. Modern dönemlerin gitmesek de görmesek de o köy bizim köyümüzdür çerçevesinde işleyen ulus gibi soyut toplumsallıklarıyla arasındaki en önemli fark bu yer, mekân ve zamanın biraradalığıdır. Bu çerçevede günümüz siyasal müzik pratiklerini postmodern çerçeve içerisinde değerlendirmek konuya getireceği yeni perspektif açısından ilgi çekicidir.

Postmodernizm David Harvey’in zamanın ve mekânın sıkışması üzerinden teorileştirdiği bir alandır. Benim burada kullanacağım kuramsal yaklaşım onun bu teorileştirmesine yaslanmaktadır. Modernizmin yerinden yurdundan ettiği mehter gibi somut toplumsallıkların kaybolması, modernizmin, yerinden çıkarma ve yeniden yerleştirme dinamikleriyle hem yeni işlevlerle donattığı hem de çizgisel yaklaşımlarla birbirlerine bağlanan toplumsallıkların ve pratiklerin istenilen yanıtları üretmemesi, ekonomik açıdan bilgi teknolojilerinin de yardımıyla üretim, tüketim ve kar realizasyonu döngülerindeki hızlanma, -hatta neredeyse eşzamanlılık-postmodernizm olarak ifade edebileceğimiz süreçlerin önünü açmıştır.

“Tüketim alanında çok sayıda gelişme arasında... ..Seçkin piyasalardan farklı olarak kitle piyasalarında modanın seferber olması, tüketimin temposunu, sadece giyimde, süsleme ve dekorasyonda değil, aynı zamanda hayat tarzlarını ve dinlenme faaliyetlerini de (boş zaman ve spor alışkanlıkları, pop müzik türleri, video oyunları ve çocuk oyunları vb.) kapsayan geniş bir alanda hızlandırmanın aracı haline gel[miştir] (Harvey, 2012: 318). Çok değil bundan sadece yirmi yıl önceki müzik dinleme pratiklerimizle, günümüzün streaming teknolojilerine yaslanan müzik dinleme pratikleri kıyaslandığında bile görülebilecek olan, bir etkinliği uzun süre sürdürmekteki güçlüğüümüzdür. Tüketim alanında malların devrinin hızlandırılması açısından son derece etkili olan bu tür mekanizmalar bireyleri atılabilirlikle, yenilikle, şeylerin hızla işe yaramaz hale gelişi ihtimaliyle başa çıkmaya zorluyordu. “Daha yavaş değişen bir toplumun hayatıyla karşılaştırıldığında, günümüzde herhangi bir verilmiş zaman aralığında, kanaldan çok daha fazla durum akmaktadır; bu da insan psikolojisinde muazzam değişimler anlamına gelir.” Toffler devamla bunun “hem kamusal hem de özel değer sistemlerinin yapısında bir geçicilik” doğurduğunu, böylece “mutabakatın çöküşü” ve parçalanmış bir toplumda değerlerin farklılaşması yönünde bir bağlam yarattığını belirtir” (Akt. Harvey, 2012: 319)

Daha birkaç gün önce haberlere yansıyan, Ankara’da bir alışveriş merkezinde, senfoni ve mehterin aynı anda performans sergilemeleri, yer, zaman, mekân, tür (genre) ve tüketim gibi pek çok başlıkta değerlendirilebilecek iç içe geçmelerin örneği olması açısından önemlidir.^{viii} Alışveriş merkezlerinde sadece

eğlenceye dayalı bu tür dinletilerin değil, kutsallığı toplumun geniş kesimleri tarafından da kabul görmüş ‘semazenlerin’, bir ney, bir ud ve kanun eşliğinde “Mevlevi ayini” gerçekleştirmeleri, hatta bu tarz gösterileri kimi kesimlerin sünnet ve nikah törenlerinde bir prestij nesnesi olarak kullanımları da bu kapsamda değerlendirilmelidir. Son olarak, resmi makamlar tarafından üstlenilmeyen, Cumhurbaşkanlığı Sarayının tanıtım videosu üzerinden yapılan tartışmalar düşünüldüğünde anlam üretiminin kes yapıştır karakterli postmodern hali daha da bir görünür hale gelmiştir.^{ix}

Her şeyin her şeyle yan yana gelebildiği, her yerde ve her zaman gerçekleştirilebilirliğin bu kadar yaygınlaştığı günümüzde, siyasal seçim kampanyalarında kullanılan müziklerin de melezliğini yadırgamamak gerekir. Müziğin pragmatik anlamı bağlamında düşünüldüğünde, siyasal partiler seslendikleri kitlelere kim olduklarını, kim olmadıklarını, neyi hatırlamaları, neyi unutmaları gerektiği gibi pek çok müdahaleyi müzikler üzerinden yaparlar. Turgut Özal’dan bu yana seçkincilikten kopmanın ve halk adamı olmanın pek çok göstergesi, toplumun geniş kesimlerince dinlenen müziklerle yakınlık kurmak üzerinden gerçekleşmiştir. Arabesken pop müziğe, rocktan rape kadar parçalı toplumsallığımızda, seçkin müzik çevreleri tarafından görünmez kılınan pek çok müzik türü ve onunla bağlantılı cemaatler, siyaset sahnesinde yeni bir toplumsallığın kurucu bileşenleri haline gelmişlerdir. Bu kesimleri önemsemeyen ya da bu kesimlere yönelik olumlu/olumsuz bir söylem üretemeyen partilerin siyaset sahnesindeki konumları düşünüldüğünde durumun ‘somut’ gerçekliği daha iyi anlaşılır.

SON NOTLAR

1 Siyasal müziğin geniş anlamdaki devlet dışı ve karşıtı müzik pratiklerini de içeren kullanımı yerine, resmi devlet politikası anlamında bir siyasal müzik kastedilmektedir.

2 Günümüzde aslında askeri bando müziğinin törenlerde, gündelik kentsel eğlence ve festival gibi etkinliklerdeki repertuarı göz önüne alındığında benzeri bir popüler kültür öğesinden söz etmek mümkündür.

3 Hatta günümüzün modern toplumları içerisinde bile iktidarın ‘sonik işaretleyicileri’ olarak kullanımlarına rastlamak mümkündür. İrlandalı Protestanların Katoliklere karşı yüzyıllar önce kazandıkları zaferin yıldönümünde yapılan Portakal Yürüyüşü’nde kullanılan davulların işlevi böylesine bir amaca hizmet eder; sesleri Katolik mahallelerinden bile duyulan güçlü davul sesleri eşliğinde yapılan Portakal Yürüyüşü her sene İrlandalı Katolikler ve Protestanlar arasında gerilimlere yol açar.

4 Cemal Reşit Rey’in 1925 güz ve 1934 yazına ilişkin anıları Cumhuriyet gazetesinin 11 Kasım 1963 günlü sayısında yayımlanır. Rey, Atatürk’ün 22 Eylül 1925 günü Mudanya’ya geçerken bindiği gemide sofraya küğü olarak dinletmeye çalıştığı Cesar Franck’ın Piyanolu Beşil’ini dinlemeyerek yanındakilerle sohbet dalmasını, “Klasik Batı Müziği’ne karşı alâkasının fazla olmadığını anladım” diyerek anar. (Oransay, 1985: 77)

5 Bkz. (Hasgül, 1996)

6 Derlemeler için kullanılan yöntem, yerellerdeki müzik malzemesinin öğretmenler aracılığıyla notalara alınıp merkeze yollanması şeklinde olmuş, gerek terimler gerekse de seçilen dağar konusunda bir tutarlılık sağlanamamıştır.

7 Sonuçta komik bir durum ortaya çıkar. Kırşehirli mahalli bir sanatçı Muharrem Ertaş’ın besteleri TRT arşivinde yer alıp sık sık radyo ve televizyonda çalınırken, şarkıları halk arasında en az babasıninkiler kadar iyi bilinen ve çoğu kişiye göre babasıninkilerden daha gelişkin olan Neşet Ertaş’ınkiler çalınmaz.

8 Haberin linki için Bkz. <http://www.iha.com.tr/haber-senfonu-orkestrasi-ve-mehter-takimi-bir-arada-406056/> (Erişim Tarihi: 3 Kasım 2014).

9 Cumhurbaşkanlığı Sarayının flycam’le çekilen görüntüleri üzerine, giriş bölümü Gustav Mahler’in 6. Senfonisi esintili, 13 zamanlı, mehter çalgılamasına sahip, İstiklal Marşı video klipi, geleneksel modern ve postmodern dönemlerin eklektik bir sentezidir. Bir atıf ve bir yakıştırma olarak, tahayyül edilen “halka” ilişkin yaratıcı bir çalışmadır. Bkz. <http://www.youtube.com/watch?v=ouCnd73OaeE> (Erişim tarihi: 1 Kasım 2014).

KAYNAKÇA

- Anderson, B. (2004), *Hayali Cemaatler Milliyetçiliğin Kökenleri ve Yayılması*, İstanbul: Metis Yayınları.
- Aydın, S. (1999), *Kimlik Sorunu, Ulusallık ve Türk Kimliği*, Ankara: Öteki Yayınevi.
- Burke, P. (2000), *Tarih ve Toplumsal Kuram*, (Çev. Mete Tunçay), İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Erol, A. (1998), “Siyasal Bir Eylem Olarak Osmanlı Devleti’nde Batı Müziği”, *Tarih ve Toplum*, İstanbul: Sayı: 178 (Ekim).
- Gökalp, Z. (1970), *Türkçülüğün Esasları*, İstanbul: Devlet Kitapları, Milli Eğitim Basımevi.
- Harvey, D. (2012), *Postmodernliğin Durumu*, (Çev. Sungur Savran), İstanbul, Metis Yayınları.
- Hasgül, N. (1996), “Cumhuriyet Dönemi Müzik Politikaları”, *Dans Müzik Kültür Folklor Doğru Çeviri Araştırma Dergisi*, İstanbul: Sayı 62 Boğaziçi Üniversitesi Folklor Kulübü.
- Oransay, G. (1984), “Çoksesli Müzik”, *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, (Genel Yayın Yönetmeni: Murat Belge), 6. Cilt, İstanbul: İletişim Yayınları.
- _____ (1985), *Atatürk ile Küğ Belgeler ve Veriler*, İzmir: Küğ Yayınları.
- Popescu-J. E. (1998), *Türk Müziği Kültürünün Anlamları*, (Çev. Bülent Aksoy), İstanbul: Pan Yayınları.
- Saygun, A. A. (1940), *Halkevlerinde Müzikî*, Ankara: Cumhuriyet Halk Partisi Yayını.
- _____ (1987), *Atatürk ve Müzik O’nunla Birlikte O’ndan Sonra*, Ankara: Seveda-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları.
- Stokes, M. (1996), “Kural, Sistem ve Teknik: Türk Halk Müziğinin Yeniden İnşası”, (Çev. Ali Kerem Saysel), *Dans, Müzik Kültür Folklor Doğru*, Sayı: 62, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Folklor Kulübü.
- Wallerstein, I. (1993), "Halklığın İnşası: Irkçılık Milliyetçilik ve Etniklik", *İrk Ulus Sınıf Belirsiz Kimlikler*, (çev: Nazlı Ökten), İstanbul: Metis Yayınları.

LAVİGNAC'IN MÜZİK EĞİTİMİ VE KEMAN EĞİTİMİNE İLİŞKİN GÖRÜŞLERİ

Music Education of Lavignac And His Views on Violin Education

DOI NO: 10.5578/AMRJ.8903

Filiz YILDIZ

1

Özet

Çalışmada; Albert Lavignac'ın Abdülhalik Derker tarafından Türkçe'ye çevrilen ve 1939 yılında Kanaat Kitabevi tarafından yayınlanan "Musiki Terbiyesi" adlı kitabında yer alan müzik eğitime ve keman eğitime" dair düşünceleri ele alınmıştır. Lavignac'ın Musiki Terbiyesi adlı kitabının "musiki terbiyesi hakkında umumi düşünceler" ve "sazların etütü-keman" bölümlerinde yer alan düşünceler sınıflandırılmış ve yorumlanmıştır. Araştırmaya; çalgılar, ses eğitimi, kompozitörlük, kötü müzik terbiyesi, ders işleme yöntemleri vb konular dâhil edilmemiş ve mikro bir yaklaşım tercih edilmiştir. Tarama modelini esas alan betimsel çalışmanın özgün, alana katkı sağlayıcı, ilgili yayın ve araştırmalara kaynak teşkil edeceği düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Pedagoji, Çalgı Eğitimi, Lavignac.

Abstract

In this study; the book named "Musical Education" by Albert Lavignac was translated into Turkish by Abdülhalik Derker and published by Kanaat Publishing House in 1939 in which ideas of music education and violin training are discussed. In the book named "musical education" by Lavignac general ideas about musical education and thoughts in the sections of "instrument-study-violin" are classified and interpreted. For the research; specific approach is preferred for the including issues like- instruments, voice training, composition, poor music education, the teaching methods etc. Is considered that; descriptive study based on scanning model is contributory factor to this field, related publications and research will be a source for that.

Key Words: Pedagogy, Music Instrument Education, Lavignac.

GİRİŞ

Abdülhalik Derker tarafından Türkçe'ye çevrilen ve 1939 yılında Kanaat Kitabevi tarafından yayınlanan "Musiki Terbiyesi" adlı kitap müzik eğitimcileri tarafından önemli başucu kitaplarından biri olarak bilinmektedir. Kitap; altı bölümden oluşmaktadır. Birinci bölüm; musiki terbiyesi hakkında umumi düşünceler. İkinci bölüm; sazların etüdü. Üçüncü bölüm; şarkı etüdü. Dördüncü bölüm; kompozitörlere lazım olan muhtelif etütler. Beşinci bölüm; başlangıçta fena idare edilmiş bir musiki öğretilmesini doğrulamak veya ondan istifade etmek çareleri. Altıncı bölüm; muhtelif tedaris usulleri.

Kitabın araştırmamıza konu olan birinci bölümünde şu alt başlıklar yer almaktadır: Musiki bir lisanıdır. Musiki bir sanattır. Musiki bir ilimdir. Musiki

¹ Öğr. Elm., Afyon Kocatepe Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, filizyldz88@hotmail.com

terbiyesinin ehemmiyeti. Nasihatlerimiz profesyonellere mi yoksa amatörler mi? Çocuk ebeveyninin istidadına varis olabilir mi? İlk terbiyeye başlamadan evvel, çocuğun musiki muhiti. Çocuğun kulağı bozulmuş ise ne yapılmalıdır? Çocukta musikiye istidat olduğu hakkında nasıl emin olunabilir? İstidat olduktan sonra ne yapılmalıdır? Çocukluklarında musiki kabiliyeti gösterenler. Musiki terbiyesine hangi yaşta başlamalı? Nazariyattan evvel pratik. Çocuğu yavaş yavaş nazariyata alıştırmak. Solfej öğretmek. Çocuğa nazariyat öğretmek. Talebeye musiki dinletmek. Çalışma saatleri. Terbiyeye verilecek istikamet. Bir saz çalma arzusu. Kompozitör olmak arzusu. Bir çocukta kompozitörlük istidadı nasıl anlaşılır? Şarkı istidadı olan çocuklar. Musikiye istidat göstermeyen çocuklar. Musikiye karşı çok geç başlayan temayül. Musikinin terbiyedeki ehemmiyeti. Musiki sevmeyen çocuklar. Herkesin musiki terbiyesi alması lüzumu. Bir saz çalmak, şarkı öğrenmek veya kompozitör olmak isteyenler. Yanlış yolun tashihi. Fena muhit içinde yaşamının tesirleri. Muvaffakiyet için sabırlı etütler.

Kitabın “sazların etüdü” başlığını taşıyan ikinci bölümünde; araştırmamıza konu olan “kirişli ve arşeli sazlar-keman (violin)” konusu içinde ise şu başlıklar yer almaktadır. Bu sazların çalınma tarzları. Arşenin rolü. Kirişli saz ve artist. Kirişli sazların bakımı ve iyisinin tefriki. Keman başlanacak yaş. Kemande sedayı doğru çıkarmak. Kemanın kirişleri hangi sesleri çıkarırlar? Kemanın arşesi. Keman için çalışma saatleri ve etütler için icat olunan aletler.

Çalışmada; Lavignac’ın “müzik eğitimine ve keman eğitimine” dair düşünceleri ele alınmıştır. Lavignac’ın Musiki Terbiyesi adlı kitabının “musiki terbiyesi hakkında umumi düşünceler” ve “sazların etütü-keman” bölümlerinde yer alan düşünceler sınıflandırılmış ve yorumlanmıştır. Araştırmaya; çalgılar, ses eğitimi, kompozitörlük, kötü müzik terbiyesi, ders işleme yöntemleri vb konular dâhil edilmemiş ve mikro bir yaklaşım tercih edilmiştir.

Albert Lavignac

Fransız müzik eğitimcisi, kuramcısı ve yazarı Albert Lavignac “21 Ocak 1846’da Paris’te doğdu. Org ve müzik kuramı okuduğu Paris Konservatuarı’nda, 1875’te solfej, 1891’de armoni öğretmenliğine getirildi. Müzik ve müzikçilerle ilgili birçok kitap yazdı” (Sözer, 1986: 431). “1882’de yazdığı altı kitaptan oluşan solfej metoduyla tanınan Lavignac’ın bu çalışması Avrupa’nın başlıca konservatuarlarında uzun yıllar ders kitabı olarak okutulmuştur. Söz konusu solfej metodu, Türkiye’de bütün konservatuarlarımızda temel kaynak olarak uygulanmıştır. Müzikolog ve eğitimci yönleriyle Lavignac, ayrıca müzik tarihi ve bestecilerine ilişkin çok sayıda kitap yazmıştır” (Say, 2005: 347).

Müzik Pedagojisi

Yeteneği hangi düzeyde olursa olsun her bireyin müzik eğitimi alabileceği yaygın bir görüş olmakla birlikte müziğin “yetenek işi” olduğunu düşünenlerde vardır. Amatör ve genel müzik eğitiminde birinci görüş, profesyonel müzik eğitiminde ise ikinci görüş kabul edilecektir düşüncesindeyiz. Müzik eğitimi, pedagojisi bireyin müzikal değişim ve gelişimini sağlar. Bu süreçte önemli bir rol üstlenen öğretmenin rolü için Fenmen şunları söyler. “Öğretmenin en büyük görevi,

öğrenciye çalgıyı değil, müziği sevdirmektir. Çalgı bir araçtır, müzik ise amaçtır” (1991: 26). Bu amacın gerçekleşmesinde ilkeler, yöntem ve stratejiler müzik pedagojisinin hedefleridir.

Tezcan (1988: 66) pedagojiyi, psikolojiden geniş ölçüde yararlanan, çocuk yetiştirme bilim ve sanatı olarak tanımlar. Yönetken, dinlemek, çalmak, söylemek, yaratmak temellerinde müzik pedagojisinin üç hedefi olduğundan bahseder. Ona göre müzik dersi zevkin, kulağın ve sesin terbiyesidir (1952: 7).

Pedagojik yaklaşımlar kişiye, okullara, kurumlara hatta ülkelere göre çeşitlilik gösterir. Suzuki, Dalcrose, Kodaly, Orff, C. Bone vb pedagoğlar müziksel amaçların gerçekleşmesinde farklı yol ve yöntemler izlemişlerdir.

Lavignac’ın pedagojik yaklaşımları, Schuman’ın genç müzikçilere öğütleri, Galamian’ın keman eğitim felsefesi, Menuhin’in keman pedagojisine farklı yaklaşımları, Pestalozzi, Komensky gibi eğitimcilerin müziksel düşünceleri ve pedagojik yaklaşımları bu alanda geniş bir bakış açısının olduğunun göstergeleridir.

Çalgı Pedagojisi

Çalgı eğitimi ile belirlenen hedefler doğrultusunda bireyde davranış değişikliği oluşturulur. Özelde çalgı eğitimi; çalgıyla ilgili karmaşık davranışların öğretilmesi ve bu davranışların beceriye dönüştürülmesi işidir (Çilden, 2001: 27-30). Genel anlamda ise birey aldığı çalgı eğitimi ile; duygu ve düşüncelerini ifade edebilme, çevresiyle etkili ve verimli iletişim kurabilme, diğer bireylerle barış içerisinde iletişim kurabilme, içinde yaşadığı toplumla ve diğer toplumların kültürlerine karşı ilgi ve bilgi sahibi olabilme gibi kazanımlar elde eder. Tüm bu ve benzeri kazanımlar, bireyin bilişsel, duyuşsal, devinişsel ve sezışsel davranışlarına yön verir.

“Genel öğretimde özel hedefler, bir disiplin ya da çalışma alanında öğrenciye, kazandırılması uygun bulunan bilgi, beceri, yetenek, ilgi, tutum ve alışkanlıklar gibi özelliklerdir” (Bilen, 2002: 11). Bu aynı zamanda çalgı eğitimine de uyarlanabilir. Lavignac kitabında bu özelliklere dikkat çekmiştir.

Çalgı pedagojisi öğretim programının hedefleri; Çalgı bilgisi, pedagoji bilgisi, çalgı pedagojisi bilgisi, sanat ve müzik bilgisi, çalgı pedagojisi alanında bilimsel faaliyetlerde bulunabilme becerisi, çalgı alanında sanatsal faaliyetlerde bulunabilme becerisi, çalgı pedagojisi öğrenme-öğretme süreci içerisinde edindiği bilgileri kullanabilme becerisi, çalgı pedagojisi alanındaki yeniliklere karşı ilgili olma, Çalgı Pedagojisi ile diğer disiplinlerin ilişkisine karşı farkındalık olarak belirlenmiştir (Baykal, 2012: 9-10).

Bu hedeflerin gerçekleşmesindeki faktörler üzerine Büyükaksoy şunları söyler. “Özelliği bakımından keman öğretiminde iki önemli unsur vardır; biri, keman çalmasını öğrenmek isteyen kişi olan öğrenci, diğeri de öğreten kişi öğretmendir. Bu öğretim şekli öğretmenle öğrenci arasındaki bireysel olan bilgi alışverişidir. Bu karşılıklı diyalog ne kadar anlaşılır olursa olsun keman öğretimi de o derece sağlıklı ve verimli olur. Bunun yanında araç ve ortamla birlikte akıl ve dikkat (zihinsel takip) keman öğretiminin temel ve özel faktörleridir” (1996: 1).

Lavignac'ın çalışması incelendiğinde pedagojik hedeflerin ve başarıyı etkileyen faktörlerin düşünüldüğü görülmüştür.

Büyükaksoy'a göre eğitim ve öğretimin olduğu yerde amaç, ilke ve yöntemler söz konusu olmalıdır. Tüm bu süreç içerisinde önemli bir faktör olan öğretmenin özellikleri hususunda şunları söyler: Öğretmenin öğreticilik vasfı, öğrencinin beceri ve çalışkanlığı öğretimi verimli ve başarılı kılar. Bunların birindeki eksiklik başarıyı azaltır. Öğrenci ne kadar yetenekli ve çalışkan olsa da öğretmenin bilgi aktarımı yanlış olursa, öğrenci yine başarısız olur. Bunun tersi de aynıdır. Öğretmenin kişiliği dışında-çalgısında ustalığı, bilgisi, sanata olan duyarlılığı önemlidir: Böylece öğrencisini etkileyip onun güvenini kazanıp yön verecektir. Öğretme yöntemlerindeki bilgisi ise yabana atılmayacak kadar yeterli olmalıdır ki emekleri boşa gitmesin. Öğretmen ayrıca çalgısının literatürünü de tanımalıdır (1996: 2).

Dalaysel keman eğitiminde başarılı olabilmek için sadece yeteneğin yeterli olmadığını, gam çalışmalarının, günde düzenli olarak 5-6 saat çalışmanın, çalışkan olmanın, iyi bir tekniğe sahip olmanın önemi üzerinde durduktan sonra ekler; "bütün bunlara, yüksek düzeyli çalgı ya da şarkı eğitimini de eklemeliyiz. Ayrıca sağlam bir müzik kültürü gerekir. Kemancı, sanat yaşamında bir olasılıkla Konzertmeisterlik, hocalık gibi görevler yapacaktır. Hocanın işi, yalnızca öğrencisini dinlemek ve onu "Bravo, çok iyi" gibi sözlerle özendirmek değildir" (Kütahyalı, 2012: 74).

Araştırmanın Amacı

Araştırmanın amacı, Lavignac'ın müzik eğitimi, çalgı eğitimi ve keman eğitimine ilişkin görüşlerini belirleyerek genel bir sonuç elde etmektir. Araştırmanın Çalgı Pedagojisine yönelik çalışmalara katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Araştırmanın Önemi

Bu çalışma; Lavignac'ın müzik eğitimi, çalgı eğitimi ve keman eğitimine ilişkin görüşlerinin belirlenmesi, çalgı eğitimi alanında yeni fikirlerin ortaya konulması ve alanında özgün bir çalışma olması, ilgili çalışmalara kaynak teşkil edecek olması bakımlarından önemlidir.

Araştırmanın Sınırlılıkları

Bu çalışma, Abdülhalik Derker tarafından Türkçe'ye çevrilen ve 1939 yılında Kanaat Kitabevi tarafından yayınlanan "Musiki Terbiyesi" adlı kitabın, birinci ve ikinci bölümlerindeki 'müzik eğitimi, çalgı eğitimi ve keman eğitimi' konularıyla sınırlıdır.

ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ

Bu araştırma, Lavignac'ın müzik eğitimi, çalgı eğitimi ve keman eğitimine ilişkin görüşlerinin belirlenmesine yönelik betimsel bir çalışmadır. Araştırmaya ilişkin konu başlıklarına ulaşmada, analiz etmede ve yorumlamada alan yazın tekniği kullanılmıştır. Lavignac'ın düşüncelerinin yorumlanması sürecinde keman sanatçısı

Cihat Aşkın'la yapılandırılmış görüşme yapılmıştır. Veriler nitel çözümleme tekniklerine göre işlenmiştir.

BULGULAR

Lavignac'a Göre Müzik ve Diğer Bilim Dalları

- Müzik bir lisan, bir dil ve bir ilimdir.
- Müzik; edebiyat, resim, mimarlık, matematik bilimleri ile yakından ilişkilidir.

Lavignac' a Göre Müzik ve Çevre

- Aile çocuğa müzik eğitimi alması yönünde baskı yapmamalıdır.
- Çevre müzik eğitiminde önemli bir etkidir.

Lavignac' a Göre Müzik Eğitiminde Prensipler

- Müzik eğitime yönelik nasihatler hem profesyonellere hem de amatörleredir.
- Müziğe başlama yaşı herkes için aynı olmaz.
- Fiziğinin uygun olması, şen sıhhatli olması koşuluyla çocuk müzik eğitimine başlamalıdır.
- Çocuklar dövülmemeli fakat tembellik ders hakkında olmayıp ta umumi olacak olursa dayak atılmalıdır.
- Müziğe karşı hususi bir kabiliyetsizliği olanlar müstesna olmak üzere çocukluklarında müziğe karşı hiçbir istidat göstermeyenler bile şöyle veya böyle bir müzik terbiyesi almalıdırlar.

Lavignac'a Göre Teori ve Kulak Eğitimi

- Çocuğun kulağı bozulmuş ise müzik eğitimi ertelenmelidir.
- Müzik eğitiminde nazariyattan önce pratik temel alınmalıdır.
- Çocuk yavaş yavaş nazariyata alıştırılmalıdır.
- Nazariyat eğitiminde tanımlar ezberletilmemelidir. Bu papağanlar içindir.
- Solfej eğitiminde eski anahtarlar öğrenilmelidir.
- Dikte çalışmaları solfej eğitiminin en mükemmel tamamlayıcısıdır.

Lavignac' a Göre Çalgı Eğitimi

-Çalgı eğitiminde ders saatleri başlangıçta her gün 15 dakika, sonra iki günde bir 30 dakika, sonra haftada üç kez 1 saat. İleriki zamanlarda ise dört veya beş saate kadar çıkarılabilir.

-İki aydan iki seneye kadar uzatılabilen başlangıç derslerini öğretmen dikkatle takip etmeli, çocukta beliren müziksel becerileri not etmeli ve nereye gidildiği ve gidileceği bilinmelidir.

- Çocuk altı yaşından evvel çalgı eğitimine başlatılmamalıdır.

- Çocuğu altı yaşından evvel çalgı eğitimine başlatmak faydasızdır.

- Çalgı eğitimine yavaş, sükûnetle ve şiddetli olmadan başlanmalı.

- Çalışma saatleri yavaş yavaş, derece derece artırılmalıdır.

- Gamlar süratle çalışılmamalıdır.

-Çalışırken başka şeyler düşünmemelidir.

- Usul vurarak çalışılmalıdır.

- Haddinden fazla/zor etüt ve eser çalışılmamalıdır.

- Şancılar ve enstrüman çalanlar piyanoyu “virtüözlük aramadan” bilmelidirler.

- Beraberlik müziği (oda müziği, orkestra) çok faydalıdır.

-Herkesin karşısında çalmak erkenden adet edilmelidir.

- Parmak sporu için icat edilen aletleri kullanmamalıdır.

Lavignac' a Göre Öğretmen Özellikleri

- Öğretmen çok şiddetli olursa öğrencinin cesaretini kırar.

- Öğretmen çok yavaş olursa onu tembelliğe sevk eder.

- Öğretmen çok yaşlı olursa bunak bir ihtiyar tesiri yapar.

- Öğretmen çok genç olursa muhakkak tecrübesi noksandır.

- Öğretmen kendisini sevdirmelidir.

- Öğretmen müzik tarihi bilmelidir.

-Öğretmen; çocuk tarafından sevinçli bir sabırsızlıkla bekleniyorsa iyi bir öğretmendir.

-Çocuğun ilk terbiyesinde kadın öğretmen tercih edilmelidir.

- Ebeveyn daima öğretmenlerin en fenasıdır.

-Öğretmen mümkünse değiştirilmemeli, baştan sona aynı öğretmenle devam etmelidir.

-Yüksek etütlerin çalışılmasında (yeni çalış tarzları öğrenilmek isteniyorsa veya öğretmen yeterli gelmiyorsa) öğretmen değiştirilebilir.

- Öğretirken öğrenilir. Gönüllü öğretmenlik yapmak, çıraklık yapmak önemlidir.

Lavignac' ın Kirişli (Telli) ve Arşeli Sazların Eğitimine Dair Düşünceleri

-Öğrenilmesi en uzun zaman alan sazlar kirişli sazlar ve piyanodur. İkinci derecede tahta nefesli sazlar ile Harp, üçüncü derecede ise madeni sazlar gelir.

-Kirişli ve arşeli sazları öğrenmek her iki elinde birbirinden ayrı olarak vazife görmesinden dolayı zordur.

- Bu sazları tamamı ile doğru çalabilen artist azdır

- Sol elden istenilen meziyetler: Kuvvet, katiyet, maharet ve sürattir.

- Seslerin az veya şiddetli olması, sakin veya ateşli nüanslar, insan sesi kadar nazik fakat ondan daha değişik olan sedanın tagayyüratı (değişme, başkalaşma) ve şivesi, parlaklık, şaşaa, sıcaklık ve ulviyet her şey sağ ele tabidir.

- Çabukluğu sağ el temin eder.

- Arşenin hareketlerine göre(çekerek, iterek, detaşe vb.) nüanslarda değişir.

- Arşeyi kullanmak kirişli sazlarda başlı başına bir sanattır.

- Öğrenci erkenden akort etmeyi öğrenmelidir. Kopmuş bir teli kendi takabilmeli, ufak tefek tamirleri kendi yapabilmeli, kazara yerinden oynamış eşiği düzeltebilmelidir.

- Öğrenci, sazları yapan üstatları ve ekolleri bilmelidir.

-Sazların içine yapıştırılmış etiketlere bakmamalıdır. Çünkü bunlar ekseriya sahtedirler.

Lavignac' ın Keman Eğitimine Dair Düşünceleri

- Keman belki iyi çalınması en güç sazdır.

- Kemana genç yaşta başlamak gerekir. Virtüöz olunmak isteniyorsa 10 yaşında kemana başlamak biraz geç kalmış olmak demektir. 18 yaş ise artık çok geçtir.

- Kemana başlamadan evvel solfej öğrenmek lazım olduğu gibi, keman çalarken de yine solfej derslerine devam etmelidir.

- Adi bir keman ile bir (Stradivarius) kemanı arasındaki tembr zenginliği birbirinin aynı değildir, fakat beceriksiz bir talebe elinde her iki kemanda büyük farklar göstermez.

- İlk derslerde öğrencinin eline kıymetli bir keman vermek tamamıyla faydasızdır. Gayet esrarengiz bir hadise ve fakat kat'i olarak tespit edilmiştir ki bir keman fena çalındığı zaman sesi de fenalaşır ve meziyetlerinin büyük bir kısmını kaybeder, mahir ellerde ise bunun aksine iyileşir.

- Doğru, temiz ve tembrli bir ses çıkarmaktan başka bir meziyet daha vardır ki hepsinden güç ve elde edilmesi en uzun zamana bağlıdır: Bu arşenin iyi idare edilmesidir.

- Hangi derecede olursa olsun kemanı çalışma vakti altı saati geçmemelidir. İyi çalışan öğrencilere dört saatlik çalışma kafi gelir... İlk senelerde günde iki saat ve hatta daha az yapmak akilane olur.

-Keman çalmayı kolaylaştırmak için icat edilen aletler lüzumsuz ve çocukçasına şeylerdir ve safdil insanları kandırmaya yararlar.

YORUM

Lavignac'a göre müzik ve diğer bilim dalları arasında önemli bir ilişki vardır. Bugün özellikle sistematik müzik bilimi çalışmaları Lavignac'ın bu düşüncesini desteklemektedir. Estetik, psikoloji, sosyoloji, antropoloji, felsefe, eğitim, fizik, matematik, akustik, ses sistemleri, arkeoloji, tarih, sanat tarihi, dil, edebiyat sistematik müzikolojinin çalışma alanlarıdır (Say, 2005: 359).

Lavignac ailenin ve çevrenin müzik ve keman eğitiminde başarıyı etkileyen faktörlerden olduğunu belirtir. Müziksel davranış kazandırma işinde bireyin fiziksel, biyolojik durumu kadar içinde yaşadığı sosyal çevrenin de etkili olduğu müzik eğitimcileri tarafından kabul görülmektedir.

Lavignac, fiziki, ruhi olarak kendisini hazır hissedenden herkesin müziğe başlayabileceğini belirtir. Lavignac'ın tembelliğin sürmesi durumunda dayak atılabilir düşüncesi ise tartışılır.

Lavignac teori ve kulak eğitiminin önemi üzerinde durur. Kulağı bozulmuş çocuğun eğitiminin ertelenmesi önerisi ise tartışılabilir.

Lavignac çalgı eğitiminde; süreye, başlama yaşına, çalışma sürecinde dikkat edilmesi gerek hususlara, fiziki ve ruhi hazır bulunuşluğa dikkat çeker. Herkesin karşısında çalmanın erkenden öğrenilmesi gerektiği önerisi ise dikkat çekicidir.

Lavignac' a göre öğretmen çok şiddetli, çok yavaş, çok yaşlı ve çok genç olmamalıdır. Kendisini sevdirmeli, müzik tarihi bilmelidir. Anne ve baba eğitim vermemelidir. Öğretmen süreç içerisinde değiştirilmemelidir. Gönüllü öğretmenlik önerisi ve ilk terbiye de kadın öğretmen önerisi ise ilginçtir.

Lavignac telli sazların diğer sazlardan daha zor olduğunu düşünür. Ustaca çalabilen sanatçı azdır. Sol ve sağ ellerin görevleri, arşenin önemi üzerinde durur. Ona göre akort etmeyi erkenden öğrenmeli, yapım ustalarını ve ekolleri bilmelidir. Bu bölümde de sazların etiketleri üzerindeki yorumu ilginçtir. Ona göre bu konuda sahtekârlık yapılmaktadır.

Lavignac, kemanın en güç sazlardan biri olduğunu düşünür. Genç yaşta başlamanın, solfej öğrenmenin, doğru ve temiz çalmanın, çalışma sürelerinin üzerinde durur. Daha iyi çalabilme için icat edilen aletlere ise karşıdır.

Lavignac'ın yaklaşımları, tutum ve davranışları "genelde kabul görecektir" düşüncesiyle birlikte farklı yaklaşımlar ve yaşantılarla da karşılaşılabileceği kabul edilmektedir.

Örneğin keman sanatçısı Oktay Dalaysel’de bir babanın çocuklarıyla ders yapmaması gerektiği düşüncesindeydi. Bununla birlikte kızlarının öğretmenlerinin trafik kazasında yaşamlarını yitirmesi üzerine “isterseniz bir deneyelim. Eğer olursa, öbürleri gibi sizinle de ders yaparım. Başarılı olursam dersleri sürdürürüz. Başarılı olmazsam sizi bir başka hocaya veririm” demiş ve kızlarına keman eğitimi vermiştir. Dalaysel kızlarını başarıyla mezun eder ve bu konuda şunları söyler. “Demek ki iyi bir terbiye almışlar. ‘Babamız’ diye bunu kötüye kullanmadılar. Onlara ders vermem, özel olarak evde değildi. O kadar ölçülüydük ki, öbürlerine nasıl ders veriyorsam okulda, onlar da sıraya giriyorlardı ve keman derslerini alıyorlardı. Biliyorlardı ki ben onların hocasıyım” (Kütahyalı, 2012: 75).

Dalaysel’in biyografisini anlatan çalışmada Lavignac’ın fikirleriyle örtüşen düşünceler görülür. Ona göre, keman çalmak, vücudun en güçlü, en zinde zamanını ister. Bu bedensel olarak böyledir. Ayrıca ruhen de çok rahat olmak gerekir (Kütahyalı, 2012: 49).

Keman sanatçısı Cihat Aşkın genel olarak Lavignac’ın düşüncelerine katılır. Bununla birlikte ayrıldığı hususlarda vardır.

Müzik ve diğer bilim dalları arasındaki ilişki üzerine şunları dile getirir.

“Müzik kendimizi ifade etmemizi sağlayan en doğal yoldur. Günümüzde diğer sanat dalları ile ilişkili olduğu kadar elektronik ve görsel sanatlar ile de ilişkilidir”

Aşkın müzik eğitime yönelik prensiplerde Lavignac’la benzeştiği ve farklı düşündüğü hususlarda şunları söyler:

“Müziğe başlamak için fiziğinin uygun olması, şen ve sıhhatli olması gibi konular izafidir. Zira müzik çocukları bu yola yönlendirme bakımından önemli bir etkidir. Dayak konusu geçtiğimiz yüzyıldan kalma bir yöntem olup günümüz koşullarında çağdışıdır. Diğer görüşler benim de katıldığım görüşlerdir”.

Teori ve Kulak eğitiminde de farklı düşünceleri vardır.

“Çocuğun kulağının bozulması izafi bir kavramdır. Onun sürekli olarak ulaşılmak istenen müzik ile bir arada olması ve dinlemesi daha uygundur. Diğer görüşlere katılmaktayım”

ÖNERİLER

Musiki Terbiyesi adlı kitabın her bölümü üzerine alanın uzmanları tarafından çalışmalar yapılmalıdır. Ses eğitimcileri, kompozitörler, çalgı eğitimcileri, teori eğitimcileri başta olmak üzere “pedagoji” ilmine meraklı her bilim insanı bu kitabın satır aralarında bir çok değerli bilgilerle karşılaşacaklardır.

Ülkemizde eksikliği hissedilen müzik pedagojisine yönelik yayın ve araştırmalar için kitabın önemli bir kaynak olduğu düşünülmektedir.

Kitapta yer alan görüşlerin, sistematik müzikoloji biliminin yöntem ve teknikleri kullanılarak araştırılabileceği, müzik ve psikoloji, sosyoloji, tıp, felsefe, öğretim yöntem ve stratejiler vb bir çok konuda yeni ve özgün çalışmalara yön vereceği düşünülmektedir. Görüşler bu ve benzeri yönleriyle özellikle lisansüstü çalışmalarda değerlendirilmelidir.

KAYNAKÇA

- Aşkın, C. (2013). Yapılandırılmış Görüşme. 04.02.2013. Afyonkarahisar.
- Baykal, Ç. (2012). *Lisansüstü Programlarda Keman ve Viyola Eğitimi Veren Öğretim Elemanlarının Çalgı Pedagojisi Ders İçeriğine İlişkin Görüşleri*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Afyon Kocatepe Üniversitesi, Afyonkarahisar.
- Bilen, M. (2002). *Plandan Uygulamaya Öğretim*, Ankara: Anı Yayıncılık.
- Büyükaksoy, F. (1996). *Keman Öğretiminde İlkler ve Yöntemler*, Ankara: Armoni Ltd. Şti.
- Çilden, Ş. (2001). “Bireysel Çalgı Eğitiminde Temel İlkeler ve Etkili Faktörler”. İstanbul: *Çağdaş Eğitim Dergisi*, Sayı 272, ss 27-30.
- Fenmen, M. (1991). *Müzikçinin El Kitabı*, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Kütahyalı, Ö. (2012). *Kemana Gönül Veren Sanatçı Oktay Dalaysel*, Ankara: Sage Yayıncılık.
- Lavignac, A. (1939) *Musiki Terbiyesi*, (A. Derker, Çev.). İstanbul: Kanaat Kitabevi.
- Say, A. (2005) *Müzik Tarihi*, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Sözer, V. (1986) *Müzik ve Müzisyenler Ansiklopedisi*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tezcan, M. (1988). *Eğitim Sosyolojisi*, Ankara: Bilim Yayınları.
- Yönetken, H. B. (1952). *Okulda Müzik Öğretimi ve Öğretim Metotları*, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

CARL SCHRÖDER'İN DIE ERSTEN ÜBUNGEN FÜR VIOLONCELLO OPUS 31 ETÜT KİTABININ İNCELENMESİ

Analysis Of Carl Schröder Die Ersten Übungen Für Violoncello Opus 31 Etudes Book

DOI NO: 10.5578/AMRJ.8590

Derya OCAK¹

Duygu SÖKEZOĞLU ATILGAN²

Özet

Bu araştırma; Batı Müziği eğitimi veren kurumlarda, viyolonsel eğitiminde kullanılan “Carl Schröder Die Ersten Übungen Für Violoncello Opus 31” metodunun incelenmesine yöneliktir. Araştırmada; Carl Schröder’in “Die Ersten Übungen Für Violoncello Opus 31” etüt kitabında yer alan müzikal dinamiklerin, sağ el yay tekniklerinin, sol el teknik konuların ve etütlerle viyolonsel eğitiminde ulaşılmak istenen hedeflerin belirlenmesi amaçlanmaktadır. Araştırma, betimsel bir çalışmadır. Araştırmada, kaynak taraması yoluyla bilgiler elde edilmiş ve Carl Schröder’in Opus 31 etüt kitabında bulunan 30 etüdün teknik ve müzikal analizi yapılmıştır. Yapılan analizler sonucunda da çeşitli çözüm önerilerinde bulunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Viyolonsel, Etüt Kitabı, Analiz, Carl Schröder.

Abstract

This study is based on analysis of “Carl Schröder Die Ersten Übungen Für Violoncello Opus 31” method which is used in teaching/ training cello in Western Music Education institutions. The study aims to define the musical dynamics which are examined in the book “Die Ersten Übungen Für Violoncello Opus 31” of Carl Schröder, right hand arch techniques, left hand technical subjects and studies and the aimed targets to be reached in cello teaching/training. It is a descriptive study. The information was obtained through literature search and 30 etudes were analyzed technically and musically at Carl Schröder’s book, Opus 31 etude. As a result of analyses were made in a variety of solutions.

Key Words: Violoncello, Etude Book, Analysis, Carl Schröder.

GİRİŞ

Genel müzik eğitiminin bir boyutu olan çalgı eğitimi, öğrencilerin mevcut durumunda ve gelecekteki müziksel yaşantılarını biçimlendirmek üzere müziksel davranış kazandırma ve müziksel davranış değişikliği oluşturma sürecidir. Bu süreçte öğrenciler yerel, ulusal ve evrensel müzikleri tanıma fırsatı bulabilir, bu müzikleri dinlemeye daha istekli hale gelebilir, müziksel bilgilerini, becerilerini ve beğenilerini geliştirebilirler. Çalgı eğitiminin amacı temelde, öğrencinin bir çalgıyı belirli bir düzeyde çalabilmesini sağlayarak, çalgı becerisini geliştirmek ve yanında

¹ Müzik Öğretmeni, İstanbul Tevfik Fikret İlköğretim Okulu, ebru_violoncello@hotmail.com

² Yrd. Doç. Dr., Afyon Kocatepe Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, duygusokez@aku.edu.tr

müzik sevgisini artırmaktır (Parasız, 2001: 3-4). Çalgı eğitimi alan bireylerin birlikte müzik yapma becerilerinin yanı sıra, estetik anlayışları ve toplumsal/sosyal yönleri de gelişmektedir. Çalgı eğitimiyle bireyler kendilerini daha rahat ifade edebilmekte ve bu sayede öğrencilerin psikolojik gereksinimleri karşılanmaktadır. Bu, öğrencinin ileriki yaşantısını olumlu yönde etkileyecek, iyiyi ve güzeli ayırt edebileceği için doğru kararlar almasını sağlayacaktır (Coşkuner, 2007: 3).

Yaylı Çalgılar

Günümüzde kullanılan yaylı çalgıların (keman, viyola, viyolonsel, kontrbas), 15. yüzyılda Avrupa’da yaylı çalgılar ailesi olarak bilinen ve kabul edilen viol’lerden doğduğu kabul edilmektedir (Değirmencioğlu, 2006: 2).

Violler 15. yüzyılda şekillenmeye başlayarak birçok yaylı çalgının doğmasına neden olmuştur. Zaman içinde bu çalgılardan bazıları kaybolurken, bazıları da çeşitli evrim sürecinden geçerek günümüze kadar gelmeyi başarmıştır. Bu dönemlerde “bas viol” veya “viola da gamba” olarak isimlendirilen yaylı çalgı günümüzde kullanılan viyolonsel, “tenor viol” veya “viola da braccio” viyolaya, “viol” de kemana dönüşmüştür (Değirmencioğlu, 2006: 3). Viyolonsel, 15. yüzyıldan bu yana yaylı çalgılar ailesinin önemli ve değişmez bir ferdi olarak yerini korumaktadır.

Viyolonsel

Viyolonsel tarihi ile ilgili araştırmalar yapıldığında ortaya çıkan sonuçlar; viyolonsel tarihsel gelişiminin, keman ve keman ailesi sazlarıyla paralellik gösterdiği yönündedir (Özgüler, 2007: 3). Barok dönemde gelişen çalgı yapımı ile viyolonsel de değişime uğradığı ve ses renginin değişmesiyle birlikte solo bir çalgı olduğu görülmektedir (Kırlıoğlu, 2002: 25).

Viyolonsel Eğitimi

Bireysel yaylı çalgı eğitiminde görsellik, öğrencinin davranışlarında, öğrencinin çalgı öğrenimi süresince kullanılmak zorunda olan en hızlı ve en güvenli yollardan biridir. Öğrenci, çalgı eğitimi süresince taklit yoluyla gördüklerini kendi davranışlarına uyarlayabilmekte ve kendisinden istenilen beceriyi daha kolay kavrayabilmektedir. Bu doğrultuda, çalgı eğitiminin boyutlarından biri olan viyolonsel eğitiminde dersler, öğretmen ve öğrenci arasında bireysel olarak işlenmektedir. Viyolonsel eğitiminde ilk amaç, öğrenciye viyolonseli tanıtmak ve viyolonsel çalmada temel davranışlar olan doğru oturuş ve tutuş konumlarını kazandırmaktır. Öğrencinin viyolonsel çalmaya başlamadan önce, çalgı ile olan bu ilk etkileşimi, ileride çıkacak sorunları önlemek için son derece önemlidir. Bu ilkeler doğrultusunda, viyolonsel eğitimi üç başlık altında ele almanın doğru olacağı düşünülmektedir. Bunlar; oturuş ve tutuş becerilerinin kazandırılması, sağ el becerilerinin kazandırılması ve sol el becerilerinin kazandırılmasıdır (Birel, 2009: 14-15).

Oturuş

Viyolonsel oturularak ve pik yardımıyla enstrümanı yere dayayarak, iki bacak arasında çalınan bir çalgıdır. Sandalyeye dik bir şekilde oturulur. Oturulduğunda diz 90 derece açıyla durmalıdır. Sandalye, ne çok alçak, ne de çok yüksek olmalıdır. Uygun oturuş pozisyonu alındıktan sonra, viyolonsel sap ve gövde kısmının birleştiği yer, göğsün sol tarafına doğru dayanır. Sağ bacak yere 90 derece açıyla, sol ayak ise, sağ ayağa göre yarım ayak boyu kadar daha önde durmalıdır. Viyolonsel, pik eksenini etrafında dönmemesi için, dizlerin iç tarafları ile viyolonsel yanlık kısımları tutulur. Daha sonra viyolonsel pik eksenini etrafında, saat yönünde 5 ila 10 derece kadar çevrilir. Göğsün sol tarafına dayanmış olan viyolonsel, böylece göğsün tamamına yerleşmiş olur. Sol ayağın daha önde durmasının sebebi de budur (Özgüler, 2007: 16).

Vücut Esnekliği

Young'a göre, viyolonseli çalarken bir sesin oluşumunda dengenin ve esnekliğin önemi çok büyüktür. Sharp'a göre de, vücut yazı yazarken veya yemek yerken ne kadar rahatsa, viyolonsel çalarken de bu ölçüde rahat olmalıdır. Viyolonsel tutuşunda bu rahatlık sağlandığı sürece, vücut her türlü hareketi yapabilecek esnekliğe sahip olacaktır (Akt: Topoğlu, 2006: 10).

Sağ Kol

Viyolonsel eğitiminde sağ kolun tamamen yay ile ilgili olduğu ve temel olarak tel titreşimini sağlayarak ses üretilmesi görevini üstlendiği bilinmektedir. Sağ el becerilerinin kazandırılmasında öğrenciden beklenen ilk davranış, doğru bir arşel tutuşu olduğu gelenekselleşmiş bir bilgidir (Birel, 2009: 16).

Sol Kol

İyi bir viyolonsel performansının temel prensiplerinden biri dengedir ve tıpkı sağ kol gibi, sol kol da esnek olmalıdır. Sol kolda karşılaşılan sorunlar genel olarak; başparmak ve elin pozisyonu, vibrato, pozisyon hâkimiyeti, pozisyon değiştirme ve entonasyon'dur (Lee, 2005: 34; Akt: Topoğlu, 2006: 13).

Çalgı eğitimi sürecinde etüt çalışılması, icracının belli bir teknik düzeye gelebilmesi açısından çok önemlidir. Viyolonsel eğitimi içerisinde egzersiz çalmak kadar, etüt çalışılması gerektiği de, viyolonsel eğitimcilerinin geneli tarafından kabul edilen bir görüştür. Bundan dolayı, başlangıç aşamasında kolay etütlerle başlanıp, daha sonra orta seviyeli etütlere ve sonrasında da ileri seviye etütlere geçilmelidir.

Etüt

Çalgı çalma, önemli derecede konsantrasyon ve çaba gerektiren fiziksel ve zihinsel bir eylemdir. Çalgı çalmak için gereken istendik davranışlar, bireylerin bedensel koordinasyon, zamanlama ve becerilerinin gelişmesine bağlı olarak aşama kaydeder. Bu davranış ve becerilerin kazandırılıp geliştirilmesinde izlenecek yolu

belirleyen, çalgıların teknik olanaklarına göre düzenlenmiş olan çalgı metotları, etüt ve egzersizlerdir ve bunlar çalgı eğitiminde büyük önem taşımaktadır (Sun, 1969: 158; Akt: Topaloğlu, 2010: 5).

Tunca'ya göre; gam ve arpejlere ek olarak etütler, öğrenci gelişimi için temel kolaylık ve altyapıyı sağlayan çalışmalardır. Etütlerin çalışılması ve tekrar edilmesi, öğrencinin müziksel gelişiminin en önemli parçalarından biridir. Bir çalışma programının tamamlayıcısı olan etütler, kısa bir müzik formu içerisinde bir veya daha fazla teknik konuyu içeren eserlerdir (Akt: Şişman, 2010: 6).

Etüt'lerin belli bir formu yoktur. Genellikle iki ya da üç bölümlü şarkı ya da rondo formunda yazılmış olmalarına karşın, çoğunluğu özgür formda yazılmıştır (Say, 2005: 556).

Viyolonsel eğitimi içerisinde Carl Schröder, diğer besteciler kadar önemli bir yere sahiptir ve çeşitli viyolonsel eserlerinin yanında önemli etüt kitapları da bulunmaktadır.

Carl Schröder

18 Aralık 1848 yılında Quedlinburg'da doğmuş ve 22 Eylül 1935 tarihinde Bremen'de ölmüştür. İlk derslerini babasından almış ve sonrasında Dessau'da Karl Drechsler ile çalışmalarına devam etmiştir. Aile üyelerinden oluşan dördül ile birlikte Avrupa'da konser turnelerine çıkarak, Paris'ten St. Petersburg'a kadar olan hat üzerinde artan bir ün elde etmiştir. 1872 yılında Berlin "Kroll Operası"nın Kapellmeister'i olmuştur. 1873 yılında Brunswick Hofkapelle'ine atanması ile dördülün dağılmasının ardından bir yıl sonra "Leipzig Gewandhaus Orkestrası"nın solo viyolonselcisi olmuş ve aynı kentin konservatuvarına öğretmen olarak atanmıştır. 1881 yılında Sondershausen'e dönmüş ve burada bir müzik okulu kurmuştur. 1887 yılında Berlin'de ve 1888 yılında Hamburg'da benzeri görevler üstlenmiştir. Daha önce kurmuş olduğu müzik okulu, bir Devlet Konservatuvarına dönüşmüş ve bir yıl sonra 1890 yılında bu okulun direktörü olarak Sondershausen'e dönmüş, 1909 yılına kadar da bu görevine devam etmiştir. Berlin'deki Stern Konservatuvarı'nda öğretici olarak bir çeyrek yüzyıl kalmış, emekliliğini Bremen'de geçirmiştir. Yaratılarına ve eğitsel çalışmalarına ilave olarak, klasik viyolonsel dağarına ilişkin titiz edisyonlar üretmiş ve 1935 yılında Bremen'de hayata gözlerini yummuştur (Sakar, 1997: 8).

Carl Schröder'in Eserleri

Carl Schröder'in literatürde toplam 6 eseri bulunmaktadır. Bu eserlerinden 3'ü (Die Ersten Übungen Für Violoncello Op. 31, Practischer Lehrgang Des Violoncellspiels, School of Trills and Staccatos Op. 39) etüt kitabıdır.

1. Aspasía
2. Die Ersten Übungen Für Violoncello Op. 31
3. Führer Durch Den Violoncello Unterricht
4. Konzertstück Op. 38

5. Practischer Lehrgang Des Violoncellspiels
6. School of Trills and Staccatos Op. 39 (<http://imslp.org>, 2011).

Problem

Carl Schröder'in "Die Ersten Übungen Für Violoncello Opus 31" etüt kitabının viyolonsel eğitiminde ulaşmak istediği hedef ve davranışlar nelerdir? sorusu, araştırmanın problem cümlesini oluşturmaktadır.

Araştırmanın Alt Problemleri

1. Carl Schröder'in "Die Ersten Übungen Für Violoncello Opus 31" etüt kitabında hangi müzikal dinamikler bulunmaktadır?
2. Carl Schröder'in "Die Ersten Übungen Für Violoncello Opus 31" etüt kitabı hangi sağ el yay tekniklerini içermektedir?
3. Carl Schröder'in "Die Ersten Übungen Für Violoncello Opus 31" etüt kitabı hangi sol el teknik konuları içermektedir?
4. Carl Schröder'in "Die Ersten Übungen Für Violoncello Opus 31" etüt kitabında yer alan farklı çalınış teknikleri nelerdir?

Araştırmanın Amacı ve Önemi

Bu araştırmada; Carl Schröder'in "Die Ersten Übungen Für Violoncello Opus 31" etüt kitabında yer alan müzikal dinamiklerin, sağ el yay tekniklerinin, sol el teknik konuların ve etütlerle viyolonsel eğitiminde ulaşmak istenen hedeflerin belirlenmesi amaçlanmaktadır. Araştırma; Carl Schröder'in Opus 31 etüt kitabı hakkında bilgi vermesi; etüt kitabının sağ el yay teknikleri hakkında bilgi vermesi, sol el teknik konuları hakkında bilgi vermesi, farklı çalınış teknikleri konusunda bilgi vermesi; bu ve benzeri çalışmalara ışık tutması, kaynak oluşturması ve yeni bilimsel çalışmalara yön vermesi bakımından önemli görülmektedir.

Yöntem

Bu araştırmada; Carl Schröder'in Opus 31 etüt kitabında yer alan 30 etüdün müzikal dinamikleri, sağ el yay teknikleri ve sol el teknik konuları incelenmiş ve tekniksel analizleri belirlenmiştir. Bu nedenle bu araştırma, betimsel bir araştırmadır.

Araştırmada; söz konusu etüt kitabında yer alan etütleri incelemede, analiz yönteminin bir alt başlığı olan "Görsel Analiz" yönteminden yararlanılmıştır.

Bulgular ve Yorumlar

Yapılan çalışmada, Carl Schröder'in "Die Ersten Übungen Für Violoncello Opus 31" etüt kitabında yer alan 30 etüt tek tek incelenmiş ve yapılan incelemeler sonucunda; etütler içerisinde hangi müzikal dinamiklere ağırlık verildiği, sağ elde hangi yay tekniklerinin daha fazla kullanıldığı, sol el hâkimiyetinde hangi konulara dikkat edilmesi gerektiği belirlenmiştir. Bu çalışmada kitaptaki bütün etütlerin değil,

teknik konuların hepsini içeren 4 (20, 23, 28, 30 nolu etütler) etüdün ayrıntılı olarak analizine yer verilmiştir.

Tablo 1. Carl Schröder Op. 31 Etüt Kitabı 20 Nolu Etüt Analizi

Etüt No	20
Etüdün Tonu	La Majör
Etüdün Temposu	Andante
Etüdün Ölçüsü	(3/4)
Etütteki Nüanslar	Piano (p), Mezzo Forte (mf), Crescendo (cresc), Decrescendo (decrec), Pianissimo (pp), Forte (f), Diminuendo (Dimin)
Etütteki Süslemeler	Puandorg, Çarpma
Sol El Teknik Konular	Sağ El Teknik Konular
Bileğin ve parmakların konumu	Vurgulama
Tel geçişlerinde parmakların Hâkimiyeti	Tel değişimlerini eşit zamanda yapma
La ve re tellerinde flajoleye geçiş	Bileğin esnekliği
Pozisyonlarda parmakların konumu	Bileği kullanarak yay değişimi
Entonasyon	Tüm notaları eşit yayda çalma
Parmak tutma	Yayı kopartmadan tel değişimlerini Hafifletme
Bare	Yayı düz ve eşit şekilde kullanma
Çarpma	Legato ile bağlı olan noktalı staccato'yu tam yayda (g.B) eşit kullanma
4. ve 5. Pozisyonlar	Bağ içerisinde bağ çalma
-	Legato

Carl Schröder Op. 31 nolu kitabın 20 numaralı etüdünde, la ve re tellerinde flajole uygulamasıyla birlikte, 4. ve 5. pozisyon uygulamaları da gösterilmektedir. Ayrıca etütte, çeşitli nüanslar ve süslemeler, sağ el arşe kullanımı ve sol el hâkimiyeti sırasında nelere dikkat edilmesi gerektiği yer almaktadır.

Şekil 1. Carl Schröder'in Op. 31 Etüt Kitabının 20 Nolu Etüdünde Piano (p) ve Legato Uygulaması



Şekil 1'de gösterilen 20 numaralı etüdün 1. ölçüsündeki piano (p) uygulaması; sağ ele çok fazla kuvvet vermeden, yayı tuşeye yakın bir bölgede, geniş ve uzun arşe kullanarak gerçekleştirilebilir. Legato uygulamasında ise; notalar arasında yayı durdurmadan tel geçişlerinin eşitliği, bileğin esnek olmasıyla sağlanabilir.

Şekil 2. Carl Schröder'in Op. 31 Etüt Kitabının 20 Nolu Etüdünde Çarpma Uygulaması



Şekil 2'de gösterilen 20 numaralı etüdün 2. ölçüsündeki çarpma uygulaması; çarpma sesini oluşturan mi notasını, yayın topuk bölümünden başlayarak, hızlı ve çabuk bir şekilde çekip, re notasından önce hafif bir ses olarak duyurulmasıyla gerçekleştirilebilir.

Şekil 3. Carl Schröder'in Op. 31 Etüt Kitabının 20 Nolu Etüdünde Crescendo (Cresc), Decrescendo (Decresc) Uygulaması



Şekil 3'te gösterilen 20 numaralı etüdün 3. ölçüsündeki crescendo (cresc) uygulaması; yayın hızının ve ses şiddetinin yavaş bir şekilde yükseltilmesi, yaya uygulanan baskının arttırılması ve yay alanının genişletilmesiyle sağlanabilir. 4. ölçüdeki decrescendo (decresc) uygulaması ise; yay alanının, hızının ve şiddetinin yavaş yavaş azaltılmasıyla gerçekleştirilebilir.

Şekil 4. Carl Schröder'in Op. 31 Etüt Kitabının 20 Nolu Etüdünde Forte (f) Uygulaması

Şekil 4'de gösterilen 20 numaralı etüdün 7. ölçüsündeki forte (f) uygulaması; sesin kuvvetli çıkması için, yayın köprüye yakın bir şekilde çalınmasıyla gerçekleştirilebilir. Ayrıca, sağ el işaret parmağı ile yaya uygulanan kuvvetli bir baskıyla, sesin gür çıkması sağlanabilir.

Şekil 5. Carl Schröder'in Op. 31 Etüt Kitabının 20 Nolu Etüdünde Flajole Uygulaması

Şekil 5'te gösterilen 20 numaralı etüdün 13. ölçüsündeki flajole uygulaması; sol elde, la telinde do notasına basılı olan 3. parmağı tele bastırmadan, 5. pozisyonundaki la notasına kaydırarak, parmağın tele hafif bir dokunuşuyla gerçekleştirilebilir.

Şekil 6. Carl Schröder'in Op. 31 Etüt Kitabının 20 Nolu Etüdünde Legato ile Bağlı Staccato Uygulaması

Şekil 6'da gösterilen 20 numaralı etüdün 17. ölçüsündeki legato ile bağlı staccato uygulaması; yayın notalar arasında, kısa ve eşit aralıklarla aniden durdurulmasıyla elde edilebilir. Bu uygulamada, sağ el işaret parmağının, ani ısırtma hareketlerinde yaya uyguladığı baskıyla, seslerin net duyulması sağlanabilir.

Şekil 7. Carl Schröder'in Op. 31 Etüt Kitabının 20 Nolu Etüdünde Bare Uygulaması

Şekil 7'de gösterilen 20 numaralı etüdün 37. ölçüsünde yer alan bare uygulaması; la ve re telindeki, mi ve si notalarına aynı anda basılarak gerçekleştirilebilir. Uygulamada, sol el 1. parmağın la ve re tellerine aynı ağırlıkta basması ve kol ağırlığının dengelenmesiyle, düzgün ses elde edilebilir.

Şekil 8. Carl Schröder'in Op. 31 Etüt Kitabının 20 Nolu Etüdünde 4. Pozisyon Uygulaması



Şekil 8'de gösterilen 20 numaralı etüdün 39. ve 40. ölçülerinde yer alan 4. pozisyon uygulamasında; sol elde parmakların konumu, 1. pozisyonda olduğu gibi tutulur. Fakat viyolonsel tuşesinde ses aralıkları, aşağıya doğru inildikçe küçülmektedir. Bu nedenle 4. pozisyondaki tüm parmakların, 1. pozisyondan farklı olarak birbirine daha yakın basması gerekmektedir. Ayrıca, dirseğin hafif öne doğru kaldırılmasıyla birlikte, diğer notalara rahat bir şekilde basılabilir.

Şekil 9. Carl Schröder'in Op. 31 Etüt Kitabının 20 Nolu Etüdünde Bağ İçinde Bağ Uygulaması



Şekil 9'da gösterilen 20 numaralı etüdün 43. ölçüsündeki bağ içinde bağ uygulamasında; tek bağ içinde yer alan ikinci bağ, yayı durdurmadan, ses şiddeti sabitlenerek gerçekleştirilebilir.

Tablo 2. Carl Schröder Op. 31 Etüt Kitabı 23 Nolu Etüt Analizi

Etüt No	23
Etüdün Tonu	Fa Majör
Etüdün Temposu	Allegro
Etüdün Ölçüsü	(2/4)
Etütteki Nüanslar	Mezzo Forte (mf), Forte (f)
Etütteki Süslemeler	-
Sol El Teknik Konular	Sağ El Teknik Konular
Bileğin ve parmakların konumu	Tel değişimlerinde legato ve staccatoyu eşit zamanda çalma
Pozisyon geçişlerinde parmakların	Bileğin esnekliği

AKÜ AMADER / SAYI 1

Konumu	
Tel geçişlerinde parmakların Hâkimiyeti	Bileği kullanarak yay değişimi
Entonasyon	Onaltılık notaları eşit yayda çalma
Parmak tutma	Yayı kopartmadan tel değişimlerini hafifletme
2., 3. ve 4. Pozisyonlar	Yayı düz ve eşit şekilde kullanma
Bare	Legato, staccato, vurgulama
-	Yarım yay (OH)

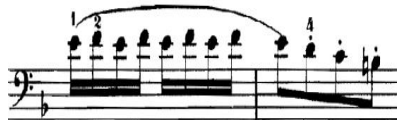
Carl Schröder Op. 31 nolu kitabın 23 numaralı etüdü, Fa Majör tonda yazılan bir etüttür. Etüt, allegro temposunda ve 2/4'lük ölçü sayısında yazılmıştır. Etütte yer alan nüanslar; mezzo forte (mf) ve forte (f) nüanslarıdır. Ayrıca etütte, çeşitli yay teknikleri ile birlikte pozisyon geçişleri gösterilmektedir.

Şekil 10. Carl Schröder'in Op. 31 Etüt Kitabının 23 Nolu Etüdünde Mezzo Forte (mf) Uygulaması



Şekil 10'da gösterilen 23 numaralı etüdün 1. ölçüsündeki mezzo forte (mf) uygulaması; onaltılık notalarda yayı çekerken, sağ el işaret parmağın yaya verdiği hafif baskıyla yayın hızı, sesin gürlüğü ve şiddetinin sabitlenmesi ile gerçekleştirilebilir.

Şekil 11. Carl Schröder'in Op. 31 Etüt Kitabının 23 Nolu Etüdünde Onaltılık Notalarda Legato Uygulaması



Şekil 11'de gösterilen 23 numaralı etüdün 13. ölçüsünde yer alan onaltılık notalarda legato uygulamasında yay hâkimiyetini sağlamak için, notaların bağ

süresince, yay üzerinde eşit bölünmesi gerekmektedir. İkinci adım da, notaların eşit hızda çalınmasıdır.

Şekil 12. Carl Schröder'in Op. 31 Etüt Kitabının 23 Nolu Etüdünde Legato ve Staccato Uygulaması



Şekil 12'de gösterilen 23 numaralı etüdün 18. ölçüsündeki legato uygulaması; notaların bağ sürecinde yayda eşit olarak bölünmesiyle gerçekleştirilebilir. Legato uygulamasının ardından gelen staccato uygulaması, sağ el işaret parmağın, yaya uyguladığı baskı sonucu, yayın topuğa (Fr) doğru sıçratılmasıyla sağlanabilir.

Şekil 13. Carl Schröder'in Op. 31 Etüt Kitabının 23 Nolu Etüdünde 2. ve 3. Pozisyon Uygulaması



Şekil 13'te gösterilen 23 numaralı etüdün 59. ölçüsündeki 2. pozisyona geçiş uygulaması; 1. parmağın si notasına, 2. parmağın da re notasına taşınmasıyla gerçekleştirilebilir. 61. ölçüdeki 3. pozisyon uygulamasında ise, 1. parmağın do notasına taşınmasıyla pozisyon geçişleri sağlanabilir.

Tablo 3. Carl Schröder Op. 31 Etüt Kitabı 28 Nolu Etüt Analizi

Etüt No	28
Etüdün Tonu	Mib Majör
Etüdün Temposu	-
Etüdün Ölçüsü	(4/4)
Etütteki Nüanslar	-
Etütteki Süslemeler	-
Sol El Teknik Konular	Sağ El Teknik Konular
Bileğin ve parmakların konumu	Bileğin esnekliği

AKÜ AMADER / SAYI 1

Tüm tellerde parmak basımı	Bileği kullanarak yay değişimi
Tel geçişlerinde parmakların Hâkimiyeti	Tel geçişlerini eşit zamanda yapma
Entonasyon	Yayı kopartmadan tel değişimlerini hafifletme
Pozisyon geçişlerinde parmakların Konumu	Yayı bağ içerisinde eşit kullanabilme
Parmak tutma	Staccato
Re telinde flajole pozisyonu	Legato
Akor	-
2., 3. ve 4. Pozisyonlar	-

Carl Schröder Op. 31 nolu kitabın 28 numaralı etüdünde opsiyon uygulaması, Mib Majör gam çalışması içerisinde gösterilmektedir. 4/4'lük ölçü sayısında olan bu etüt, bir tür opsiyon ve gam çalışması olduğundan, etüdün belli bir temposu yoktur. Ayrıca etüt içerisinde, sağ el ve sol el teknik konularla ilgili birçok teknik bilginin yer aldığı görülmektedir. Bu etütte, nüanslara ve süslemelere yer verilmemiştir.

Şekil 14. Carl Schröder'in Op. 31 Etüt Kitabının 28 Nolu Etüdünde Opsiyon Uygulaması



Şekil 14'de gösterilen 28 numaralı etütteki opsiyon uygulamasında; iki farklı çalınış şekli görülmektedir. Birinci aşamada, tüm notalar tam yayda (g.B) sadece legato ile çaldırılabilir. İkinci aşamada, legato ve staccato uygulamasında; birinci zamana denk gelen nota tam yayda (g.B), ikinci zamana denk gelen iki bağlı legatolu notalar tam yayda (g.B), üçüncü ve dördüncü zamanlara denk gelen staccato notaları ise yarım yayda (OH) çaldırılarak opsiyon uygulanabilir.

Tablo 4. Carl Schröder Op. 31 Etüt Kitabı 30 Nolu Etüt Analizi

Etüt No	30
Etüdün Tonu	Mib Majör
Etüdün Temposu	Allegro
Etüdün Ölçüsü	(6/8)
Etütteki Nüanslar	Crescendo (cresc), Decrescendo (decrec), Piano (p), Forzando (fz), Forte (f)
Etütteki Süslemeler	Puandorg,
Sol El Teknik Konular	Sağ El Teknik Konular
Bileğin ve parmakların konumu	Bileğin esnekliği
Pozisyon geçişlerinde parmakların Konumu	Bileği kullanarak yay değişimi
Tel geçişlerinde parmakların Hâkimiyeti	Tel geçişlerini eşit zamanda yapma
Entonasyon	Yayı kopartmadan tel değişimlerini hafifletme
Parmak tutma	Yayı düz ve eşit kullanabilme
Bare	Pozisyon geçişlerinde yayı eşit kullanma
2., 3. ve 4. Pozisyonlar	Tam yayda (g.B) legato kullanımı
Akor	-
Arpej	-

Carl Schröder Op. 31 nolu kitabın 30 numaralı son etüdünde; 6/8'lik ölçü sayısı içerisinde, onaltılık notaların legato ile birlikte uygulanışı gösterilmektedir. Etüt, Mib Majör tonunda ve "Allegro" temposunda yazılmıştır. Etütte; crescendo (cresc), decrescendo (decrec), piano (p), forzanda (fz) ve forte (f) nüanslarının olduğu görülürken, etüt içerisinde 2., 3. ve 4. pozisyonlarla birlikte, arpej uygulaması yer almaktadır.

Şekil 15. Carl Schröder'in Op. 31 Etüt Kitabının 30 Nolu Etüdünde Onaltılık Notalarda Piano (p) Uygulaması



Şekil 15'te gösterilen 30 numaralı etütteki piano (p) uygulaması, yayın tuşeye yakın tutulması ve yayın notalara eşit şekilde bölünmesiyle gerçekleştirilebilir.

Şekil 16. Carl Schröder'in Op. 31 Etüt Kitabının 30 Nolu Etüdünde Crescendo (Cresc), Decrescendo (Decresc) ve Arpej Uygulaması



Şekil 16'da gösterilen 30 numaralı etütte; yay hızının yavaşça artırılmasıyla crescendo (cresc), yay hızının yavaşça düşürülmesiyle decrescendo (decre) gerçekleştirilebilir. Arpej uygulamasında, sol ve sağ kol açılarının dengelenmesi ve sol el parmaklarının tuşeye yakın olmasıyla teller arasındaki geçişlerin akıcı olması sağlanabilir.

Şekil 17. Carl Schröder'in Op. 31 Etüt Kitabının 30 Nolu Etüdünde Legato Uygulaması



Şekil 17'de gösterilen 30 numaralı etüdün 5. ölçüsündeki legato uygulaması; tam yayda (g.B) notaların yaya eşit bölünmesiyle gerçekleştirilebilir. Ayrıca sağ el hâkimiyetinde tel değişimleri, bileğin esnekliğiyle birlikte tele yapılan baskının eşit olmasıyla sağlanabilir.

Şekil 18. Carl Schröder'in Op. 31 Etüt Kitabının 30 Nolu Etüdünde Forte (f) Uygulaması



Şekil 18'de gösterilen 30 numaralı etüdün 25. ölçüsündeki forte (f) uygulaması; yayın köprüye yakın bir bölgede kullanımıyla gerçekleştirilebilir. Ayrıca, itme ve çekme sırasında elimizle yaya yapılan baskının arttırılmasıyla, seslerin gür ve kuvvetli çıkması sağlanabilir. Teller arasındaki geçişlerin akıcı olması

için, sol el parmaklarının tuşeye yakın tutulması, nota geçişlerinde parmakların tuş üzerinde zıplatılmaması, sağ el bileğin serbest olması gerekmektedir.

Şekil 19. Carl Schröder'in Op. 31 Etüt Kitabının 30 Nolu Etüdünde Forzando (fz) Uygulaması



Şekil 19'da gösterilen 30 numaralı etüdün en son ölçüsündeki forzando (fz) uygulaması; forte (f) uygulamasında olduğu gibi, yayın köprüye yakın bölgede kullanımıyla gerçekleştirilebilir. Sağ el işaret parmağına uygulanan baskının, forte (f) uygulamasından daha fazla olmasıyla daha kuvvetli ses elde edilebilir.

Birinci Alt Probleme Yönelik Bulgular ve Yorumlar

Carl Schröder'in "Die Ersten Übungen Für Violoncello Opus 31" etüt kitabında hangi müzikal dinamikler bulunmaktadır?

Tablo 5. Carl Schröder Op. 31 Etüt Kitabındaki Müzikal Dinamikler

MÜZİKAL DİNAMİKLER	ETÜT NO
Forte (f)	8, 9, 10, 12, 15, 20, 21, 22, 23, 24, 30
Piano (p)	10, 12, 20, 22, 24, 27, 30
Mezzo Forte (mf)	10, 12, 20, 23, 27
Crescendo (cresc)	10, 12, 20, 22, 24, 27, 30
Decrescendo (decrec)	10, 12, 20, 22, 24, 27, 30
Fortissimo (ff)	19, 24
Pianissimo (pp)	20, 27
Forzando (fz)	30
Diminuendo (dimin)	10, 12, 20, 24, 27

Carl Schröder'in "Die Ersten Übungen Für Violoncello Opus 31" etüt kitabında çeşitli müzikal dinamikler belirlenmiştir. Müzikal dinamiklerden forte'nin

(f), etütlerde daha fazla kullanıldığı görülmektedir. Etütlerde, forte (f) uygulamasından sonra piano (p), crescendo (cresc) ve decrescendo (decrec) uygulamalarına yer verilmiştir. Bununla birlikte, tabloda yer almayan bazı etütlerin (1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 11, 13, 14, 16, 17, 18, 25, 26, 28, 29) hiçbir müzikal dinamik içermediği belirlenmiştir. Müzikal dinamik içermeyen etütlerin de, belli başlı hedefler içerdiği, yapılan analizlerde ortaya çıkmıştır. Bu hedefler aşağıdaki tabloda gösterilmektedir.

Tablo 6. Carl Schröder Op. 31 Etüt Kitabındaki Müzikal Dinamikleri Olmayan Etütlerin Hedefleri

ETÜT NO	ETÜTLERİN HEDEFLERİ
1 Numaralı Etüt	İcracıya, viyolonselın boş telleri ile birlikte yay çalışmasını öğretmek
2 Numaralı Etüt	Sol el 1. parmağın tuşe üzerindeki yerini öğretmek
3 Numaralı Etüt	Sol el 1., 2. ve 3. parmağın tuşe üzerindeki yerini öğretmek
5 Numaralı Etüt	Legato uygulaması
6 Numaralı Etüt	Do majör gam öğretimi
7 Numaralı Etüt	Bu etüde kadar yapılan tüm uygulamaların tekrarı
11 Numaralı Etüt	Üçleme ve detache öğretimi
13 Numaralı Etüt	Re majör gam öğretimi
14 Numaralı Etüt	Arpej öğretimi
16 Numaralı Etüt	Bilek çalışması
17 Numaralı Etüt	Çift ses öğretimi
18 Numaralı Etüt	La majör gam öğretimi
25 Numaralı Etüt	Sib majör gam ile çeşitli pozisyonların öğretimi
26 Numaralı Etüt	Arpej ve 6/8 ritim öğretimi

28 Numaralı Etüt	Mib majör gam öğretimi
29 Numaralı Etüt	Mordan öğretimi

İkinci Alt Probleme Yönelik Bulgular ve Yorumlar

Carl Schröder'in "Die Ersten Übungen Für Violoncello Opus 31" etüt kitabı hangi sağ el yay tekniklerini içermektedir?

Tablo 7. Carl Schröder Op. 31 Etüt Kitabındaki Sağ El Yay Teknikleri

SAĞ EL YAY TEKNİKLERİ	ETÜT NO
Legato	5, 7, 10, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30
Vurgulama	10, 20, 22, 23
Staccato	13, 19, 21, 22, 23, 28
Legato ile Bağlı Noktalı Staccato	8, 12, 20, 22, 24
Detache	8, 11, 14, 15, 19, 25
Çift Ses Boş Tel Çalma	8, 11

Carl Schröder'in "Die Ersten Übungen Für Violoncello Opus 31" etüt kitabında sağ el yay tekniklerinden biri olan legato uygulamasının diğerlerine göre daha fazla kullanıldığı görülmektedir. Etütlerde legato uygulamasından sonra staccato, detache ve legato ile bağlı noktalı staccato uygulamalarına da yer verilmiştir. Buradan, Carl Schröder Opus 31 etüt kitabındaki 30 etüdün içerisinde en çok legato sağ el yay tekniğinin kullanıldığı sonucuna ulaşılmaktadır.

Ayrıca, bu etüt kitabının içerisinde yer alan 30 etütte dikkat edilecek sağ el yay hâkimiyeti ile ilgili konular;

- Tel geçişlerinde yayı itme ve çekme aşamalarında, bileğin ve parmakların mümkün olduğunca esnek ve rahat olması gerektiği,
- Kol yüksekliğinin köprüye göre değişmesi gerektiği,
- Detache uygulamasında yayın; 8 numaralı etütte topuk (Fr) ve uç (s.B), 14 numaralı etütte yarım yayda (OH), 11, 15, 19 ve 25 numaralı etütlerde orta (M) kısımda olması gerektiği,

AKÜ AMADER / SAYI 1

- Sol el hâkimiyeti olan mordan ve tril uygulamalarında, sağ elde yaya uygulanan ağırlığın dengeli olması gerektiği,
- Legato uygulamaları sırasında notaların tam yay (g.B) ve yarım yay (OH) alanında eşit bölünmesi gerektiği,
- Piano (p), pianissimo (pp) uygulamalarında yayın tuşeye yakın; forte (f), mezzo forte (mf), fortissimo (ff), forzando (fz) uygulamalarında da yayın köprüye yakın olması gerektiği,
- Crescendo (cresc) ve decrescendo (decrec) uygulamalarında yayın, etüt içerisinde kullanılan forte (f), mezzo forte (mf), fortissimo (ff), forzando (fz), piano (p) ve pianissimo'ya (pp) göre belirlenmesi gerektiği,
- Vurgulama ve staccato uygulamalarındaki yayın, etütlerde gelen yay alanına göre belirlenmesi gerektiği şeklinde sıralanabilir.

Üçüncü Alt Probleme Yönelik Bulgular ve Yorumlar

Carl Schröder'in "Die Ersten Übungen Für Violoncello Opus 31" etüt kitabı hangi sol el teknik konuları içermektedir?

Tablo 8. Carl Schröder Op. 31 Etüt Kitabındaki Sol El Teknik Konular

SOL EL TEKNİKLERİ	ETÜT NO
Mordan	29
Tril	27
Çift Ses	15, 17, 21
Parmak Tutma	2, 3, 5, 6, 7, 8, 9, 11, 12, 13, 14, 15, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 28, 30
Çarpma	20
Bare	12, 14, 15, 16, 17, 19, 20, 23, 29, 30
2. Pozisyon	21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30
3. Pozisyon	21, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30
4. Pozisyon	20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30
5. Pozisyon	20, 24

6. Pozisyon	25, 26
Flajole	20, 24, 28
Akor	11, 25, 28, 30
Arpej	11, 14, 26, 30

Carl Schröder'in "Die Ersten Übungen Für Violoncello Opus 31" etüt kitabında sol el teknik konulara bakıldığında; akor, arpej, parmak tutma, flajole, mordan, tril, çift ses, çarpma, pozisyon, bare uygulamaları yer almaktadır. Etütlerde ağırlıklı olarak parmak tutma, bare çalışmalarına, 4. ve 2. pozisyon uygulamalarına yer verildiği görülürken; en az ağırlıklı konuların mordan, tril ve çarpma olduğu görülmektedir. Tablo 8 incelendiğinde, Carl Schröder Opus 31 etüt kitabı içerisinde sol el teknik konularında, en çok kullanılan tekniğin parmak tutma çalışması olduğu; en az kullanılan sol el teknik konuların da, mordan, tril ve çarpma olduğu sonucuna ulaşılmaktadır.

Ayrıca, bu etüt kitabının içerisinde yer alan 30 etütte dikkat edilecek sol el hâkimiyeti ile ilgili konulara bir bütün olarak bakıldığında, sol el bileğin ve parmakların yuvarlak olması gerektiği söylenebilir. Arpej uygulamalarında parmakların tuşe üzerinde zıplatılmadan uygulanması gerekmektedir. Tril (tr) uygulamasında, tril'i (tr) yapan parmağın tuşe üzerinde eşit aralıklarla kaldırılıp düşürülmesi sonucunda, tril (tr) hâkimiyeti gerçekleştirilebilir. Ayrıca, 1. parmağın ve başparmağın pozisyon belirleme aşamasındaki önemi vurgulanabilir.

Dördüncü Alt Probleme Yönelik Bulgular ve Yorumlar

Carl Schröder'in "Die Ersten Übungen Für Violoncello Opus 31" etüt kitabında yer alan farklı çalınış teknikleri nelerdir?

Carl Schröder'in "Die Ersten Übungen Für Violoncello Opus 31" etüt kitabının içerisinde yer alan 30 etüdün içerisinde, opsiyon etütlerinin de bulunduğu görülmektedir. 13, 18, 28 numaralı opsiyon etütlerinde; legato, staccato, tam yayda (g.B) legato, dört ve sekiz bağlı legato, yarım yayda (OH) staccato tekniklerinin uygulamalarına yer verilmiştir. Burada opsiyon etütlerinin azlığı dikkat çekmektedir. İcracılar, bu etüt kitabının yanında, opsiyon çalışmalarıyla ilgili olarak farklı etüt kitaplarına da başvurmalıdır.

SONUÇLAR

Araştırmadan elde edilen bulgular incelendiğinde; Carl Schröder'in "Die Ersten Übungen Für Violoncello Opus 31" etüt kitabının, icracıyı "0" başlangıç seviyesinden ileri seviyeye kadar getirdiği, 21 numaralı etütten itibaren pozisyon gam çalışmalarına yer verildiği belirlenmiştir.

Carl Schröder'in Opus 31 etüt kitabındaki sağ el yay tekniklerine bakıldığında;

-30 etüt içerisinde en fazla legato, staccato ve detache uygulamalarının kullanıldığı; legato ile bağlı noktalı staccato, tam yayda (g.B) tel değiştirme, yayın ucunda (Sp), yayın topuğunda (Fr), yayın ortasında (M) uygulanan sağ el yay tekniklerine ağırlıklı olarak yer verildiği görülmektedir. Legato ve staccato yay tekniklerinin 13, 21, 22, 23, 28 numaralı etütlerde; detache uygulamasının ise 8, 11, 14, 15, 19 ve 25 numaralı etütlerde uygulandığı belirlenmiştir.

-Müzikal dinamiklere bakıldığında; piano (p), crescendo (cresc), decrescendo (decresc) uygulamalarının eşit kullanıldığı, en fazla forte (f) uygulamasının, en az forzando (f), fortissimo (ff), pianissimo (pp) uygulamalarının kullanıldığı belirlenmiştir.

Ayrıca; kitabın 13, 18 ve 28 numaralı etütleri içerisindeki yay tekniklerinin, icracıya bağlı olarak uygulanabildiği sonucuna ulaşılmıştır.

Etüt kitabındaki sol el tekniklerine bakıldığında;

-Tril, mordan, çarpma süslemelerinin sadece birer etüt içerisinde, puandorg süslemesinin ise 15 etütte yer aldığı görülmüştür. 27 numaralı etüdün tril uygulamasına, 29 numaralı etüdün ise mordan uygulamasına yönelik olduğu söylenebilir.

-2., 3. ve 4. pozisyonların 21, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30 numaralı etütlerde uygulandığı belirlenmiştir.

-Kitaptaki etütlerin sol el hâkimiyetinde; sol kolun sağ kol ile paralel gittiği, bilek pozisyonunun farklı pozisyonlarda daha değişik konum edindiği belirlenmiştir.

ÖNERİLER

-Etüt kitabının içerisinde kullanılan sağ el yay teknikleri ve sol el teknikleri, kitap içerisindeki sıraya göre değil, basitten zora doğru seçilerek çalıştırılması,

-Etüt içerisinde bulunan süslemelerin (tril, mordan, çarpma) icrası yapılmadan önce, bu süslemelerle ilgili daha basit etüt çalışmalarının yapılması ve sonrasında kitap içerisindeki etütlere geçilmesi,

-Mordan uygulaması sadece 29 numaralı etütte görülmektedir. Bu nedenle bu etüdü çalmadan önce, daha basit çalışmaların yapılması,

-Pozisyon geçişlerinin olduğu etütler icra edilmeden önce, bu etütlerin gam çalışması ile desteklenmesi,

-20 numaralı etüde kadar pozisyon çalışmaları uygulanmadığı ve 20 numaralı etütte 4. ve 5. pozisyonlar yer aldığı için, bu etüdü icra etmeden önce pozisyon ve gam çalışmalarının yapılması,

-Tril uygulaması sadece 27 numaralı etütte görülmektedir. Bu nedenle bu etüt çalışılmadan önce, daha basit tril çalışmalarının yapılması,

-Çift ses çalışması sadece 17 numaralı etütte görülmektedir. Bu nedenle bu etüt çalışılmadan önce, daha basit çift ses çalışmalarının yapılması önerilmektedir.

KAYNAKÇA

- Birel, A. S. (2009). *Viyolonsel Eğitiminde Vibrato Öğretimi*, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara.
- Coşkuner, S. (2007). *Türkiye’de Anadolu Güzel Sanatlar Liseleri (Yaylı Çalgılar) Bireysel Çalgı Eğitimi Dersinde Piyano Eşlikli Çalışmalara İlişkin Öğretmen Görüşleri*, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara.
- Değirmencioğlu, L. (2006). *Geleneksel Türk Sanat Müziği Viyolonsel Öğretim ve İcra Yöntemleri Üzerine Bir Araştırma*, Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Kayseri.
- Kırlioğlu, Ö. (2002). *Anadolu Güzel Sanatlar Liselerinde Viyolonsel ve Keman Eğitiminde Kullanılan Yay Tekniklerinin Yöntemsel Analizi*, Abant İzzet Baysal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Bolu.
- Özgüler, Ö. (2007). *Türk Müziği’nde Viyolonsel*, Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- Parasız, G. (2001). *Türkiye’de, Eğitim Fakülteleri Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümlerinde Öğretim Elemanı ve Öğrenci Görüşlerine Göre Ana Çalgı Keman Eğitiminde Karşılaşılan Sorunların İncelenmesi*, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Erzurum.
- Sakar, M. H. (1997). *Viyolonsel Başlarken Çalgı Tekniği İçin Gerekli Olan Temel Metotların Dökümü ve Bunların Analizi*, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir.
- Say, A. (2005). *Müzik Ansiklopedisi*, (1. Cilt). Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Şişman, Ç. (2010). *Eğitim Fakülteleri Güzel Sanatlar Eğitimi Müzik Eğitimi Bölümlerinde ve Devlet Konservatuvarlarında Lisans Düzeyinde Yaygın Olarak Kullanılan Viyolonsel Sol El İle İlgili Metotların Analizi*, Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir.
- Topaloğlu, T. (2010). *J. J. F. Dotzauer Exercises For Violoncello Book I Metodunun İncelenmesi*, Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Kayseri.
- Topoğlu, O. (2006). *Yaylı Çalgı Çalışma Sürecinde Eşlikli Çalışmanın Önemi ve Viyolonsel İçin Eşlikli Parmak Açma Çalışmaları*, Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir.
- http://imslp.org/wiki/Category:Schr%C3%B6der,_Carl, 10.10.2011.

TÜRK KEMAN EKOLÜ NEDEN İSTENİLEN DÜZEYDE DEĞİLDİR? Why Turkish Violin System Is Not At Desired Level?

DOI NO: 10.5578/AMRJ.8607

Sonat COŞKUNER¹

Özet

Cumhuriyetin ilanıyla birlikte ortaya çıkan inkılâplarla Türkiye, köklü bir değişim sürecine girer. Birçok alanda olduğu gibi müzik de Türkiye'nin batılılaşma hareketleri kapsamında bir değişim içerisinde. Bu değişimler doğrultusunda 1924 yılında Tevhid-i Tedrisat Yasası (Eğitim Yasası) ve Musiki Muallim Mektebi açılmıştır. Bu kurumlarda hem konservatuvar eğitimi verilmekte hem de müzik öğretmeni yetiştirilmektedir. İki yıl sonra, 1926 ise o zamanki adı Darülelhan olan bugünkü İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarına dönüştürülmüştür. 90 yıllık süreçte, özellikle Cumhuriyet'in ilanının ilk zamanlarında çeşitli yasalarla yurt dışından gelen birçok meşhur müzik adamı ülkemizde hem Riyaset'i Cumhur Müzik Heyeti'nde hem de eğitim kurumlarında dersler vermiş, yine çeşitli yasalarla yetenekli gençler yurtdışına tahsile gönderilmişti. Aradan geçen zaman sonunda görülmektedir ki müzik eğitiminin bir kolu olan keman eğitiminin kendine özgü bir sisteminin olmadığı görülmektedir. Araştırmada ülkemizde keman ekolünün istenilen düzeyde olmayışının sebepleri araştırılacaktır. Bu çalışma konservatuvarların icracı yetiştirme yaklaşımlarının irdelenmesi bakımından önem taşımaktadır, Araştırma betimsel bir çalışma olup elde edilen veriler kaynak tarama ve yapılandırılmış görüşme ile sağlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Eğitim, Keman Eğitimi, Türk Keman Ekolü.

Abstract

The Republic Of Turkey enters into the radical change process with revolutions which emerges with proclamation of the republic. As in many field, music is in change process within the waesternization movement of Turkey. In line of this changes, in 1924, education laws and music teachers college was established. In 90-years period, especially first time of republic many musicians from abroad who came Turkesy with several laws, has given lectures in educational institutions, as well as many talented young musicians had been sent to abroad with several laws. At the end of this period is observed that violin education which a part of music education does not have own specific system. In the research, reasons of why Turkish violin system is not at desired level will be investigate. This study is important for investigations of the conservatories performers training approaches. The research is a descriptive sstudy. Datas was obtained through literature and structured interview.

Key Words: Education, Violin Education, Turkish Violin System.

¹ Yrd. Doç. Dr., Samsun Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, sonatcoskuner@yahoo.com

GİRİŞ

Padişah II. Mahmut döneminde başlayan yenilik hareketleri, başta müzik olmak üzere, tüm askeri ve sosyal toplum hayatına uygulanacak reformları öngörmüştü.

Müzikte bu şekilde başlayan yenilik hareketleri II. Mahmut'un vefatı sonrası başa geçen oğlu Sultan Abdulmecid'in (1839-1861) hükümdarlığı devrinde de sürmüş, yeni müzik eğitim kurumları, orkestralar, bandolar kurulmuş, konser salonları açılmış, Liszt gibi ünlü besteciler Osmanlı Sarayı'nda konserler vermişlerdir. 1861'de genel olarak doğuya ve eski geleneklere bağlı olan Sultan Abdülaziz'in tahta çıkışıyla, Batı müziğinin Osmanlı'daki gelişimi duraklama hatta gerileme yaşamış olsa da, 1876'da Batı müziği formlarında en çok eser veren padişah olan V. Murad'ın ve onun hemen ardından yine 1876'da II. Abdulhamid'in tahta çıkışıyla, ilgi tekrar canlanmış ve bu alandaki ilerleme hız kazanmıştır (Baydar, 2010: xiv).

Atatürk'ün desteğiyle Türkiye'de çoksesli müzik icra ve üretimi bir devlet politikası oluncaya kadar geçen sürecin başlangıcı olan XIX. Yüzyılda, Batı müziğinin bugünkü durumunun temelleri atılmıştır (Baydar, 2010: xiv).

Bilindiği üzere Osmanlı'da müzik eğitimi veren birçok kurum bulunmaktaydı ve bu kurumlardan birisi de bir nevi saray konservatuarı olarak kabul edilen Musika-yı Hümayun'du. "Musika-yı Hümayun'un ilk yıllarına ait edinilen bilgilerden anlaşıldığı üzere, bu kurum Osmanlı tarafından ilgi ve beğeni ile karşılanmış ve bir prestij unsuru olarak görülmüştür. Bir bakıma Musika-yı Hümayun Türk müzik tarihine gerçek anlamda klasik Batı müziği eğitimin yapıldığı ilk müzik eğitimi kurumu olarak geçmiştir" (Kurtaslan, 2009: 413).

Cumhuriyet Dönemi Türkiye'de Müzik Eğitimi

Cumhuriyetin ilanıyla birlikte ortaya çıkan inkılâplarla Türkiye, köklü bir değişim sürecine girer. Birçok alanda olduğu gibi müzik de Türkiye'nin batılılaşma hareketleri kapsamında bir değişim içerisindedir. Bu değişimler doğrultusunda 1924 yılında Tevhid-i Tedrisat Yasası (Eğitim Yasası) ve Musiki Muallim Mektebi açılmıştır. Bu kurumlarda hem konservatuar eğitimi verilmekte hem de müzik öğretmeni yetiştirilmektedir. İki yıl sonra, 1926 ise o zamanki adı Darüelhan olan bugünkü İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuarına dönüştürülmüştür.

Cumhuriyet döneminde, alan öğretmeni yetiştirme amaçlı müzik eğitimi veren ilk kurum Musiki Muallim Mektebidir. Mimaroğlu'(1999)' a göre Musiki Muallim Mektebi besteci ve yorumcusuyla genç müzikçileri Ankara'ya çekmeye başlamış ve 1936'da kurulacak olan Ankara Devlet Konservatuarının ilk tohumlarını atmıştır" (Akt. Şahin- Duman, 2008: 263).

Müzik alanında Türk müzik devriminin gereksindiği yeni uzmanları yetiştirmek üzere üst düzeyde yetenekli gençler 1925'ten itibaren yurt dışına müzik eğitimine gönderildi.(...) 1927'de *Maarif Vekâleti* tarafından *Ecnebi (Yabancı) Memleketlere Gönderilecek Talebe Talimatnamesi* çıkarıldı. Bu yönetmelik müziği de kapsayan güzel sanatlar alanında "yüksek ve orta öğrenimini tamamlamış ve ardından gelişme ve uzmanlaşma için" ve "inceleme, bilgi görgü artırma için" yabancı ülkelere öğrenci göndermeyi içeriyordu (Uçan, 2012: 28).

Açılan yeni müzik okulları ve diğer kurumlar bir yıl içinde serpilerek ürünlerini vermeye başlamış, 1925 yılında Avrupa'daki çeşitli konservatuarlara giden Türk

müzikçileri, Musiki Muallim Mektebi'ne atanmışlardır. 1927'den itibaren çeşitli marşlar ve çoksesli şarkılardan oluşan bir repertuar oluşturulmuş, 1930 yılından itibaren ise çağdaş besteleme teknikleri ile ilk eserler verilmeye başlanmıştır. Tüm bu gelişmelerin, ülkenin her yerinde benimsenmesi ve anlatılabilmesi için 1932 yılında Halkevleri kurulmuştur. Riyaset-i Cumhuriyet Musiki Heyeti de aynı yıl Milli Eğitim Bakanlığına bağlanarak Riyaset-i Cumhuriyet Filarmoni Orkestrası olan yeni adı, Atatürk tarafından onaylanmıştır. Orkestra şefi Osman Zeki Üngör'ün görevinden ayrılmasından sonra Ahmet Adnan Saygun kısa bir süre bu orkestrayı yönetmiş, 1935 yılında ise Dr. Ernst Praetorius, bu kurumda 1946 yılında dek sürdüreceği şeflik görevine başlamıştır. Kısa süre içinde isimleri ve yaptıkları işler ile kendilerini yurtiçi ve yurt dışında az da olsa göstermeyi başaran bu okullar ve kurumların başarıları ile Türkiye'de müzik inkılabı birinci dönemini tamamlamıştır (www.turkishmusicportal.com -sitesinden alınmıştır).

“Türkiye’de müzik eğitiminin tarihsel gelişim sürecinin modernleşme aşamasında birbirini izleyen yenileşme, batılılaşma ve çağdaşlaşma dönemleri yaşandı. Her biri uzunca süren bu dönemlerde önceki dönem sonraki dönemi hazırladı, sonraki dönem öncekine dayandı. Bu dönemlerde yurt içi ve yurt dışı eğitilmiş Türk uzman müzikçiler önemli rol oynadı. Ancak bu dönemlerin belirli evrelerinde onlarla yetinilmedi ve Avrupa’dan uzman müzikçiler getirilip görevlendirildi. Bunların bir kısmı geçici veya kısa süre kalıcı olarak gelip görev yaptılar. Başka bir kısmı uzunca bir süre kalarak hizmet verip geri döndüler. Başka bir kısmı ise gelip göreve başladıktan sonra görevlerinden ve ülkemizden hiç ayrılmadılar” (Uçan, 2012: 16).

Çalgı Ekolleri

Aydar (2007)’ ye göre, çalgı ekolü, sözcük olarak bir çalgının çalınmasında ve öğretilmesinde kullanılan özgün yol ve yöntem anlamına gelir. Bu yöntemlerin bulunması ve olgunlaşması yüzyıllar almıştır. Çalgının ve yaygın geçirdiği evrimler ve yeni teknik buluşların eklenmesiyle, günün beğeni etkilerinden de etkilenerek gelişmelerini sürdürmüşlerdir. Tarihsel süreç içerisinde genel çizgiler olarak İtalyan, Manheim, Alman, Fransa-Belçika, Bohemya, Macar ve Rus ekollerinden söz edebiliriz.

Kültürlerin karakterlerinin farklılığı, ekollerin önem verdiği noktaların da farklılaşması sonucunu doğuruyordu. Çalgıci bestecilerin döneminin sona yaklaşması, ulusal beste ekollerinin gelişmesi ve gelişim yönleri de çalgı ekollerindeki anlayışları etkilemiştir (www.mavi-nota.com)

Cumhuriyet Sonrası Türkiye’de Keman Ekolü

Cumhuriyet sonrası keman ekolü doğal olarak Cumhuriyet öncesi müzik ve keman ekollerinin etkisinde hayata geçmiş oldu. Bunun sebebi Osmanlı sarayında görev alan Levanten müzisyenler ve onların yetiştirdiği öğrencilerdir.

“Türkiye’de keman eğitiminin geniş bir uygulama alanı ve Cumhuriyet öncesi dönemlere kadar uzanan yaklaşık bir buçuk asırlık bir geçmişi vardır. Türk keman okulunun oluşumuna yönelik akademik anlamdaki ilk çalışmalardan günümüze gerek eğitsel gerekse sanatsal anlamda önemli çalışmalar yapılmıştır.(...) Muzika-yı Hümayun Türkiye’de Batı müziği tarzında keman eğitiminin başladığı kurum olarak kabul edilmektedir. Bu kurumda keman eğitimine başlayan birinci ve ikinci kuşak sanatçı-eğitmciler daha sonra Avrupa’nın önemli müzik merkezlerine müzik eğitimi

için gönderilmiştir. Eğitimlerini tamamlayıp Türkiye'ye döndükten sonra Cumhuriyet devrimleri sonucunda açılan müzik kurumlarında görev almışlardır” (Kurtaslan, 2006: 425).

Keman eğitimcilerinin daha çok yurt dışından gelmesi ve öğrencilerin sık sık yasalarla yurt dışına gönderilmesi bir ekol oluşum sürecini olumsuz etkilemiştir. Çünkü buralarda eğitim veren eğitimciler, ekseriyetle Alman, Fransız ve Rus keman ekollerinden eğitimcilerdi. Bunun yanı sıra keman eğitimi için kullanılan metot, eser, albüm çalışmalarını icracı ve eğitimciler tarafından üretilmemesi yine ekol oluşum sürecine olumsuz etki etmiştir.

“Türkiye’de keman eğitiminin ilk yıllarında, keman eğitimcilerinin ve kullanılan kaynakların büyük ölçüde yurt dışından sağlandığı söylenebilir. Günümüzde ise keman eğitimi için materyal sorunu, keman eğitimcilerimiz tarafından yazılmış metot, albüm, vs. çalışmalarla daha da aza indirgenmiştir. Özellikle üniversitelerdeki akademik çalışmaların artması ile birlikte keman eğitimine yönelik yapılan çalışmaların okullaşma sürecine olan katkısı önemlidir. Günümüzde keman eğitime yönelik yazmış oldukları kitaplar ile önemli hizmetleri bulunan eğitimcilerimizden Ömer Can, Hazar Alapınar ve Ali Uçan akla ilk gelen isimler arasındadır” (Kurtaslan, 2006: 426).

Türkiye’de keman ekolünün varlığından söz etmek için Türk keman icracılarına bir göz atmak faydalı olur. Ekolün oluşması ve sürdürülebilmesi için icracıların bilgi ve birikimlerini öğrencilere aktarabilmesi gerekir. Günümüzde kariyer yapan ve aktif müzik hayatını sürdüren Türk keman icracılarının çok azının eğitim alanına da yöneldiği görülmektedir. Ünlü Türk piyanistlerinden Prof. Kamerhan Turan (Ilyasoğulları, 2014: 24).

Türkiye’de Piyano ekolünün varlığından bahsedemeyeceğimizi bunun sebepleri olarak, öncelikle bu işe geç başladığımızı, Türk piyanistlerin kariyerlerinin yoğunluğundan dolayı yeteri kadar bilgi ve birikimlerini öğrencilere aktaramadıklarını, masterclass’ların yeterli olmadığı belirtmiştir. Bunun yanı sıra Türk piyanistlerin farklı ekollerin, özellikle Alman, Fransız ve Rus ekollerinin devamını Türkiye’ye getirmiş olduklarını ve şu anda ülkemizde bir harman durumu olduğunu ifade etmektedir. Aşağı-yukarı benzer durumun keman ekolü için de geçerli olduğunu söyleyebiliriz.

Keman ekolüne önemli ölçüde katkı sağladığı düşünülen bir başka konu ise yapılan CD çalışmalarıdır. Türk bestecilerinin keman için bestelemiş oldukları eserlerin kayıtlarını yapılması hem literatürün genişlemesi adına hem de eserlerin kalıcı olması ve yeni kuşaklara aktarılması bakımından büyük önem taşımaktadır.

Musika-yı Humayun'dan Günümüze Türk Keman Ekolü Temsilcileri

Musika-yı Hümayun'da eğitim görmüş I. ve II. kuşak ve Cumhuriyet sonrası Türk keman ekolü temsilcileri aşağıdaki gibidir; (Kurtaslan, 2006: 424-425).

1. Kuşak	Henri Charles Wondra (Wondra Bey)	1868-1905?
	Osman Zeki Bey (Üngör)	1880- 1959
	Basri Bey	(?-?)
	VahramMühendisyan	1895-1953
	Ali Sezin	1897- 1950
	İzzet Nezihi Albayrak	1898-?
2. Kuşak	Seyfettin Asal	1901-1955
	Halil Rıfat (Bey) Onayman	1902- 1968
	Mehmet Nuri İrun	1906-?
	Cezmi Erinç	1910-1992
	Burhan Duyal	1908- 1968
	Ekrem Zeki Ün	1910-1987
	Orhan Borar	1910-1983
3. Kuşak	Necdet Remzi Atak	1911-1972
	Necip Aşkın	?-1978
	Reşat Aksel	1914-?
	Fethi Kopuz	1915- 1996
	Semih Argeşo	1916-?
	Sedat Ediz	1916-1965
	EftalDölen	1917-?
4. Kuşak	Erdoğan Saydam	1921-1982
	Hamit Alacalıoğlu	1922-2000
	Keman Kutucuoğlu	1922-2006
	Orhan Kadam	1923-?
	Ulvi Yücelen	1925-2004

AKÜ AMADER / SAYI 1

	İlhan Özsoy	1925-1985
	Erdoğan Çaplı	1926-1979
	Ermukan Saydam	1927-
	Haluk Onarır	1927-?
	Ayhan Erman	1928-1999
5. Kuşak	Edip Günay	1931- 2010
	Nuri Çeken	1933- ?
	Atilla Işıksun	1932- ?
	Ömer Can	1934
	Akşit Yücelen	1935
	Ergun Tekinsoy	1936-2001
	Suna Kan	1936
	Ayla Erduran	1936
	Gülden Turalı	1935-2002
	Ayhan Turan	1938- 2009
	Yusuf Güler Aksöz	1936
	Oktay Dalaysel	1938
6. Kuşak	Saim Akçıl	1940
	Gönül Gökdoğan	1940
	Cengiz Özkök	1940-2011
	Ali Uçan	1941
	Hazar Alapınar	1942
	Engin Eralp	1942

Problem

Araştırmanın problem cümlesi şu şekildedir: Türk keman ekolü neden istenilen düzeyde değildir?

Alt Problemler

1- Türkiye’de hangi keman ekolleri varlığını sürdürmektedir?

- 2- Türk keman okulunun temsilcileri kimlerdir?
- 3- Türkiye’de konservatuvarlarda verilen keman eğitimi yeterli seviyede midir?

Yöntem

Bu araştırma, betimsel bir çalışmadır. Nitel bilgiler kaynak tarama, nicel bilgiler ise görüşme formu yolu ile elde edilmiştir.

Araştırmanın Amacı

Bu araştırmanın amacı, ülkemizde Türk keman ekolünün Cumhuriyet’in ilanından günümüze geçirdiği evrimin ve bulunduğu noktanın ne düzeyde olduğunun belirlenmesi amacını taşımaktadır.

Araştırmanın Önemi

Bu araştırma, Cumhuriyet’in ilanından günümüze Türkiye’de keman ekolünün gelmiş olduğu çizginin, seviyenin hangi boyutlarda olduğunun ortaya konması ve Türk keman okulunun gelişimini engelleyen faktörlerin neler olduğunun tespiti bakımından önem taşımaktadır.

Veri Toplama Yöntemi

Araştırmada nitel bilgiler kaynak tarama, nicel bilgiler ise uzmanlara gönderilen görüşme formu yolu ile elde edilmiştir.

Bulgular ve Yorumlar

Türkiye’de hangi keman ekolleri varlığını sürdürmektedir?

Birinci alt probleme yönelik eğitimcilere sorulan sorulara alınan cevaplar şu şekilde olmuştur; son keman ekolü olan “Yeni Rus Ekolü”nden sonra son elli yıldır herhangi bir keman ekolünün ortaya çıkmadığını belirtmiş ve Türkiye’de de bu ekolün varlığı sürdürdüğünü söylemişlerdir. Buna mukabil nasıl Kuzey Avrupa, Afrika ve Güney Amerika’da keman ekolü yoksa Türkiye’de de keman ekolünün olmadığı belirtmişlerdir. Bunun yanı sıra keman çalma tekniğinin geçtiğimiz elli yılda son halini alması ve yeni bir ekollerin yaratma ihtiyacını ortadan kaldırmaktadır.

Türkiye’de konservatuvar eğitiminin bir gelenek kazandığı ve Türk keman solist ve orkestra kemancılarının nitelikli bir şekilde yetiştiği görülmektedir. Fakat yetişen keman icracılarının Türk keman ekolü ile değil, Türkiye’de varlığını sürdüren Rus ağırlıklı ve farklı keman ekolleri ile yetiştiği sonuçlarına ulaşılmıştır.

Türk keman okulunun temsilcileri kimlerdir?

İkinci alt problemin yanıtlanmasına yönelik sorulara verilen cevaplar şu şekilde olmuştur; Türkiye’de eğer varsa Türk keman ekolünün tek temsilcisi sadece Cihat Aşkın olduğu ifade edilmiştir.

Bu alanda uluslararası arenada boy gösteren, konserler yapan, jüri üyesi olan birçok keman sanatçımızdan bahsedebiliriz. Fakat gelinen noktada Türk keman ekolü temsilcisi olarak Cihat Aşkın anılmakta ve kendisi de bir ekol yaratma ve yaptığı çalışmalarla özellikle bu ekolü sürdürme konusunda önemli bir noktadadır.

Türkiye’de konservatuvarlarda verilen keman eğitimi yeterli seviyede midir?

Üçüncü alt probleme yönelik sorulara verilen cevaplar şu şekildedir; Türkiye’de konservatuvarların birçoğunda kemancıların düzeyinin yeterli seviyede olduğunu belirtilmiştir. Türkiye’nin uluslararası keman sanatçısı ve eğitimci yetiştirmek konusunda Türkiye’deki ekolün amacına ulaştığını ve fakat bu ekolün Türk keman ekolü olmadığına altını çizilmiştir.

Ulaşılan sonuçlarda Türkiye’deki konservatuvar keman eğitimi seviyesinin beklenen düzeyde olduğu ve birçok konservatuvarda bu iyi seviyede keman icracısı ortaya çıktığı belirlenmiştir. Bu keman icracıları farklı keman ekolleri ile yetişmiş ve bu düzeylere ulaşmış oldukları düşünülmektedir.

Mesut Çaşka (2008), Türk keman ekolü ile ilgili görüşlere yer verdiği yüksek lisans tezinde, eğitimcilerimiz şu şekilde görüş bildirmişlerdir;

Cihat Aşkın, Türk keman ekolünün oluştuğunu ancak işleyen bir tanıtım mekanizmasının olmadığını vurgulamaktadır. Aşkın’a göre dünya çapında hocalık yapan, orkestralarda çalan, solo konserler veren, solist olarak kariyer yapan, yarışmalarda ödül alan Türk kemancıların varlığı, Türk keman ekolünün oluştuğunun en büyük göstergesidir. Bununla birlikte Aşkın, bu sanatçıları Türkiye’de ve yurt dışında destekleyecek ve tanıtacak mekanizmaların oluşması gerektiğini vurgulamaktadır.

Hakan Şensoy, “ekol” kavramını ele alırken standartları vurgulayarak Rus keman ekolünün yahut Fransız keman ekolünün kendi içinde ortak değerler oluşturduğunu ancak bu anlamda bir Türk keman ekolü oluşum sürecinin henüz tamamlanmadığını söylemiştir.

Cansevil Tebiş, Türk keman ekolünü Avrupa’da eğitim alan ilk kemancımız olarak dile getirdiği Osman Zeki Üngör’e ve yurda döndükten sonra yetiştirdiği öğrencilere dayandırmaktadır. Tebiş de, Şensoy gibi henüz belli bir standarda ulaşmış bir keman ekolünün henüz oluşum sürecinde olduğunu vurgulamaktadır (Çaşka, 2008: 27- 28).

Aydar (2007)’a göre, Sovyet devriminden sonra Rus ekolünün çok önemli üyelerinden bazıları Birleşik Amerika’ya yerleşirler. Yalnızca Rusya’dan değil Avrupa’nın pek çok ülkesinden Amerika’ya yerleşen olmuştur. Ancak, artık dünyanın kültürel, ekonomik ve tarihsel süreçte geldiği noktada ekoller, çağımızın iletişim ve ulaşım olanaklarıyla birlikte öyle bir gelişim ve sentez göstermiş bulunmaktadır ki, yeni bir ekolün doğuşundan söz edilememektedir. İsraili, Rus, Japon, Koreli, Çinli, Kuzey Amerikalı, Latin Amerikalı, Avrupalı, İskandinavyalı binlerce müzisyen artık tek bir ekole bağlı olduğu söylenemeyecek şekilde yaylı çalgı çalmakta, pek çok çalgı ustası eğitim sürecinde farklı ekollerin temsilcileriyle

çalışmış ve onların farklı özelliklerini kendi beğenisiyle birleştirerek kullanabilmektedir.

KAYNAKÇA

- Baydar, E.K. (2010). *Osmanlı'nın Avrupalı Müzisyenleri*. Kapı Yayınları. Melisa Matbaacılık. İstanbul.
- Çaşka, M. (2008). Cihat Aşkın ve Türk Müzik Kültürüne Katkıları. Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Edirne.
- İlyasoğulları, S. (2014). *Türk Piyano Ekolü Var Mı?* Opus Klasik Müzik Dergisi. Sayı 11.
- Kurtaslan, Z. (2009). *Türk Keman Okulunun Oluşum Süreci Ve Temsilcileri*. Türkiyat Araştırmaları Dergisi. Sayı 26. ISSN: 1300-5766
- Şahin, M. Duman, R. (2008). *Cumhuriyetin Yapılanma Sürecinde Müzik Eğitimi*. Çağdaş Türkiye Tarihi Araştırmaları Dergisi, cilt.7, sayı.16-17, ss.259-272.
- Uçan, A. (2012). *Eduard Zuckmayer ve Cumhuriyet Müzik Eğitimi*. Müzik Eğitimi Yayınları. Ankara.

www.turkishmusicportal.com

www.mavi-nota.com

ÖĞRETMEN ADAYLARININ GELENEKSEL MÜZİK TÜRLERİNE İLİŞKİN ALGILARININ METAFORLAR ARACILIĞIYLA İNCELENMESİ

The Examining Of Teacher Candidates' Perception Of Turkish Folk and Traditional Turkish Art Music Through Metaphors

DOI NO: 10.5578/AMRJ.8905

Mehtap AYDINER UYGUN¹

(*)

Özet

Bu çalışma öğretmen adaylarının Türk halk ve geleneksel Türk sanat müziklerine ilişkin algılarını metaforlar aracılığıyla ortaya çıkarmayı amaçlamaktadır. Çalışma grubu 2014-2015 eğitim-öğretim yılı güz yarısında Niğde Üniversitesi Eğitim Fakültesi'nin Fen Bilgisi (%20,37), Matematik (%6,25), Müzik (%15,05), Resim-İş (%8,33), Sınıf (%13,43), Sosyal (%14,35) ve Türkçe Eğitimi (%22,22) Ana Bilim Dallarında öğrenim görmekte olan 432 öğrencidir. Çalışmanın verileri katılımcıların geleneksel müzik türlerine ilişkin sahip oldukları metaforlarını ortaya koymak amacıyla "Türk halk müziği... gibidir. Çünkü ..." ve "Geleneksel Türk sanat müziği... gibidir. Çünkü ..." ifadelerini tamamlamaları yoluyla elde edilmiştir. Çalışma sonucunda katılımcıların Türk halk müziğine ilişkin 67 adet ve geleneksel Türk sanat müziğine ilişkin 78 adet metafor ürettikleri tespit edilmiştir. Bu metaforlar ortak özellikleri bakımından incelenerek Türk halk müziğine ilişkin metaforlar 12, geleneksel Türk sanat müziğine ilişkin metaforlar da 13 farklı kavramsal kategori altında toplanmıştır. Çalışmada Türk halk müziğine ait kavramsal kategorilerden kültürel bir unsur, sürekliliği sağlayan bir unsur, tanımlayıcı bir unsur, temel bir unsur, aidiyet hissi oluşturan bir unsur ile temsil edici bir unsur kategorilerinin en fazla katılımcının bulunduğu kategoriler olduğu belirlenmiştir. Geleneksel Türk sanat müziğine ait kavramsal kategorilerden de huzur, mutluluk ve sağlık verici bir unsur, geçmişi anımsatan bir unsur, değerli bir unsur, sanatsal özellikleri tanımlayan bir unsur ile olgun insana hitap eden bir unsur kategorilerinin en fazla katılımcının bulunduğu kategoriler olduğu tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Geleneksel Müzik Türleri, Metaforlar.

Abstract

The purpose of this study is to examine teacher candidates' understanding of Turkish folk and traditional Turkish art music through metaphors. The sample group of the study is the 432 students who are studying in the Science (%20,37), Mathematics (%6,25), Music (%15,05), Painting-Work (%8,33), Classroom (%13,43), Social (%14,35) and Turkish Education (%22,22) in Nigde University Education Faculty in the autumn semester of 2014 - 2015 school year. Collecting data of the study were asked to complete the prompt "Turkish folk music is like...because..." and "Traditional Turkish art music is like... because...". According to the results overall, teacher candidates produced 67 metaphors of Turkish folk music and 78 metaphors about traditional Turkish art music. Based on these metaphors about Turkish folk music 12 conceptual categories and about traditional Turkish art music 13 conceptual categories were identified. In the study, it is determined that cultural elements, an element that provides continuity, a descriptive component, a fundamental part, an element

¹ Doç. Dr., Niğde Üniversitesi Eğitim Fakültesi, maydiner@nigde.edu.tr

(*) Bu makale 5-8 Kasım 2015 tarihleri arasında, Afyonkarahisar'da düzenlenen "90. Yıl Müzik Kongresi" adlı kongrede sözlü bildiri olarak sunulmuştur.

creates a sense of belonging and representative feature category of Turkish folk music belonging to the conceptual categories are most participants found. It is also found that peace, happiness and health-giving element, an element reminiscent of the past, a precious commodity, an element that define the artistic features and an element appeal to mature people of Traditional Turkish Arts in the conceptual categories are most participants found.

Key Words: Traditional Music Genres, Metaphors.

GİRİŞ

Metafor bir kavram, olgu, durum, olay, nesne ya da varlıkla ilgili düşüncelerin başka bir kavram, olgu, durum, olay, nesne ya da varlıkla benzerlik kurularak açıklanmasıdır. “Metafor ile açıklık getirilmek istenilen kavram, onunla bir yönden benzerliği olan başka bir kavramla açıklanmaya çalışılır. Böylece bir metafor, parçalarının toplamından daha büyük bir anlam oluşturur” (Çelikten, 2005: 270; Akt. Bayram, 2010: 11). Metaforların farklı işlevleri vardır. Bu işlevlere göre: “Metaforun kastettiği anlam, belirli bir dereceye kadar bağlamı değiştirebilir. Metaforların anlam değerleri, gerçek anlam değerlerinden yoğundur. Metaforlar, göreceli anlam değerleri taşırlar. Metaforlar, karakteri ve kültürü tanımada araç olarak kullanılabilirler. Metaforlar, farklı bilim dallarında veri toplama aracı olarak kullanılabilirler” (Booth, 2003: 14; Akt. Girmen, 2007: 11-12).

Metafor, bahsedilen işlevleriyle müzik araştırmalarında da dikkat çekici bir unsur haline gelmiştir. Metafor, müzik alan yazınında yer alan çalışmalarda genel olarak üç farklı tipte karşımıza çıkmaktadır. Birinci tip çalışmalarda müzik eserlerindeki metaforik anlatım ele alınmıştır. Bu çalışmalar, müziğin bir iletişim şekli ve iletişim aracı olduğu hususlarında temellenmiştir. Buna göre, müzik eserlerinin kendine özgü bir dili vardır. Bu bakımdan tıpkı bir metin gibi algılanabilir. Eserlerde ana anlamın yanı sıra var olan yan anlamlar metaforik anlatımları oluşturur. Bahsedilen çalışmalarda kastedilen müzik eserleri sözsüz müzik eserleridir (Zangwill, 2007; Zangwill 2014; Zbikowski, 2008). Bazı çalışmalarda ise sözlü müzik eserlerindeki metaforik anlatımın incelendiği görülmektedir (Mustan Dönmez ve Karaburun, 2013). İkinci tip çalışmalar müzikal ifadenin oluşturulması ve geliştirilmesinde bir öğretim aracı olarak metaforun kullanılmasıyla ilgilidir (Schippers, 2006; Woody, 2002; Woody, 2004). Bazı çalışmalarda ise metafor müzik, müzik dersi gibi kavramlara ilişkin algıların belirlenmesinde temel veri toplama aracı olarak kullanılmıştır (Babacan, 2014; Umuzdaş ve Umuzdaş, 2013).

Bu çalışmada da metafor, bireylerin kavramlara ilişkin algılarının belirlenmesinde temel veri toplama aracı olarak kullanılmıştır. Morgan’a (1998: 14, Akt. Saban, 2008: 460) göre “Metafor kullanımı, genel olarak dünyayı kavrayışımıza sinen *bir düşünce biçimi ve bir görme biçimidir.*” “Bu yönüyle de bir bireyin yüksek düzeyde soyut, karmaşık veya kuramsal bir olguyu anlamada ve açıklamada işe koşabileceği güçlü bir zihinsel araçtır” (Saban, 2008: 460). Başka bir deyişle metaforlar, bireylerin soyut kavramlara ilişkin algılarını somut kavramlarla yer değiştirerek açıklamalarına olanak tanıyan güçlü ifade araçlarıdır. Bu bakımdan bu çalışmada öğretmen adaylarının geleneksel müzik türlerine ilişkin algılarının, metaforlar yoluyla somut kavramlara dönüştürülerek açıklanabileceği düşünülmüştür. Bu çalışma öğretmen adaylarının Türk halk ve geleneksel Türk sanat

müziklerine ilişkin metaforlarını ortaya çıkarma amacına yönelik olarak gerçekleştirilmiştir.

Bu ana amaç çerçevesinde çalışmada şu sorulara cevap aranmıştır:

- Öğretmen adaylarının geleneksel müzik türlerine ilişkin sahip oldukları metaforlar nelerdir?
- Bu metaforlar ortak özellikleri bakımından hangi kavramsal kategoriler altında toplanabilir?

Yöntem

Çalışma grubu 2014-2015 eğitim-öğretim yılı güz yarısında Niğde Üniversitesi Eğitim Fakültesi'nin Fen Bilgisi (n=88, %20,37), Matematik (n=27, %6,25), Müzik (n=65, %15,05), Resim-İş (n=36, %8,33), Sınıf (n=58, %13,43), Sosyal (n=62, %14,35) ve Türkçe (n=96, %22,22) Eğitimi Ana Bilim Dallarında öğrenim görmekte olan 432 öğrencidir. Çalışma grubunun %69,68'i (n=301) kız, %30,32'si (n=131) ise erkek öğrencidir. Öğrencilerin %22,69'u (n=98) 1. sınıfta, %25,23'ü (n=109) 2. sınıfta, %27,08'i (n=117) 3. sınıfta ve %25'i (n=108) 4. sınıfta öğrenim görmektedirler.

Bu çalışmanın verileri katılımcıların geleneksel müzik türlerine ilişkin sahip oldukları metaforlarını ortaya koymak amacıyla "Türk halk müziği... gibidir. Çünkü ..." ve "Geleneksel Türk sanat müziği... gibidir. Çünkü ..." ifadelerini tamamlamaları yoluyla elde edilmiştir. Katılımcılardan bu kavramlarla ilgili bir metafor aracılığıyla düşüncelerini dile getirmeleri istenmiştir. Bu çalışmada "gibi" kavramı metaforun konusu ile kaynağı arasındaki bağın kurulmasına yardımcı olmak için kullanılmıştır. Çünkü kavramıyla da katılımcıların ürettikleri metaforlara mantıksal bir dayanak oluşturmaları sağlanmaya çalışılmıştır. Öğretmen adaylarının ürettikleri metaforlar ilk aşamada geçerli olup olmama durumuna göre ayıklanmış ve 432 katılımcının metaforlarının geçerli olduğu tespit edilmiştir. Geçerli metaforlar alfabetik sıra ile dizilmiş ve kategori geliştirme aşamasına geçilmiştir. Üretilen metaforlar ortak özellikleri bakımından irdelenerek kategoriler oluşturulmuştur.

Bulgular

Bu bölümde, Türk halk müziği ve geleneksel Türk sanat müziğine ilişkin metaforların kavramsal kategorilere göre dağılımları tablolar halinde sunulmakta ve her bir kategorinin özellikleri, katılımcılar tarafından üretilen örnek metaforlarla desteklenerek açıklanmaktadır. Örnek metaforların yanında yer alan parantez içi açıklamalarda sırasıyla öğrencinin öğrenim gördüğü anabilim dalı, sınıfı ve cinsiyetine ilişkin bilgilere yer verilmektedir.

Türk Halk Müziği Metaforlarına İlişkin Bulgular

Öğretmen adayları; Türk halk müziği kavramına ilişkin 67 adet metafor üretmişlerdir. Bu metaforlar ortak özellikleri bakımından 12 kavramsal kategori

altında toplanmıştır. Tablo 1’de bu metaforların kavramsal kategorilere göre dağılımlarına yer verilmiştir.

Tablo 1. Türk Halk Müziğine İlişkin Metaforların Kavramsal Kategorilere Göre Dağılımları

Kategoriler (n=12)	f	Metaforlar (n=67)	f
<i>Kültürel bir unsur olarak Türk halk müziği</i>	82	<i>Anahtar 2, ayna 76, fotoğraf 1, pusula 3</i>	4
<i>Sürekliliği sağlayan bir unsur olarak Türk halk müziği</i>	71	<i>Çınar ağacı 5, miras 5, soy 1, tarih 44, tarihi eser 3, zaman makinesi 13</i>	6
<i>Tanımlayıcı bir unsur olarak Türk halk müziği</i>	62	<i>Anadolu insanı 35, içimizden biri 18, kimlik belgesi 7, otobiyografi 2</i>	4
<i>Kaynak olan ve temel oluşturan bir unsur olarak Türk halk müziği</i>	47	<i>Atalarımız 10, benlik 1, binanın temeli 1, büyüklerimiz 2, dede 3, ekmek 6, iskelet 1, kalp 3, konuştuğumuz dil 1, maya 4, öz 13, su 2</i>	12
<i>Aidiyet hissi oluşturan bir unsur olarak Türk halk müziği</i>	31	<i>Ev 18, memleket 5, vatan 8</i>	3
<i>Temsil edici bir unsur olarak Türk halk müziği</i>	28	<i>Halkın sesi 26, hayat 2</i>	2
<i>Karakteristik özellikleri ve zenginlikleri içeren bir unsur olarak Türk halk müziği</i>	22	<i>Aşure 1, bahçe 1, coğrafya 4, düşünce yapıları 1, geleneksel giysiler 1, nar 1, parfüm 1, türlü yemeği 1, yemek kültürü 5, yöresel tatlar 2, yöresel yemekler 4</i>	11
<i>Birleştirici bir unsur olarak Türk halk müziği</i>	21	<i>Bayram 2, dostluk 5, halay 1, ip 6, köprü 3, sevgi 1, tutkal 1, Türk kahvesi 2</i>	8

<i>Değerli bir unsur olarak Türk halk müziği</i>	21	<i>Altın 8, anne baba sözü 7, antika eşya 1, hazine 2, pırlanta 1, şarap 2</i>	6
<i>Geleneği yaşatan bir unsur olarak Türk halk müziği</i>	17	<i>Toprak 17</i>	1
<i>Öğüt verici bir unsur olarak Türk halk müziği</i>	17	<i>Atasözü 10, bilge yaşlı insan 2, öğüt 1, hikâye 4</i>	4
<i>Anadolu topraklarına ve insanlarına özgü bir unsur olarak Türk halk müziği</i>	13	<i>Buğday 1, çiftçi 1, köy insanı 1, köy yaşantısı 5, organik ürün 3, yemeği ellerimizle yemek 2</i>	6

Kategori 1: Kültürel Bir Unsur Olarak Türk Halk Müziği

Bu kategoriye toplamda 82 katılımcı ve 4 metafor temsil etmektedir. Katılımcılar tarafından en sık kullanılan metafor aynadır (f=76). Bu kategoriye oluşturan metaforların özelliklerinden katılımcılar tarafından en sık vurgulanan özelliğe göre **Türk halk müziği Anadolu kültürünü yansıtır**. Örneğin; “*Türk halk müziği ayna gibidir. Çünkü bize yansıttığı şey Anadolu insanının kültürüdür. Anadolu insanının maddi manevi değerlerini aynı bir ayna gibi bize yansıtır*” (Türkçe, 2, K). Bir diğer özellik **Türk halk müziğinin kültürel değerlere işaret etmesidir**. Katılımcılar tarafından bu özellik pusula (f=3) metaforuyla bağlantı kurularak açıklanmıştır. Örneğin; “*Türk halk müziği pusula gibidir. Çünkü Türk halk müziği de pusulanın daima kuzeyi gösterdiği gibi toplumun kültürel değerlerini gösterir. Bu pusulaya bakarak yönümüzü şaşırılmaz ve kültürel değerlerimizin neler olduğunu öğreniriz. Ne olduğunu bildiğimiz şeyleri ise daha iyi koruyabiliriz*” (Fen, 3, E).

Kategori 2: Sürekliliği Sağlayan Bir Unsur Olarak Türk Halk Müziği

Bu kategoriye toplamda 71 katılımcı ve 6 metafor temsil etmektedir. Katılımcılar tarafından en sık kullanılan metafor tarihtir (f=44). Bu metaforu zaman makinesi (f=13), çınar ağacı (f=5) ve miras (f=5) metaforları takip etmektedir. Bu kategoriye oluşturan metaforların katılımcılar tarafından en sık vurgulanan özelliğine göre **Türk halk müziği geçmişten günümüze günümüzden de geleceğe sürekliliği sağlayan bir unsurdur. Bu sürekliliği belgelere dayalı olarak sağlar**. Örneğin; “*Türk halk müziği tarih gibidir. Çünkü Türk halk müziği geçmişte yaşanmış olayları günümüze günümüzde yaşananları ise geleceğe aktarır. Tarih belgelere dayalıdır. Türk halk müziğinin belgeleri ise türkülerdir*” (Sınıf, 1, E). Bir diğer özelliğe göre **Türk halk müziği zaman ve mekân farkı gözetmeksizin Anadolu insanının yaşamışlıklarını anlatan bir unsurdur**. Örneğin; “*Türk halk müziği zaman makinesi gibidir. Çünkü bir türkü dinlerken geçmiş bir zamana daha önce*

*bulunmadığımız bir mekâna yolculuk ederiz” (Türkçe, 1, K). Bir diğer özellik **Türk halk müziğinin köklü bir unsur** olduğudur. Örneğin; “*Türk halk müziği çınar ağacı gibidir. Çünkü çınar ağacı gibi köklüdür. Bu kökler geçmişe bağlıdır. Gövdesi günümüzü temsil eder. Dalları ise geleceğe uzanır*” (Türkçe, 1, E).*

Kategori 3: Tanımlayıcı Bir Unsur Olarak Türk Halk Müziği

Bu kategoriyi toplamda 62 katılımcı ve 4 metafor temsil etmektedir. Katılımcılar tarafından en sık kullanılan metafor Anadolu insanıdır (f=35). Bu metaforu içimizden biri (f=18) ve kimlik belgesi (f=7) metaforları takip etmektedir. Bu kategoriyi oluşturan metaforların en belirgin özelliğine göre **Türk halk müziği Anadolu insanını tanımlayan bir unsurdur**. Örneğin; “*Türk halk müziği Anadolu insanı gibidir. Çünkü Anadolu insanının yaşantısını anlatır*” (Matematik, 1, K). Bir başka örneğe göre “*Türk halk müziği içimizden biri gibidir. Çünkü içten, samimidir. Yapmacıklığı yoktur. Nasılsa öyledir*” (Fen, 4, K). Bir örneğe göre de; “*Türk halk müziği kimlik belgesi gibidir. Çünkü Türk halk müziği aynı bir kimlik belgesi gibi toplumun özelliklerini açıklar*” (Matematik, 2, K).

Kategori 4: Temel Oluşturan Bir Unsur Olarak Türk Halk Müziği

Bu kategoriyi toplamda 47 katılımcı ve 12 metafor temsil etmektedir. Katılımcılar tarafından en sık kullanılan metafor özdür (f=13). Bu metaforu atalarımız (f=10), ekmek (f=6) ve maya (f=4) metaforları takip etmektedir. Bu kategoriyi oluşturan metaforların özelliklerinden katılımcılar tarafından en sık vurgulanan özelliğe göre **Türk halk müziği toplumun temelini oluşturan ve toplumu şekillendiren bir unsurdur**. Örneğin; “*Türk halk müziği öz gibidir. Çünkü toplum bu öze göre şekillenir. Kaynağını bu özden alır. Özünü bilmeyen kendini bilmez*” (Resim, 2, E) Bir başka örneğe göre; “*Türk halk müziği maya gibidir. Bu maya toplumu şekillendirir*” (Sosyal, 3, K). Bir başka örnekte “*Türk halk müziği atalarımız gibidir. Çünkü atalarımız gibi toplumumuzun temelini oluşturur*” (Müzik, 1, K). Bir örneğe göre ise “*Türk halk müziği ekmek gibidir. Ekmek her öğün yemeğin olmazsa olmazıdır. Türk halk müziği de toplumun olmazsa olmazıdır. Müziği olmayan toplum yaşantısını sürdüremez*” (Müzik, 3, E).

Kategori 5: Aidiyet Hissi Oluşturan Bir Unsur Olarak Türk Halk Müziği

Bu kategoriyi toplamda 31 katılımcı ve 3 metafor temsil etmektedir. Katılımcılar tarafından en sık kullanılan metafor evdir (f=18). Bu metaforu vatan (f=8) metaforu takip etmektedir. Bu kategoriyi oluşturan metaforların ortak özelliklerine göre **Türk halk müziği aidiyet hissi oluşturan bir unsurdur**. Örneğin; “*Türk halk müziği ev gibidir. Çünkü ev gibi bizi sarar sarmalar, rahatlık ve güven içinde hissettirir*” (Fen, 3, K). Bir başka örneğe göre ise “*Türk halk müziği vatan gibidir. Çünkü vatan ait olduğumuz yerdir. Türk halk müziği bizi ait olduğumuz yerde hissettirir*” (Sosyal, 4, E).

Kategori 6: Temsil Edici Bir Unsur Olarak Türk Halk Müziği

Bu kategoriye toplamda 28 katılımcı ve 2 metafor temsil etmektedir. Katılımcılar tarafından en sık kullanılan metafor halkın sesidir (f=26). Bu metaforu hayat (f=2) metaforu takip etmektedir. Bu kategoriye oluşturan metaforların ortak özelliklerine göre **Türk halk müziği temsil edici bir unsurdur**. Örneğin; *“Türk halk müziği halkın sesi gibidir. Çünkü halkın acısını ve sevincini insanlığa duyurur”* (Türkçe, 4, E). Başka bir örnekte *“Türk halk müziği hayat gibidir. Çünkü hayatta acı tatlı ne varsa Türk halk müziğinde dile gelmiştir”* (Fen, 1, K).

Kategori 7: Karakteristik Özellikleri ve Zenginlikleri İçeren Bir Unsur Olarak Türk Halk Müziği

Bu kategoriye toplamda 22 katılımcı ve 11 metafor temsil etmektedir. Katılımcılar tarafından en sık kullanılan metafor yemek kültürüdür (f=5). Bu metaforu coğrafya (f=4), yöresel yemekler (f=4) ve yöresel tatlar (f=2) metaforları takip etmektedir. Bu kategoriye oluşturan metaforların ortak özelliklerine göre **Türk halk müziği karakteristik özellikleri ve zenginlikleri içeren bir unsurdur**. Örneğin; *“Türk halk müziği yemek kültürü gibidir. Çünkü her bölgeye göre farklı özellikler gösterir. Bu özellikler Türk halk müziğinin zenginlikleridir”* (Müzik, 4, K). Bir başka örnekte *“Türk halk müziği coğrafya gibidir. Çünkü Türkiye'nin coğrafyası gibi her bölgeye göre farklı özellikleri içinde barındıran bir bütündür”* (Türkçe, 4, K).

Kategori 8: Birleştirici Bir Unsur Olarak Türk Halk Müziği

Bu kategoriye toplamda 21 katılımcı ve 8 metafor temsil etmektedir. Katılımcılar tarafından en sık kullanılan metafor ıptır (f=6). Bu metaforu dostluk (f=5) ve köprü (f=3) metaforları takip etmektedir. Bu kategoriye oluşturan metaforların ortak özelliklerine göre **Türk halk müziği birleştirici bir unsurdur**. Örneğin; *“Türk halk müziği ip gibidir. Çünkü insanların gönüllerini birbirine bağlar.”* (Sınıf, 4, K) Bir başka örneğe göre *“Türk halk müziği köprü gibidir. Çünkü Anadolu insanları arasında bağ kurar”* (Sosyal, 3, K).

Kategori 9: Değerli Bir Unsur Olarak Türk Halk Müziği

Bu kategoriye toplamda 21 katılımcı ve 6 metafor temsil etmektedir. Katılımcılar tarafından en sık kullanılan metafor altındır (f=8). Bu metaforu anne baba sözü (f=7) metaforu takip etmektedir. Bu kategoriye oluşturan metaforların ortak özelliklerine göre **Türk halk müziği değerli bir unsurdur**. Örneğin; *“Türk halk müziği altın gibidir. Çünkü değeri zaman geçse de azalmaz”* (Türkçe, 4, K). Katılımcılar tarafından üretilen bir başka metaforda ise **bu değerlin genç yaşlarda anlaşılmadığına** dikkat çekilmiştir. Buna göre *“Türk halk müziği anne baba sözü gibidir. Çünkü değeri genç yaşlarda fark edilmez. Ancak yaş ilerledikçe değerinin farkına varılır”* (Fen, 2, K).

Kategori 10: Gelenekleri Yaşatan Bir Unsur Olarak Türk Halk Müziği

Bu kategoriyi toplamda 17 katılımcı ve 1 metafor temsil etmektedir. Bu metafor topraktır (f=17). Bu kategorideki toprak metaforuyla vurgulanan özelliğe göre **Türk halk müziği gelenekleri taşıyan ve yaşatan bir unsurdur**. Örneğin; “*Türk halk müziği toprak gibidir. Çünkü toplumun geleneklerini aynı bir toprak gibi büyütüp yaşatır*” (Sosyal, 3, K).

Kategori 11: Öğüt Verici Bir Unsur Olarak Türk Halk Müziği

Bu kategoriyi toplamda 17 katılımcı ve 4 metafor temsil etmektedir. Katılımcılar tarafından en sık kullanılan metafor atasözüdür (f=10). Bu metaforu hikâye (f=4) metaforu takip etmektedir. Bu kategoriyi oluşturan metaforların ortak özelliklerine göre **Türk halk müziği öğüt verici bir unsurdur**. Örneğin; “*Türk halk müziği atasözü gibidir. Çünkü Türk halk müziği insanların yaşanmışlıklarından ortaya çıkmıştır. Bu yaşanmışlıklar bizim için ibret alınması gereken sözler gibidir*” (Türkçe, 3, K).

Kategori 12: Anadolu İnsanlarına ve Topraklarına Özgü Bir Unsur Olarak Türk Halk Müziği

Bu kategoriyi toplamda 13 katılımcı ve 6 metafor temsil etmektedir. Katılımcılar tarafından en sık kullanılan metafor köy yaşantısıdır (f=5). Bu metaforu organik ürün (f=3) metaforu takip etmektedir. Bu kategoriyi oluşturan metaforların ortak özelliklerine göre **Türk halk müziği Anadolu insanlarına ve topraklarına özgüdür**. Örneğin; “*Türk halk müziği köy yaşantısı gibidir. Çünkü doğaldır. Anadolu’ya özgüdür*” (Müzik, 4, E). Bir başka örnekte “*Türk halk müziği organik ürün gibidir. Çünkü bu topraklarda yetişen ürünler gibi doğaldır. Kendine has bir tadı vardır*” (Sınıf, 4, K).

Geleneksel Türk Sanat Müziği Metaforlarına İlişkin Bulgular

Öğretmen adayları; Geleneksel Türk sanat müziği kavramına ilişkin 78 adet metafor üretmişlerdir. Bu metaforlar ortak özellikleri bakımından 13 kavramsal kategori altında toplanmıştır. Tablo 2’de bu metaforların kavramsal kategorilere göre dağılımlarına yer verilmiştir.

Tablo 2. Geleneksel Türk Sanat Müziğine İlişkin Metaforların Kavramsal Kategorilere Göre Dağılımları

Kategoriler (n=13)	f	Metaforlar (n=78)	f
Huzur, mutluluk ve sağlık verici bir unsur olarak	130	Anne sesi 3, antidepresan 2, dinlenme tesisi 1, gökyüzünü seyretmek 1, gül bahçesinde oturmak 2, güzel söz	20

<i>geleneksel Türk sanat müziği</i>		<i>duymak 2, ilaç 7, kitap okumak 1, masaj 4, melisa çayı 1, ney sesi 2, ninni 11, ruhun gıdası 4, sabun 2, sahilde yürüyüş yapmak 10, sallanan sandalyede oturmak 1, su sesi 35, terapi 6, uyku 31, yemyeşil doğayı seyretmek 4</i>	
<i>Geçmişin izlerini taşıyan bir unsur olarak geleneksel Türk sanat müziği</i>	53	<i>Anı 2, anı defteri 5, fotoğraf albümü 19, gaz lambası 1, miras 1, müze 2, siyah beyaz film 17, siyah beyaz fotoğraf 1, siyah beyaz televizyon 5</i>	9
<i>Değerli bir unsur olarak geleneksel Türk sanat müziği</i>	49	<i>Altın 16, antika eşya 16, elmas 2, eski kitap 1, Kaşıkçı Elması 2, mücevher 1, şarap 10, telkari 1</i>	8
<i>Sanatsal özellikleri tanımlayan ve yansıtan bir unsur olarak geleneksel Türk sanat müziği</i>	49	<i>Anahtar 4, güneş 38, heykel 1, sanat kimliği 3, vitrin 3</i>	5
<i>Olgun insana hitap eden bir unsur olarak geleneksel Türk sanat müziği</i>	40	<i>Ağır başlı insan 6, bedene büyük gelen giysi 7, kaplumbağa 13, sebze yemeği 1, yaşlı insan 13.</i>	5
<i>İletişimi sağlayan bir unsur olarak geleneksel Türk sanat müziği</i>	32	<i>Aşkın dile gelişi 4, çevirmen 1, divan şiiri 7, dolaylı söz 6, dolambaçlı yol 3, iç dünyanın dile gelişi 1, özlemin dile gelişi 4, peygamber 1, sevgiliye sitem 4, Türkçe dersi 1</i>	10
<i>Estetik bir unsur olarak geleneksel Türk sanat müziği</i>	26	<i>Kadın 6, kuğu 19, ten 1</i>	3
<i>Saygınlık duyulan bir unsur olarak geleneksel Türk sanat müziği</i>	14	<i>Asil insan 2, beyefendi 8, hanımefendi 1, müdür 1, takım elbise 2</i>	5

<i>Aidiyet hissi oluşturan bir unsur olarak geleneksel Türk sanat müziği</i>	11	<i>Ev 11</i>	1
<i>Öğüt verici bir unsur olarak geleneksel Türk sanat müziği</i>	9	<i>Büyüklerimiz 9</i>	1
<i>Birleştirici bir unsur olarak geleneksel Türk sanat müziği</i>	7	<i>Aile 2, akraba 1, akrabalık ilişkileri 2, sınıf arkadaşı 1, Türk kahvesi 1</i>	5
<i>Sanattaki ustalığın göstergesi olarak geleneksel Türk sanat müziği</i>	7	<i>Olgun meyve 1, Usta 5, uzman işi 1</i>	3
<i>Zenginlikleri bünyesinde toplayan bir unsur olarak geleneksel Türk sanat müziği</i>	5	<i>Limon çiçeği 1, okyanus 3, Osmanlı Devleti 1</i>	3

Kategori 1: Huzur, Mutluluk ve Sağlık Verici Bir Unsur Olarak Geleneksel Türk Sanat Müziği

Bu kategoriye toplamda 130 katılımcı ve 20 metafor temsil etmektedir. Katılımcılar tarafından en sık kullanılan metafor su sesidir (f=35). Bu metaforu uyku (f=31), ninni (f=11), sahilde yürüyüş yapmak (f=10) ve ilaç (f=7) metaforları takip etmektedir. Bu kategoriye oluşturan metaforların ortak özelliklerine göre **geleneksel Türk sanat müziği huzur, mutluluk ve sağlık verici bir unsurdur**. Örneğin; “*Geleneksel Türk sanat müziği su sesi gibidir. Çünkü ruha huzur verir*” (Matematik, 1, K). Bir başka örneğe göre; “*Geleneksel Türk sanat müziği sahilde yürüyüş yapmak gibidir. Çünkü mutluluk verir.*” (Müzik, 3, K) Bir başka örnekte ise “*Geleneksel Türk sanat müziği ilaç gibidir. Çünkü ruhu tedavi eder*” (Müzik, 1, K).

Kategori 2: Geçmiş Anımsatan Bir Unsur Olarak Geleneksel Türk Sanat Müziği

Bu kategoriye toplamda 53 katılımcı ve 9 metafor temsil etmektedir. Katılımcılar tarafından en sık kullanılan metafor fotoğraf albümüdür (f=19). Bu metaforu siyah beyaz film (f=17), siyah beyaz televizyon (f=5) ve anı defteri (f=5)

metaforları takip etmektedir. Bu kategoriye oluşturan metaforların ortak özelliklerine göre **geleneksel Türk sanat müziği geçmişini anımsatan bir unsurdur**. Örneğin; *“Geleneksel Türk sanat müziği fotoğraf albümü gibidir. Çünkü geleneksel Türk sanat müziği dinlediğimizde geçmiş anılarımızı hatırlarız”* (Türkçe, 4, E).

Kategori 3: Değerli Bir Unsur Olarak Geleneksel Türk Sanat Müziği

Bu kategoriye toplamda 49 katılımcı ve 8 metafor temsil etmektedir. Katılımcılar tarafından en sık kullanılan metaforlar altın (f=16) ve antika eşyadır (f=16). Bu metaforları şarap (f=10) metaforu takip etmektedir. Bu kategoriye oluşturan metaforların ortak özelliklerine göre **geleneksel Türk sanat müziği değerli bir unsurdur. Bu değer zaman geçse de azalmaz**. Örneğin; *“Geleneksel Türk sanat müziği antika eşya gibidir. Çünkü değeri zaman geçtikçe artar”* (Sınıf, 1, K).

Kategori 4: Sanatsal Özellikleri Yansıtan ve Tanımlayan Bir Unsur Olarak Geleneksel Türk Sanat Müziği

Bu kategoriye toplamda 49 katılımcı ve 5 metafor temsil etmektedir. Katılımcılar tarafından en sık kullanılan metafor güneştir (f=38). Bu metaforu anahtar (f=4), sanat kimliği (f=3) ve vitrin (f=3) metaforları takip etmektedir. Bu kategoriye oluşturan metaforların ortak özelliklerine göre **geleneksel Türk sanat müziği sanatsal özellikleri yansıtan ve tanımlayan bir unsurdur**. Örneğin; *“Geleneksel Türk sanat müziği güneş gibidir. Çünkü sanatımıza tıpkı bir güneş gibi doğar. Özelliklerini tıpkı bir güneş gibi aydınlatır”* (Müzik, 4, K). Başka bir örneğe göre; *“Geleneksel Türk sanat müziği sanat kimliği gibidir. Çünkü müziğimizin özelliklerini tanıtır ve açıklar”* (Sosyal, 3, K).

Kategori 5: Olgun İnsana Hitap Eden Bir Unsur Olarak Geleneksel Türk Sanat Müziği

Bu kategoriye toplamda 40 katılımcı ve 5 metafor temsil etmektedir. Katılımcılar tarafından en sık kullanılan metaforlar kaplumbağa (f=13) ve yaşlı insandır (f=13). Bu metaforları bedene büyük gelen giysi (f=7) ve ağır başlı insan (f=6) metaforları takip etmektedir. Bu kategoriye oluşturan metaforların ortak özelliklerine göre **geleneksel Türk sanat müziği olgun insanı yansıtan ve olgun insana hitap eden bir unsurdur**. Örneğin; *“Geleneksel Türk sanat müziği kaplumbağa gibidir. Çünkü ağır tempodur. Bu tempo genç insanın yaşantısına uymaz”* (Resim, 1, K). Bir başka örneğe göre *“Geleneksel Türk sanat müziği yaşlı insan gibidir. Çünkü görmüş geçirmiş belli bir olgunluğa ermiştir. Bu da müziğe yansımıştır. Yaşanmışlıkların ağırlığı bu müzikte hissedilir”* (Türkçe, 2, K). Bir örnekte ise *“Geleneksel Türk sanat müziği bedene büyük gelen bir elbise gibidir. Çünkü çok güzel de olsa taşınmaz gençliğimize büyük gelir”* (Fen, 4, K).

Kategori 6: İletişimi Sağlayan Bir Unsur Olarak Geleneksel Türk Sanat Müziği

Bu kategoriye toplamda 32 katılımcı ve 10 metafor temsil etmektedir. Katılımcılar tarafından en sık kullanılan metafor divan şiiridir (f=7). Bu metaforu dolaylı söz (f=6), aşkın dile gelişi (f=4), özlemin dile gelişi (f=4) ve sevgiliye sitem (f=3) metaforları takip etmektedir. Bu kategorideki dikkat çekici bir metafor ise peygamberdir (f=1). Bu kategoriye oluşturan metaforların ortak özelliklerine göre **geleneksel Türk sanat müziği iletişimi sağlayan bir unsurdur. Bu iletişimin dili süslemeli ve ağdalıdır.** Örneğin; “*Geleneksel Türk sanat müziği divan şiiri gibidir. Çünkü süslü ve ağdalı bir dile sahiptir*” (Müzik, 3, K). Bir başka örnekte “*Geleneksel Türk sanat müziği dolaylı söz gibidir. Çünkü anlatılmak istenen doğrudan açıklanmaz. Dolaylı imalı sözler kullanılır*” (Türkçe, 3, K). Bir başka vurgulanan özellik **geleneksel Türk sanat müziğinin sevilene duyulan duyguları en iyi şekilde dile getirdiğidir.** Örneğin; “*Geleneksel Türk sanat müziği aşkın dile gelişi gibidir. Çünkü sevgiliye duyulan aşk en iyi bu müzikle ifade edilir.*” (Sosyal, 4, K) Bir başka örnekte **geleneksel Türk sanat müziğinin iletişimi sağlarken sahip olduğu güce** dikkat çekilmiştir. Örneğin; “*Geleneksel Türk sanat müziği peygamber gibidir. Çünkü kul ile Allah arasında dahi iletişimi sağlayabilecek güçtedir*” (Müzik, 4, E).

Kategori 7: Estetik Bir Unsur Olarak Geleneksel Türk Sanat Müziği

Bu kategoriye toplamda 26 katılımcı ve 3 metafor temsil etmektedir. Katılımcılar tarafından en sık kullanılan metafor kuğudur (f=19). Bu metaforu kadın (f=6) ve ten (f=1) metaforları takip etmektedir. Bu kategoriye oluşturan metaforların ortak özelliklerine göre **geleneksel Türk sanat müziği estetik bir unsurdur.** Örneğin; “*Geleneksel Türk sanat müziği kuğu gibidir. Çünkü zariftir*” (Fen, 2, K). Başka bir örneğe göre; “*Geleneksel Türk sanat müziği kadın gibidir. Çünkü kadın gibi naif ve kırılığandır*” (Müzik, 3, E).

Kategori 8: Saygınlık Duyulan Bir Unsur Olarak Geleneksel Türk Sanat Müziği

Bu kategoriye toplamda 14 katılımcı ve 5 metafor temsil etmektedir. Katılımcılar tarafından en sık kullanılan metafor beyefendidir (f=8). Bu metaforu asil insan (f=2) ve takım elbise (f=2) metaforları takip etmektedir. Bu kategoride dikkat çekici bir metafor ise müdür’dür (f=1). Bu kategoriye oluşturan metaforların ortak özelliklerine göre **geleneksel Türk sanat müziği saygınlık duyulan bir unsurdur.** Örneğin; “*Geleneksel Türk sanat müziği beyefendi gibidir. Çünkü saygınlık uyandırır*” (Fen, 2, K). Başka bir örneğe göre; “*Geleneksel Türk sanat müziği takım elbise gibidir. Çünkü duyulduğu ortama saygınlık katar*” (Sosyal, 4, E). Bir diğer örnekte bu saygınlık esprili bir üslupla açıklanmıştır. Buna göre “*Geleneksel Türk sanat müziği müdür gibidir. Çünkü makamı vardır*” (Resim, 2, K) .

Kategori 9: Aidiyet Hissi Oluşturan Bir Unsur Olarak Geleneksel Türk Sanat Müziği

Bu kategoriyi toplamda 11 katılımcı ve 1 metafor temsil etmektedir. Bu metafor evdir (f=11). Bu metaforla vurgulanan özelliğe göre **geleneksel Türk sanat müziği aidiyet hissi oluşturan bir unsurdur**. Örneğin; “*Geleneksel Türk sanat müziği ev gibidir. Çünkü bu müzikle içine sevgi dolar. Kendini evindeymiş gibi rahat hissedersin*” (Resim, 2, K).

Kategori 10: Öğüt Verici Bir Unsur Olarak Geleneksel Türk Sanat Müziği

Bu kategoriyi toplamda 9 katılımcı ve 1 metafor temsil etmektedir. Bu metafor büyüklerimizdir (f=9). Bu metaforla vurgulanan özelliğe göre **geleneksel Türk sanat müziği öğüt verici bir unsurdur**. Örneğin; “*Geleneksel Türk sanat müziği büyüklerimiz gibidir. Çünkü tecrübeler müziğe yansır. Müzikle nasihat edilir*” (Resim, 2, K).

Kategori 11: Birleştirici Bir Unsur Olarak Geleneksel Türk Sanat Müziği

Bu kategoriyi toplamda 7 katılımcı ve 5 metafor temsil etmektedir. Katılımcılar tarafından en sık kullanılan metaforlar aile (f=2) ve akrabalık ilişkileridir (f=2). Bu kategoriyi oluşturan metaforların ortak özelliklerine göre **geleneksel Türk sanat müziği birleştirici bir unsurdur**. Örneğin; “*Geleneksel Türk sanat müziği aile gibidir. Çünkü birbirimizle bağlarımızı kuvvetlendirir*” (Müzik, 3, E). Başka bir örneğe göre; “*Geleneksel Türk sanat müziği akrabalık ilişkileri gibidir. Çünkü sevsek de sevmesek de beğensek de beğenmesek de akrabalarımızı dışlayamayacağımız gibi geleneksel Türk sanat müziğini de belirli bir ölçüde sahipleniriz. Bu bizi birbirimize bağlar*” (Müzik, 3, E).

Kategori 12: Sanattaki Ustahğın Göstergesi Olarak Geleneksel Türk Sanat Müziği

Bu kategoriyi toplamda 7 katılımcı ve 3 metafor temsil etmektedir. Katılımcılar tarafından en sık kullanılan metafor ustadır (f=5). Bu metaforu olgun meyve (f=1) ve uzman işi (f=1) metaforları takip etmektedir. Bu kategoriyi oluşturan metaforların ortak özelliklerine göre **geleneksel Türk sanat müziği sanattaki ustahğın göstergesidir**. Örneğin; “*Geleneksel Türk sanat müziği usta gibidir. Çünkü bu müziği yapabilmek maharet ister*” (Türkçe, 3, K). Başka bir örneğe göre; “*Geleneksel Türk sanat müziği olgun meyve gibidir. Çünkü sanatımızın en güzel, en başarılı örneklerini içerir*” (Sınıf, 2, K).

Kategori 13: Zenginlikleri İçeren Bir Unsur Olarak Geleneksel Türk Sanat Müziği

Bu kategoriyi toplamda 5 katılımcı ve 3 metafor temsil etmektedir. Katılımcılar tarafından en sık kullanılan metafor okyanustur (f=3). Bu metaforu limon çiçeği (f=1) ve Osmanlı Devleti (f=1) metaforları takip etmektedir. Bu kategoriyi oluşturan metaforların ortak özelliklerine göre **geleneksel Türk sanat müziği zenginlikleri içeren bir unsurdur**. Örneğin; “*Geleneksel Türk sanat müziği okyanus gibidir. Çünkü pek çok sayıda eser üretilmiştir*” (Müzik, 4, K). Başka bir örneğe göre; “*Geleneksel Türk sanat müziği limon çiçeği gibidir. Çünkü limon çiçeğinin her mevsimde çiçek açması gibi geçmişten günümüze her dönemde seçkin eserler verilmiştir*” (Resim, 2, E).

SONUÇ, TARTIŞMA VE ÖNERİLER

Bu çalışmanın bulgularına dayalı olarak elde edilen sonuçlarına göre:

Müzik öğretmeni adaylarının Türk halk müziğine ilişkin 67 adet ve geleneksel Türk sanat müziğine ilişkin 78 adet metafor ürettiği belirlenmiştir. Bu metaforlar ortak özellikleri bakımından incelenerek Türk halk müziğine ilişkin metaforlar 12, geleneksel Türk sanat müziğine ilişkin metaforlar da 13 farklı kavramsal kategori altında toplanmıştır. Çalışmada her iki müzik türünde ortak olan kategorilerin: Aidiyet hissi oluşturan bir unsur, değerli bir unsur ve öğüt verici bir unsur kategorileri olduğu belirlenmiştir. Bu sonuç geleneksel müzik türlerine ilişkin metaforların toplumsal anlam değerleri taşıdığına işaret etmektedir. Bu bakımdan toplum bireylerinin müziklerine yükledikleri anlam değerlerinin açıklanmasında, metaforların büyük ölçüde belirleyici olduğu söylenebilir. Her iki müzik türünde ortak olan kategorilerden “aidiyet hissi oluşturan bir unsur” kategorisine, müzik ve ortam ilişkisiyle bağlantı kurularak da açıklık getirilebilir. “Bireyler, müziğin tanıdık olması sonucunda, dinlenen ortama karşı da yakınlık kurarlar. Kurulan bu ilişki sonucunda ortam artık bireyler için herhangi bir tehdit içermez” (Bozkır, 2009:12). Buradan hareketle; “geleneksel müzik türlerinin toplum bireyleri için ev, vatan, memleket gibi tanıdık ortamları çağrıştırmasının, bu müziklerle kuvvetli bağların oluşturulmasına etken olduğu” söylenebilir.

Çalışmada Türk halk müziğine ait kavramsal kategorilerden kültürel bir unsur (f=82), sürekliliği sağlayan bir unsur (f=71), tanımlayıcı bir unsur (f=62), temel bir unsur (f=47), aidiyet hissi oluşturan bir unsur (f=31) ile temsil edici bir unsur (f=28) kategorilerinin en fazla katılımcının bulunduğu kategoriler olduğu belirlenmiştir. Geleneksel Türk sanat müziğinde ise huzur, mutluluk ve sağlık verici bir unsur (f=130), geçmişi anımsatan bir unsur (f=53), değerli bir unsur (f=49), sanatsal özellikleri tanımlayan bir unsur (f=49) ile olgun insana hitap eden bir unsur (f=40) kategorilerinin en fazla katılımcının bulunduğu kategoriler olduğu tespit edilmiştir.

Bahsedilen kategorilere göre katılımcıların Türk halk müziğini kültürü yansıtan bir unsur, Anadolu insanını tanımlayan bir kimlik gibi algılanmakta olduğu, toplumun olmazsa olmazı olarak gördüğü, bu müzikte tıpkı vatan gibi aidiyet hissini bulduğu ve üyesi olduğu halkın sesini bu müzikte işittiği algısına sahip olduğu söylenebilir. Yine bu kategorilere göre katılımcıların geleneksel Türk sanat müziğini daha çok huzur, mutluluk ve sağlık verici bir unsur olarak algılamakta olduğu

anlaşılmaktadır. Bu algı, geleneksel Türk sanat müziğinin geçmişten günümüze ruhsal durumun iyileştirilmesinde ve ruhsal hastalıkların tedavisinde bir araç olarak görülmesi ve kullanılması durumuyla da örtüşmektedir. Katılımcıların bu müziği geçmişini anımsatan bir unsur olarak görmesi fotoğraf albümü, siyah beyaz film, siyah beyaz televizyon, siyah beyaz fotoğraf metaforlarıyla özdeşirmesinde ise geçmiş dönem Türk sinemasında bu müzik türüne ilişkin örneklerin sıkça kullanılmasının etkisi olduğu düşünülmektedir. Bu dönem sinemasındaki film adlarının kimi zaman bu müzik türündeki şarkının adını alabildiği bilinmektedir. Bu durumda katılımcı bu müzik türündeki şarkının geri planındaki hikâyeyi de anımsıyor olabilir. Diğer bir kategoriye göre katılımcılar, geleneksel Türk sanat müziğini değerli bir unsur olarak görmektedirler. Katılımcılar aynı zamanda bu değer zamanla kavrandığı algısına da sahiptirler. Bu sonuç geleneksel Türk sanat müziğinin olgun insana hitap eden bir unsur olduğu kategorisiyle de desteklenmektedir. Buna göre katılımcıların geleneksel Türk sanat müziğinin değerli olduğunu düşündüğü ancak gençliklerinin yaşam ritimleriyle bu müzik türünün örtüşmediği algısına sahip oldukları söylenebilir. Bu algı müzik dinleme tercihi, müzik beğenisi gibi çalışmalarda yaş değişkeninin araştırılmasını destekler niteliktedir.

Çalışma sonucunda Türk halk müziği kavramına ilişkin olarak 10 ve üzeri katılımcı tarafından üretilen metafor imgelerinin: Ayna (f=76), tarih (f=44), Anadolu insanı (f=35), halkın sesi (f=26), ev (f=18), içimizden biri (f=18), toprak (f=17), öz (f=13), zaman makinesi (13), atalarımız (f=10) ve atasözü (f=10) olduğu belirlenmiştir. Geleneksel Türk sanat müziği kavramına ilişkin olarak 10 ve üzeri katılımcı tarafından üretilen metafor imgelerinin ise: Güneş (f=38), su sesi (f=35), uyku (f=31), fotoğraf albümü (f=19), kuğu (f=19), siyah beyaz film (f=17), altın (f=16), antika eşya (f=16), kaplumbağa (f=13), yaşlı insan (f=13), ev (f=11), ninni (f=11), sahilde yürüyüş yapmak (f=10) ve şarap (f=10) olduğu tespit edilmiştir. Çalışma sonuçlarına göre; “ev” her iki müzik türüne ilişkin üretilen ortak metafor imgesidir. Katılımcılar tarafından Türk halk müziği samimi doğal insan ya da çalışmada ifade bulan şekliyle Anadolu insanıyla özdeşleştirilirken; geleneksel Türk sanat müziği yaşlı insanla özdeşleştirilmiştir. Geleneksel Türk sanat müziğinde sahilde yürüyüş yapmak gibi eylem metaforları, kaplumbağa ve kuğu gibi hayvan metaforlarının kullanılması dikkat çekici bir sonuç olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bu çalışmanın sonuçlarına dayalı olarak şu öneriler sunulabilir:

Bu çalışmadan elde edilen sonuçlar, kişilerin bir müzik türüne ilişkin algılarının açıklanmasında o müziğin farklı bir yönüne vurgu yapan pek çok metaforun bulunduğunu göstermiştir. Kişilerin bu metaforları eğitimciler için bir öğretim aracı ve öğrenciler için de zihinsel algılarını kavramalarını sağlayan bir öğrenme aracı olarak kullanılabilir. Buradaki sonuçlar çerçevesinde elde edilen metaforlar ölçek maddelerine dönüştürülerek müzik türlerine ilişkin algıları ortaya çıkartan ölçekler geliştirilebilir. Üretilen metaforlarla çeşitli değişkenler arasındaki ilişkilerin sorgulandığı yeni çalışmalar yapılabilir. Metafordan kişilerin farklı müzik türlerine ilişkin algılarını belirlemede bir veri toplama aracı olarak faydalanılabilir.

KAYNAKÇA

- Babacan, E. (2014). "AGSL Öğrencilerinin Müzik Kavramına İlişkin Algıları: Metafor Analizi" *Eğitim ve Öğretim Araştırmaları Dergisi*, 3 (1), 124-132.
- Bayram, L. (2010). *Polis Koleji Öğrenci, Öğretim Elemanı ve İdari Çalışanlarının Okullarına İlişkin Metaforik Algıları*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Bozkır, B. (2009). *Profesyonel Müzisyenlerde Müzik Algısı Farklılıkları: Bir Fmrı Çalışması*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.
- Girmen, P. (2007). *İlköğretim Öğrencilerinin Konuşma ve Yazma Sürecinde Metaforlardan Yararlanma Durumları*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Anadolu Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Eskişehir.
- Mustan Dönmez, B. ve Karaburun, D. (2013). "Türk Halk Müziği Sözlerinde Metaforik Anlatım Geleneği". *Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic* 8 (4), 1081-1097.
- Saban, A. (2008). "Okula İlişkin Metaforlar". *Kuram ve Uygulamada Eğitim Yönetimi*, 55, 459-496.
- Schippers, H. (2006). "As If a Little Bird Is Sitting on Your Finger...': Metaphor As A Key Instrument in Training Professional Musicians". *International Journal of Music Education*, 24, 209-217.
- Umuzdaş, S. ve Umuzdaş, M. S. (2013). "Sınıf Öğretmenliği Öğrencilerinin Müzik Dersine İlişkin Algılarının Metafor Yoluyla Belirlenmesi". *Uluslararası İnsan Bilimleri Dergisi*, 10 (1), 719-729.
- Woody, R. H. (2002). "Emotion, Imagery and Metaphor in The Acquisition of Musical Performance Skill". *Music Education Research*, 4(2), 213-224.
- Woddy, R. H. (2004). "Advanced Music Students' Use of Imagery and Metaphor-Based Instruction in Generating Expressive Performance". *ICMPC38 Evanston, IL, USA*, 482-485.
- Zangwill, N. (2007). "Music, Metaphor and Emotion". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 65 (4), 391-400.
- Zangwill, N. (2014). "Music, Metaphor and Aesthetic Concepts". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 72 (1), 1-11.
- Zbikowski, L. (2008). "Metaphor and Music". [The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought](#), ed. Raymond W. Gibbs, Jr. Cambridge: Cambridge University Press, 502-524.

CUMHURİYET DÖNEMİNDE ŞİİR VE MÜZİK: ÂŞIKLIK GELENEĞİ

Poetry and Music In the Republican Era: Minstrelsy Tradition

DOI NO: 10.5578/AMRJ.8929

İzzet YÜCETOKER¹Meral BAHAR²

(*)

Özet

Edebiyat ve müzik arasındaki ilişki “söz” ve “ses”in kardeşliğinden doğmuştur. En eski çağlardan beri bu iki sanat birbirini beslemiş, zenginleştirmiş, aralarında uzak ya da yakın sürekli bir etkileşim söz konusu olmuştur. Edebiyatın birçok türünde müzikle bağ kurmak mümkündür. Ancak bu yakınlaşmanın, birlikteliğin en yoğun yaşandığı tür “şiiir”dir. Kaynak tarama modeli ile yapılan bu araştırmada Tanzimat’a kadar olan süre içinde edebiyatımızın şiiir ağırlıklı bir edebiyat olduğu belirlenmiştir. Tanzimat, sadece siyasi, askeri, iktisadi yaşantımızı değil, içtimai yaşantımızı, kültür ve sanatımızı da derinden etkilemiştir. Tanzimat’la başlayan Batı’ya yönelme hareketi Cumhuriyet döneminde de etkisini sürdürür. Ancak 1912’de Selanik’te Genç Kalemler dergisiyle başlayan Milli Edebiyat Dönemi, daha çok bir “halka doğru” hareketidir. Başta dil olmak üzere her alanda millileşmeyi hedefler. Halk şiiirinden faydalanma, modern şiiir anlayışını geleneksel şiiir anlayışıyla kaynaştırma eğilimi Cumhuriyet döneminde devam eder. Memleketçi sanat anlayışını benimseyenler başta olmak üzere Cumhuriyet döneminde pek çok sanatçı Anadolu coğrafyası ve insanının güzelliklerini işleyip hece ölçüsü, dörtlük nazım birimi gibi halk şiiirine özgü kalıpları kullanırken, halk şiiirimiz de yaşanan çağın sosyo-kültürel değişimine göre içine yeni motifler olarak gelişimini sürdürür. Türk saz şiiiri zaten müzik eşliktir. Saf (Öz) şiiir, sözcüklerle yaratılacak bir bestenin peşindedir. Modern şiiir alanındaki ürünlerin bestelenerek gönüllerde yer ettiği gözlemlenir. Orhan Seyfi Orhon, Cemal Safi şiiirlerinin neredeyse hepsi bestelenmiştir.

Hem müziğin hem edebiyatın kapsamında değerlendirilen “şarkı” ve “türkü” hızla değişen zevklerin, yeni bir dünya görüşünün, duygu ve düşünce evirilmelerinin tanıkları olarak günümüze uzanır. 1929 ekonomik buhranı, II. Dünya savaşı, çok partili hayata geçiş, darbeler, muhtıralar, Kore Harbi, yurt dışına işçi gönderme, Kıbrıs Barış Harekâtı, köyden kente göç... derken 21. yüzyıl kapımızı çalar. İnsanlığın bu uzun yüzyılı boyunca yaşananlar edebiyat ve müzik serüvenimizi de etkiler. Konu ile ilgili tarihi süreci yansıtan bilgiler, kaynak taraması sonucu elde edilenlerin genel özeti şeklinde verilmektedir. Bu çalışmada amaç, Cumhuriyet’e kadar edebiyatımızın müzikle olan yoldaşlığını kısaca özetlemek; Cumhuriyet döneminde romanda, şiiirde, tiyatrodaki müzik etkilerine değindikten sonra değişen zamana göre içine yeni motifler olarak gelişen, zenginleşen Türk Saz Şiiiri ve âşıklık geleneğini irdelemektir.

Anahtar Kelimeler: Şiiir, Müzik, Âşıklık Geleneği.

¹ Arş. Gör. Dr., Niğde Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, yucetoker21@hotmail.com

² Edebiyat Öğretmeni, Konya Hanife Yapıcı Anadolu Lisesi, meralbahar_69@hotmail.com

(*) Bu makale 5-8 Kasım 2015 tarihleri arasında, Afyonkarahisar’da düzenlenen “90. Yıl Müzik Kongresi” adlı kongrede sözlü bildiri olarak sunulmuştur.

Abstract

The relationship between literature and music, "word" and "sound" was born from in brotherhood. Since the most ancient art of these two feed off each other, enriching been has been a continuous interaction between these distant or close. Literature is possible to establish a link to the music of many kinds. However, this convergence, type of association is widespread "poetry". Turkish literature until the Tanzimat period is mainly a literary poetry. Reforms only political, military, not our economic life, social life, we, have deeply influenced our culture and art. Starting with the Tanzimat period, Western-oriented movements of the Republic also remains in effect. However, in 1912 the National Literature Young Period Items starting with the magazine in Thessaloniki, more of a "public right" movement. Aims to nationalization in all areas, especially language. Benefit from folk poetry, integration trend will continue during the Republican era with modern poetry traditional poetry. Although many artists Anatolia during the Republican period, especially those adopting the concept of art and the process and syllabic the beauty of the human, using verse poetry unit patterns that are specific to such folk poetry into . Orhan Seyfi ORHON, almost all of Cemal Safi poem was composed. Both the music and the literature that evaluated under "singing" and "folk" rapidly changing tastes of a new world vision extends to the present day as thoughts and feelings that they evolved witnesses. The aim of this study is to summarize the literature companionship with our music to the Republic; Republican era novels, poetry, music, theater, after mentioning the effects by developing new motifs in accordance with the changing times, to evaluate the enrichment of the Turkish Saz Poetry and the minstrel tradition.

Key Words: Potry, Music, Minstrelsy Tradition.

GİRİŞ

En eski çağlardan beri edebiyat ve müzik birbirini beslemiş, zenginleştirmiş, aralarında uzak ya da yakın sürekli bir etkileşim söz konusu olmuştur. “Edebiyat ve müzik ilişkisi hem kolay, hem zor bir konu. Kolaylığı iki alanın en yaygın sanat dalları oluşundan. Zorluk da yine aynı nedenden: Yoğunluk, ilişki ve ilinti çerçevesi genişliği, ister istemez olgunun bütün boyutlarına yetişememek kaygısı doğuruyor” (Özdemir, 2006: 3). Edebiyatın birçok türünde müzikle bağ kurmak mümkün. Ancak bu yakınlaşmanın, birlikteliğin en yoğun yaşandığı tür “şiir”. Mallarme diyor ki: “Kendi yöntemleri ile ve dilden oluşturduğu kavramsal kullanıma kadar şiir müzikseldir. Müzik, kesinlikle bütünde var olan ilişkilerin birliği, uyumu olarak tam ve açıkça bakırın, telin, ağacın çıkardığı basit seslerden değil ama doruk noktasına ulaşmış zihinsel sözden kaynaklanmaktadır” (Fevzioğlu,2005: 78).

Şiirin kendine özgü bir iç musikisi olduğu konusunda hemen herkes hemfikirdir (Kahyahoğlu, 2006: 23). Sözcüklerin yan yana gelişyle oluşturdukları melodik düzen, aliterasyon, asonans, tekrar, nida gibi ahenge dayalı sanatlarla; ölçü (vezin) dediğimiz ritim unsuruyla; uyak, iç uyak ve redif gibi ses benzerlikleriyle sağlanır. Şiir, doğduğu toplumun dil varlığı içinde gelişir. Bu yüzden dilin anlatım imkânları kadar, melodik bir düzene sahip olup olmaması da şiir için önemlidir. Türkçe renklilik ve tını zenginliğiyle böyle bir müzikal yapıya sahiptir.

Türk edebiyatı, Orta Asya bozkırında zengin bir sözlü gelenekle başlar. Atlı-göçebe kültürün izlerini sürebildiğimiz bu sözlü edebiyatın verimleri şiir şeklindedir. Şiirlerde hece ölçüsü, dörtlük nazım birimi, yarım kafiye kullanılır. Ozan, baksı, kam, şaman, oyun gibi adlarla anılan şairler, bir tür telli saz olan “kopuz” eşliğinde

“destan, koşuk, sagu” söylerler. “İrlamak”, “yır” sözcükleriyle “koşuk okumak” arasında fark gözetmezler.

Yöntem

Araştırma betimsel bir araştırma olup, durum tespiti yapılmıştır. Araştırmada nitel araştırma yöntemlerinden doküman analizi yöntemi kullanılarak konu ile ilgili alan yazın taranmış, tarama sonucunda şiir ve müzik arasındaki benzerlikler ve farklılıklar tespit edilmiştir. Bu tespitler ışığında Aşıklık geleneği hakkında dokümanlar incelenmiş, bu gelenek içerisinde söz ve müziğin gelişimi incelenmiştir.

Divan Şiiri ve Müzik

VIII. yüzyıldan itibaren yazılı ürünlerle de gelişimini sürdüren Türk edebiyatı, Tanzimat’a kadar şiir ağırlıklı bir edebiyattır. Uygarlık değişikliği, dini hayat, dil coğrafyası, kültürel farklılaşma Türk edebiyatının tarih içindeki gelişimini etkilemiştir. İslamiyet’in kabulünden sonra İranlılar aracılığıyla, ortak İslam edebiyatının şekil ve tekniği, zevki, hayat görüşü, temaları, motifleri, estetiği Türk edebiyatına girmeye başlamıştır (Özdemir, 2007: 19).

Arap ve Fars edebiyatının etkisiyle oluşan Divan edebiyatı zengin müzikal yapısıyla şiir yüklü olarak karşımıza çıkar. Divan şiiri, 15. yüzyılda taklit ve kuruluş aşamasını tamamlayıp kendi üstatlarını yetiştirmeye başlarken Türk dili de Osmanlı Türkçesi adıyla bir kültür dili olarak gelişimini sürdürür. Türk sanat musikisinin daha incelenmiş biçimi olan Klasik Türk Mûsikisi, Divan şiiri üzerinde geliştiği için dili öncelikle edebi dildir. Edebi dil, duyguya, hayale ve heyecana dayalı uyarımlar yolu ile zihinde yer edebilme gücüne sahiptir (Önal, 1999: 37).

Şiir, sözlü müzik eserleri için son derece zengin bir kaynaktır ve “Türk mûsikîsi, söze verdiği ağırlık dolayısıyla önce bir şiir mûsikîsi.”dir (Tanrıkorur, 1998: 105). Geleneksel Türk sanat musikisi bestekârları birçok Divan şairinin şiirini besteleyerek söz ve müziği estetik bir biçimde birleştirirler. Bu estetik buluşmada şiirdeki sözcükler, kullanılan ölçü, tema gibi kavramlar, “makam, usul, geçki, ezgi” gibi musikiye ait yapı unsurlarını etkiler. Divan şiirinde ritim unsuru aruz ölçüsüdür. Aruz, “çadırın ortasına destek olarak dikilen direk” demektir. Arap, Fars ve Türk edebiyatlarında “hecelerin uzunluk ve kısalık temeline dayanan nazım ölçüsü” anlamında kullanılır (Dilçin, 1983: 3). Klasik şiirin yazıldığı aruz vezinleri ile bestede kullanılan usûller arasında organik bir ilişki söz konusudur. Geleneksel Türk sanat mûsikîsi, kısa ve uzun birçok ritm kombinezonunu “usûl”ler içinde kalıplaştırmıştır (Tanrıkorur, 1998: 80).

İslamiyet’in kabulünden sonra Anadolu coğrafyasında Divan şiiri yanında tekke ve dergah çevresinde gelişen “Tekke Şiiri” ya da yaygın adıyla “Dini Tasavvufi Türk Halk Şiiri”, özel ezgi ile söylenen “ilahi”leri; Mevlevi tekkelerinde ney, Bektaşî tekkelerinde saz ve başka tekkelerde farklı müzik aletleriyle müzik ve şiiri buluşturur.

Ayrıca Orta Asya ozan-kopuz geleneğinin Anadolu coğrafyasındaki farklı bir uzantısı gibi değerlendirebileceğimiz “Aşıklık Geleneği”nin de 16. yüzyıldan itibaren

“Türk Saz Şiiri” adıyla varlık gösterdiğini ifade etmeliyiz. Türk insanının duygularını, düşüncelerini, şiir zevkini yansıtan âşık edebiyatı, sözlü gelenek içinde, yüzyıllar boyu dilden dile, telden tele, ilden ile yayılarak varlığını günümüze dek sürdürmüştür. Saz çalabilmek âşıkların önemli niteliklerinden biridir. Âşık saz çalmayı genellikle ustasından öğrenir. Âşık, deyişi bellediğinde hazırlamak ve sözlerini ezgilerle süslemek amacıyla sazını bir araç olarak kullanır. Âşıklıkta öncelikli olarak duygu güzelliği gereklidir. Ses ve sazın güzel olması ikinci plandadır. Bununla birlikte, şiirini saz eşliğinde “telden söyleyen” âşıklar daha çok sevilir (Özdemir, 2007: 78).

Batı Etkisinde Gelişen Türk Edebiyatında Müzik

“Batı Etkisinde Gelişen Türk Edebiyatı”nın ilk halkasını teşkil eden Tanzimat edebiyatı (1860-1896), Osmanlı aydınının, Batı kültür ve edebiyatını tanıma, Fransızca öğrenme, çeviriler yapma, yeni türlerde ilk örnekleri verme çabalarıyla şekillenir. Batı temelli yeni bir edebiyat kurma amacı taşıyan Tanzimat sanatçıları, her yenileşme hareketinde olduğu gibi eskiye karşı bir tepki duysalar da özellikle biçim bakımından divan şiirinin etkisinden kurtulamazlar. Bu dönemde Şinasi, Ziya Paşa ve özellikle Namık Kemal’le “hürriyet, eşitlik, hak, hukuk vatan ve millet”e dair yüksek perdeden terennümler; Abdülhak Hamit Tarhan’la metafizik ürperti şiirimize girer.

Modern Türk Şiiri, gerçek anlamda Serveti Fünun döneminde (1896-1901) karşımıza çıkar. Fransız simbolistlerini ve parnasyenlerini tanıyan Cenap Şahabettin ve Tevfik Fikret, siyasi, sosyal problemler yerine estetik değerlere ve sanatsal zevke önem verirler. Şiirde, parnasizmden gelen resim ve simbolizmden gelen müzik etkileri dikkat çeker. Uzun sesli ve ahenkli söyleyişi, müzik değeri olan sözcükleri tercih ederler. Şiirin içerik yeniliklerine biçim yeniliklerini de ekleyen şairler, şiirde birden çok aruz kalıbı kullanmanın yanında, aruz kalıplarını kırarak serbest müstezata yönelirler. Böylece Tevfik Fikret, nazmı nesre yaklaştırır. Cenap Şahabettin Elhan-ı Şita’da şekil, vezin ve çeşitli ahenk unsurlarıyla bir musiki vücuda getirir. Hüseyin Cahit’in deyişiyle “Servet-i Fünun avama mahsus değildir.” Bu yüzden ağır dilleri, aşırı Batıcı tutumları, halktan kopuk olmaları sürekli eleştirilir.

Edebiyatımızda bir bildiri ile kendini tanıtan ilk edebi topluluk Fecr-i Ati’dir. “Sanat şahsi ve muhteremdir.” görüşünden hareket eden, aşırı bireysellik, dil ve üslubundaki yapaylıkla eleştirilen topluluk Servet-i Fünun’un uzantısı olmaktan öteye gidememiştir. Dönemin siyasi sosyal şartları da kuvvetli bir sanat aşkı dışında ortak paydası bulunmayan Fecr-i Ati’nin tutunması için elverişli değildir. Zira Osmanlı Trablusgarp Harbi ve Uşi Antlaşması ile Afrika’daki son topraklarına veda eder. Bu sırada çıkan Balkan Harbi ile Avrupa’daki varlığına son verilmek istenir.

Fecr-i Ati’den hatırlarda kalacak isim, 1930’lara kadar Saf (Öz) Şiir anlayışının öncüsü kabul edilen Ahmet Haşim’dir. Haşim, Piyale önsözünde, “Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar” başlıklı yazısında şiiri “söz ile musiki arasında, sözden ziyade musikiye yakın” olarak tanımlıyor ve diyor ki: “Şiirde her şeyden önce önemli olan, sözcüğün anlamı değil, cümledeki söyleyiş değeridir. Şairin amacı her sözcüğün cümledeki yerini, öbür sözcüklerle olacak değinme ve çarpışmalardan ve anlaşılmaz birleşmelerden ortaya çıkan tatlı, gizli, yumuşak ya da sert uyumlarını

dizenin bütünündeki gidişe bağlayarak dalgali ve akıcı, karanlık ya da ışıklı, ağır ya da hızlı duygulara, sözcüklerin anlamlarının üstünde, dizenin musiki yönünden dalgalanmalarından gelen, sınırsız ve etkili bir anlatım bulmaktır.”

Edebiyatımızda 1911-1923 yıllarını kapsayan edebi oluşuma “Milli Edebiyat Dönemi” denir. Ömer Seyfettin’in Selanik’te çıkan “Genç Kalemler” dergisinde yayımladığı “Yeni Lisan” makalesi bu dönemin başlangıcı kabul edilir. Yeni Lisan Hareketi, milli bir dil ve edebiyat anlayışı üzerine temellenir. Bu dönemdeki siyasi, sosyal gelişmeler sanatçıları etkilerken en önemlilerini “Batıcılık, Osmanlıcılık, İslamcılık, Türkçülük” olarak sayabileceğimiz birtakım fikir akımları da edebi ürünleri ve temayı şekillendirir.

1911-1923 arasında Türk şiiri ses, söyleyiş, yapı, dil ve anlatım bakımından üç başlık altında toplanabilir:

1. Ziya Gökalp Çevresinde Gelişen Milli Edebiyat Dönemi Şiiri

2. Ahmet Haşim ve Yahya Kemal’le Gelişen Saf (Öz) Şiir Anlayışı

3. Mehmet Akif Ersoy’un Şiiri ve Manzumeleriyle Halkın Yaşam Tarzı ve Değerlerini Anlatan Şiir Anlayışı (Uzun, 2013: 354).

Milli Edebiyat, bir akımdan çok içinde yenilikçi, gelenekçi, bireysel birçok eğilimi taşıyan bir dönemin adıdır. Edebiyat eserlerinde halkın konuştuğu dil olan Türkçe kullanılmıştır. Milli edebiyatçılar, özellikle dil konusu üzerinde durmuşlardır. Yoksa sanatçıların kişisel görüşleri birbirinden oldukça farklıdır. Kimi sade bir dille kişisel konular üzerinde şiirler söyler (Beş Hececiler), kimi vatan, millet, Anadolu kavramları üzerinde durur. Bu serbestlik de Milli edebiyatın sürekliliğini sağlamıştır. Şiirde aruz yerine ulusal ölçümüz olan heceyi yaygınlaştırma çabaları, eserlerde yerli hayat, milli ve tarihi konuların işlenmesi, şiirlerde halk edebiyatı nazım şekillerinden ve motiflerinden faydalanılması, Anadolu’ya ve Anadolu insanına yönelik gibi yoğun olarak görülen özellikler Cumhuriyet ilk nesil edebiyatını da etkileyecektir

Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatında Şiir ve Müzik

Cumhuriyet dönemi Türk Edebiyatını, Milli Edebiyattan kesin sınırlarla ayırmak zordur. Milli Edebiyat sanatçılarının çoğu bu dönemde de eser vermeyi sürdürür. Millileşme akımının devamı olarak hızlı bir gelişme ve oluşma çığır açılmıştır. Bu oluşumda, Cumhuriyet’in ilanından sonra gerçekleştirilen büyük siyasi, toplumsal ve kültürel değişimler rol oynar. Özellikle Kurtuluş Savaşı, Atatürk İlke ve İnkılapları edebi eserlerin oluşumunda etkilidir. Cumhuriyet edebiyatı Anadolu’yu daha öne çıkararak toplumun değişik kesimlerinden sanatçıların yetişmesini sağlamıştır. Köy Enstitüleri köy kökenli yazar ve şair kuşağının yetişmesine ortam hazırlamış, böylece Milli Edebiyatla başlayan “halka doğru” hareketi, Cumhuriyet’in ana ilkesi olmuştur. Zamanla memleket edebiyatı zevkiyle Batı’dan gelen anlatma biçimleri birleşmiş, milleti oluşturan değerler farklı yönleriyle edebi eserlere yansımıştır.

20. yüzyıl, çok hızlı gelişen olaylara sahne olmuştur. İki büyük dünya savaşıyla yeryüzü kan gölüne dönerken yüzyıl boyunca çatışmalar, huzursuzluklar, kurtuluşlar, ihtilaller birbiri ardına gelmiştir. II. Dünya Savaşı’na doğrudan katılmamamıza rağmen savaşın yıkıcı etkilerini hissetmişiz. Kaçakçılık,

vurgunculuk, kıtlık, açlık ve büyük şehirlerdeki kimi savaş zenginlerinin varlığı toplumda, özellikle sanatçılar ve fikir adamlarında isyan ve umutsuzluğun doğmasına sebep olmuştur. O dönemde ortaya çıkan bazı karşı akımlar da aydınımızı etkiler ve Cumhuriyet Edebiyatı 1940 sonrasında daha farklı özellikler gösterir. Garipçiler, Toplumcu Gerçekçiler, II. Yeni, Hisarcılar, Maviciler gibi şiir eğilimlerini, bütün bunlara katılmayıp bağımsız çizgisini sürdüren birçok şairi görmek mümkündür.

Şiir, Şarkı, Türkü, Beste: Müzik ve Edebiyat

Beş Hececiler, Balkan Savaşı yıllarında oluşan, Milli Edebiyat ilkelerine bağlı bir şiir topluluğudur. Türk şiirinde aruzdan serbest ölçüye geçişte bir köprü görevi üstlenmişlerdir. Faruk Nafiz Çamlıbel, Orhan Seyfi Orhon, Enis Behiç Koryürek, Yusuf Ziya Ortaç, Halit Fahri Ozansoy'un oluşturduğu bu şiir anlayışı bazı değişikliklerle Garip akımına dek sürüp gitmiştir. Şiirlerinde Anadolu manzaralarını ve Anadolu yaşayışını coşkun bir dille işlemişler, "gönül seslerini" dile getirmişler ve zamanla romantizme sürüklenip gerçekliklerini yitirmişlerdir.

Hecenin en güçlü şairi olarak bilinen Faruk Nafiz'in sağlam, yalın, musikili bir şiir dili vardır. Halk dilinin duygu ve deyişlerinden faydalanır. "1922'de edebiyat öğretmeni tayin edildiği Kayseri'ye (henüz tren olmadığı için) "Ulukışla yolundan" bir yaylı arabasıyla gitmiştir. Bu gezinin pek samimi duyularını Han Duvarları adlı seyahat şiirine de koyan Faruk Nafiz, sonradan türlü fırsatlarda memleketi "içinden tanımak" imkanları bulmuş ve Anadolu'yu taze keşfedilmiş bir şiir kaynağı gibi işlemeye koyulmuştur. Sanat adlı şiirinde:

"Dağ gibi bir zeybeğin toprağa diz vuruşu"nu ince bale gösterilerine üstün tuttuğunu, "Istirap çekenleri acıklı nefesleri"nin kendisini "orkestra seslerinden" fazla duygulandırdığını, ince kadın heykellerinden çok "bir köylünün kıvrılmayan belinden" zevk aldığını söyleyerek, bu tarzdaki şuurulu azmini belirtmiştir. Nitekim aynı şiirin son dördüğündeki;

*Başka sanat bilmeyiz karşımızda dururken
Yazılmamış bir destan gibi Anadolu'muz
Arkadaş, biz bu yolda türküler tuttururken
Sana uğurlar olsun... ayrılıyor yolumuz*

mısraları, hem o zamana kadar moda olan alafranga şiire karşı tepkisini ifade eder, hem de Anadolu'ya açılacak olan memleketçi şiirin bildirisi (beyanname) gibidir (Kabaklı, 1985:226).

"Halk şiirinden aldığı lirik ilhamlara, modern ve tasvirici bir intiba katarak taklitçi olmaktan kurtulan" Faruk Nafiz'in açtığı bu çığırda, Ahmet Kutsi Tecer, Behçet Kemal, Ahmet Muhip, Arif Nihat Asya, Cahit Külebi, Yavuz Bülent Bakiler... başka türlü güzel şiirlerle yol alırlar (Kabaklı, 1985:226).

Şiirin kendine has bir iç musikisi olduğu konusunda hemen herkes hemfikirdir. Yazılan atonal bir şiir olsa bile. Bu akrabalık konusunda çok şey yazılıp söylenir. Halk müziği şiirsiz düşünülemez. Klasik, modern ve geleneksel müzikler de. Hele bu müziklerin çoğunda ağırlığını koyabilen şarkı ve türkü formları içinde şiirin rolü özeldir. Tüm bu temel müzik türlerinin yanında, kent kültürünün, kent

hayatının kopmaz parçası olan popüler müziklerin de şiirle akrabalığı vardır ve olması gerekir (Kahyaoğlu, 2006: 23).

Hem müziğin hem edebiyatın kapsamında değerlendirilen “şarkı” ve “türkü”, birçok şairin popüler müzikle birleşmiş şiiri Cumhuriyet döneminde hızla değişen zevklerin, yeni bir dünya görüşünün, duygu ve düşünce evrilmelerinin tanıkları olarak günümüze uzanır.

Faruk Nafiz’in “Bahçemde Açılmaz Seni Görmezse Çiçekler” şiiri Münir Nurettin Selçuk; “Kıskanç” şiiri, Suat Sayın; Enis Behiç Koryürek’in “Hatıra” şiiri de Erol Sayan tarafından bestelenir. Beş Hececiler’den Orhan Seyfi Orhon’un ise yirmiden fazla şiiri bestelenmiş ve şarkı olarak dillerde dolaşmıştır. *Hani o, bırakıp giderken seni;/Bu öksüz tavrını takmayacaktın?/Alnına koyarken veda busemi,/Yüzüme bu türlü bakmayacaktın? dizeleriyle meşhur “Veda” şiiri; “Ölürsem yazıktır sana kanmadan” sözleriyle başlayan “Diyorlar” şiiri gönüllerde taht kurmuştur.*

Birçoklarına göre yaşayan en büyük hece şairi olarak kabul edilen Cemal Safi’nin 160 civarında şiiri bestelenmiş. “Aşk Şairi”, “Aşkı Haykıran Şair” diye çeşitli sıfatlarla nitelendirilmesi onun şiirlerinde ana temanın aşk ekseninde etrafında şekillenmesinden kaynaklanır. Selçuk Tekay tarafından bestelenen ve Muazzez Abacı tarafından yorumlanan, “Vurgun” şiiri ile 1990 yılında Milliyet ve Hürriyet Gazeteleri tarafından yılın şairi seçilir:

*“Ne kadar zulmetsen ah etmem sana,
Her iki cihanda gül kana kana,
Seninle cehennem ödülüdür bana
Sensiz cennet bile sürgün sayılır.”*

Zekai Tunca’nın bestelediği “İmkansız”, Türk sanat müziğinin en çok dinlenen eserleri arasında yer almıştır:

*Yıldızlara baktırdım fallara çıkmıyorsun
Seni görmem imkansız rüyalarım olmasa
Pencereden bakmıyor yollara çıkmıyorsun
Seni görmem imkansız rüyalarım olmasa*

1970’lerin başında değişen Türk Sanat Müziği formlarıyla kentte yayılmış olan Türk Halk Müziği’ne oryantal öğeleri de katarak “arabesk” adı verilecek yeni bir müzik sentezi yaratan saz sanatçısı Orhan Gencebay’ın bestelediği Cemal Safi şiirleri, popüler müzik aracılığıyla geniş kitlelere ulaşmıştır:

*“Aşkınla ne garip hallere düştüm,
Her şeyim tamam da bir sendin noksan,
Yağmur yağ demeden yollara düştüm,
İçim ürperiyor, ya evde yoksan!”*

Ahmet Kutsi Tecer; halka giden, halkı bize getiren bir şairdir. Şiire sade, saf sesini vermek, şiiri tüm süsslerden soymak ister. Faruk Nafiz Çamlıbel’in açtığı “memleketçi şiir” yolunda, folklordan, halk edebiyatından, günlük yaşantılardan, Anadolu’nun eski efsanelerinden geniş ölçüde yararlanır (Karaalioglu, 1982:548). “Çal” sözcüğünün tekrarıyla tezenenin bağlamanın tellerine vuruş ritmini canlandırdığı “Bağlamacıya” şairin halk şiirine duyduğu özlemi yansıtır ve bu geleneğin unutulmaması gerektiğini vurgular:

*Çal bağlamacı çal, eski türküler,
Dirilt nağmelerini ataların!
Dertli, Emrah, Ruhsat dile gelsinler,
Duyur sesini eski ustaların.*

Cumhuriyet Döneminde, gelenekten gelen özellikleri modern şiirin imkânlarıyla kaynaştıran Saf (Öz) Şiirciler, sembolizm akımından da etkilenecek şiiri soylu bir sanat olarak görmüşlerdir. Şiir, ritim sanatı olduğu için beste, güfte (söz) den önce gelir. Dizelerinde nağme hissedilmeyen şiirin düz yazıdan farkı yoktur. Ahmet Haşım, Yahya Kemal, Ahmet Hamdi Tanpınar, Ahmet Muhip Dranas, Necip Fazıl Kısakürek, Ziya Osman Saba, Cahit Sıtkı Tarancı, Asaf Halet Çelebi gibi isimlerin temsil ettiği Saf (Öz) şiirin şiirsel söylemde doruğa ulaşmayı arzuladığı görülür. “Gerek Yahya Kemal’in, gerek Tanpınar’ın müzikle kurdukları ilişki biçiminin dünya edebiyatı açısından dahi benzersiz olduğu söylenmelidir” (Abacı, 2006: 4).

“Çok insan anlayamaz eski mûsikîmizden/ve ondan anlamayan bir şey anlamaz bizden” diyen Yahya Kemal, eski şiirimiz kadar eski mûsikîmizin de unutulmamasından yanadır. Birçok şiiri Münir Nurettin Selçuk tarafından bestelenen Yahya Kemal’in şiirlerinin isimlerinde de müzik çağrışımları dikkat çeker: Güftesiz Beste, İtri, Gece Bestesi, Mohaç Türküsü... (Beyatlı, 1999).

Serbest Şiir ve Pop Müzik

Bunların dışında 1960’ın başlarında Sezen Cumhuriyet Önal, Fecri Ebicioğlu’nun Batı’nın ünlü pop parçalarına Türkçe sözler yazıp piyasaya sürmeleriyle başlayan ve 60’ların sonunda “Anadolu Pop” adını alan bir kent müziği ortaya çıkar. Sayısız pop ve rock grubu, Barış Manço, Cem Karaca, Fikret Kızılok gibi isimlerle daha geniş bir tabana yayılır. Türkiye’nin bu yıllardaki modernleşme ve sanayileşme sürecindeki yoğun aksamalar ve yukarıdan gelen müdahaleler kültürel alt yapının da karmaşık bir hal almasına sebep olur. Düzene muhalif bir sanat anlayışını benimseyenler çıkar. Toplumcu şairlerimizden Nazım Hikmet’in “Ceviz Ağacı”, Cem Karaca tarafından seslendirilir:

Başım köpük köpük bulut, içim dışım deniz,
Ben bir ceviz ağacıyım Gülhane Parkı’nda,
Budak budak, şerham şerham ihtiyar bir ceviz.
Ne sen bunun farkındasın, ne polis farkında.

Fikret Kızılok, 1969’da [Aşık Veysel](#)’in [Uzun İnce Bir Yoldayım](#) türküsünü yeni bir düzenlemeyle kayda alır. Yumma Gözün Kör Gibi / Yağmur Olsam", Kızılok’un asıl çıkışını yaptığı plak olur. 1970 tarihli plaktaki iki şarkının da sözleri Aşık Veysel’e, besteleri Fikret Kızılok’a aittir. Kızılok, [Karacaoğlan](#) şiirlerini de bestelemiştir:

Güzel, ne güzel olmuşsun
Görülme, görülmeyi
Siyah zülfün halkalanmış
Örülme, örülmeyi

Fikret Kızılok, Ahmet Arif'ten Nazım Hikmet şiirlerine, [Mahzuni Şerif](#)'ten Veysel'e kadar şiir pınarından yararlanmış bir sanatçımızdır.

Böylece sadece aruz ölçüsü ve hece ölçüsüyle yazılmış şiirlerin değil, serbest şiirin de müzikle birleşerek gönüllerde ve kulaklarda yer etme macerası başlar. Orhan Veli, Melih Cevdet, Oktay Rıfat, Ümit Yaşar Oğuzcan, Attila İlhan, Murathan Mungan, Can Yücel... gibi birçok şairin şiiri hem okuyana hem dinleyene seslenir.

İlk şiirlerinde (Balıkçı Türküsü, Cebbaroğlu Mehemmed) II. Dünya Savaşı'nın yaşattığı çöküntüleri yansıtan Attila İlhan, Toplumcu şiir anlayışını benimsemiş, halk ve divan şiirinin özelliklerinden yararlanmış, folklor öğelerini kullanmış, bunları çağdaş şiir anlayışıyla kaynaştırmıştır. "Batı" adlı şiiri serbest yazılmıştır ama içinde bir Ege türküsü duyarsınız:

harmandalı efem
 aman Allah rüzgar gibi durmuş bakıyor
 önüne katıp dağları deryaya sürmüş
 çifte de yarasından kanlar akıyor
 harmandalı eser esmesin mi başımızda
 rüzgar efem tosun gerdan kırıp yürüsün
 davul çağırınca dengi dengine
 kılıç gibi bakışları gökte bilesin
 vur dizini zeybek toprak inlesin

(Sisler Bulvarı)

Müziğin Roman ve Tiyatroya Etkisi

Cumhuriyet döneminde "müzik" ve "edebiyat" ilişkisi sadece "şiir"le sınırlı değildir. "Bütün sanatlar musikinin peşindedir" diyen Tanpınar'ın eserlerinde hiç bitmeyecek bir "Mahur Beste"nin yanında Klasik Batı Müziği de yer alır. "Huzur" romanında Beethoven'ın izlerini süren çalışmalar vardır. Ayrıca Enis Batur'un "Fugue Sanatı Üzerine Bir Roman Denemesi" alt başlığıyla yayımladığı "Acı Bilgi" bu konunun ilginç örneklerinden biridir.

Türk tiyatrosunun klasik eserlerinden biri olan Lüküs Hayat, 1933'te Cemal Reşid Rey tarafından bestelenir. Şehir tiyatroları tarafından defalarca sergilenen bu müzikal, filme de aktarılmıştır. Ayfer Feray Tiyatrosu, Yedi Kocalı Hürmüz'ü başarıyla sergilemiştir. 1980'lerde Haldun Dormen / Egemen Bostancı işbirliği ile yerli müzikallerin "altın çağı" başlar. Hisseli Harikalar Kumpanyası'nın büyük ilgi görmesinin ardından Şen Sazın Bülbülleri, Hababam Sınıfı ve Geceye Selam gibi özgün yerli müzikaller sahnelenir. Ferhan Şensoy'un Muzur Müzikal de unutulmaması gereken eserlerdendir.

Âşık Tarzı Şiir Geleneği

Temelleri İslam öncesi döneme kadar uzanan Aşık Tarzı Şiir Geleneği halk edebiyatının bir kolu olarak günümüze kadar uzanmıştır. Genellikle sözlü geleneğe ve doğaçlamaya dayanan; hece ölçüsü, dörtlük nazım birimi, yarım kafiye gibi unsurlar taşıyan; aşk, ayrılık, gurbet, kahramanlık, ölüm... duygularını koşma, semai, varsağı, destan gibi nazım şekilleri ve sade bir Türkçe ile saz eşliğinde terennüm etme geleneği olarak süregelmiştir. Âşık edebiyatının temsilcileri 16. Yüzyıla kadar

“ozan” adını kullanırken 17. Yüzyılda bu kelime olumsuz anlamda kullanılır olmuş ve tasavvufun da etkisiyle bu edebiyatın temsilcileri arasında “aşık” adı yaygınlaşmıştır (Sakaoğlu, 1998: 369).

Ahmet Kabaklı, bu şairlerin çoğunun şiirlerini sazla çalıp söylediklerini, bu bakımdan eli kopuzlu eski ozanlara benzediklerini ifade eder. “O kadar ki Halk şairi ve sazını birbirinden ayıramayız. Keramet sazda mıdır, sözde midir anlayamayız. Âşık sazına gözü gibi bakar. “Kel başından korkar, âşık sazından” diye bir söz bile uydurulmuştur. Çağdaşımız Halk şairi Âşık Veysel’in:

Ben gidersem sazım sen kal dünyada
Gizli sırlarımı aşıkâr etme

deyişi, çok manidardır... Böylece şiirleri sazla çalıp çağırmak töresi onlara, şairlikten başka bestecilik görevi de yükler (Kabaklı, 1985: 437).

Âşıklar, kalemsiz arzuhal yazan, gönül kitabından dilleriyle aracısız şiir üreten sanatkârlardır. Fıkraların, darbımesellerin hikâyeli türkülerin ustası onlardır. Buldukları toplumun lehçelerinin şivelerinin ve nazım şekillerinin de en iyi temsilcileridirler. Âşık, bazen bir pir elinden bade içerek, bazen de bir usta yanında çırak olarak yetişir. Âşıklık, onların hilkatinden, soyundan, ustalarından, öğrenme hazinesinden miras kalmıştır. Âşıklar, gülerken, ağlarken, kızarken söylerler. "Âşıklar olmasaydı tabiat dilsiz kalırdı." diyen âşık, ne kadar haklı söylemiştir. Tabiatın dili oldukları gibi, halkın gönüllerinin de dili olmuşlardır (Tanrıkulu, 1998: 4-6).

Âşık geleneğinde yüzyıllardır devam eden bir usta- çırak ilişkisi vardır. Usta- çırak ilişkisi bir yandan geleneğe estetik boyut kazandırır; diğer yandan da geleneğin ve halk kültürünün kuşaktan kuşağa aktarılmasını sağlar. Âşık Tarzı Şiir Geleneği Osmanlı döneminde 17. 18. 19. yüzyıllarda yetiştirdiği güçlü temsilcilerle parlak bir dönem yaşar.

“19. Yüzyılda, Divan edebiyatında mahallileşme akımı artarken, divan şiirinin çevresine yakın âşıklar, divan şiirinin etkisine girmeye başlamışlardır. Âşık zümreleri oluşmaya başlamış, imparatorluğun parçalanması, politik ve sosyal değişimler, âşık tarzı şiiri etkilemeye başlamıştır. Âşık kollarında usta-çırak ilişkilerinin zayıflaması, yeniçeri ocaklarının kapatılması, geleneği besleyen tekkelerin işlevlerini yerine getirememesi ve kapatılması âşıkların yetişme kaynaklarının ortadan kalkmasına neden olmuştur” (Köprülü, 1962: 29-30).

Âşık Tarzı Şiir Geleneği Cumhuriyet dönemine bir önceki yüzyılda başlayan bu çözülmeye gelir. Siyasi, içtimai, iktisadi, kültürel alanda yaşanan hızlı değişimler, kitle iletişim araçlarının yaygınlaşması, okur-yazar oranındaki artış, bilim ve teknolojiye baş döndürücü gelişmeler, köyden kente göç, aydın-halk ilişkilerindeki yakınlaşma, değişen dünya algısı... vb. “Âşık Tarzı Şiir Geleneği sona mı erdi?” sorusunu beraberinde getirir. Ancak Cumhuriyet’in kuruluşuyla birlikte geliştirilen temel politikalar, geleneğe yaşama alanı açar niteliktedir. Halk müziği, dil ve folklor araştırmalarının bilimsel ve kurumsal bir kimlik kazanması, ulus-devlet yapısının, halkçılık ilkesinin ve demokratikleşmenin doğal bir sonucu olarak halk kültürünün önemsenmesi, Halk şiirinin yaşayan bir gelenek olarak yeni ve güçlü temsilciler yetiştirmesini, halk şairlerinin de toplumsal sorunlar karşısında halk bilincini ve halkın bakış açısını yansıtmalarını sağlamıştır.

1933'te Cumhuriyet'in kuruluşunun onuncu yılında, Sivas Şarkışla Sivrialan'dan yürüyerek gelen bir adam, Ankara radyosundan sazıyla sözüyle Türkiye'ye seslenir. O, Ahmet Kutsi Tecer'in bulup desteklediği Aşık Veysel'dir. "İşte bu iyi niyetli aydın şairin ilgisi ve desteği ile ki Aşık Veysel, zamanla büyük kabiliyetini sergileyen pek çok şiirler yazmış, cesaretlenmiş, açılmış, yurdu karış karış dolaşmış, her yanda itibar görmüştür. Yine şiirleri Ülkü dergisinde basılmış, Köy Öğretmen Okulları'nda, gezici saz ve türkü öğretmenliği yapmış, şiir ve türküleri Türkiye radyo ve televizyonlarında yer tutmuştur. Veysel toprağa bağlıdır:

Dost dost diye nicesine sarıldım
Benim sadık yarım kara topraktır
Beyhude dolandım, boşa yoruldum
Benim sadık yarım kara topraktır

diyerek bu sevgisini şiirleştirir. Kimi insanın dünyaya gelip gitme macerasını sorgular:

Uzun ince bir yoldayım
Gidiyorum gündüz gece
Bilmiyorum ne haldayım
Gidiyorum gündüz gece

Bazen doğup büyüdüğü yerlere duyduğu özlemle çalar sazını:

Yeni mektup aldım gül yüzlü yardan
Gözletme yolların gel deyi yazmış
Sivralan köyünden bizim diyardan
Dağlar mor menevşe gül deyi yazmış

Bazen de :“Dağlar çiçek açar Veysel dert açar.” ve bu dünyadan gelip geçtikten sonra unutulmama dileğini “ Dostlar beni hatırlasın” şiirinde ölümsüzleştirir.

Şehirde belli çevrelerle temas eden Veysel, çağının farkındadır. “Uyan Bu Gafletten” şiiri onun bu cephesini gösterir:

Devri Cumhuriyet asırı yirmi
Uyan bu gafletten uyuma yurттаş
Dünya ayaklanmış aya gidiyor
Uyan bu gafletten uyuma yurттаş

Şiirde dikkati çeken nokta, tamamıyla geleneğe bağlı şeklin içinde çok yeni fikirlerden söz edilmesidir... Dünya ayaklanmış aya giderken Türkiye geri kalmıştır. Bu durum karşısında eski batıl inanışlar artık bırakılmalıdır. Şair: “Bırak sar-öküzü varsın yayılsın” mısraı ile “dünya sarı öküzün boynuzunda duruyor” inancıyla alay eder (Kaplan, 1984: 411). Veysel, şiir boyunca çağdaş medeniyetle ilgili “füze, atom, hidrojen” gibi kavramların adını anar; devir “sanayi” devridir ve yurdun her köşesine bir fabrika kurulmasını arzu eder. Çağdaş medeniyetle İslam dininin birbirine uymayacağını düşünenlere karşı çıkar.

Aşık Veysel, kuşkusuz 20. yüzyılda Aşık Tarzı Şiir Geleneği'nin en büyük ustasıdır. 1973'te Aşık Veysel'in ölümünden sonra yine geleneğin sona erdiğine dair görüşler ileri sürülür; ama geleneğin devam ettiğini ve edeceğini düşünenler de vardır. Geleneğin devamıyla ilgili iyimser düşünceler haklı sebeplere de dayanır.

“Aşağı yukarı on yıldan beri Konya Âşıklar Bayramında jüri üyeliği yapmaktayım. Ayrıca öteki illerde düzenlenen çeşitli âşık şölenlerinde de bulundum. Ben bu güzel âşıklık geleneğinin Veysel ile son bulmuş olacağı yolundaki karamsar bakışlara katılmıyorum. Bir Murat Çobanoğlu, bir Şeref Taşlıova, bir Yaşar Reyhanî hatta bunların arkasından gelen İmami, Çorumda yetişen Sürmelican gibi nice genç kuşaklar bu geleneği hem yaşatacaklar, hem de sürdürecektir. Ancak şunu da gözden uzak tutmamak gerekir: Değişen dünya görüşüne, hayat tarzına, uygarlık seviyesine göre de bu gelenek içinde yeni motifler oluşacaktır. Bir örnek olsun diye Yaşar Reyhanî'nin Almanya'ya işçi olarak giden kocasının ardından “Bir Gelin”in özlem dolu bekleyişini ve hayata meydan okuyuşunu destanlaştıran şiirinden ilk dördlüğü okuyorum:

Elleri koynunda pınar başında
Almanya'ya doğru bakar bir gelin
Yedi çocuğu var dördü peşinde
Feleğe dişini sıkar bir gelin

Evet, bu gelenek, yani âşıklık geleneği yaşanan hayattan nasibini alacaktır. Üstelik onu hem renklendirecek ve çeşitlendirecek hem de çekici kılacaktır” (Parlatır, 1993).

Milli edebiyattan süregelen “halka doğru” anlayışıyla Cumhuriyet döneminde sanatçıların halk şiirine ilgi duymaları, bu kaynaktan yararlanma eğilimleri, Âşıklık geleneğinin devamında etkili olmuştur. Ayrıca Halkevleri, devlet radyo ve televizyonu da bir ölçüde geleneğin destekçisi konumundadır. Âşık Kahveleri de yeni âşıkların yetişmesi ve geleneğin devamında etkilidir. Kars, Erzurum, Sivas, Konya şehirlerimiz başta olmak üzere “Âşıklar Bayramı”, “Âşıklar Şenliği” gibi adlarla anılan birtakım etkinliklerin düzenlenmesi de geleneğin devamına olumlu katkı sağlamıştır.

Aşık Veysel'den başka birçok aşğın adı anılır: Poskoflu Aşık Müdami, Aşık Efkarı, Bayburtlu Hicrani, Aşık Selmani, Erzurumlu Reyhani, Aşık Feymani, Aşık Hudai, Dursun Cevlani, Zülfikar Divani, Kadırlılı Mahmut Taşpınar, Aşık Çobanoğlu... Geniş kitlelerin tanıdığı, şiirlerini birçok sanatçının yorumladığı Aşık Mahzuni Şerif'i de unutmamak gerek.

“Parsel parsel eylemişler dünyayı
Bir dikili taştan gayrı nem kaldı
Dost köyünden ayağımı kestiler
Bir akılsız baştan gayrı nem kaldı”

diyerek zamandan şikayetini dile getiren aşık, aşkın getirdiği tüm sıkıntıları göğüslemeye hazır olduğunu ifade ederken de geniş kitlelerin gönül sazını titretir:

“İşte gidiyorum çeşm-i siyahım
Önümüzde dağlar sıralansa da

Sermayem derdimdir servetim ahım
Karardıkça bahtım karalansa da”

Gazi Paşa'ya duyulan sevgi, özlem ve bekleyişi saz ve sözde birleştirir:

“Sana Hasret Sana Vurgun Gönlümüz
Neredesin Mavi Gözlüm
Nerde Nerde Neredesin Dost
Bu Gemi Bu Karadeniz
Sarı Saçlım Mavi Gözlüm
Nerde Nerde Neredesin Dost ”

Çağ değişmiştir ve saz şairleri de değişen çağa bir şekilde uyum sağlamaya çalışır. Çıldırli Aşık Şenlik, Narmanlı Sümmani, Kağızmanlı Hıfzı, Posoflu Zülali ve Kağızmanlı Cemal Hoca'ya rağmen bazı farklılıklar göze çarpar. Bu farklar, gelişen sosyo-ekonomik ihtiyaçlar ve inançlar doğrultusunda düşünce, ozanlık makamları, gibi konularda belirginleşmektedir. Dolayısıyla, günümüzün saz şairlerinin, kabiliyetleri ölçüsünde, kendilerine yeni uğraşlar buldukları, çağın gereklerine adım yuvardukları görülmektedir (Şahin, 1983).

Heziyeva, (2010: 81-89) Aşıklık geleneğini daha geniş bir coğrafya üzerinden değerlendirir: “Aşıklık geleneğinin tarihi derinliğine baktığımızda dünyada Türk milletinin var oluşu ile başlar. Bu başlangıç kendi seyri içerisinde değişik isimlerle Türk coğrafyasında doğduğu gibi yıllardır yaşamaya devam eder. Bugün ata yurdumuzda bulunan kardeşlerimiz, büyük bir kültür erozyonuna uğramalarına rağmen bu geleneği yaşatmaya devam ediyorlar.

Kırgızistan'da Manas söyleyenler hâlen yaşıyor. Türkmenistan'da Kazakistan'da, Özbekistan'da, Azerbaycan'da, Tuva'da hatta Amerika'da yaşayan Meluncanlar'da bu köklü Türk sanatını bugün de görmek mümkündür. Hatta 1960 yılından sonra işçi olarak Avrupa'ya giden Türklerin arasından yetişen âşıklar da vardır. İşte bu bakışla dünden bugüne kimler geldi kimler geçti.”

Cumhuriyet Dönemi halk şiirinde geleneksel konuların dışında yeni ve güncel konulara da yer verilmiştir. Aşık Veysel, Aşık Murat Çobanoğlu, Aşık Mahzuni Şerif gibi, şiirlerini saz eşliğinde besteli olarak söyleyen şairlerin yanı sıra bu geleneğe bağlanmayan, bazı şiirleri başkaları tarafından bestelenen Abdürrahim Karakoç gibi şairler de yetişmiştir.

Sarı saçlarına deli gönlümü
Bağlamışım çözülmüyor Mihriban
Ayrılıktan zor belleme ölümü
Aşk kağıda yazılmıyor Mihriban

diyen Abdürrahim Karakoç, yorumcu ve besteci Musa Eloğlu'nun şiiri türkü formunda okuması sonucu en az “telden söyleyenler” kadar sevilmiştir

SONUÇLAR

- Zengin bir sözlü kültür geleneğine sahip olan Türk edebiyatı başlangıçtan bu yana müzikle yakın bir ilişki içinde gelişmiştir.
- Cumhuriyet dönemi şiiri çok geniş bir yelpazede gelişirken müzikle bağlantısını kaybetmemiştir.
- Cumhuriyet döneminde Türk Sanat Müziği, Türk Halk Müziği, Popüler Müzik, Türk Pop Müziği sanatçıları Türk şiirine büyük ilgi göstermiştir.
- Cumhuriyet'te, Halk müziği, dil ve folklor araştırmalarının bilimsel ve kurumsal bir kimlik kazanması, ulus-devlet yapısının, halkçılık ilkesinin ve demokratikleşmenin doğal bir sonucu olarak halk kültürünün önemsenmesi, Halk şiirinin yaşayan bir gelenek olarak yeni ve güçlü temsilciler yetiştirmesini, halk şairlerinin de toplumsal sorunlar karşısında halk bilincini ve halkın bakış açısını yansıtmalarını sağlamıştır.
- Cumhuriyet Dönemi halk şiirinde geleneksel konuların dışında yeni ve güncel konulara da yer verilmiş; Aşık Veysel, Aşık Murat Çobanoğlu, Aşık Mahzuni Şerif gibi, şiirlerini saz eşliğinde besteli olarak söyleyen şairlerin yanı sıra bu geleneğe bağlanmayan, bazı şiirleri başkaları tarafından bestelenen Abdürrahim Karakoç gibi şairler de yetiştirilmiştir.
- Günümüzde Aşıklık Geleneği, yenilenerek, değişen zamana göre içine yeni motifler alarak; Aşık Kahveleri gibi mekanlar, Aşık Şenlikleri gibi organizasyonlar ve kitle iletişim araçları tarafından desteklenerek gelişimini sürdürmektedir.

ÖNERİLER

- Yukarıdaki sonuçlar dikkate alınarak müzik eğitimi yapılan kurumlarda Türk edebiyatının daha yakından tanınmasına yönelik dersler düzenlenebilir.
- Türk edebiyatı ve müzik etkileşimi üzerine konferans, sempozyum düzenlenerek konu daha fazla araştırmacı ve akademisyenin ilgisine sunulabilir.
- Çağın ihtiyaçlarına göre kendini yenileyen ve gelişimini sürdüren "Aşıklık Geleneği" ile ilgili çalışmalar kitle iletişim araçları ile daha geniş kitlelere ulaştırılabilir ve genç aşıkların yetişmesine zemin hazırlanabilir.

KAYNAKÇA

- Abacı, T. (2006), "Edebiyat ve Müzik: Bitmemiş Senfoni", Varlık Dergisi, İstanbul.
- Altınay, F. R. (2004), "Cumhuriyet Döneminde Türk Halk Müziği" Balçova Kaymakamlığı, İzmir.
- Ayvazoğlu, B. (1998), "Müzik ve Cumhuriyet" Türk Yurdu Dergisi.
- Beyatlı, Y. K. (1999), Kendi Gök Kubbemiz, İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları, İstanbul.
- Cevher, M. H.(2003), "Ali Ufkî Hâzâ Mecmûa-i Sâz ü Söz"(Çeviriyazım-İnceleme), İzmir.

- Fevzioğlu, N. (2005), "Geleneksel Türk Sanat Musikisi Bestekarlığı'nda Söz-Beste İlişkisi", Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi, Sayı.14, Erzurum.
- Gazimihal, M. R. (1936), "Türk Halk Müziklerinin Kökeni Meselesi" Akşam Matbaası
- Gökyay, O. Ş. (1993), "Cönk" İslam Ansiklopedisi, T.D.V, İstanbul.
- Güvenç, B. (1993), " Türk Kimliği Kültür Tarihinin Kaynakları", Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Dilçin, C. (1983), "Örneklerle Türk Şiir Bilgisi", TDK Yayınları. Ankara.
- Heziyeva, Ş. (2010) "Tarihi Süreç İçinde Türkiye'de Âşıklık ve Âşıklık Geleneği" (Âşıklık and Tradition of Âşıklık in Turkey Through the Historical Process), Türk Dünyası İnceleme Dergisi, Cilt:X, Sayı 1, İzmir.
- Kabaklı, A. (1985), "Türk Edebiyatı", Türk Edebiyatı Yayınları, İstanbul.
- Kahyaoğlu, O. (2006), "Şair-Şarkı Yazarı/ Şiir- Şarkı Sözü", Varlık Dergisi, Nisan Sayısı, İstanbul.
- Kaplan, M. (1984), "Şiir Tahlilleri II", Derğah Yayınları. İstanbul.
- Karaalioğlu, S. K. (1982), "Türk Edebiyatçılar Sözlüğü", İnkılap ve Aka Yayınevi, İstanbul.
- Köprülü, M. F. (1989), "Edebiyat Araştırmaları I" Ötüken Yayınları İstanbul.
- Köprülü F. (1962), "Türk Saz Şairleri", Güven Basımevi, Ankara.
- Meragî, A. Câmîü'l-Elhân, Nuruosmani Kütüphanesi 3644, 11. bâb, 1. fasıl
- Önal M. (1999), " En Uzun Asrın Hikayesi", Akçağ Yayınevi, Ankara.
- Özdemir, A. (2007), "Bütün Yönleriyle Türk Halk Edebiyatı Bilgileri", Bordo-Siyah Yayınları, İstanbul.
- Özdemir, F. (2006) "Müzik, Edebiyat, Hayat", Varlık Dergisi, Nisan Sayısı, İstanbul
- Parlatır, İ. (1993) "Dağlar Çiçek Açar Veysel Dert Açar", Türk Dili Dergisi, Mayıs Sayısı.
- Sakaoğlu, S. (1998) "Türk Saz Şiiri", Türk Dünyası El Kitabı, C.III, Türk Kültürü ve Araştırma Enstitüsü Yayınları, Ankara.
- Salcı, V. L. (1940), "Gizli Türk Halk Musikisi ve Türk Musikisinde Armoni Meseleleri" Numune Matbaası, İstanbul.
- Sümer, F. (1989), "Eski Türklerde Musiki ve Oyun" Türk Dünyası Tarih Dergisi, Sayı 30, İstanbul.
- Şahin, S. (1983), "Ozanlık Gelenekleri ve Doğulu Saz Şairleri" Ankara.
- Şenel, S. (1991), "Âşık Musikisi" T.D.V. İslam Ansiklopedisi
- Şenel, S. (2001), "Âşık Edebiyatı Türlerinin Belirlenmesinde Musiki Unsuru" VII. Türk Halk Edebiyatı Semineri.

- Şenel, S. (2014), Cumhuriyet Dönemi Türk Halk Müziği Çalışmalarının Ana Hatları (1922-1960/ 1960-1980)"- Yeni Türkiye Dergisi , Sayı 57
- Tanrıkörur, C. (1998), “ Müzik Kimliğimiz Üzerine Düşünceler”, Ötüken Yayınevi, İstanbul.
- Tanrıkulu N. (1998), “İrfan, Aşıklar Divanı”, İstanbul.
- Tura, Y. (1984), " Cumhuriyet Döneminde Türk Musikisi" Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi
- Yazıksız, N. A. (1918), "Dilimiz Musikimiz" Türk Yurdu Dergisi

UŞAK – BERGAMA ÖRNEKLEMİNDE İLETİLEN MÜZİKLER- KULLANIMI VE YAŞANAN RİTÜELLER

Transmitted Music in Uşak-Bergama As The Sample Area; And Rituals Which Have Been Used and Executed

DOI NO: 10.5578/AMRJ.8887

Seyhan CANYAKAN¹

(*)

Özet

Kaydedilmiş müzik çeşitli mekan ve mecralarda farklı farklı biçimlerde kullanılmaktadır. Ancak bizim araştırmamızda önemli olan nokta, kaydedilmiş müziğin icra ortamları olan Uşak – Bergama çevresindeki düğün salonlarında yapılan ritüelleri gözlem, yarı-tam kurgulu görüşmeler ışığında aydınlatmaktır. Medyanın da desteğiyle günde en az üç saatini isteyerek ya da istem dışı bir şekilde müzik ile geçiren bireyler, zamanla kendilerine sunulan, tınısal açıdan zenginleşen müzik sayesinde teknolojik iletişim zincirlerini kullanarak kendilerince yeni hazlar oluşturmaktadırlar. Dinleyicilerin ve müzik icracılarının da zamanla dinleme davranışları ve müzik tercihleri çeşitlilik göstermektedir. Müziği icra eden ve talep edenlerin zaman içindeki gereksinimleri farklılaşmakta ve teknolojinin de değişime verdiği destekle müziğin dinleme davranışları ve müzik tercihleri çeşitli performans mod ve fonksiyonlarına ayrılmaktadır. İlgili çalışma Helmut Rossing'in Sosyal Etkileşim Müziği, Performans Müziği, İletilen Müzik kavramlarını detaylıca irdelemekte ve Rossing'in tablosuna bir eklemeye yapılarak Kaydedilmiş Müzik kavramını da Rossing'in tablosuna bir alt kategori olarak eklenmektedir. Yine ilgili çalışma içeriğinde, Uşak ve Bergama ekseninde Kaydedilmiş Müziğin müzisyenler tarafından kullanılan biçimleri, İcra biçimleri tespit edilmiş ve Kaydedilmiş Müziğin kullanıldığı çeşitli ritüeller kendi paradigmasından incelenmiştir. Sonuç olarak, kaydedilmiş müziğin birçok mecrada, birçok mekânda yaygın olarak kullanıldığı görülmüş. Bir beş yıllık dönem için de sadece salon düğünlerinde karşılaşılan bu türün, artık kırsalda da yapılan düğünlerde icra edildiğine ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: İletilen Müzik, Kaydedilmiş Müzik, Müzik Tercihleri.

Abstract

Recorded music is used in a variety of different ways in different places . But the important point in our research is interview about Recorded Music in Usak-Bergama's wedding with musician and wedding owner. According to Rossing, today music can be interpreted with the concept of "Transmitted Music" from the forms of technological communication. The related studies examined Helmut Rossing's concepts of Social Interaction Music, Performance Music and Transmitted Music in details and by making an addition to Rossing's table, the concept of recorded music is also added as a sub-category to the table of Rossing. Again, in the content of the related studies the formats of the music recorded in the modulate of Uşak and Bergama which were used by the musicians and its executive formats were determined by observation and by semi-full edited interview and

¹ Doktora Öğrencisi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi,
seyhancanyakan@hotmail.com

(*) Bu makale 5-8 Kasım 2015 tarihleri arasında, Afyonkarahisar'da düzenlenen "90. Yıl Müzik Kongresi" adlı kongrede sözlü bildiri olarak sunulmuştur.

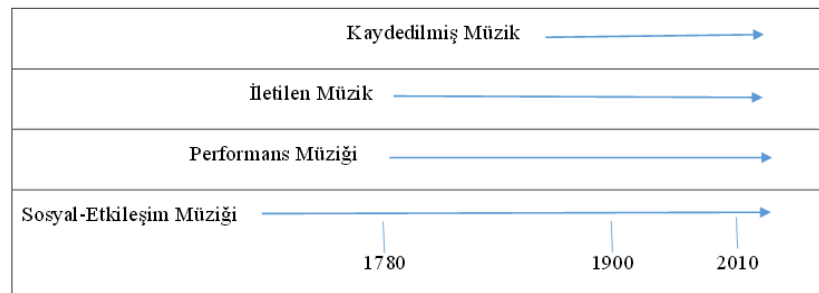
various rituals used by the Recorded Music were examined according to their own paradigm. As a result, the recorded music which was added as a new concept and as today's new music style to our perspectives was found to be widely used in many venues and channels. This type which was seen in saloon weddings within a five-year period now it is performed in wedding held outside also.

Key Words: Transmitted Music, Recorded Music, Music Preferences.

GİRİŞ

Gündelik müzik yaşamında medyanın yeri çok önemlidir. Rosing'in aktarımıyla Müzik, günümüzde teknolojik iletişim biçimlerinden "İletilen Müzik (Transmitted Music)" kavramıyla anlamlandırılabilir. Rosing gibi diğer araştırmacılar da bu görüşü zaman zaman desteklemiştirler, (bak. Silbermann 1954, Eberhard 1962, Jungk 1971, Goslich 1971, Bomoff 1972, Blaukopf, Goslich and Scheib 1973, Schmidt 1975, Rosing 1978A, Brinkmann 1980, Hosokawa 1981) Rosing, H. 1984: 119-14). Medyanın da desteğiyle günde en az üç saatini isteyerek ya da istem dışı bir şekilde müzik ile geçiren bireyler, zamanla kendilerine sunulan, tınısal açıdan zenginleşen müzik sayesinde teknolojik iletişim zincirlerini kullanarak kendilerince yeni hazlar oluşturmaktadırlar. Teknoloji de kendi içerisinde her an evrimleştiğinden iletim zinciri içerisindeki teknik teçhizat, performans biçimleri sürekli olarak yaşayan bir organizma gibi değişiklik içerisinde. Dinleyicilerin ve müzik icracılarının da zamanla dinleme davranışları ve müzik tercihleri çeşitlilik göstermektedir. Müziği icra eden ve talep edenlerin zaman içindeki gereksinimleri farklılaşmakta ve teknolojinin de değişime verdiği destekle müziğin dinleme davranışları ve müzik tercihleri çeşitli performans mod ve fonksiyonlarına ayrılmaktadır. Müzikal performans modlarının ve fonksiyonlarının zaman içerisindeki değişimlerini Rosing'in şemasıyla gösterilebilir. Rosing'in şemasına göre ilk olarak 1780 öncesinden başlayıp günümüze uzanan zaman diliminde aktif olan mod Sosyal Etkileşim Müziği (Social-interaction Music/ Umgangsmusik) olarak adlandırılmıştır. 1780 ve sonrasında yine Sosyal Etkileşim Müziğiyle aynı anda paralel biçimde ortaya çıkan Mod Performans Müziğidir (performance music).

Tablo 1: "Rosing'in (Sy: 119-149, 1984) Canyakan (2015) Tarafından Geliştirilen Tablo."



1900'lerden sonra ortaya çıkan mod ise İletim Müziği (Transmitted Music/ Darbietungsmusik) olarak adlandırılan moda denk gelmektedir (cf. Hosokawa 1981). Her mod geçmişten günümüze uzanırken, diğer modlar da aynı zaman dilimleri içerisinde paralel bir biçimde başladığı günden günümüze uzandığından araştırma

içerisinde ele alınmıştır.

İsim babası Heinrich Beşseler olan sosyal etkileşim müziği Rösing'in aktarımıyla, işlevsel ya da maksada uygun (Gebrauchsmusik) olarak gerçekleştirilen müzik türüdür. Örneğin, oyun alanı eğlencelerinde ve seremonilerde kullanılan müzik bu türe örnek verilebilir. Buna ek olarak, askeri müzik ve kilise müziği bu türle bağdaşabilecek müzik biçimlerindedir. Sekülerleşme ve orta sınıfın yükselmesiyle performans müziği çağında, Kilise hâkimiyetinden bağımsızlaşan, şartsız (absolute) olarak adlandırabileceğimiz müzik, estetik model olmaya başlamıştır. Müzikallerin ve orkestra topluluklarının kurulmasıyla, virtüözlüğün artması, yazılı müzik dokümanlarının seri üretimi, popüler çalgılar için transkripsiyonlar ve orta sınıf toplumu için piyanonun kültürel bir sembol statüsüne erişmesiyle *performans müziği* yükselişe geçmiş ve yukarıdaki saydıklarımızla arasında bir bağ oluşacak şekilde kurgulanmaya başlamış ve günümüze kadar da devam etmiştir. 19yy.başlangıcında ise *iletilen müzik* yukarıdaki kategorizasyonun içerisine dâhil olmuştur. Rosing; bu kategorinin nicel bir dönem olarak *sosyal etkileşim* ve *performans müziği*nde bir üst konumda olduğundan ve onların içine asimile edilebileceği için dikkat çekici olduğu görüşünü dile getirmektedir. Bu mod da, aktif rol alan müzik yapımcısının, bestecinin ve yorumcunun aracısı olarak, müzikal sound ve dinleyici arasındaki teknolojik iletim araçları arasındaki iletişimi sağladığı söylenebilir. Bu araçlar bir kayıttan, kaset ya da cd. video ya da video cd, radyo, televizyon gibi yeniden üretimi sağlayacak araçlar kümesinden oluşur.

Materyal ve Yöntem

Kaydedilmiş müziğin kullanıldığı ortamlarda nasıl ve hangi biçimlerde kullanıldığını tespit etmek için yapılan bu araştırma da önemli olan nokta, kaydedilmiş müziğin icra ortamları olan Uşak – Bergama çevresindeki düğün salonlarında yapılan ritüelleri gözlem, yarı-tam kurgulu görüşmeler ışığında aydınlatmaktır.

Veri Toplama Aracı ve Analizi

Araştırmada, araştırmacı tarafından hazırlanan kaydedilmiş müziğin kullanımı, düğün ritüeli içerisindeki kullanımı, düğün sahiplerinin kaydedilmiş müziğe bakış açıları ve taleplerini belirlemeye yönelik sorular yarı kurgulu ve tam kurgulu yapılan görüşmelerde görüşmeci kişiye sorulmuş ve alınan cevaplar üzerine gerekli analizler yapılmış ve kaydedilmiş müziğin birçok kategoriye ayrılacağı bulgusuyla kaydedilmiş müzik biçimleri kategorilere ayrılmıştır.

Bulgular ve Tartışma

Kaydedilmiş Müzik

Kaydedilmiş Müzik Rossing'in tablosuna baktığımızda iletelen müzik kategorisinin tam üstüne denk gelebilecek yeni bir mod olarak karşımıza çıkmaktadır. Rossing'in tablosuna göre, her bir dönem sürekli devam eder, bitmez, her dönemde aynı anda kullanılabilir. Örneğin *Sosyal etkileşim müziği*

halen günümüzde vardır ve icra edilmeye devam etmektedir. Onun paralelinde kaydedilmiş müzik kavramı da *sosyal - etkileşim müziği* ile aynı anda icra edilmeye devam edilmektedir. Araştırmanın bu noktasında *kaydedilmiş müziğe* geri plandan bakmak gerekebilir. 1800'lü yılların başında ABD'de nota yazımcılığının da üst seviyeye ulaşmasıyla endüstriyelleşme yolunda ilerlemeye başlamıştır. Üretilen notaların kitle tüketimine sunulması sonucu yaprak nota yayıncılığı bu dönemde hızlı bir şekilde ilerleme göstermiştir. Yaprak nota yayıncılığı olarak adlandırılan bu dönemde, belli bölümlerin tekrarına dayanan ve basit yapıya sahip olan şarkıların notaları seri bir şekilde basılıp, satılmaya başlanmıştır (aktaran, Hilmioğlu: 2010;10). Bir yandan da aynı dönemde Sessiz sinemanın gelişimiyle birlikte, perde de yansıyan görüntüye müzik eşliği yapılmaya başlanıldığı ilk dönemdir. Ekranaya yansıya görüntülerin konusuna göre gerekli olan yaprak notalarda bu dönemde çoğaltılmaya başlanılmıştır. Kısacası müziğin endüstriyelleşme süreci Fonograf, Fonograf ve Gramafon'un yanında 1800'lerdeki yaprak nota basımı ve o notaların satılmasıyla başlamıştır. Bunun ardından uzun yıllar sonra *kaydedilmiş müziğin* ilk ortaya çıkış noktası da Yirminci yüzyılın ilk yarısında, plakların ortaya çıkmasıyla ortaya çıkmıştır. Kısa zamanda kayıtlı müzik herkese yayılır ve plak satışları sürekli olarak artar. Bu artış, müzik endüstrisinin 20 yy. da da gelişimine devam etmesini sağlar. 1920'li yılların sonunda kayıtlı müzik alanında ilk gelişim kendini gösterir. Bu gelişim Radyo'nun ortaya çıkmasıdır. Anında yayın özelliği ile radyo, popüler müzik endüstrisinin tam da ihtiyacı olan şeydir. Radyo, 1920'li yıllardan başlayarak müzik ürünlerinin kitlesel dolaşımını ve tanıtımını sağlayan bir işlevi yüklenir. Bunu yaparken de, popüler müziğin yapısında, müzik endüstrisinin politikalarında önemli değişimler ortaya çıkar. Bu değişimlerin başında, müzik endüstrisinin kitlesel tüketime yönelik ürettiği ürünlerin yalnızca satışından değil, bunların medyadaki kullanım haklarından da gelir elde etmeye başlaması dikkat çeker. 1930'lu yıllara kadar radyo müzik endüstrisine çok fazla gelir getirmiştir. Fakat 1930'un ikinci yarısındaki ekonomik kriz müzik endüstrisini zor bir duruma getirmiş ve satışlar ciddi anlamda düşüşe uğramıştır. Neyse ki 1932 yılının sonlarına doğru sinema yoluyla, kayıtlı müziğin, tekrar kitlelere ulaşımı sağlanmıştır. Radyonun ortaya çıkmasıyla gelişen 'hit' şarkı üretme anlayışı, müzik endüstrisinin denetimi altına girerek, kamunun müzik zevki yönlendirilmeye başlanılmıştır. Müzik endüstrisi, kamunun isteklerine uyup onu memnun etmek yerine, kamuya yeni zevkler sunmaya yönelerek. Radyolar "hit l" kavramının çıkmasından sonra, 'top 40' isimli bir şarkı listesi yapmaya başlanılır. Bu listede dinleyicilerin beğenisine göre 40 hit şarkı sıralaması yapılır. Dinleyiciler bu 40 şarkıdan sıkılmaya başladığında ise, listeye yeni şarkılar eklenerek ufak değişimlerle oluşan döngü, hit şarkı sisteminin yaygınlaşmasını ve dinleyicilerin artmasını sağlamıştır.

Günümüze gelindiğinde hit şarkı kavramının yardımıyla izlerkitlede oluşturulan haz nedeniyle ortaya çıkan yeni bir kavram, *kaydedilmiş müzik* birçok alanda yaygın olarak kullanılmaya başlanmıştır. Kaydedilmiş müzik çeşitli mekan ve mecralarda farklı farklı kullanımlarıyla karşımıza çıkmaktadır. Ancak bizim araştırmamızda önemli olan nokta, kaydedilmiş müziğin icra ortamları olan Uşak – Bergama çevresindeki düğün salonlarında yapılan ritüellerdir. Son 10 yıl içerisinde özellikle salon düğünlerinde müzisyenin düğün performansının herhangi bir yerinde tümüyle ya da bir müddet kaydedilmiş müzik örnekleri kullanılmaktadır. Özellikle teknolojinin gelişmesiyle teknolojik olanı edinen müzisyen, popüler olanı icra etmek ve dinleyicinin de popüler olanı arz etmesi nedeniyle kaydedilmiş müzik

ve türlerine yönelmiştir. Herhangi bir ritüelin herhangi bir yerinde, her hangi bir süre *kaydedilmiş müzik* icra edilmektedir.

Belirli bir dönem özellikle Uşak - Bergamalı müzisyenlerin tamamen canlı çaldıkları ritüel müzikleri günümüzde artık, yarı canlı yarı kaydedilmiş müzik ile icra edilmektedir. Örneğin özellikle Uşak'ta düğün ritüelinin içerisinde vazgeçilmez olan İslamoğlu zeybeği daha önceki dönemlerde canlı olarak icra edilirken, günümüzde kaydedilmiş halinin icra edilmesi şekline dönüşmüştür (Naim AKBAŞ, Görüşme, 05.04.2014). Aslında İslamoğlu zeybeğinin kaydedilmiş müzik yardımıyla canlı çalgılarla çalınması ve izlerkitlenin de bu müzik ile oynama isteği bir nevi otantisite gereğidir. Çünkü yeni teknolojiyle çoğalan klavye ve orglar ürettiği sentez sesler ile düğün ritüelinde oynayan misafire gerçek İslamoğlu zeybek çalgılarıyla çalınanın algısını iletememektedir. Kısacası org ile oynamaktansa, kaydedilmiş müzik ile daha önce icra edilmiş canlı bağlama ve davul sesi ile yardımıyla icra edilmiş İslamoğlu zeybeğiyle oynanmak istenmektedir (Kurgusuz Görüşme, 15 Mayıs 2014 Kaan Düğün Salonu, Düğün Misafiri, Ayşe Özdemir). O nedenledir ki, günümüz salon müzisyenliğinde kaydedilmiş müzik kullanımı stüdyo kaydı yapılmış icra örnekleriyle çoğalmış durumdadır. Bu anlamda kaydedilmiş müzik doğrudan performans müziği alanının içine bu şekilde dahil olmuş olur.

Kaydedilmiş müziğin performans alanının içerisine girmesi nedeniyle ise birçok icra alanları ortaya çıkmıştır. Örneğin doğrudan müziğin yapımı yoluyla kaydedilmiş müzik. Burada kişi doğrudan şarkıyı kaydedilmiş müzik yardımıyla icra alanında söyler. Uşak yöresinde yaptığımız araştırmalarda kırsalda gözlemlediğimiz performanslar daha çok canlı çalım üzerineyken, şehirdeki düğün gözlemlerimize bakıldığında kaydedilmiş müzik kavramını karşılayacak malumatlar elde edebiliyoruz. Uşak salon düğünlerine bakıldığında çoğunlukla misafir karşılama şeklinde yapılan müzik performansları, daha önceden kaydedilmiş icra örnekleri üzerine canlı çalım ya da söyleme şekilleriyle karşımıza çıkmaktadır. Düğün sahipleri gelin-damat, sünnet çocuğu, anne ve babası salona geldikten sonra müzisyenin genelde ilk performansı *kaydedilmiş müzik* üzerine canlı söyleme performansı ile gerçekleşmektedir. Müzisyenlerle yaptığımız görüşmelerde ilk parçayı her zaman düğün sahibinin belirlediğini, sonrakilerinin ise kendi istek, ortam ve ruh hallerine bağlı olarak değişiklik gösterdiğini söylemekteydiler. Düğün sahipleriyle yaptığımız kısa görüşmelerde ise, kaydedilmiş müzik tercihlerinin neden olduğunu anlamlandırırken şu söylemler geliştirmeleri dikkat çekmiştir. *Bizim buralarda artık adet olmuş gibidir, popüler şarkıları sevdiğim ve pop sanatçıları sevdiğim için düğünün ilk parçasının sevdiğim bir ses tarafından söylenmesini isterim, müzisyen geldi sordu, bende ilk aklıma geleni söyledim illaki olmasa da olurdu.*

Müzisyenlerin bu tavrına bakıldığında ise, halen çok gelişse de teknolojik çalgıların insanların daha önceden dinleyip aşına oldukları tınıyı veremediğinden, kendilerince parçanın orijinal tınılarıyla birlikte icra edilmesinin daha hoş karşılandığından bahsetmektedirler. Başka bir açıdan bakıldığında ise, edinilen malumatlar dolayısıyla müzisyenlerin bir kısmı kendilerince yetersiz bazı vasıflarını bu şekilde icra ortamlarında kapatabiliyorlar. "Benim sesim pekiyi değil, kendimi beğenmiyorum, o nedenle de düğünlerde kendim söylemektense kaydedilmiş müziği kullanıyorum (Melih Duygulu, Uşaklı Müzisyen, Görüşme, 16.05.2014)

Görüşmelerimiz sonucunda elde edindiğimiz malumatlardan biride,

Kaydedilmiş müziğin kullanımının nedenlerinden birinin işin ekonomik boyutuyla ilgili olduğuydu. Düğün sahibinin ekonomik durumuna bağlı olarak, müzisyenler düğünlere grup ya da bireysel olarak gitmekteydiler. Kendilerine gelen düğün sahibi grup ücretini karşılayabilecekse, müzik türü de ona göre şekilleniyor ve grup olarak gidilen düğünlerde az sayıda kaydedilmiş müzik kullanılıyordu. Bu tarz düğünlerde yalnızca takı anında ya da grup üyelerini dinlendirmek amacıyla kaydedilmiş müzik kullanılıyordu. Kendilerinin tabiriyle “ara doldurmak“ için kaydedilmiş müzik kullanıyorlardı. Ancak, düğün sahibinin grup ücretini karşılayacak maddiyatı yoksa icra ortamı birden gruptan bireysele dönüşüyordu. Daha az sayıda müzisyen bir en fazla iki müzisyen düğün sahibi tarafından kiralanıyordu. İşte bu noktada kaydedilmiş müzik kullanımı artıyordu. Örneğin Sepetçioğlu zeybeği grup ile gidilen düğünde canlı davul ve bağlama ile çalınırken, bu sefer bireysel olarak gidildiğinde kaydedilmiş müzikten ya da org’taki kaydedilmiş haliyle çalınıyordu (Görüşme ve alan ziyaretlerinden notlar). Yine Uşak salon müzisyenliğine bakıldığında müzisyenler için iki tür misafir vardı. Otantikliği, eskiyi seven bir de popülerliği sevenler. Eskiyi seven düğün misafirleri İslamoğlu ya da Sepetçioğlu gibi müzikleri muhakkak davul ve bağlamayla oynamak isterlerdi. Onlar ortaya (ritüelde oynanan yer) çıktıklarında davul ve bağlama sesini duymak istiyorlardı. Org’taki sentez, elektronik ses onların aşına olmadıkları bir durum olduğundan müzisyenin icrası birden bire *kaydedilmiş müzik* üzerine yoğunlaşıyordu. Böylelikle kendilerinin daha çok bahşişte elde ettiklerinden bahsediyorlardı. Tam tersi durumda popüleri sevenler için geçerliydi, onlardan pek bahşiş elde edemiyorlardı. Ancak onlar yeni nesil popüler parçaları çok seviyor ve eğlenirken de parçaların orijinal halleriyle eğlenmek istiyorlardı. O nedenledir ki kaydedilmiş müzik kullanımı kendilerince muhakkak vazgeçilmezdi. Kısacası izler kitle popüler kültür içinde yeni bir haz biçimine kaydedilmiş müzik ile ulaşmıştır. Onların istekleri de icracının icrasını her yönden etkilemektedir. Gerçi daha genelden bakıldığında izler kitle her dönem, her tür içinde ve her zaman icracıyı kontrol altında tutmuş ve kendi istekleri doğrultusunda yönetmiştir. Bir nevi icracı için bundan kaçış yoktur.

Kaydedilmiş müziğin aslında ilk icracıları DJ’lerdir. Önceleri düğün müzisyeni ile DJ’in performans alanları birbirinden farklıyken. Günümüzde tamamen birbirinin içine girmiştir. Örneğin Uşak’ta yapılan bir düğünde müzisyen yerine bir DJ kiralanabilmektedir. Bu durumda DJ’in görevi düğün müzisyeninin sahip olduğu sorumluluklarla aynıdır. Görevi düğün sahiplerinin çağırdığı misafirleri eğlendirmektir. Kaydedilmiş müziği temin ederken de başka bir anlamda repertuar oluştururken de DJ, düğün sahibine kısmi bağıntılıdır. Yani, repertuar seçiminde düğün sahibi büyük bir çoğunlukla söz sahibi olabilmektedir.

“Disko, gece kulübü gibi yerlerde çalarken bizden istek parçalar istenir ama tüm gece boyunca çalmamız gereken parçalar bize söylenmez, orda daha özgürsünüzdür. Ancak, düğün bundan farklı, düğün sahibi sizin repertuar seçiminize müdahale edebiliyor. Bazı düğünlerde karşılaşmasakta, birçok düğünde özellikle düğünün ilk yarısı, düğün sahibinin çalmamızı istediği parçalardan oluşuyor” (Ahmet Bayraktar, DJ. Görüşme, 24 Mayıs 2014).

Dj düğün haricinde görev yaptığı alanda tek bir mekanda konuşlanırken, düğüne gittiğinde tıpkı org çalan bir müzisyen gibi müziksel hizmeti istenilen alana götürüyor ve bu noktada mekânsal farklılıklar ortaya çıkıyor. Düğün sahipleri, Dj ve izler kitleden edinilen malumatlar sayesinde, DJ tercihinin en büyük nedeni ise, diğer

müziyenlerin istenilen müziği verememesi olarak gösterilmektedir. Repertuar seçimine dönülecek olursa DJ performansı kalıplaşmış bir dağardan oluşsa da yine DJ Ahmet'in söylemiyle izler kitleye göre şekillenebiliyor. *DJ öncelikle gittiği düğünün izler kitlesini iyi analiz etmeli ve yaşa bağlı olarak izlerkitleye sunacağı kaydedilmiş müzik örneklerini iyi kurgulamalıdır* (Dj Ahmet, *Görüşme* 204.05.2014). Gelen misafirlerin yaşına bağlı olarak ritüelde geleneksel ve daha sonra kaydedilmiş müziklerden oluşan bir repertuar hazırlanır. Örneğin alanda gözlemlediğimiz DJ eşliğinde yapılan bir düğünde izler kitle daha çok genç yaşta olan insanlardan oluşmaktaydı. Bu nedenle, DJ'in müzik tercihleri de popüler müzik eserlerinin yoğun kullanımından oluşmaktaydı. Ancak, sahnedeki görünüme de baktığımızda, sadece DJ değil kaydedilmiş müzik üzerine canlı çalgılarıyla eşlik eden, saksafon, perküsyonist ve asma davul icracısı da dikkat çekmekteydi. Performansın içerisinde canlı çalgılara özellikle ayrılan bir bölüm yoktu. Popüler eserler olduğu gibi orijinaliyle DJ tarafından çalınırken, mevcut müziğin üzerine canlı icracılarda eşlik ediyordu, aslında onların çalımları duyulmasa da, bir grupmuş ve canlı çalınıyor izlenimi vermek için görsel bir aldatmaca gibiydi. Düğün sonrası kendileriyle yapılan kurgusuz görüşmelerimizde, görsel açıdan bu şekilde daha zengin olduklarını ancak kaydedilmiş müziğin kendi çalgı seslerini bastırıldığından, performansın özelliklerinin ön plana çıkmadığından bahsediyorlardı. Asma davulu çalan arkadaşın diğer müzisyenlik pratiklerindeki gibi görevi bahşişleri toplamaktı. DJ performansını icra ederken, asma davul çalan müzisyen de bazen misafirlerin arasında, bazen de düğün sahiplerinin yanında davulunu kaydedilmiş müzikler ile senkronize bir şekilde çalmaya devam ediyordu. Geleneksel yöntemlerdeki gibi bahşiş isteme girişimlerinde bulunuyordu. DJ eşliğinde yapılan bir düğünde ki aşamalara kısaca baktığımızda şunlar göze çarpmak:

-Misafirler yemekleri yerken çalınan reggae ve özellikle Brezilya kökenli müzikle ile eşlik aşaması. DJ performansına, vurmalı çalgı çalan çalıcıda eşlik eder.

-Düğün sahiplerini ya da gelin ve damadın ilk dansının icra edilmesi.

-İlk dansın ardından hemen pasta merasimine ve takı törenine geçilmesi ve bu arada müzik icra performansları.

-Misafirleri oynamaya davet etme düğün sonuna kadar izler kitleyi eğlendirecek hareketli repertuarların icrası

-Düğün sonuna doğru aile büyüklerini teker teker çağırıp yöreye ait geleneksel müziklerin çalınması ve bahşiş edinimi

-Son istekler

-Final.

Gözlemlerimiz sonucunda yapılan bir DJ eşliğine düğün ritüeli aşamaları yukarıdaki gibi gerçekleşmiştir.

Günümüzde DJ harici müzisyenlerle yapılan Uşak ve Bergama'da yapılan düğünlerde benzerlik göstermektedirler. Canlı çalım ile kaydedilmiş müzikleri DJ gibi ritüel içinde çalan müzisyenlerde kendilerine yarı DJ terimini yakıştırmışlardır (Görüşme, Çağlar Düğün Salonu,). Müzisyenler ile DJ'lerin repertuarındaki, ya da icra biçimlerindeki tek farklılık. Tempo ve metronom değerlerindeki değişikliklerdir. DJ performansında icra edilen kaydedilmiş müzik örnekleri ve şarkı sıralanışları birbiriyle aynı tempo değerlerine sahip ve müzik geçişleri fark edilmiyorken, müzisyenlerde durum bundan farklıydı. Müzisyenin kullandığı kaydedilmiş müzik icralarında her şarkıda farklı tempo değerleri kullanılmaktaydı. Bunun nedeni olarak, DJ'in teknolojik anlamda kullanıldığı yazılımın tempo değerleriyle oynanmaya

müsaade etmesi söylenebilir. Kaydedilmiş müziği, ya klavyesinin hardiskinden, ya bilgisayardan, ya da sony md'sinden çağırın müzisyene bakıldığında ise, kullanılan cihazların tempo değerlerini değiştirme ve mixleme özelliğinin olmaması dikkat çekici bir unsurdur. Bu durumda müzisyenin icrasında bazen aksaklıkların, duraksamaların, beklemelerin oluşmasına yol açmaktaydı. Her ikisinin ortak noktaları ise, hem DJ'in hem de müzisyenin istenilen mekanda istenilen repertuarı icra etmeleri ve müziksel hizmeti istenilen alana götürmeleridir.

Uşak ve Bergama'da yaptığımız alan çalışmaları sırasında muhakkak karşılaştığımız bir durum da vardır ki, bu bölümde vurgulanması gerekmektedir. Yapılan bazı düğün ritüellerinde birden fazla müzisyen, grup, icracı kiralanabilmektedir. Örneğin bir grup erkelere davul ve klarnetiyle eşlik ederek eğlendirirken, org ve söyleyici tarafından oluşan küçük bir grup aynı düğün içinde aynı anda fakat farklı yerlerde farklı misafirlere hizmet etmektedirler. Bu durumda aynı anda bir düğün ritüelinde hem kaydedilmiş müzik bunun sonucunda popüler müzik örnekleri, hem de otantisite gereği canlı müzik icraları gerçekleştirilebilmektedir. Tekrar kaydedilmiş müzik kavramına dönecek olursak, kavram kendi içerisinde birkaç biçime ayrılmakta ve kullanım alanlarına göre şekillenmektedir. Araştırmanın bu noktasında kaydedilmiş müzik biçimlerine bakmakta yarar vardır.

Kaydedilmiş Müzik Biçimleri

Her kaydedilen müziğin stüdyoda yapılması bir şart olarak kabul edilmese de, kaydın yapıldığı yere vurgu yapmak adına, kaydedilmiş müzik biçimlerini stüdyo öncesi ve sonrası kavramları kullanılarak kategoriler halinde ayırmak mümkündür. Ancak burada kullandığımız stüdyo kavramı profesyonel müzik stüdyosu kavramı olarak değil, kaydın gerçekleştirildiği mekânın yansıması olarak kullanılan bir kavramdır. Stüdyo öncesi ve sonrası biçimleri üç gruba ayırmak mümkündür.

Stüdyo Sonrası Biçimler

a) Kayıt Sonrası Yeni Versiyon

Kaydedilmiş müziğin bu biçiminde mevcut kullanılacak eser öncelikle stüdyo içinde kaydedilmektedir. Bu kayıt gerçekleştirilirken de canlı çalgı veya bilgisayar teknolojileri kullanılarak şarkının orijinal versiyonuna yakın yeni bir versiyonu, vokalsiz ya da solist çalgısız (enstrümantal eserler) bir biçimde kaydedilir. Müzisyen, şarkıcı ya da icracı da icra alanında (Düğün Salonu, Konser, Çeşitli Eğlence Etkinlikleri v.b.) orijinalin vokalsiz ya da solist çalgısı olmadan yapılan kopya kaydın üstüne canlı olarak kendi icrasını kaydedilmiş müzik ile senkronize bir biçimde gerçekleştirirler. Bu durumda hem kaydedilmiş müzik, hem de canlı performans iç içe girmiştir.

b) Kayıt Sonrası Orijinal Versiyon

Geçtiğimiz son on yıl içerisinde, özel kanalların varlığının artması, buna paralel olarak müzik kanallarının çeşitlilik göstermesi, müzik video kliplerine sosyal

ağlar, internet yoluyla kolay ulaşım, taşınabilir müzik araç ve gereçlerinin yaygın kullanımı (Mp3 çalar v.b.) popüler müziğe olan ilgiyi arttırmış ve bunun paralelinde icra mekânlarında dinleyicinin orijinal müzik dinleme alışkanlığı gittikçe şekillenmeye başlamıştır. Stüdyo kaydı sonrası çeşitli mecralarda dinlenen (Radyo, Televizyon, Evde, İşte, Arabada v.b.) albüm şarkıları, orijinali bozulmadan, tamamen gerçek vokal kaydıyla birlikte icra ortamlarında (Düğün, Konser, çeşitli eğlence etkinlikleri v.b.) kullanılmaktadır. Kaydedilmiş müzikte Orijinal versiyonunun Yeni versiyondan farkı da bu noktada orijinal vokal ya da solist çalgının kullanımını açısından daha da belirginleşmektedir.

c) Kayıt Sonrası Yarı Orijinal Yarı Yeni Versiyon

Bu tür kullanımda orijinal albüm kaydının vokal bölümüne kadar olan bölümü bire bir bırakılarak, vokalli bölümün yeniden midi ya da canlı çalgılar yardımıyla çalınmasıyla oluşan kaydedilmiş müzik türüdür. Şarkı içerisinde vokalsiz bölümler albüm kaydının aynısı, vokalli bölümler ise tınısal farklılıklarla birlikte yeni sürüm kayıt ile türetilmiştir. Parça dinamiğine bakıldığında Orijinal sürüm ile yeni sürüm kesitleri peşi sıra birbirini takip ederler.

Kaydedilmiş müzik biçimlerini icra biçimlerine göre de şu şekilde gruplandırmak mümkündür.

İcra Biçimine Göre Kaydedilmiş Müzik Türleri

a)MIDI Altyapı

1980'lerin başında farklı firmalar tarafından üretilen elektronik müzik aletlerinin birbirleriyle eşleme sorununu çözmek üzere yaratılan Müzik Enstrümanları Dijital Arabirimi ya da kısaca MIDI (Musical Instrument Digital Interface), elektronik müzik aletleri ve bilgisayarlar arasında gerçek zamanlı veri alışverişini sağlayan, endüstri standardı haline gelmiş yaygın bir iletişim protokolüdür. MIDI protokolünde ses verisi değil, temel bazı değişkenlere ilişkin sayısal bilgiler aktarılır; nota bilgileri, çalgı aleti atamaları, tempo değeri gibi bilgiler yardımıyla mevcut bir eser, şarkı midi arabirimi sayesinde gerçeğine benzer biçimde kopyalanabilir. 1983 yılında temelleri atılan protokol daha sonra önemli derece bir değişikliğe uğramamıştır. Buna rağmen MIDI, müzik endüstrisinde yaygınlaşarak kullanımına devam edilmiş ve endüstri standardı haline gelmiş bir protokoldür. *MIDI arabiriminin ortaya çıkmasıyla birlikte piyasaya sürülen Korg, Gem, Roland marka tuşlu çalgı serileri midi altyapılarının üretilme sürecine önemli katkıda bulunmuşlardır (Bergamalı Kadir; görüşme 10.05.2014, Bergama).* Klavyede 16 kanal kayıt şeklinde sanal çalgı sesleri kullanılarak yapılabilen midi altyapılar, mevcut bir şarkının sanal çalgı ve sentetik sesler eşliğinde klavye üzerinde çalınmak üzere geliştirilmiş bir kopya sürümüdür. İlk midi çalabilen ve yazılabilen klavyelerin piyasaya çıkmasıyla birlikte müzisyenler gerçeğine yakın sentetik ses, çalım, aranje özellikleri bakımından midi altyapılarını icra ortamlarında kullanmaya başlamıştır. Müzisyenlerin yeni tını'yı keşfiyle başlayan icra ortamında dinleyiciyi yeni sentetik seslerle etkilemeye çalışmaları, dinleyicinin kaydedilmiş müziğe karşı aşinalıklarını git gide arttırmıştır. Önceleri gerçek sesleri sentezleyemeyen bu klavyeler ile yazılan midi altyapılar icra

ortamında, eğlence, oyun anında değil misafirleri karşılama, düğün v.b. etkinlik başlayışına kadar dinleyiciye müzik icra etme amaçlı kullanılmışlardır. Bergamalı Piyanist Ahmet'in aktarımıyla;

Korg İ30 aldığım ilk orgdu. Düğüne ilk gittiğimizde gelin ile damat gelesiye kadar altyapılar kullanırdık. Bu alt yapıların üzerine şarkı okumak en büyük zevklerimden bir tanesiydi. Örneğin altyapılar yokken aynı ritimde birden fazla şarkıyı çalıyor ve söylüyorduk. Bir müddet sonra her şarkı aynıymuş gibi hissediliyor, sıradanlaşıyordu. Hatta bazı şarkılara hiçbir ritm'i uyduramıyorduk. Ancak altyapılar sayesinde düğün performanslarımız renkleniyor, müziksel açıdan zenginleşiyordu (Piyanist Ahmet, 10.05.2014, Görüşme Bergama).

İcracıyı ilk defa dinleyen biri için kullanılan ritm ve sentetik sesler monoton gelmese de, aynı durum icracıya sorulduğunda durum bundan ibaret değildi. Aynı ritm, ses ve icraları gerçekleştiren müzisyen farklı tını arayışları içerisine giriyor, Tını arayışını Midi altyapı kullanarak biçimlendiriyordu. 1990'ların düğün müzisyenliğine bakıldığında, piyasaya yeni çıkan org'ları kullanmak için ise teknolojik yeniliklere alışkın olmak gerekiyordu.

Korg klavyeler ortaya çıktığında biz altyapıları yazamıyorduk. Bizim yaptığımız sadece start/stop işlemini yapmaktı. Yaklaşık 50 diskim vardı. Düğün başlamadan üzerinde şarkı isimleri yazılı disketlerimi sıralardım. Yeri gelen diski orga takar, oğlumun bana öğrettiği tuşlara basarak, şarkıyı başlatırdım. Çalmaya başlayan şarkı üzerine ise, mikrofondan ben şarkımı söylerdim (Ali İhsan Tunç, Bergamalı Müzisyen, Görüşme, 11.05.2014).

b)Organik Enstrümantal Kayıt

Bu biçime baktığımızda kaydedilmiş müzik elementleri tamamen organik çalgılardan oluşmaktadır. Kaydedilen şarkı ister popüler olsun ister olmasın daha önceki orijinal düzenlenmesine sadık kalınmadan yeni bir versiyon ile canlı çalgılar eşliğinde yapılır. Kaydedilen bu müzik ise, icra ortamında bu şekliyle kullanılır. Ancak parçanın tamamının organik çalgılarla icrası mümkünde olmayabilir bu gibi durumlarda elektronik çalgılarla, canlı çalgı düzenlemelerinden oluşan kayıtlar üretmek mümkündür.

c) Yarı Orijinal Yarı Canlı/Midi Kayıt

Kullanılacak kaydedilmiş müzik örneğinin orijinal versiyonun belirli bir yere kadar muhafaza edilir genellikle vokalin girdiği bölüm canlı ve midi çalgılar eşliğinde tekrar düzenlenir. Bir nevi eklenti yapılır. Vokal bölümü bittiğinde tekrar orijinal versiyona geri dönülür. Ancak bu biçemi yukarıda açıkladığımız Organik Enstrümantal Kayıt ile karıştırmamak gerekir. Organik enstrümantal kayıta aynı anda canlı ve midi çalgılar tamamen parça içinde kullanılır. Kaydedilen müziğin orijinal versiyonuyla bir bağlantısı melodik yapı haricinde benzerliği yoktur. Diğer yandan Yarı Orijinal Yarı Canlı/Midi Kayıt'ta ise parça belirli bir noktaya kadar orijinal haldeyken, vokalli bölümünde aynı anda canlı ve midi çalgılar kullanılır. Ancak çalımların ve melodilerin birebir orijinal ile aynı olması bir şart olarak gözetilir.

SONUÇ

Sonuç olarak, kaydedilmiş müzik hem DJ'lerin hem müzisyenlerin icra ortamlarında muhakkak kullandıkları müzik elementlerinden biridir. Günümüzde yapılan birçok ritüelin bir kısmında ya da tamamında kaydedilmiş müzik örneklerinin icrasına ve bu müziklerle eğlenme, oynama, söyleme etkinliklerine şahit oluruz. Bando döneminden başlayarak jazz denilen gruplarla devam eden müzisyenlik icraları, teknolojik yeniliklerle, orgların, sony md ve disket yardımıyla midi çalabilen modüllerin ortaya çıkmasıyla çeşitli nedenlerle (ekonomik, tınısal çeşitlilik, taşınabilirlik, aşinalık v.b.) *kaydedilmiş müzik* kavramı şekillenmiştir. Günümüzde bir müzik biçemi olarak bakış açımıza yeni bir kavram olarak eklenen *kaydedilmiş müzik* birçok mecrada, bir çok mekânda yaygın olarak kullanılmaktadır. Bir beş yıllık dönem için de sadece salon düğünlerinde karşılaşılan bu tür, artık kırsalda da yapılan düğünlerde icra edilmektedir. Yaşa, ekonomiye, aşinalığa bağlı olarak izler kitlenin oluşturduğu bu yeni haz, tınısal beklenti *kaydedilmiş müziği* ve kullanımını da şekillendirmektedir. Bazen izler kitlenin isteğiyle, bazen müzisyenin kendisinin icra edemeyeceğini bildiği eserleri bilerek ve isteyerek çalmasıyla şekillenen kaydedilmiş müzik yaygın bir şekilde ritüeller içinde yerini almaktadır. Kimilerince kullanımı kolaycılık olarak görülse de, bazı müzisyenlerin kullandıkları alt yapıları kendilerinin farklı bir zaman ve mekânda oluşturması açısından da belirli becerileri yansıtması açısından önemlidir. Bu durumda müzisyen kendi istediği tınıları ve onu oluşturacak tüm özellikleri elde ederek, icrasını da daha güzelleştirme çabası içerisine girerek, beğenilme oranını yükseltmek istemektedir.

Klavuz Kişiler

Naim AKBAŞ: Uşak Akbaş Müzik Evi - Müzisyen

Bergamalı Kadir: Kadir Bergamalı – Müzisyen

Görüşme Kişileri

Kadir Bergamalı – 10 Mayıs 2014 – Bergama Kardeşler Düğün Salonu

Melih DUYGULU – 15 Mayıs 2014 – Uşak Kaan Düğün Salonu – Müzisyen

Ersin AYDIN – 17 Mayıs 2014 – Uşak Çağlar Düğün Salonu İlker AYDIN – 18 Mayıs 2014 Uşak Belediye Düğün Salonu İlke KETBOĞA (Gelin) : 24 Mayıs 2014 Düğün Ritüeli

Erhan AKÇAY (Kayın Peder) : 24 Mayıs 2014 Düğün Ritüeli

KAYNAKÇA

Aktulum, K. 2013. Müzik ve Metinler ar asılık. Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Fransız Dili ve Edebiyatı Bölümü

Ekici, S. 2004. Popüler Kültür'ün İcra Ortamı Bağlamında Medya - Türk Halk Müziği İlişkisine Dair Bazı Tespit Ve Öneriler. TÜBAR-XVI-/2004.

Kızılkaya, N. Müzik Sanatının Bilişim Yolculuğu. İnönü Üniversitesi Bilgi İşlem

Şb. Müdürlüğü.

- Kılıç, E. 2012. Ritüelleri Yöneten Davulcu ve Zurnacıların Modern Toplum Yaşantısındaki Yeri. *Journal of Life Sciences*, Volume 1, Number 1, (2012)
- Mortimer, J.H. Nosko, C. Sorensen, A. 2014. Supply responses to digital distribution: Recorded music and live performances. Boston College and NBER, United States, University of Chicago Booth School of Business, United States, University of Wisconsin and NBER, United States.
- Okay, H.H. Müzikal İfade Eğitimine Bir Pencere: Çalgı Müziğinde Vokal İzler. Eylül 2012 Cilt:20 No:3 Kastamonu Eğitim Dergisi 1051-1072.
- Rosing, H. Listening behaviour and musical preference in the age of 'transmitted music', *Popular Music*, Vol. 4, Performers and Audiences (1984), pp.119-14, Cambridge University Press Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/853360> .
- Yükselsin, İ.Y. Satılık Havalar: Batı Türkiye Roman Topluluklarında Bir Müziksel Zanaatkârlık Biçimi Olarak “Çalgıcılık”. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi The Journal Of International Social Research* Volume 2/8 Summer 2009.

**AFYONKARAHİSAR HALKEVİ FAALİYETLERİ VE YAYIN ORGANI
TAŞPINAR DERGİSİNDEKİ MÜZİK YAZILARININ İÇERİK ANALİZİ**
Afyonkarahisar Community Home Activities and Analysis of Music Texts'
Contents

DOI NO: 10.5578/AMRJ.8891

Safiye YAĞCI¹

(*)

Özet

Türk kültürünü yaymak, milli birliği sağlamak, aydınlar ve halk arasındaki iletişimi sağlamak amacıyla 1932 yılında kurulan ve 1951 yılına kadar varlığını sürdüren halkevleri, sosyal ve kültürel anlamda halkın kendisini geliştirmesi amacıyla faaliyet göstermiştir. Dil, tarih, edebiyat, Güzel Sanatlar gibi pek çok alanda kendini gösteren halkevleri, birçok konuya yönelik kurslar ve etkin çalışmalarla halkın eğitim seviyesini yükseltmeye de yardımcı olmuştur. Çalışmanın içeriğini oluşturan Afyon Taşpınar süreli yayını da bu dönemde dergi çalışmalarına katkıda bulunmuştur. Çalışmada Afyon Taşpınar dergilerinde yer alan müzik yazılarının içerik itibarıyla incelenmesi amaçlanmaktadır. Bu doğrultuda süreli yayınlar, yazar, tarih ve konuları itibarıyla irdelenip toplumun kültürel gelişimine ne yönde katkı sağladığı araştırılmıştır. Çalışmanın bu yönde daha geniş kapsamlı araştırmalara yön vereceği düşüncesiyle önemli olduğu düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Halkevleri, Afyon Taşpınar Dergisi, Müzik.

Abstract

Community houses which established in 1932 and subsist to 1951 had aim to spread Turkish culture, to ensure national unity and in order to ensure communication between the intellectuals and the people, have actived in order for people to self-development. Community houses manifested in many areas such as fine arts, language, history and literature, helped people to increase their education level with many courses and studies. Afyon Taşpınar which contents of this study has contributed the publication studies at that term. This study aims to examine the music texts' contents which have located in Taşpınar. For this, it was investigated as author, the date and topics as the culturel development of society how contributed. In this aspect of the study is thought to be important as this would give direction to the comprehensive research.

Key Words: Community Home, Afyon Taşpınar Publication, Music.

GİRİŞ

Halkevleri Türkiye Cumhuriyetinin kuruluşunun ardından ilk otuz yıllık evrede ortaya çıkıp etkili olmuş kurumlardır. Türk kültürünün gelişmesinde ortaya koydukları idealist ve eşi benzeri olmayan çabalar toplumun kimi kesimlerince yeterince anlaşılammış olsa da bir dönemin yetiştirdiği kuşaklarda derin etkileri olduğu açıktır. Halkevleri Cumhuriyetin kültür politikasının bir ürünüdür ve

¹ Arş. Gör., Afyon Kocatepe Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, safiye Gundoner@hotmail.com

(*) Bu makale 5-8 Kasım 2015 tarihleri arasında, Afyonkarahisar'da düzenlenen "90. Yıl Müzik Kongresi" adlı kongrede sözlü bildiri olarak sunulmuştur.

çağdaşlaşma yolunda atılan adımların toplumda yerini bulması için çaba göstermişlerdir. Ergün (1982: 4) “Mustafa Kemal, Cumhuriyetin kuruluşundan 1930 yılına kadar ülke ve toplum için gerekli olan birçok inkılâplar yapmış, hayatını adadığı milletini, devrim yapacağı bünyeyi, varacağı hedefi, gideceği yolu en ince ayrıntılarına kadar tespit etmişti” der ve bu inkılâpların millete kazandırılmasının, milletin ruhuna sindirilmesinin gerekli olduğunu belirtir. Halkevleri uzun araştırma ve çalışmaların bir sonucu olarak doğmuştur ve o dönemin batıdaki örneklerinden örgüt, program ve çalışma yapısı açısından milli kültürümüzü dikkate alan kendine özgü bir farklılığı vardır. Halkevleri, modern eğitim ülküsü doğrultusunda milli değerlerin işlenip yoğrulmasıyla, inkılâpların halk arasında kabul görmesi vazifesini üstlenen bir halk eğitim kuruluşu olarak görülmekte, Cumhuriyetin kurulmasıyla kökten yenilenen Türk eğitim kurumlarının, bir taraftan yaygın eğitim kurumlarıyla inkılâpları genç nesle benimsetmeye çalışırken, diğer taraftan okul dışındaki gençliğin ve yetişkinlerin Cumhuriyet ülküleri doğrultusunda yetişmesi görevini üstlendikleri belirtilmektedir. Milli şuuru kuvvetlendirme, halk kitleleri arasında kaynaşma sağlama, uygarca zevkler ve alışkanlıklar kazandırarak millet bütünlüğünü ve Türk kültürünü yükseltme amacı taşıyan faaliyetler gerçekleştirdikleri kaydedilmektedir (Ergün, 1982: 4).

Halkevleri dönemin tek partisi olan Cumhuriyet Halk Partisi tarafından kurulmuş, örgüt yapısı, denetimi ve çalışmalarıyla ilgili olarak söz konusu parti tarafından hazırlanan yönetmelikte halkevlerinin kuruluş amaçları altı ilke doğrultusunda; vatandaşlar yetiştirmek, ulusal karakteri yükseltmek, Güzel Sanatları, ulusal kültürü ve bilimsel çalışmaları desteklemek, güçlendirmek olarak açıklanmıştır. Bu yönetmelikte, Türkiye'nin ulusal kültür kurumları kurmak yönünden batılı ülkelerin gerisinde kaldığı, bu açığı kapatmak için kurulan her halkevinde lisan, edebiyat, tarih, Güzel Sanatlar, tiyatro, spor, sosyal yardım, halk dershaneleri ve kurslar, kütüphane ve yayın, köycülük ile müze ve sergi şubelerinden oluşan çalışma kolları oluşturulması gerektiği vurgulanmıştır. İlk halkevi 10 Şubat 1932 de Türkiye'nin çeşitli yerlerinde ve özellikle büyük ve orta büyüklükteki 14 kentte aynı zamanda açılmıştır. Bu iller; Adana, Ankara, Afyon, Aydın, Bursa, Çanakkale, Denizli, Diyarbakır, Eskişehir, İstanbul, İzmir, Konya, Samsun ve Van'dır (Çeçen, 1990: 117).

Halkevlerinin halk eğitimi çalışmalarının, 9 kol halinde genellikle kültürel alanlarda halkın milletleşme yönünde bilinçlendirilmesi konusunda gerçekleştiği, batıdaki halk eğitim kurumları ile Türk Ocakları'nın çalışmalarının da yapılan çalışmalara yol gösterdiği kaydedilmektedir (Ergün, 1997: 200).

Bu dokuz kol ve çalışma alan ve amaçları ise şöyle belirlenmiştir:

Dil, Edebiyat ve Tarih Şubesi

“Halkevleri öğreneğinde şubenin ilk görevi, çevrenin genel bilgisini yükseltmeye yarayacak konularda konuşmalar ve konferanslar yapmak olarak tanımlanmaktadır. Ayrıca Türk Dili'nin bugünkü yazı ve edebiyatta kullanılmayan, fakat halk arasında yaşayan kelimeleri, terimleri, eski milli masalları, atasözlerini araştırıp toplamak; anane ve adetlerini incelemek dergi çıkararak veya çıkarılmakta olan dergiler aracılığıyla bu çalışmaları yayınlamak, yeni yetişen gençler arasında

yetenekleri desteklemek ve onların ilerlemeleri için gerekli çareleri aramak bu şubenin görevleri arasındadır” (Akt. Şahin, 2010: 9).

Güzel Sanatlar Şubesi

“Musiki, resim, heykeltıraş, mimarlık, süsleme sanatları gibi alanlarda sanatçı ve amatörleri bir arada toplamak, genç yetenekleri korumak, halk için genel müzik akşamları düzenlemek, halkın musiki zevkini arttırmak, Güzel Sanatlar kursu açmak, halkın millî marşları ve şarkıları öğrenmesine yardım etmek, milli bayramlarda marş ve türkülerin milletçe bir ağızdan söylenmesini temin etmek, köylerde ve aşiretlerde söylenen milli türkülerin nota ve sözlerini, milli oyunların ahenk ve tarzını tespit etmek bu şubenin görevleri arasındadır” (Yeşilkaya, 1999: 84).

Zeyrek, “ar şubesi” olarak da bilinen bu kolun amaçlarının, müzik, resim, mimarlık, Güzel Sanatlar gibi dallarda profesyonel veya amatör olanları bir araya getirmek ve bu konularla eğilimli kişilerin yetişmelerini sağlamanın bulunduğunu belirtmiş, halk türkülerini ortaya çıkararak aslını bozmadan söylemek, ulusal marşları öğretmek ve topluma müzik zevkini aşılama da yine bu kolun amaçlarındandır (Zeyrek, 2006: 47).

Spor Şubesi

CHP Halkevi raporlarında sporla beden terbiyesi işi, halkevlerinin doğuşunda milli kültür davasının bir kolu olarak ele alınmış (Akt. Şahin, 2010: 11), şubenin kuruluş amaçları arasında, milli sporların ve halk danslarının ön planda tutularak, bunların unutulmuş olanlarının diriltilmesi, yaşamakta olanlarının ilerletilmesi ve dar muhitlerden çıkararak millileştirilmesi gibi görüşler yer almıştır (Akt. Şahin, 2010: 11).

Temsil Şubesi

“Tiyatro sanatına heves ve yeteneği olan kadın ve erkek üyelerden bir temsil grubu oluşturmak, umumî idare heyetince temsil edilecek ve yeniden teklif ettirilecek piyesler temin etmek temsil şubelerinin görevleri arasına girer” (Özsarı, 2002: 9).

Sosyal Yardım Şubesi

Toplumdaki yardıma muhtaç kişileri koruma amacı güden bu şubenin amacı “Esas vazifesi Halkevinin bulunduğu bölgede hakiki surette yardıma muhtaç kimsesiz kadınlar, çocuklar, dullar, düşmüş ihtiyarlar ve hastalar gibi vatandaşlar hakkında şefkat ve yardım duygularını uyandırmak ve yükseltmek” (Akt. Şahin, 2010: 12) biçiminde belirtilmiştir.

Halk Dershaneleri ve Kurslar Şubesi

Halkevleri Çalışma Talimatnamesi’ne göre, açılan dershane ve kursların altı grupta toplandığı görülür.

- “1-Türkçe kursları
- 2-Fizik, kimya elektrik gibi müspet ilimlerin tatbikatlı kursları
- 3-Pratik hayat sahasına giren meslekler ve küçük sanat kursları
- 4-Güzel Sanatlara ait kurslar
- 5-Yabancı dil kursları
- 6-Okullarda ikmale kalanları yetiştirme kursları” (Akt. Şahin, 2010: 13).

Bunların yanı sıra, ceza evlerinde yatan mahkûmlara yardım eli uzatmak, bu mahkûmların ilkokulu ve ortaokul bitirmelerini sağlamak için de çalışmalar yapılmış çeşitli kurslar açılarak topluma kazandırılmalarına çaba gösterilmiştir. “1940 yılında 172 halkevi 472 dersane açmış, bu derslere 22551 yurttaş devam etmiştir. Bu, halkevi başına 131 kişi demektir. Bu dönem, halkevleri hayatında en verimli devredir” (Akt. Şahin, 2010: 13).

Kütüphane ve Yayın Şubesi

Halkevlerinin buldukları yerin bir kültür yuvası olduğu bilinciyle her halkevinin bulunduğu yerde bir kütüphane ve bir okuma odası açmak zorunlu tutulmuş, talimatnamede en az 3 şubesi olan bir halkevinin, bir şubesinin muhakkak kütüphane ve yayın şubesi olması gerektiği kayıt altına alınmıştır. “Bu kütüphaneler genel sekreterlikten vekâletlerden ve birçok müesseselerden gönderilen mahallindeki eski kütüphanelerden iltihak eden şahsi koleksiyon ve kütüphanelerin devrinden gelen halkevlerince beğenilip satın alınan kitaplarla zenginleştirilmelidir” denilmiş, kütüphane ve yayın şubesinin geniş çalışma konuları okuma odalarının açılması, seyyar kütüphanelerin tertip edilmesi ve dergi çıkarılması olarak belirlenmiştir (Akt. Şahin, 2010: 13).

Köycülük Şubesi

Halkevi çalışma talimatnamesinin 104–112. Maddelerinde, Köycülük kollarının temel amacının, köylerin toplumsal ve kültürel açıdan gelişimini sağlarken, şehirlilerle köylüler arasında karşılıklı saygı ve dayanışmayı geliştirmek olarak belirtilmiştir. Bu amaca ulaşmak için köycülük kolları üyelerinin, köylere gitmesi, tiyatro gösterileri sunması, köylüyü aydınlatabilecek her türlü girişimde bulunması istenmektedir. Bazı köyler yakın çevredeki komşu köyler için örnek olarak seçildiği, bu girişimlerin amacının, genel olarak başarılı ve eğitimli köylülerin sayısını arttırmak olduğu kaydedilmiştir (Çeçen, 1990: 127).

Tarih ve Müze Şubesi

Yayınlar, konferanslar ve paneller aracılığıyla tarihsel değerlerin halka tanıtılması, yerel, tarihsel kalıntıların derlenip toplanması için çalışılması, halkevi civarında bulunan tarihi eserlerin korunmasına katkıda bulunulması, mevcut müzeleri desteklemekle birlikte yeni müzelerin açılmasının sağlanması, yayınlar ve konferanslar aracılığıyla Türk folklorunun ve etnografik yapısının değerli ürünlerinin

korunması, bulunan ve derlenen tarihi kalıntıların kataloğunun çıkarılması bu şubenin faaliyetleri arasında yer almaktadır (Şimşek, 2002: 86-87).

Halkevlerinin Toplum Üzerindeki Etkileri

Halkevlerinin toplum üzerindeki sosyal ve kültürel etkilerine bakıldığında, açmış olduğu kurslar ve yapmış olduğu çalışmalarla toplumun sosyal ve kültürel yapılanmasına gelişmelere neden olduğu görülür. Bu alana yönelik yapılan çalışmalar arasında, Öz Türkçe yarışmalarının düzenlenmesi, dil bayramı kutlamaları, Türk dilinin yabancı etkilerden kurtarılarak Türkçenin ulusallaşmasına çalışılması, şiir, mani, atasözü, anı, tarihsel olaylar ve bilimsel araştırmaları yayın haline getirilmesi sayılabilir. Bu çalışmalarla kültür seviyesinin yükseltilmesi ve halkın bilinçlendirilmesi hedeflenmiştir (Zeyrek, 2006: 85).

Halkevlerinin Türkiye’de yayıncılığı da geliştirdiği ve Cumhuriyet Döneminde 2000’li yıllara kadar kurumsal olarak en çok derginin halkevleri döneminde yayınlandığı bilinmektedir (Zeyrek, 2006: 86). Yayıncılığın gelişmesi kütüphaneciliğe ve arşivciliğe yansımış ve bu yayıncılık kütüphanecilik çalışmaları daha çok gençler üzerinde etkili olarak onları yazmaya sevk etmiştir (Zeyrek, 2006: 86). Toplumun kültürünün gelişmesinde önemli adım olarak görülen gençlerin bu yöndeki eğilimleri topluma da etki ederek toplumun eğitim seviyesinin yükselmesine neden olduğu söylenebilir.

Halkevleri sosyal yardım kolu aracılığıyla yaptığı çalışmalarla cezaevlerinde sadece sosyal yardım yönüyle kalmamış, okuma-yazma bilmeyenlere okuma yazma öğretilerek oradaki insanların topluma kazandırma çabalarına gidilmiştir ve bu konuda Türk Ocakları ve Halkevlerinin payının büyük olduğu söylenebilir (Zeyrek, 2006: 89).

Spor kültürüne bakıldığında ise 1970’li ve 1980’li yıllarda yurdumuzda görülen halk koşuları ve halk sporlarının 1930’lu yıllarda halkevleri liderliğinde yapıldığı kaynaklarda belirtilmektedir. Bu yönüyle de spor halk tabanına yayılmaya çalışılmış ve birçok spor türü geliştirilmiştir (Zeyrek, 2006: 89).

Halkevleri çalışmalarında daha çok gençlerin eğitimine ağırlık vermiş her yönde onların eğitimi ve eğitimi doğrultusunda topluma önderliği konusunda çalışmalar yapmıştır. Bu da toplumun eğitim ve kültür seviyesinde olumlu değişikliklere sebep olmuştur.

Halkevlerinin Toplum Üzerindeki Siyasal Etkileri

Halkevleri çalışmalarını Atatürk’ün milliyetçilik ilkesi doğrultusunda gerçekleştirmiştir. Halkın milliyetçilik ruhumu geliştirerek ulusal bağların güçlenmesine yardımcı olmuştur (Zeyrek, 2006: 95). Halkevlerinin yayın organlarında yeni rejimin yararları ve Atatürkçülük üzerine birçok yazı yazılmış ve toplumu bu konuda bilinçlendirmeye yönelik birçok konferans verilmiştir (Zeyrek, 2006: 93). Halkevleri aynı zamanda genç politikacıların yetiştiği ve politikada yer alabilmek için basamak olarak gördükleri yer olmuştur (Zeyrek, 2006: 93).

Halkevi üyelerinin komitelerini ve kurullarını aralarında yaptıkları seçimle belirlemeleriyle herkesin söz sahibi olabileceği düşüncesini oluşturulmuş ve toplumda demokrasi algısı yerleştirilmeye çalışılmıştır (Zeyrek, 2006: 94).

Halkevlerinin Toplum Üzerindeki Ekonomik Etkileri

Halkevleri üretime dönük işler yapmaya çalışmış ve özellikle kırsal alanda yaşayanların kazancının arttırılmasına çalışılmıştır (Zeyrek, 2006: 97). Halkevleri aynı zamanda kadınlara yönelik açtığı kurslarla kadınların meslek edinmelerinin yanı sıra onların bilgi ve beceri düzeylerini arttırmayı hedeflemiştir. Kadınlar dışarıdan alabileceği şeyleri kurslar aracılığıyla edindikleri meslek sayesinde üretir satar hale gelebilmiştir (Zeyrek, 2006: 96).

Afyon Halkevinin Kuruluşu

Afyon zaferin kazanılmasının öncesinde çok büyük sıkıntılarla yüz yüze gelmiş, maddi manevi sıkıntılara rağmen halkevinin açıldığı ilk şehirler arasında yer almıştır. Yelken, “Savaş tahribatından en çok etkilenen illerimizden biri olmuş; uzun dönem içine kapanarak yaralarını sarmaya, tarihin yorgunluğunu atmaya çalışmıştır. Bu dönemde birkaç devlet yatırımı yeni fabrikalar ve binalar dışında bir yalıtılmışlık içinde geleneksel tarım ağırlıklı bir ekonomiye sahipti. Buna rağmen şehirde yeni yapılaşmalar başlamıştı. Halkevi binası da bu dönemde yapılan belli başlı eserlerden birisi idi” der (2001: 185).

Afyon Halkevi, ilk açılan 14 halkevinden biri olarak Türk Ocağı binasında Ankara’dan radyo ile yapılan açılış töreni ile başlamıştır. Halkevinin başkanlığını yapan Galip Demirer açılış konuşmasını yapmış, (Akt. Demirdelen ve Ortak, 2006: 256); Afyon halkını her konuda bilinçlendirmek ve inkılâplara ısındırmak için yoğun bir çaba içerisinde girmiştir (Şahin, 2004: 43-44).

Toplumun her kesiminden insanı bir araya getirmeyi, kültürel çalışmaların içerisinde yer almalarına olanak sağlamayı ve halkı bilinçlendirmeyi amaç edinen halkevi, dönemin olumsuzlukları içerisinde önemli bir görevi yerine getirmiş, aydın ve halk kesimini birleştirici bir araya getirici bir işlev görmüştür.

Afyon Halkevinin Faaliyetleri

Dil Edebiyat Tarih Şubesi ve Faaliyetlerine bakıldığında, Tarih incelemeleri, her türlü konferanslar, folklor çalışmaları ve hatta yayın çalışmalarının bulunduğu görülmekte, halkevinin çalışmaları arasında en fazla bu şubenin var olduğu, bu şubenin yaptığı çalışmalarla halkın yaşamında eksikliği görülenleri karşıladığı, çeşitli konularda verilen konferanslarla bilinçlendirildiği ve bilgilendirildiği belirtilmektedir (Ergün, 1997: 201). Toksoy, Afyon Halkevinin dil inkılâbını dönemin büyük bir olayı olarak kabul ettiğini, dil kurultayını radyo ile halka dinletmekle beraber münakaşalı konferanslar düzenleyerek dil konusu hakkında halkı bilinçlendirdiğini, derleme işini başlatarak halkın dilindeki öz Türkçe kelimeleri toplamaya çalıştığını belirtmiştir (2007: 269).

Güzel Sanatlar Şubesi ve Faaliyetlerine bakıldığında, müzik, resim, heykel, mimari ve süsleme alanlarında sanatkâr ve amatörleri toplamak, yetenekli kişileri himaye etmek, halkın Güzel Sanatlara olan sevgi ve ilgisini arttırmak, müzik geceleri ve konserler düzenlemek, koro çalışmaları yapmak, milli oyun ve türkülerin söz ve notalarını derlemek gibi görevleri yerine getirdiği belirtilmektedir (Ergün, 1997: 202-203). “Musiki meraklılarından oluşan bir kalabalık “Halk Musiki Evi” kurdular” (Taspmar, 19 Subat 1934).

Yeni müzik eserleri ve özellikle halk şarkıları üzerine konserler verilmiş, yetenekli gençler toplanarak halkevinde müzik dersleri verilmiş, bölge halkının müzik zevki geliştirilmeye çalışılmış, halk arasında ve özellikle köylerde söylenen halk türküleri derlenmiş, piyano ve müzik kursları yoluyla Türk müziğinin çağdaş tekniklere dayalı olarak geliştirilmesi amaçlanmıştır.

Sosyal Yardım Şubesi'nin çalışmalarına bakıldığında, 1934 senesinde şehirdeki hayır kurumlarıyla işbirliği içerisinde halkın yardım duygularını arttırmak için konferanslar verildiği, hastaların muayene edilerek ihtiyacı olanlara ilaç verildiği, Köycüler şubesi ile köy gezilerine katılarak hastalara bakıldığı, ilaç dağıtıldığı, yoksul öğrencilere değişik yardımlarda bulunduğu kaydedilmektedir. 1936 senesi içerisinde Çocuk Esirgeme Kurumu, Fakirlere Yardım Kurumu, Belediye ve halkın desteğiyle fakir ilkokul çocukları giydirilmiş, kitap, defter, kalem dağıtılmıştır. Halkevinde faaliyete geçen poliklinikte doktorlar tarafından birçok hasta ücretsiz muayene edilmiştir. Sosyal yardımlarda karşılaşılan maddi zorluklar ise diğer şubelerin de desteğiyle yapılan çeşitli çalışmalarla, konser ve etkinliklerle karşılanmaya çalışılmıştır.

Temsil Şubesi'nin görevi, üyelerine ve Türk halkına milli tiyatro kültürünü aşlamak olarak belirlenmiş, halkevleri tiyatrolarında genellikle yerli oyun yazarlarının milli piyeslerini kullanmıştır. Tiyatro gösterilerinin yanı sıra film gösterilerinin de yapıldığı belirtilmektedir. Bu kol, halkın eğitilmesi, tiyatro sevgisinin arttırılması, yetenekli gençlerin ortaya çıkarılması, milli oyunların yaşatılması gibi görevleri yerine getirmeye çalışmıştır. Afyon Halkevinin kurulduğu dönemlerde konferans ve temsil salonunun bulunmaması nedeniyle şubenin ilk yıllarda çok faaliyet gösteremediği, halkevi salonunun kütüphane ve konferans salonu olarak kullanılması nedeniyle halkevinin arka bahçesine bir sahne tertibatının yapılması sonrasında temsil şubesinin faaliyetlerini daha yoğun bir biçimde sürdürdüğü kaydedilmektedir (Ergün, 1997: 203).

Spor Şubesi ve Faaliyetlerinin, tek parti döneminde partinin kontrolünde olduğu, CHP'nin, Türk Spor Kurumu Teşkilatı ve Halkevleri aracılığıyla spor çalışmalarını kendisinin yönettiği anlatılmıştır. 1932 ve 1936 yönetmelik değişikliklerinde halkevlerinde spor ve jimnastiğin halka yayılması, halkın kitle sporuna alıştırılması, kulüp olmayan yerlerde spor kulübü kurulması gibi çalışmaların yapıldığı belirtilmektedir. Halkevlerinde kitap ve fikre önem verildiği kadar spora da önem verildiği vurgulanmaktadır (Ergün, 1997: 203-204). Ülke gençlerinin yeteneklerini geliştirmek, onları sağlıklı bireyler olarak topluma kazandırmak için çeşitli etkinlikler düzenlenmiş, halk arasında sporun yapılmasına, sporcu sayısının artmasına yönelik programlar geliştirildiği yapılan çalışmalar arasında sıralanmıştır (Bıyıkoglu, 2001: 421).

Halk Dershaneleri ve Kursları Şubesi'nin Faaliyetlerine bakıldığında, her halkevinin bu çalışma kolunu kurması kuruluş ve devam etme zorunluluğu olarak görülmüştür. Fakat uygulamada bütün halkevlerinin bu kolu kuramadığı, bu kolu çalışmakta olan halkevi sayılarının zamanla azaldığı anlatılmış, bu kolun halkevi binasının yanı sıra cezaevleri, kahvehaneler ve köylerde de kurslar açtığı ve dersler verdiği bildirilmiştir (Ergün, 1997: 204-205). Bu şubenin en önemli hedeflerinden birinin okuma yazmayı öğretmek halkın kültürel düzeyini yükseltmek olduğu, Türkçe okuma-yazma kursları ile pozitif bilimler ve el sanatları, yabancı dil eğitimi için kurslar düzenlendiği kaydedilmektedir.

Kütüphane-Neşriyat Şubesi'nin halkevlerinin en önemli çalışmaları gerçekleştirdiği, her halkevinin bir kütüphane kurduğu ve yayın çalışmaları da yaptığı bildirilmektedir (Ergün,1997: 205). Kütüphanelerinde halkın seviyesine göre kitaplar çıkarılmış, halkın her konuda bilinçlenmesini sağlamak amaçlanmıştır. Halkevi kütüphanelerine Türk inkılabı ve ideolojisine aykırı, yabancı rejimleri, cinayet intihar gibi olayları açıklayan, gençlerin ahlakını bozucu yayınlar ile irticai yayınlar içeren kitapların girmesi yasaklanmış, halkevi dergileri hariç tüm halkevi yayınları bu şube tarafından basılmış, halkevi ve Parti merkezinin yayın merkezini oluşturmuştur. Afyon Halkevi kuruluşundan kapatılışına kadar kütüphanesini yıldan yıla geliştirmiş, Afyon milletvekillerinden Ali Çetinkaya kendi şahsi kütüphanesinden birçok kitabı halkevi kütüphanesine hediye etmiş; böylece halkevi kütüphanesinin temelleri atılmıştır. Bir süre sonra şehir kütüphanesindeki kitaplar da halkevine taşınmış, Afyon ilinde zengin bir kütüphanenin oluşturulması yolunda önemli çabalar sergilenmiştir.

Köycülük Şubesinin Faaliyetleri arasında, esi genel olarak bütün halkevlerinin temel amaçlarından biri olan köyde yaşayan halkın bilgisini, görgüsünü arttırmak ve düşüncesini zenginleştirmek amacına yönelik çalışmalar bulunmaktadır. Şube köylerle samimi temaslarda bulunmuş, haftada bir gün yapılan köy gecesinde köylerin günlük ihtiyaçları, toprak ve ekin işleri, memleket ve hayat bilgileri, yaşayış tarzları ve bilhassa Cumhuriyet, Halkçılık, Milliyetçilik ve hükümet işleri üzerinde açık konuşmalar, öğretiler yaptığı bildirilmiştir (Şahin, 2004: 135).

Müze ve Sergi Şubesi, halkevi çevresindeki eserleri toplamak, fotoğraf ve model almak, Güzel Sanatların çeşitli alanlarında milli ürünlerin ve el eşyalarının sergilenmesini yapmak görevini üstlenmiştir (Ergün, 1997: 206). Müze ve Sergi Şubesi mevcut tarihi eserleri tespit ederek bunlar içinde tamire ihtiyacı olan eserleri ilgili makamlara bildirmek suretiyle tamir ve saklanmalarını sağlamayı amaçlamış, Afyon'da kurulmaya çalışılan Eski Eserler deposunun bir müze halini almasını sağlamak için çalışmalarda bulunmuştur. 1927 senesinde başlatılan çalışmalar 1933'te hedefine ulaşmış ve 29 Ekim 1933 tarihinde Gedik Ahmet Paşa Medresesi'nde faaliyetlerine başlamıştır (Uyan, 2001: 465).

Afyon Halkevi Yayın Organı Taşpınar Dergisi

Afyonkarahisar'ın basın ve kültür hayatında önemli bir yer tutan Taşpınar Dergisi Afyon Halkevi Edebiyat Şubesi tarafından 19 Kasım 1932 tarihinde yayınlanmaya başlamış, derginin imtiyaz sahibi Eflatun Cem Güney'dir, Neşriyat Müdürlüğünü ise Dr. Kemal Bey yapmıştır (Taşpınar 19 Kasım 1932). Adını şehrin su ihtiyacını karşılayan Taşpınar suyundan alan derginin adının Ali Çetinkaya

tarafından verildiği, dergide Edip Ali Bakı, Süleyman Hilmi Gönçer, Osman Atilla, Haydar Çerçel, Namdar Rahmi Karatay, A. Mahir Erkmen, Muzaffer Görktan gibi kişilerin sürekli yazı yazarlar arasında oldukları bildirilmektedir. Dergi yerel basın tarafından övülmekle kalmamış, Son Haber Gazetesi'nin bildirdiğine göre Milliyet gazetesi yazarı Nurullah ATA, Taşpınar'ı Afyon Halkevinin çıkarttığı güzel ve dolgun bir dergi olarak nitelendirmiştir. Balıkesir'de çıkan Türk Dili dergisinde Taşpınar'dan övgüyle söz eden yazılar yayınlandığı, Hâkimiyet-i Milliye'den Bürhan ASAF'ın Taşpınar'ı beğenici bir dille andığı, Yeni Gün dergisinin de Taşpınar'dan övgüyle bahsettiği kaydedilmektedir (Akt. Demirdelen ve Ortak, 2006: 260).

Dergide dikkat çeken bir özellik de yazı yazarlara para verilmemiş, dergiye ilan ve reklam konulmamıştır. Dergini asıl amacının, halkı her konuda aydınlatmak olduğu, hikâye, masal, folklor, hatıra, makale, lirik ve epik şiir gibi yazı türlerinin yer aldığı görülür. Dönemin fikir yapısını ortaya koyan, Afyon'un tarihi temellerini öne çıkaran, araştırmalara kaynak teşkil eden önemli bilgiler içermektedir (Sahin, 2004: 79-80). Bu yönüyle bir dönemin şehir yaşamına ve toplumsal yanına ışık tutmakta, dönemin aydınlarının görüş ve düşüncelerini yansıtmaktadır.

Problem Cümlesi

Araştırma, "Afyon Halkevi faaliyetleri nelerdir ve Afyonkarahisar Halkevi yayın organı Taşpınar dergisindeki müzik yazılarının içeriği nedir" soruları kapsamında ele alınıp aşağıda yer alan alt problemlere yönelik bulgular saptanmaya çalışılmıştır.

Alt Problemler

- 1) Afyon Halkevi faaliyetleri nelerdir?
- 2) Afyon Halkevi yayın organı Taşpınar dergisindeki müzik yazılarının içeriği nedir?

Araştırmanın Amacı

Araştırma Taşpınar dergisindeki müzik yazılarının içeriğinin değerlendirilmesi ve bu müzik yazılarının toplumun sosyal ve kültürel yaşamla olan ilişkisinin irdelenmesi amacını taşımaktadır.

Araştırmanın Önemi

Araştırma Taşpınar dergisindeki müzik yazılarının toplumun sosyal ve kültürel yaşamla olan ilişkisini irdemesi ve ayrıca Afyon Halkevi Güzel Sanatlar Şubesi ile olan bağlantısını ortaya koyması açısından önem taşımaktadır.

Sınırlılıklar

Araştırma, Taşpınar dergisinin, halkevlerinin kurulduğu ve Afyon Halkevi sahipliğinde yayın hayatına başladığı 1932 yılından, halkevlerinin kapatıldığı 1951

yılına kadar olan tarihlerdeki ulaşılabilen sayılarıyla, Afyon Halkevi Güzel Sanatlar şubesi müzik kolunun faaliyetleriyle, ulaşılabilen yazılı kaynaklarla ve araştırmacının maddi olanaklarıyla sınırlıdır.

Araştırmanın Yöntemi

Araştırmada tarama yöntemi esas alınmış, konuya ilişkin kaynaklar taranarak araştırılmıştır. Derginin ulaşılabileceği düşünülen Afyonkarahisar İl Halk Kütüphanesi, Afyon Kocatepe Üniversitesi Merkez Kütüphane, Afyon Belediyesi süreli yayınlar arşivi, Afyon Belediyesiyle ve Afyon Valiliğiyle irtibata geçildiğinde arşivlerinde derginin güncel sayılarının bulunduğu bilgisine ulaşılmıştır. Afyon il halk kütüphanesi, AKÜ merkez kütüphanesi ve bireysel kütüphanelerden Afyon Halkevi sahipliğinde 1932 yılından 1951 yılına kadar 161 sayısı yayınlanan Taşpınar dergilerinin 152 sayısına ulaşılmış ve ulaşılabilen dergilerde yer alan müzik yazıları değerlendirilmiştir.

Bulgular ve Yorum

Birinci alt probleme yönelik elde edilen bulgulara göre Afyon Halkevi Güzel Sanatlar Şubesi Müzik Kolunun faaliyetleri şu şekilde belirlenmiştir:

1934 yılı Şubat ayında çıkan Taşpınar Dergisi'nin 16. Sayısında Afyon Halkevi'nin bir yıllık faaliyet raporları içerisinde Güzel Sanatlar şubesinin faaliyetleri şu şekilde aktarılmıştır:

“Bu şubenin faaliyeti iki sene içinde öğünecek derecede inkişaf etti. Geçen yıl musiki meraklılarından mürekkep bir kalabalık “halk musikisi evi” namile bir yurt kurdular. Muhtelif vesilelerle halk şarkılarının ölmez ve aşınmaz nağmelerini dinlettiler. Bu yıl şubenin mesaisi ikiye ayrıldı. Bir kısım halk şarkılarını derlemek toplamakla bir kısım da modern musiki ile uğraşılıyor.”

Yine 1934 yılı Eylül ayına ait 23. Sayıda diğer şubelerin faaliyetlerinden bahsedilirken Güzel Sanatlar şubesi müzik koluna dair bilgi verilmemiştir ve sahne tertibatı ve salon eksikliğinden bahsedilmiştir.

1934 yılı faaliyet raporlarından edinilen bilgilere göre 1932'de Afyon Halkevinin kurulmasından sonra müzik koluna olan ilginin yoğun olduğu söylenebilir. Müzik kolu faaliyetlerinin iki sene içerisinde övünülecek derecede faaliyetlerini ortaya çıkarması ve müzikle uğraşan kişilerin “halk musikisi evi” kurması bu durumu doğrular niteliktedir. Değişik amaçlarla halk müziğinin parçalarına konserlerinde yer vermeleri, müzik kolunun milli benliğe, halkın kültürüne sahip çıktığının göstergesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Müzik kolunun ikiye ayrılıp bir kısmının halk şarkılarını derlemekle ilgilendiği, diğer kısmının modern müzik diye tabir edilen ve Avrupa müziğini örnek aldığı tahmin edilen müzikle uğraşması ise, halkın bir taraftan kendi kültüründen kopmadan yeniliklere de açık bir şekilde yol alma amacı güttüğü düşüncesini uyandırabilmektedir.

1935 yılı Şubat ayında çıkan Taşpınar Dergisi'nin 28. Sayısında Afyon Halkevi'nin bir yıllık faaliyet raporları içerisinde Güzel Sanatlar şubesinin faaliyetleri şu şekilde aktarılmıştır:

“Yalnız musiki çalışmaları olmaktadır. Geçen senelere nispetle daha fazla canlılık görülmüş, 32 eksersiz toplantısı yapılarak Garp tekniğine yakın 15 fantazi şarkı ve 40 dane de milli ve Türk ruhundan doğan köy ve oyun havaları geçilmiştir. Evimizin genel toplantılarında ve konferanslarda 13 konser verilmiştir.”

Bu şubede sadece müzik çalışmalarının olması müziğe giderek artan bir eğilimin olduğunu göstermektedir. Çalışmalarda 15 tane batı tekniğine yakın şarkının ve 40 tane de milli Türk ruhunu yansıtan köy ve oyun havalarının geçildiği göz önünde bulundurulursa daha önceki yıllardaki gibi bu yılda da bir taraftan halkın öz kültüründen doğan halk müziğine verilen önemin vurgulandığı, bir taraftan da batıdaki müziğin kültürümüzde yer almaya başladığı ve bu müziğe de önem verildiği anlaşılmaktadır.

1936 yılı Şubat ayında çıkan Taşpınar Dergisi'nin 40. Sayısında Afyon Halkevi'nin bir yıllık faaliyet raporları içerisinde Güzel Sanatlar şubesinin faaliyetleri şu şekilde özetlenebilir:

Yıl içerisinde 240 kişiyle 54 çalışma yapan müzik koluna 9 kişinin daha katıldığı, çevredeki halk türkülerinden ulusal ve bedii (estetik, eşi benzeri olmayan) kıymeti olanların aranarak notalandırılmaya çalışıldığı belirtilmiştir.

Buradan daha önceki yıllara nazaran müziğe ve müzik koluna olan ilginin arttığı anlaşılmaktadır. Halk türkülerinin derlenerek notalandırılmaya çalışılması da milli kültüre verilen önemi gösterir niteliktedir.

1937 yılı Şubat ayında çıkan Taşpınar Dergisi'nin 52. Sayısında Afyon Halkevi'nin bir yıllık faaliyet raporları içerisinde Güzel Sanatlar şubesinin faaliyetleri aktarılırken; keman, piyano, mandolin ve cümbüş derslerinin verildiğinden, Güzel Sanatlar şubesinde toplam 210 kişiyle çalışılıp yıl içerisinde 10 konser verildiğinden bahsedilmektedir.

Bu yılın (1936) faaliyetleri değerlendirildiğinde müzik kolu tarafından yıl içerisinde 10 konser yapılması yaklaşık düzenli olarak her ay bir konser verildiği anlamını taşımaktadır. Ayrıca açılan çalgı kursları da bu yönde merakın ve isteğin olduğu şeklinde yorumlanabilir. Yine verilen çalgı kurslarının arasında piyanonun görülmesi batı müziğine olan yakınlığı, merakı ve yeniliklere açık olmayı çağrıştırmaktadır.

1938 yılı Şubat ayında çıkan Taşpınar Dergisi'nin 69. Sayısında Afyon Halkevi'nin bir yıllık faaliyet raporları içerisinde “Ar Kolu” olarak da bahsi geçen Güzel Sanatlar şubesinin faaliyetleri şu şekilde aktarılmıştır:

“4 keman, 1 piyano, 1 armonik, 1 mandolin ve 1 cümbüşten ve bir caz takımından ibaret bulunan grup, genç meraklı ve yeteneklileri çalıştırmakta. Son zamanlarda kadroya katılan caz takımıyla önümüzdeki günlerdeki yıl içinde kurumu düşünülen şehir bandosunun elemanları da yetiştirilmiş olacaktır.”

Bu yılda (1937) çalgı çeşitliliğinin arttığı ve genişlediği görülmektedir. Caz takımında çalışan bireylerle şehir bandosunun kurulması düşüncesi de yer almaktadır ve bu durum da müzik kolunun ileriye yönelik yenilikçi hareketler yaptığı düşüncesini uyandırmaktadır.

Yine 1938 yılı birinci teşrin (Ekim) ayına ait 72. Sayısında “kollarımız çalışmalarında notlar” başlığı altında şubelerin çalışmalarına ait raporlara yer

verilmiştir. Ar şubesi (Güzel Sanatlar şubesi) nin müzik kolunun faaliyetleri şu şekilde belirtilmiştir:

“Bu kolumuz, evimizin, konser, konferans, temsil veya herhangi bir genel toplantısında aldıkları ödevlerini yapmakta ve kendilerini dinleyenlerin çok yerinde beğenmiş ve takdirlerini kazanmaktadır. Çocuk bayramlarında küçükler için de güzel konserler verilmektedir. Bilhassa bu sene 23 Nisan bayramında çocuk bayramı dolayısıyla halkevinin dağıttığı ve hususi yaptırdığı defterler ve şekerlerin dağıtılması dolayısıyla halkevinde toplanan ilkökul çocuklarına (2400 öğrenciye) sırayla altı saat süren hususi bir konser verilmiştir. Diğer taraftan çevredeki genç müstaitleri (kabiliyetli olanları) etrafında toplayarak eksersizlerine devamlı verimli neticeler almaktadır. Halkevimizce yapılan bütün köy gezilerine de iştirak ederek armonize ettikleri halk türkülerini ve yapılan bayrak törenlerinde İstiklal marşımızı ve ulusal marşları ve diğer müzik parçaları ile köylerimizde de müzik zevkinin yayılmasında hizmet etmiş ve emekte bulunmuştur. Bugünkü kadro tamamıyla halkevinin yetiştirdiği elemanlardan teşekkül etmektedir. Halkevi programına göre önümüzdeki yılda şehir bandosu teşkiline başlangıç olmak üzere bir caz takımımız kurulmuştur.”

Halk şarkılarından da 10 parçanın armonize edildiği belirtilmekte ve armonize edilen şarkıların adları yer almaktadır.

Bu verilerden Afyon Halkevi müzik kolunun halkevi bünyesindeki ilkökul öğrencilerine aralıksız 6 saat süren konser vermesi, yaptıkları işe değer verdiklerinin bir örneği olarak karşımıza çıkmaktadır. Yaptıkları köy gezilerinde armonize ettikleri parçaları duyurmaları ise halkın her kesimine hitap ettiklerini ve çalışmalarıyla beraber yenilikleri de gösterdikleri anlamı taşıyabilmektedir. Fakat yeniliğin benimsenip benimsenmemesi konusuna değinilmemiş bu da halkın müzik konusundaki yeniliklere açık olup olmadığı konusunda belirsizliğe yol açmıştır.

“Halk türküleri kolumuz” başlığı altında bu kolun faaliyetlerine de yer verilmiştir. Bu kolun tamamen yerli ve mahalli şarkılar ve türküler üzerinde çalıştığı, halk arasında unutulmak üzere olan milli halk müziği parçalarını toplayıp yayınladığı ve yaşatmaya çalıştığı belirtilmiştir. Ayrıca söz konusu yılda (1938) Kültür Bakanlığı şarkı derleme heyetine çok beğenilen 14 parça mahalli türkünün verildiği ve plağa alındığı bilgisi de bulunmaktadır.

Daha önceki yıllarda da bahsedildiği gibi müzik kolu bir taraftan armonize edilen parçalarla, açılan çalgı kurslarıyla halkı yenilikçi batı müziği kültürüne teşvik etmekte, bir taraftan da özüne bağlı kalarak halk müziği ürünlerini derleyerek yayımlayarak, halkın kendi kültüründen kopmaması çalışmalarına gitmektedir.

1940 yılı Şubat ayında çıkan Taşpınar Dergisi'nin 78. Sayısında Afyon Halkevi'nin Güzel Sanatlar şubesi müzik kolunun Dinar'a konser faaliyeti için giderken geçirdiği trafik kazasının neticesinde 3 kişinin vefat etmesinden dolayı etkinliklerin yapılamadığından bahsedilmektedir. 10 konser verildiği bilgisi de bu sayıda bulunmakla beraber bu konserlerin kazadan önce yapıldığı tahmin edilmektedir.

1943 yılı Şubat ayında çıkan Taşpınar Dergisi'nin 97. Sayısında Afyon Halkevi'nin Güzel Sanatlar şubesinin faaliyetleri içerisinde 19 ikinci kanun (Ocak) 1943 tarihinde Akara Radyosu'ndan “Afyon Folklor Saati” yapıldığı ve program

çerçevesinde Afyon türkülerinin icra edildiğinden bahsedilmektedir. Ayrıca mandolin, keman, saksafon kurslarının açıldığından, milli günlerde bando ve caz eşlikli halk türküleriyle konser yapıldığı ve hoparlörlerle müzik neşriyatı (yayın) nın yapıldığı, balo ve toplantılarda yerli oyun, yerli saz ve türkülerle bu kolun faaliyet gösterdiği bilgilerine yer verilmiştir.

Bu yıla (1942) ait verilerde, açılan kurslara saksafon kursunun eklendiği görülmektedir. Bu da halk arasında şehir bandosunun ve caz takımının çalışmalarının etkili olduğu ve dolayısıyla bu yöne doğru eğilimin ve merakın olduğu düşüncesini oluşturmaktadır. Milli günlerde halk türkülerinin bando ve caz takımı eşlikli yapılması bir yana balo ve toplantılarda özellikle sadece yerli oyun, yerli saz (çalğı) ve türkülerle faaliyet gösterilmesi halkın yeniliği henüz benimsemediğine dair soru işareti uyandırmaktadır.

İkinci alt probleme yönelik elde edilen bulgulara göre, Taşpınar dergisindeki müzik yazılarının içeriği şu şekilde ele alınabilir:

Genel olarak halkevleri, önemi, dönemin rejimi ve getirdiği yenilikler, Atatürkçülük, Afyon'un kültürü, Afyon'un şairleri ve şiipleri, Afyon'da söylenen maniler ve fıkralara yer verilen Taşpınar dergisindeki müzik yazılarında da genel itibariyle Afyon ve çevresinde söylenen türkülere ve bazı zaman hikâyelerine ve ozanların hayatlarına yer verilmiştir.

1932 yılı Kasım ve Aralık ayları 1. ve 2. Sayı ve 1933 yılı Ocak, Şubat, Mart ayları 3. ve 5. sayılarda Eflatun Cem tarafından Âşık Meslekî'nin hayatı kaleme alınmıştır.

1935 yılının beş sayısında (29, 32, 33, 37, 38) ve 1936 yılının altı sayısında (40, 41, 43, 45, 46, 48) Edip Ali Gökpınar tarafından "Afyonlu Büyük Ozan Abdürrahim-Hayatı ve Eserleri" başlığı altında Afyonlu ozan Abdürrahim'in hayatına ve eserlerine yer verilmiştir.

1936 yılı Şubat ayı 40. Sayısında "Saz Ozanı Kâni" başlığı altında saz ozanı Kâni'nin hayatı ve bir adet koşması Haluk Mümtaz tarafından kaleme alınmıştır.

1937 yılı Ocak ayı 51. Sayısında "Afyon'da Söylenen Türküler Serisinden-Serenler" başlığı altında Serenler türküsünün sözlerine Haluk Mümtaz tarafından yer verilmiştir. Ve yine aynı sayıda bundan böyle derginin her sayısında Afyon'da söylenen türkülerin bir ikisine yer verileceği, bu türkülerin nasıl meydana geldiğinin araştırıldığı ve elde edilenlerin yazılacağı belirtilmiştir.

1937 yılı Mart ayı 53. Sayısında İzmir Türküsü Haluk Mümtaz tarafından yazıya aktarılmış ve Afyon'un halk şairi ve Afyon folkloru hakkında yüksek bilgisi olan Vehbi Çizmeci'nin oğlundan nakledilerek türkünün hikâyesine geniş bir şekilde yer verilmiştir.

1937 yılı Haziran ayı 56. Sayısında Haluk Mümtaz tarafından "Çil Ahmet" türküsü sözlerine ve hikâyesine yer verilmiştir.

1937 yılı ikinci teşrin (Kasım) ayına ait 61. Sayıda "Öğretmen B. Sacit" tarafından gönderildiği not düşülen "Türküler Maniler" başlığıyla birkaç türkünün sözlerine yer verilmiştir.

1938 yılı ikinci kanun (Ocak) ayına ait 63. Sayıda Edip Ali Gökpınar tarafından İslamoğlu türküsü sözleri ve hikâyesine yer verilmiştir.

1938 yılı Mart ayı 65. Sayıda Edip Ali Gökpınar tarafından Karakoç ve Beşböbrek türkülerinin sözleri ve hikâyeleri kaleme alınmıştır.

1938 yılı Mayıs ayı 67. Sayısında Edip Ali Gökpınar tarafından Çenber türküsünün sadece sözlerine yer verilmiştir.

1942 yılı birinci teşrin (Ekim) ayına ait 93. Sayıda “Afyon’un Folklor Gecesine Hazırlanırken” başlığı altında Sandıklı türküsünün sözlerine ve notasına yer verilmiştir.

1943 yılı ikinci kanun (Ocak) ayına ait 96. Sayıda “Folklor ve Tarih” başlığıyla İslamoğlu türküsü Süleyman Gönçer tarafından kısaca ele alınmıştır.

1943 yılı Temmuz ve Ağustos aylarına ait 102. ve 103. Sayılar tek dergi olarak yayınlanmış ve 274. sayfada Süleyman Gönçer tarafından Boz Bey ve Türküsü başlığıyla bu türkünün sözlerine ve hikâyesine yer verilmiştir.

1943 yılı ikinci teşrin (Kasım) ve birinci kanun (Aralık) aylarına ait 106. ve 107. Sayılar tek dergide yayınlanmış ve derginin 317. sayfasında Süleyman Gönçer tarafından Genç Osman ve Türküsü başlığıyla bu türkünün sözlerine ve hikâyesine yer verilmiştir.

1944 yılı ikinci teşrin-birinci kanun (Kasım-Aralık) aylarına ait 118. Ve 119. Sayılarda Orhan Kökten’in derlediği Emirdağ türküsüne ve çok kısa bir şekilde hikâyesine yer verildiği görülmektedir.

1945 yılında Eylül-Ekim-Kasım-Aralık aylarına ait 128-129-130-131. Sayılar tek dergide toplanmış ve derginin 275. Sayfasında Gelin Ümmü türküsünün sözleri ve hikâyesi Osman Attila tarafından kaleme alınmıştır.

1946 yılı Ocak ve Şubat aylarına ait 132. Ve 133. Sayılar tek dergi şeklinde yayınlanmış ve 293. Sayfada “Kınası Karılır Tasta” türküsünün sözlerine ve hikâyesine Osman Attila tarafından yer verilmiştir.

1947 yılında Mart ve Nisan aylarına ait 146. ve 147. Sayılar tek dergi halinde yayınlanmış ve Muzaffer Görktan’ın “Türkülerin Dili” başlığı altında bir yazısına yer verilmiştir.

SONUÇ

Genel olarak ulaşılan sayılardan araştırılan müzik yazılarında çeşitli yazarlar tarafından Afyonkarahisar türkülerinin veya oyun havalarının sözlerine ve hikâyelerine yer verildiği görülmektedir. 1932 Kasım ayından 1950 Nisan ayına kadar Afyon Halkevi sahipliğinde yayın yapan Taşpınar dergisinin toplam 161 sayısından 152 sayısına ulaşıp içeriğindeki müzik yazılarının incelendiği ve bunların toplam 32 tanesinde müzik yazısına yer verildiği görülmektedir. Oranlar neticesinde müzik yazılarının dergilerde çok yer almadığı ve içerik olarak sadece türkü sözleri, hikâyeleri ve ozanların hayatlarıyla sınırlı kaldığı görülmektedir. Sadece bir sayısında Afyon Halkevi Güzel Sanatlar Şubesinin faaliyetine ilişkin yazıya yer verilmektedir. Söz konusu dönemde yoğun faaliyet gösteren Güzel Sanatlar Şubesi Müzik Koluyla ilgili daha çok yazıya rastlanmaması, Güzel Sanatlar

Şubesi ve Taşpınar dergisi arasındaki iletişim eksikliğini akla getirmektedir. Bu yıllar içerisinde büyük faaliyetler gösteren Afyon Halkevi Güzel Sanatlar şubesi müzik kolunun yazılar içerisinde değerlendirilmemesi ve faaliyetlerine yer verilmemesi son derece dikkat çekicidir. 1932-1935, 1938-1942 ve 1947-1950 yılları arasında dergilerde müzik yazılarının bulunmaması da nedenleri araştırılması gereken bir konu olarak üzerinde durulması gereken bir konu olarak karşımıza çıkmaktadır. Taşpınar Dergisi 1932-1938 yılları arasında düzenli olarak her ay yayın yapmıştır. 1939 yılı itibariyle derginin sayılarında aksaklıklar görülmektedir. 1943 yılından itibaren 2 ayda veya 4 ayda bir yayın çıkarmaya başlayan dergi, 1948 yılında yine düzensizliğe uğrayarak ve 1949 ve 1950 yıllarında sadece birer yayın yaparak derginin yayınının sona ereceği izlenimini uyandırmıştır. Dergi, 1938 yılına kadar düzenli yayın yapmış ve pek çok konuda beğenilen yazılar yazmış olmakla birlikte, sıkça müzik yazılarına rastlanmamış olması, müziğe yeterince önem verilmediği kanaatine yol açmaktadır. Yine içerik itibariyle daha önce de bahsedildiği gibi sadece türkü hikâyeleri ve ozanların hayatıyla sınırlı kalması, müzik açısından derginin sınırlı kaldığı, müziği yakından tanıyan kişilerin bu alanda yeterince çalışmadığı düşüncesine neden olmaktadır.

KAYNAKÇA

- Bıykoğlu, A. (2001) “Afyonkarahisar’da Spor”, Afyonkarahisar Kütüğü, Komisyon, c.II. Afyon: AKÜ Yayınları.
- Çeçen, A. (1990) Atatürk’ün Kültür Kurumu Halkevleri, Ankara: Gündoğan Yayınları.
- Demirdelen, C. ve ORTAK, Ş. (2006) “Bir Halk Eğitim Kurumu Olarak Afyon Halkevi ve Faaliyetleri (Kuruluşundan 1940 Yılına Kadar)”, Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi c.VIII, S.1. s. 253-272.
- Ergün, M. (1982) Atatürk Devri Türk Eğitimi, Ankara: AÜDTCF Yayınları.
- Ergün, M. (1997) Atatürk Devri Türk Eğitimi, Ankara: Ocak Yayınları.
- Özsarı, M. (2002) Halkevlerinin Açılma Sebepleri, Ankara: Hece Yayınları.
- Şahin, F. (2004) Afyon Halkevi ve Faaliyetleri, Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Afyon.
- Şahin, H. (2010) Kütahya Halkevinin Kuruluşu ve Faaliyetleri (1932-1937), Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kütahya.
- Şimşek, S. (2002) Bir İdeolojik Seferberlik Deneyimi Halkevleri 1932-1951, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Taşpınar (1932) c.I, S.1.
- Taşpınar (1934) c.I, S.16.
- Toksoy, N. (2007). Bir Kültürel Kalkınma Modeli Olarak Halkevleri, Ankara: Orion Yayınevi.
- Uyan, M. (2001) “Afyonkarahisar Doğal ve Kültürel Değerleri”, Afyonkarahisar Kütüğü, Komisyon, c.II., Afyon: AKÜ Yayınları.

- Yelken, R. (2001) “Sosyolojik Açıdan Afyonkarahisar”, Afyonkarahisar Kütüğü, Komisyon, c.II, Afyon: AKÜ Yayınları.
- Yeşilkaya, N. (1999) Halkevleri: İdeoloji ve Mimarlık, İstanbul: İletişim Yayınevi.
- Zeyrek, Ş. (2006) Türkiye’de Halkevleri ve Halkodaları (1932-1951), Ankara: Anı Yayıncılık.

EGİTİM MÜZİĞİ BESTELEME DERSİNDE İZLENEN YÖNTEMLER (GAZİ ÜNİVERSİTESİ ÖRNEĞİ)

Methods In Educational Music Composing Course (Sample of Gazi University)

DOI NO: 10.5578/AMRJ.8895

Erdal TUĞCULAR¹

(*)

Özet

Müzik öğretmenliği anabilim dallarında yer alan eğitim müziği besteciliği dersi, eğitim müziği bestecisi yetiştirmede uygun bir alt yapı oluşturmaktadır. Ders süresinin sınırlılığı göz önüne alınarak verilebilecek temel bilgi ve konular kapsamında; çeşitli şarkı formlarında ezgi yazma, kanon yazma, iki seslendirme, prozodi kuralları, söz yazma, sözü ezgileştirme gibi eğitim süreci içerisinde yer alan çalışmalardır. Bu çerçevede 1997-1998 programından itibaren okutulan bu derste kazanılan deneyim ile şarkı yazmayı kolaylaştıracak ipuçları verilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Şarkı Formları, Kanon, İki Seslendirme

Abstract

Music Teacher in education at the departments composing music lessons, educational music composer constitutes a proper infrastructure in education. Within the basic information and topics can be given taking into account the limited duration of the course; writing songs in various song forms, canon writing, two voice, prosody rules, the writing, the study area are included in the educational process as ezgileştir the word. In this context, since the 1997-1998 program taught in this course are tips to make it easier to write songs with the experience gained.

Key Words: Songs Forms, Canon, Two Voice.

GİRİŞ

Müzik oluşturma sürecinin bir türü olan “beste” sesleri belli bir güzellik anlayışına göre, belli bir amaç ve yöntemle ardı ardına ve/ya üst üste bir araya getirerek anlamlı bir bütün oluşturma sürecidir (Uçan, 1987: 16). Farsça, “besten”, bağlamaktan gelen beste sözcüğü, (Büyük Larousse 3.cilt:1570) “Bir müzik eserini oluşturan ezgilerin bütünü” olarak tanımlanır (TDK Türkçe Sözlük, 1969: 98). Türkçede de bağlamak anlamına gelen “bağdamak”, beste sözcüğünün karşılığı olarak da kullanılmaktadır. (Oransay, 1977: 424) Latin kökenli dillerde, toplamak bir araya getirmek anlamına gelen “compositio” kelimesiyle ifade edilir (Aktüze, 2004).

¹ Doç. Dr., Gazi Üniversitesi GEF GSEB Müzik Eğitimi ABD Öğretim Üyesi,
erdaltugcular@hotmail.com

(*) Bu makale 5-8 Kasım 2015 tarihleri arasında, Afyonkarahisar’da düzenlenen “90. Yıl Müzik Kongresi” adlı kongrede sözlü bildiri olarak sunulmuştur.

Besteciliğin bir dalı olan eğitim müziği besteciliği, okul öncesinden başlayan ve yükseköğretime kadar devam eden müzik eğitimi sürecine, eğitim amaçlı müzik dağıtı kazandırmaya yönelik yapılan; uyarılma, düzenleme, besteleme çalışmaları olarak tanımlanabilir (Sun, 1989).

Eğitim Müziği Besteleme dersi, Müzik Eğitimi Anabilim Dallarında 1997-1998 programıyla birlikte 2000-2001 eğitim-öğretim yılından itibaren dördüncü sınıf, bahar döneminde, haftada dört saat ve sınıf dersi olarak yer almıştır. 2014-2015 yılı için akademik kurul kararı olmadan, tamamen bir oldubittiyle anabilim dalı ders programları köklü bir biçimde değiştirilmiş “Eğitim Müziği Besteleme” dersine de 6. dönem haftada 2 saat ve seçmeli ders olarak yer verilmiştir.

Gazi Üniversitesi GEF Müzik Eğitimi Anabilim Dalında verilen bu dersin içeriği; küçük ve orta boyutlu şarkı formlarında; makamsal ve tonal ezgi yazma, kanon yazma, makamsal ve tonal iki seslendirme, şarkı yazma ve eşliklendirme şeklindedir.

Bu dersin uzantısı olarak öğrencinin ilgi duyduğu alanlara göre uzmanlaşmayı istediği yüksek lisans ve doktora ise; uyarılma, düzenleme, alıştırma yazma, etüt yazma, eser yazma vb. çalışmalara da yer verilmektedir.

Eğitim Müziği Besteleme dersinde içerik kapsamında verilen eğitimin yanı sıra, öğrencinin müzik kültürü, solfej, form (biçim), ton, makam, usûl, armoni, notasyon, koro, koro yönetimi, çalgı bilgisi, ses bilgisi, çalgı çalma düzeyi, piyano çalma düzeyi de ezgi ve şarkı yazma becerisini geliştirmeye etki etmektedir. Bu bakımdan öğrencinin aldığı müzik eğitiminin niteliği, bu dersinde niteliğini de etkilemektedir.

Dersin ana bilim dalı programlarında yer almasından itibaren ders içeriğinin oluşturulması, ezgi ve şarkı yazma aşamaları, uygulamada görülen aksaklıkların giderilmesi ve ders işlenişin kolaylaştırılmasıyla ilgili elde edilen deneyimler ve izlenen yol aktarılacaktır.

Yöntem

Ezgi Yazma

Ezgi yazmak için bilinmesi ve iyi anlaşılması gereken temel yapı motif ve cümledir. Motif, müzikte gelişmeye elverişli en küçük fikir, en küçük form ögesi ve eseri oluşturan en önemli temel taşıdır. Çoğu kez birbirini tamamlayan iki motif bir cümleyi oluşturmaktadır (Cangal, s.2, 2011) Cümle bütün müziksel biçimlerin temel yapısıdır. (Usmanbaş, s.3 1974)

Bu cümleler küçük şarkı formlarında genellikle a+a’ ya da a+b (soru cevap) biçiminde oluşmaktadır. İki motiften oluşan bir cümlenin, küçük bir değişiklikte tekrarı a+a’ formunu, a cümlesine uygun, onu tamamlayan başka bir cümle eklenmesiyle (soru-cevap cümlesi) a+b formu oluşur. Bu formlara ilişkin şarkı ve öğrenci ezgi örnekleri aşağıda verilmektedir.

(a+a') formu

Şarkı formlarında a+a' en küçük ve en basit, bir bölümlü (dönem, period) şarkı formudur. İlk motif ezginin devamını belirler. Birinci cümle yarım, ikinci cümle tam kararlı olmalıdır. Bu formun en basit biçimi, a' cümlesinin bir nota değişikliği ile yapılanıdır. Birkaç nota değişikliği de yapılabilir. Çok kolay olması ve bir söylenişte akılda kalması gerekir.

Bu formda ezgi yazma, diğer formlarda da ezgi yazmanın temelini oluşturur. Bu nedenle öğrencinin bu formu iyi anlaması ve kavraması için, uygun örnek üzerinde motif ve cümle yapısı, ton, tartım ve ses sınırının iyi analiz edilmesi çok önemlidir.

Öğrencilerin bu formlarda basit ve güzel ezgiler yazabilmeleri için ölçü, ses sınırı, tarım ve ton ile ilgili kısıtlamaları getirilmelidir. Bu kapsamda:

-Motiflerin küçük ve basit oluşması için, ölçü 2/4 lük, tartımlar ikilik, dörtlük ve sekizlik nota değerleriyle kısıtlı olmalıdır.

-Ezgi, kolay tasarlanabilmesi için, başlangıçta Do Major tonunda yazılmalıdır.

-Küçük yaş seviyesine uygun ezgi yazmak için, Do-La sesleri arasında sınırlandırılmalıdır.

-Birinci cümle soru-cevap motifli yarım, İkinci cümle tam kararlı ve toplamda 20-26 nota olmalıdır.

Yukarıdaki kısıtlamalar ezgi yazmayı zorlaştırıcı unsurlar gibi gözükse de aksine, küçük şarkı formunda, bir kez söylendiğinde tekrarlanabilir, akılda kalıcı ve güzel ezgi yazmayı kolaylaştırmaktadır. Bu formlarda çok sayıda ezgi yazma çalışması yapılmalıdır. Bu ezgi yazma çalışmaları ders içerisinde ve ödev olarak verilmeli ve birbirlerinin ezgilerini dinlemeleri sağlanmalıdır. Bu da ezgilerindeki hatalarını anlamalarına yardımcı olmaktadır. Şekil 1'deki örnekte görüldüğü gibi a ve b motiflerinin soru cevap motifli şeklinde oluşturulmasına dikkat edilmelidir.

Şekil 1. Örnek Şarkı: Bak Postacı Geliyor.

Alman Ezgisi

a cümlesi a' cümlesi

a motifi b motifi a motifi b' motifi

yarım karar tam karar

Bak pos ta cı ge li yor se lam ve ri yor her kes o na ba kı yor me rak e di yor

Şekil 2. Öğrenci Ezgi Örneği

(sekvensli a motifi)

Özgün Ezgi Dalarslan



(a+b) formu

Bir birini tamamlayan iki farklı cümleden oluşur. Birinci cümle yarım, ikinci cümle tam kararlı olmalıdır. Motif ve cümle yapıları tonal ya da makamsal yapıya uygun olmalıdır. Sekvens, inici-çıkıcı, çıkıcı-inici ya da simetri gibi biçimlerde oluşturulması, güzel ezgi yazmayı kolaylaştırmaktadır.

Şekil 3. Tonal Şarkı Örneği: Küçük Oduncular

(a-b motifleri inici sekvens, c-d motifleri çıkıcı-inici)



Şekil 4. Makamsal Şarkı Örneği: Gel Bize Katıl Bize

(a cümlesi a motifi tekrarlı, b cümlesi b motifi sekvensli)

Muammer Sun



Şekil 5. Öğrenci Ezgi Örneği

(simetrik cümle)

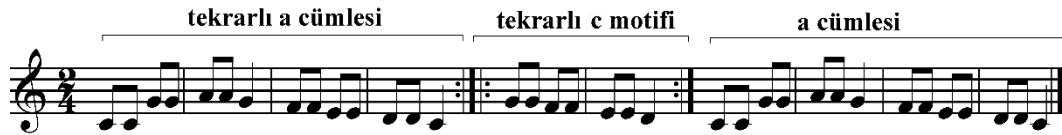
Sena Bayırcıklı



(a+b+a) formu

Tekrarlı-tam kararlı bir “a” cümlesi, iki ölçümlük tekrarlı-yürüyücü-yarım kararlı “b” cümlesi ve tekrar “a” cümlesinin, “tekrarsız” gelmesinden oluşur. Bu formda mutlaka “b” cümlesi iki ölçü tekrarlı olmalı ve “a” cümlesine kolaylıkla yürümelidir. (Karga ile Tilki, Mini Mini Bir Kuş formda yazılmış şarkılardır).

Şekil 6: Örnek Şarkı: Yaşasın Okulumuz

**(a+b) Tekrarlı Formu: (a:III:b:II)**

İki farklı cümlelerin tekrarlanmasıyla oluşur. Tekrar isteği ve cümlelerin birbirlerine bağlanması sağlanmalıdır. Tonun ya da makamın “a cümlesini ince bölge”, “b cümlesini kalın bölgede” soru-cevap cümlesi oluşturmak ayrıca sekvenslerde bu formda ezgi yazmayı kolaylaştırır.

Şekil 7: Örnek Makamsal Şarkı 6: Halay

(a motifi çıkıcı, b motifi inici, b cümlesi sekvens)

Söz Müzik Saip Egüz

tekrarlı a cümlesi

Gel ya nı ma gir ko lu ma Gel ya nı ma gir ko lu ma hey

tekrarlı b cümlesi

Ver e li ni al men di li çek ha la yı hey hey

Şekil 8: Örnek Türkü: Süpürgesi Yoncadan

(a cümlesi Fa-ince Do, b cümlesi Re-La arasında)

Erzurum Türküsü

**(a+b+a') Tekrarlı Formu: (a:III:b:III:a:II)**

Tekrarlı a cümlesi (a+a') tekrarlı b cümlesi (b+b') tekrarlı (a''+a''') cümlesinden oluşur. Bu formda b cümlesinin yürüyücü oluşturmak, a' cümlesinde ritim farklılığı yapmak ezgi yazmayı kolaylaştırır. Özellikle çalgısal ezgiler için uygun bir formdur.

Şekil 9: Örnek Şarkı: Zimtereelli

(a cümlesi Fa-La arasında, b cümlesi La-ince Do arasında tartım farklılığı, a' cümlesi tartım farklılığı getirilmiş)

Meliha Sun'dan

derleme

Kanon

Birçok biçimi ve türü olan kanon, yazılışına göre; iki ya da daha çok sesli olabildiği gibi, aynı zamanda tek sesli niteliği de olan ezgilerdir. Küçük şarkı formu çerçevesinde ele alındığında; iki sesli tonal kanon yazarken mümkün olduğunca üçlü ve altılı aralıklar kullanılmalıdır. Diğer aralıklar gerekmedikçe kullanılmamalıdır. Kanon, aralık hatası yapmamak için önce iki dizek üzerinde yazılmalı daha sonra tek dizeğe aktarılmalıdır. İlk motif üçlü üstten ya da alttan tekrarlanabilir olmalıdır. Aşağıdaki şekilde görülen adımlar izlenerek kolaylıkla bir kanon yazılabilir.

Şekil 10: İki Sesli, Bir motif ya da İki Ölçü Sonra Başlayan Kanon Yazma Tekniği

Şekil 11: a+a' Formunda İki Sesli Kanon

Şekil 12: Tek Dizeğe Aktarılmış

Şekil 13: Aynı a Cümlesiyle Yazılmış a+b Formunda Kanon

Şekil 14: Tek Dizeğe Aktarılmış

Diğer Şarkı Formları

Şarkı formları yukarıda verilen formlarla sınırlı değildir. Aslında her ezgi kendine özgü bir forma sahip olabilir. Motifin ve cümleler çeşitli şekillerde geliştirilebilirler. Usmanbaş cümlelerinin gelişmesi için “tekrar, sonda uzatma, başa ek ve cümle içinde uzatma” yolları kullanıldığını belirtir. Daha büyük ve daha fazla cümleli şarkı formlarının ele alınmasına ders süresi uygun değildir. Bu bakımdan şarkı yazmak kadar, şarkı incelemekte sürecin en önemli parçası olmalıdır.

İki Seslendirme

İki seslendirme, tonal ve makamsal iki seslendirme olarak ele alınmaktadır. Aşağıda tonal ve makamsal iki seslendirmede uyulması gereken genel kurallar görülmektedir:

Tonal iki seslendirmede;

- Temel aralıklar üçlü ve altılı ve tona uygun aralıklar olmalıdır. Diğer aralıklar başlangıç ve bitiş dışında mümkün olduğunca kullanılmamalıdır.

Makamsal iki seslendirmede;

- Temel aralıklar dördü ve beşli aralıklar olmalıdır. Makamın güçlüsüne uygun olarak bitiş için dördü ya da beşli kullanılabilir. Mahur ve çargâh gibi makamlar dışında üçlü ve altılı aralıklar ton etkisi vereceğinden art arda gelmemelidir.

Tonal ve makamsal iki seslendirmede;

- Ezginin armonik analizi yapılmalı ve akor fonksiyonuna uygun aralıklar kullanılmalıdır.
- İkinci ses asıl ezgiden daha baskın duyulmamalı, ezgi ve eşlik niteliği olmalıdır.
- İkinci ses ezgiye karşıtlık (kontrast) oluşturmalı, mümkün olduğunca paralel hareketlerden kaçınılmalıdır. Genel ilke olarak iki seslendirmede durağanlığa karşı hareketlilik, hareketliliğe karşı durağanlık, geniş aralıklara karşı, yakın aralıklar kullanılmalıdır.
- İki seslendirilecek ezginin ton/makam, tartım yapısı ve ses sınırı bakımından çalma ya da söyleme düzeyine uygun olmasına dikkat edilmelidir.

İki seslendirme çalışması, önce tek dizek üzerinde yapılmalı, daha sonra iki parti olarak iki ayrı dizeğe aktarılmalıdır. Aşağıda iki blok flüt için iki seslendirme çalışması yapılmış örnek yer almaktadır.

Şekil 15: İki Seslendirme Örneği

F.Schubert



Şarkı Yazma

Buraya kadar çeşitli formlarda ezgi yazma ve iki seslendirme ile ilgili izlenen yol anlatılmıştır. Sözsüz ezgi yazma becerisi belli bir düzeyde geliştikten sonra, sözlü ezgi yazma aşamasına geçilmelidir. Bu aşamada, söz oluşturma, sözü prozodi kuralları çerçevesinde çözümlenme (analiz etme), tartımlaştırma, formlaştırma ve ezgileştirme aşamasıdır.

Prozodi

Yunanca “pros (ona göre) ve ode (şarkı)” sözcüğünden gelen prozodi, aynı zamanda “prosodion” adı verilen eski yunan şarkıların da adıydı. Günümüzde; sözlü müzikte, güçlü ve zayıf, uzun ve kısa hecelerle, ezginin uyumu, (Aktüze, 2004: 455) ya da “şarkı sözü ile ezgi arasındaki ilişkileri inceleyen bilgi dalı” (Sun,1997: 63) olarak da tanımlanabilir. Prozodi kurallarının bir şarkıya uygulanmasında üç temel ilkesi vardır. Bunlar tartımsal uyum, tizlik uyumu ve anlam uyumudur. (Sun, 1997: 63) Tartımsal uyum; sözdeki doğal konuşma ritminin şarkıya yansıtılmasıdır. Tizlik uyumu; sözdeki doğal konuşma vurgusunun şarkıya yansıtılmasıdır. Anlam uyumu ise (cümle vurgusu) cümlede vurgulamak istenen kelimelerin ezgiye yansıtılmasıdır.

Tartımsal uyuma göre;

- Açık heceye (sonu sesli harfle biten) kısa nota, kapalı (sonu sessiz harfle biten) heceye uzun nota getirilmelidir.
- Sonu açık heceler kelime sonunda ise uzun nota getirilebilir.
- Ulamalar (sonu sessiz harfle biten kelimedenden sonra ilk gelen kelimenin ilk harfinin sesli olması) göz önüne alınmalıdır. (örnek: gül_ağacı, çıktık_açık_alınla)
- Açık hece olmasına rağmen söylenişi uzun olan hecelere uzun nota getirilmelidir. (örnek: mavi, cumhuriyet)

Tizlik uyumu ve anlam uyumuna göre;

- Vurgulu heceye ince nota,
- Vurgulu kelimeye ince nota,
- Vurgulu cümleye ise ince nota getirilmelidir

Söz Yazma

Şarkı sözü doğal olarak bir şarkının en temel unsurudur. Şarkı için uygun söz, başkası tarafından yazılmış bir söz olabileceği gibi, öğrencinin kendisi tarafından yazılmış bir söz de olabilir. Ancak başkasının yazdığı sözde gerektiğinde değişiklik yapma yetkisi olamadığı için, en uygun yol öğrencinin kendi sözünü yazmaya çalışmasıdır. Çocuk şarkısına uygun söz yazma, başlangıçta öğrencilerin en çok zorlandıkları konulardan biridir. Bunu kolaylaştırmak için: konu bulmak, konuya uygun bir anlatım tasarlamak, uygun kelimeleri seçmek ve uzun olmayan cümlelere dönüştürme çalışmaları yapılmalıdır. Bir süre sonra söz yazma konusunda önemli ilerlemeler kaydedildiği görülecektir. Burada örnek şarkı olarak Yalçın Tura'nın “Hayvanlar Ne İster” adlı çocuk şarkısı ele alınacaktır. Sözler oldukça yalın ve telaffuzu kolay kelimelerden oluşmaktadır. Bu da ezginin tartımının oldukça kolay olmasını sağlamaktadır.

Sözler

*Köpeğim hav hav hav hav der
Köpeğim benden ne ister
Hadi gel hadi gel cici köpeğim
Hadi gel san ben et vereyim*

Sözleri Analiz Etme

Sözün doğal tartımı ve vurgusunun doğru analiz edilmesi, şarkıdaki prozodi hatalarının önlenmesi için gereklidir. Tartım için söz üzerinde açık-kapalı heceler, ulamalar, sonu açık heceler ve söylenişi uzun açık heceler belirlenmelidir. Vurgu için ise anlamı güçlendiren, ortaya çıkaran vurgulu kelime ve heceler belirlenmelidir. Açık heceler sekizlik, kapalı heceler dörtlük nota değerleriyle gösterilmelidir. Böylece şarkının tartımsal ve ezgisel yapısının oluşması kolaylaşacaktır.

Şekil 16: Açık-Kapalı Heceler ve Vurgular

Kö pe <u>ğim</u> <u>hav</u> <u>hav</u> <u>hav</u> <u>hav</u> <u>der</u>	
Kö pe <u>ğim</u> <u>ben</u> <u>den</u> <u>ne</u> <u>is</u> <u>ter</u>	
Ha di <u>gel</u> ha di <u>gel</u> ci ci kö pe <u>ğim</u>	
Ha di <u>gel</u> sa na <u>ben</u> <u>et</u> ve re <u>yim</u>	

Sözü Tartımlaştırma

Prozodinin tartımla ilgili kuralları çerçevesinde mümkün olduğunca en yalın tartımı oluşturmak, kolay ve akılda kalıcı ezgi yazmanın ön şartıdır denilebilir. Noktalı, senkoplu, bağlı tartımların kullanımı çok sınırlı olmalıdır. Bu aşamada, yalın bir tartım oluşturmak için gerekirse sözlerde değişikliğe gidilmelidir. Aşağıdaki örnek tartım uyumu bakımından hatasız bir örnek olarak kabul edilebilir.

Şekil 17: Sözün, Ezgi Tartımını Oluşturma

Formu Belirleme ve Ezgileştirme

Özellikle anlam vurgusu formu belirleyen en önemli etmendir. Vurguya dayalı olarak ince ve kalın bölgelerin kullanımı, kelime ve hece vurguları da dikkate alındığında ezginin nasıl bir seyir izleyeceği konusunda yol göstermektedir. Ayrıca sözün anlamına bakılarak, ezginin majör mü, minör mü ya da makamsal mı olması gerektiğine karar verilmelidir. Sözler ezgileştirilirken ilk motif ve cümlelerin yazılmasında çok titiz davranılmalı, tonal ya da makamsal ses ilişkileri mutlaka doğru kullanılmalıdır. Cümlelerde tekrar isteğinin olup olmadığına bakılmalıdır.

Şekil 18: Ezgileştirme: Hayvanlar Ne İster

Yalçın Tura

Kö pe ğim hav hav hav hav der kö pe ğim ben den ne is ter
ha di gel ha di gel ci ci kö pe ğim ha di gel ha di gel et ve re yim

Yalçın Tura'nın "Hayvanlar Ne İster" adlı şarkısı sözlerin yalınlığı, sevimliliği, kolay tartım oluşturmaya elverişli olarak yazılmış iyi bir örnek olarak düşünülmektedir. Ezgi yapısı a+b formundadır. a cümlesi yukarıda, b cümlesi aşağıda oluşturulmuş, tek bölümlü şarkı formudur.

Şekil 19: Öğrenci Şarkı Örneği: Minik Fare

Kubilay Korkut

Ev de o yun oy nar ken bir ses duy dum de rin den
tı kır tı lar ge li yor an nem çığ lık a tı yor
fa re mi o mi nik fa re mi o

Yukarıdaki öğrenci şarkı örneği söz yazma ve eşiklendirme sürecine kadar bütün aşamaları tamamlamıştır. Ancak tartımsal uyum ve tizlik uyumu bakımından düzeltilmesi gereken yerler vardır. Daha iyi hale getirilmesi için sözlerde ve dolayısıyla tarımda düzeltmeler yapılmalıdır.

Eşlik Yazma

Son aşama olarak şarkının öncelikle piyano, eşliğinin yazılmasıdır. Piyano eşliği için ton ya da makama uygun armoni ve eşlik biçimi belirlenmeli, öğrencinin kendi piyano çalma düzeyine uygun bir eşlik yazması sağlanmalıdır. Ayrıca şarkının tümünün ya da bir kısmının iki sesli olarak yazılması da ezgiye ayrı bir değer kazandıracaktır. Yazılan şarkıların öğrenci tarafından sınıfa öğretilmesi, piyanoyla eşlik etmesi, ayrıca final sınavının açık yapılarak diğer hoca ve öğrencilerin şarkıları dinlemesini sağlamak, öğrencinin şarkı üzerinde daha ciddi çalışmasını sağlayacaktır.

SONUÇ

Eğitim Müziği Besteleme dersi, sadece öğreten, seslendiren değil, aynı zamanda uygun şarkı, seçebilen, ihtiyacına uygun ezgileri uyarlayan, düzenleyen, besteleyen müzik eğitimcilerinin yetişmesine katkıda bulunmaktadır. Lisans düzeyindeki bu eğitimin devamı niteliğindeki yüksek lisans ve doktora derslerinde de akademik alanda çalışacak müzik eğitimcilerinin ilgi duydukları çalgı, ses ya da müzik kuramları gibi alanlara yönelik eğitim verilmektedir.

Türkiye’de mesleki müzik eğitimi veren güzel sanatlar liseleri, güzel sanatlar fakülteleri, müzik öğretmenliği anabilim dalları ve konservatuvarlar gibi birçok müzik okulu vardır. Bu okulların yanı sıra genel müzik eğitiminde de çeşitli türde ve çeşitli nitelikte eğitim müziği dağarına ihtiyaç duyulmaktadır. Bu ihtiyaca yönelik çalışan besteci sayısı yetersizdir. Bu bağlamda, eğitim müziği bestecisi yetiştirmede, Müzik Eğitimi Anabilim Dallarında yer alan “Eğitim Müziği Besteleme” dersi önemli bir görev üstlenmektedir.

Sonuç olarak konservatuvar eğitimi gerektirmeyen eğitim müziği besteciliği, Türkiye’de gereksinim duyulan alanlarda ürün verecek besteci yetiştirmeye uygun bir altyapı oluşturmaktadır. Bu tür derslerin ders saatlerinin azaltılması yerine arttırılması daha yararlı olacaktır.

KAYNAKÇA

- Bıyıkoğlu, A. (2001). “Afyonkarahisar’da Spor”, Afyonkarahisar Kütüğü, Komisyon, c.II. Afyon: AKÜ Yayınları.
- Aktüze, İ. (2004). *Müziği Anlamak*, İstanbul, Pan Yayıncılık.
- Bozkaya, İ (2001). *Dil-Müzik Bağlamında Prozodi*, Bursa, Özsan Matbaacılık.
- Cangal, N. (2011). *Müzik Formları* (4.Basım), Ankara, Arkadaş Yayınları.
- Oransay, G. (1977). *Bağdarlar Geçidi* İzmir, Küğ Yayınları.
- Sun, M. (1997). *Şarkılarla Türkülerle Temel Müzik Eğitimi*. Ankara Doruk Yayınevi.
- Sun, M. (2000). *80 Yılın En Güzel Okul Şarkıları*, Ankara, Sun Yayıncılık.
- Uçan, A. (1987). *Müzik Eğitimi* Güzel Sanatlar Eğitimi, Eskişehir A.Ü. AÖF.
- Usmanbaş, İ. (1974). *Müzikte Biçimler*, İstanbul, D.Konservatuvarı Yayınları.

20. YÜZYIL MÜZİĞİNDE ÖNE ÇIKAN FLÜT TEKNİKLERİNİN İNCELENMESİ VE OLUŞABİLECEK SORUNLARLA İLGİLİ İCRACI VE BESTECİLERE TAVSİYELER

**Analysis Of the Flute Techniques in the 20th Century Music With Suggestions
to the Flutists and Composer**

DOI NO: 10.5578/AMRJ.8920

Cem ÖNERTÜRK¹

Özet

20. yüzyıl bestecileri, eserleri ile pek çok çalgı aletinin sınırlarını zorlamışlardır. Besteci ve icracılar arasındaki deneysel çalışmalar sonucu oluşturulan yeni teknikler sayesinde flüt, hızla çok renkli ve teknik özellikleri gelişmiş bir çalgı aleti haline gelmiştir. Tını ve efekt tekniklerine yatkınlığı sayesinde 20. yüzyıl bestecilerinin en çok tercih ettiği çalgı aletlerinden biri olan flüt için yeni teknikler içeren pek çok eser bestelenmiştir. Bu çalışmada, 20. Yüzyıl müziğinde öne çıkan flüt teknikleri incelenmiş, besteci ve icracılara tekniklerin uygulanması hakkında tavsiyeler verilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Flüt, Yeni Teknikler, 20. Yüzyıl Müziği.

Abstract

20th century composers extended the technical capacities of many instruments with their works. As a result of experimental studies between composers and performers, new performance techniques are developed which made the flute rapidly very colorful and technically sophisticated musical instrument. Flute as a popular instrument used by modern composers mostly for the timbre, sound effects and other various extended techniques. The purpose of this article is to analyze the important techniques of the flute performance in the 20th century music and give suggestions to the flutists about applying these techniques to the flute performances.

Key Words: Flute, Extended Techniques, 20th Century Music.

Amaç

Bu çalışmada 20. yüzyılda öne çıkan yeni flüt teknikleri incelenmiş ve eserlerin icrası sırasında karşılaşılan ya da karşılaşılmaması muhtemel sorunlar ele alınarak, bu sorunlara yönelik çözümler üretilmesi amaçlanmıştır. Ayrıca, çağdaş müzik alanında eser üreten besteciler için yeni flüt tekniklerinin kullanım yöntemleri ile ilgili açıklayıcı bir kaynak olması hedeflenmiştir.

Yöntem

Bu çalışma nitel araştırma teknikleri kullanılarak hazırlanmıştır. 20. yüzyılda öne çıkan yeni flüt teknikleri incelenip araştırılarak elde edilen bulgular, analitik

¹ Öğr. Gör., Bilkent Üniversitesi, Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi, cemonerturk@gmail.com

yöntemler ile bu çalışmada kullanılmıştır. İhsan Doğramacı Bilkent ve Ankara Üniversite'lerinin kompozisyon ve flüt sınıfları ile yapılan yeni flüt teknikleri çalıştaylarında saptanan yorumsal sorunlar incelenip, analiz edilerek ilgili sorunlara çözüm önerileri üretilmiştir.

GİRİŞ

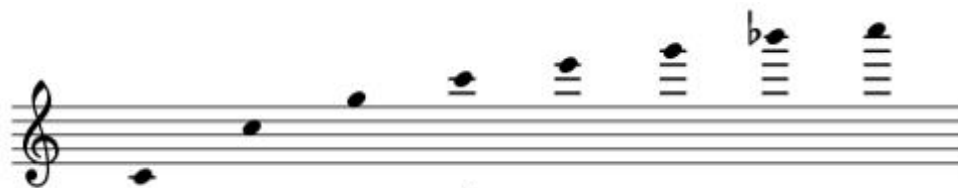
19. yüzyıl ortalarına kadar flüt perdesiz ve sadece ağaç kullanılarak üretilen bir çalgı aleti iken, 20. yüzyıla gelindiğinde perdeler ve değişik hammaddeler kullanılarak bir dönüşüm geçirip günümüzdeki modern halini almıştır. Bu dönüşümden sonra flüt hem tınısal hem de teknik imkânlar açısından sağladığı gelişme ile 20. ve 21. yüzyıl müziğinde besteciler tarafından sıkça tercih edilen bir çalgı aleti olmuştur. 20. yüzyıl müziğinde geliştirilen yeni müzik teknikleri, flütün imkânlarını sonuna kadar zorlayarak yeni renkler ve kullanım alanları yaratılmasına neden olmuştur. Günümüzde kullanılan yeni müzik tekniklerini tını değişimleri, ses değişimleri, polifonik¹ teknikler ve atak teknikleri olmak üzere dört ana başlıkta toplayabiliriz. Yeni müzik teknikleri getirdikleri tınısal ve teknik özellikler sayesinde flüt sanatını baştan sona etkileyerek değiştirmiş ve değişimine de devam etmektedir.

Tını Değişimleri

20. yüzyıl flüt müziğinde geniş kullanıma sahip tını değişimleri sayesinde flüt her türlü müzik topluluğuna uyum sağlamış, solo eserlerde çok çeşitli ve hayal gücünün sınırlarını zorlayan yeni tınlar bulunması sonucu tek sesliliğinden uzaklaşmıştır. Tını değişimlerinin en yaygın kullanım şekilleri doğuşkanlar, alternatif parmak kullanımları, ton renkleri, ton rengi trilleri, ıslık tekniği, jet fısıltısı, flüt içine hava üfleme ve nefes alma ve trompet sesi olmak üzere sekiz ayrı teknikten oluşur.

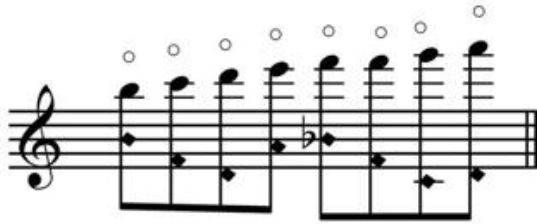
Doğuşkanlar

Flüt icrasında, ikinci oktav notalarını çalabilmek için çoğunlukla birinci oktavda uygulanan parmak pozisyonları kullanılır ve üfleme tekniği ile ikinci oktavdaki seslere ulaşılır. Bu yöntem ile elde edilen doğuşkanlar, sesin armonikleri doğrultusunda ilerler. Doğuşkanlar, aynı parmak pozisyonundan başka notalar çıkarma tekniğidir ve tınısal olarak değişik ses renklerine ulaşmamıza olanak sağlar. Birinci oktavdaki do notası çalındığında ilk doğuşkanı ikinci oktavdaki do notası olur. Sırasıyla ikinci oktav sol, üçüncü oktav do, mi, sol, sib, dördüncü oktav do olarak ilerler (Şekil 1).

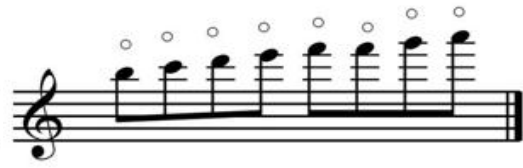


Şekil 1 – Do Notası Üzerinden Doğuşkanlar

Seslerin ve tınının bozulmaması için doğuşkan notaları çalarken dikkat edilmesi gereken bazı noktalar vardır. İlk iki doğuşkan çalış tekniği açısından özel bir uygulamaya sahip değildir. Üçüncü doğuşkan ve sonrası için hava basıncı her notada daha fazla arttırılır. Basınç, dudakta oluşturulan küçük delikle arttırılmalı ancak daha fazla hava üflenmemelidir. Daha fazla hava üfleme sesin bozulmasına neden olacaktır. Beşinci doğuşkan notadan itibaren küçük delikten üflenen hava da arttırılmalıdır. Doğuşkan notaların yazımında çeşitli gösteriliş yöntemleri vardır. Doğuşkan notanın parmak pozisyonu elmas şeklinde belirtilen temel notadan alınır, duyulması gereken notanın üstünde içi boş çember ile belirtilir. Besteciler genellikle parmak pozisyonu ve duyulmak istenen notayı, nota üstünde belirtirler (Şekil 2a). Eğer belirtmezlerse icracı kendi seçtiği notalar üstünden doğuşkan notaları bulabilir ve bu tınısal olarak pasajın istenenden farklı duyulmasına yol açar (Şekil 2b).



Şekil 2a - Doğuşkan Seslere Örnek



Şekil 2b - Doğuşkan Seslere Örnek

Bir doğuşkan birkaç farklı şekilde elde edilebilir. Örneğin, üçüncü oktav fa notası, birinci fa notasından ve aynı zamanda birinci oktav sib üzerinden de oluşturulabilir. Sib üzerinden oluşturulan fa notası ile daha yumuşak bir tını elde edilirken, birinci oktav fa doğuşkanı daha sert ve hafif parazitler içerir. Bunun gibi doğuşkan kullanılan pasajlar, besteci ve yorumcunun kişisel tercihi olarak belirlenir.

Doğuşkan notaların en büyük sorunsalı, oluşturulan notaların temel notaya göre pes olmasıdır. Bu sorun uygun notalarda alternatif parmak pozisyonları kullanılarak çözülebilir veya ağızlık biraz dışarı açılarak tizleştirilen doğuşkan doğru entonasyon² ile seslendirilebilir.

Doğuşkan notalar birinci ve ikinci oktav mi, fa, fa# notaları hariç bütün notalara uygulanır. Si kalak kullanan flütlerde birinci oktav si ve ikinci oktav fa# doğuşkanları elde edilebilir. Aşağıdaki listede doğuşkanları olmayan notalar yer almaktadır (Şekil 2c).



Şekil 2c - Si kalak flütlerle çalınması mümkün olan doğuşkan notalar

Alternatif Parmak Kullanımları

Besteciler eserlerinde yeni ve özel tınlar elde etmek için alışılmış flüt tonu dışında atmosfer yaratmak için değişik ses renkleri üreten alternatif parmakları kullanırlar. Temel olarak sadece ses rengini etkileyen bu teknik, parlak, boğuk, kapalı, açık, hava sesli, odaksız, yumuşak gibi tanımlamalara uygun ses renkleri bulunmasına yardımcı olur.

Nota yazımında besteci, parmak pozisyonlarını belirtilerek istediği ses rengine uygun parmak pozisyonunu notanın üstünde gösterir (Şekil 3).



Şekil 3 - Alternatif Parmak Yazım Örneği

Ses renkleri, perdeler kapandıkça koyulaşır ve pesleşir. Her notada çeşitli renkler elde etmek mümkündür ve mikrotonlarda³ da olduğu gibi özel parmak pozisyonları denenir. Aynı sesin farklı parmak pozisyonları ile çalınması da bu tekniğin genel kullanımlarından biridir ve bu açıdan doğuşkan notalara benzer (Şekil 4). Bazı zamanlarda mikrotonlardan yola çıkarak istenilen ton rengi yakalanabilir. Genel olarak alternatif parmak pozisyonları kullanılıncaya sesler sadece renk olarak değil, entonasyon bakımından da değişir. Besteci aksini istemiyor ise, ağızlık pozisyonu ayarlanarak (açık veya kapalı) notalar doğru entonasyonda çalınmalıdır. Alternatif parmak pozisyonu tekniğini, mikroton tekniğinden ayıran en büyük özellik budur ve en çok yapılan hata ton rengi değiştirildiği zaman entonasyonun bozulmasıdır, icracı bu yanlışta izin vermemelidir.



Şekil 4 - Aynı Ses Üzerinden Alternatif Parmak Tekniği

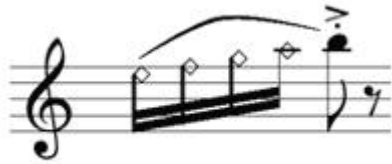
Ton Renkleri

20. yüzyıl müziğinde flütte tınısal renkler, modern teknikler kullanılarak büyük oranda çeşitlendirilmiştir. Tondaki renk değişimleri havanın hızı, sıcaklığı, soğukluğu, üflendiği nokta, dudak pozisyonu, dil pozisyonu ve ağızlık açısı gibi çok çeşitli yöntemler ile besteci ve icracılara geniş kullanım imkanları sağlar.

Dudak ve ağızlığın belli bir hizaya getirilmesi ile açık hava üflenerek çalınan flütün bu özelliği, hava kullanılarak uygulanan modern tekniklerde büyük avantaj sağlar. Havanın hızı arttıkça daha kuvvetli bir ses elde etmek mümkündür fakat bu noktada dudak pozisyonu da büyük önem kazanır. Dudak ile oluşturulan delik küçüldükçe havada basınç oluşur ve daha soğuk hava dışarı çıkar, delik büyüdükçe daha sıcak hava meydana gelir. Hava artar iken dudaktaki delikte genişleme

meydana gelir ise dişe çarpan hava parazitli sesler meydana getirir. Dudak pozisyonu bozulmadan küçük delik muhafaza edilir ise çok parlak ve güçlü bir renk elde edilir. Eğer hava daha yavaş üflenir ise alçak ve yumuşak bir ses elde edilir. Dudak pozisyonu korunup küçük delik ile çalınrsa parlak flüt tonu korunur iken, delik genişletildiğinde daha boğuk bir renk elde edilebilir. Dil öne geldikçe havanın izlediği akımı sekteye uğratar ve seste koyu ve boğuk bir tını meydana getirir. Ağzılık içe çevrildikçe ses daha pes, koyu ve boğuk çıkar. Ağzılık dışa çevrilince daha açık, tiz, boş ve parazitli bir ses elde edilir.

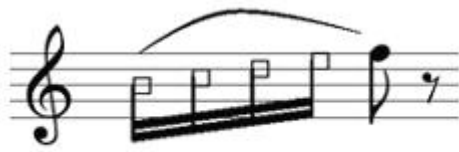
Ton renkleri aranırken besteci ve icracının beraber çalışmaları çok önemlidir. Bu sayede besteci aklındaki tınıya en yakın ton rengini bulabilir. Nota yazımında çeşitli yöntemler kullanılır. Nota üzerine airy, hollow, air sounds, ord, pitch gibi çeşitli kısaltmalar koyulabilir. Ayrıca elmas, kare gibi geometrik şekillerle yazılan notalar da ton rengi için gerekli bilgilendirmeyi içerir. Ton renkleri için belirlenen işaretler ve anlatımlar, bestecinin yazdığı eserin başında yer alan performans notlarında belirtilirken zaman zaman farklılıklar da gösterebilir (Şekil 5-6-7-8).



Şekil 5 - Elmas Şeklinde Notalar



Şekil 7 - Hava Sesinden Normal Tona Geçiş



Şekil 6 - Kare Şeklinde Notalar



Şekil 8 - Çeşitli Ton Renkleri ve Yazım Örnekleri

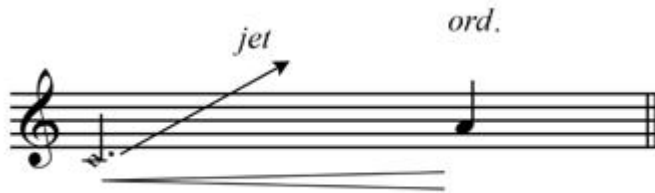
Renk Trili

Tını değişim tekniklerinden biri olan bisbigliando, 20. yüzyıl müziğinin en çok kullanılan tekniklerinden biridir. Teknik, temelde iki notayı birbiriyle hızla değiştirerek yapılan "tril" süslemesine dayanır. Aynı zamanda mikroton ve alternatif parmak pozisyonları gibi teknikleri ile de benzer özellikleri vardır. Uygulanması flüt tekniği olarak çok kolaydır. Bisbigliando yapılmak istenen iki aynı nota için komalı parmak pozisyonları belirlenip, mikroton tekniğinde olduğu gibi iki nota arasında tril yapılır.

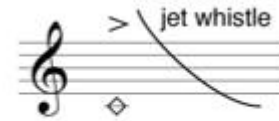
Notanın üzerine bisbig. ve tr~ işaretleri yada parmak pozisyonu yazılarak teknik belirtilir. Besteci, nota yazımında parmak pozisyonunun belirtilmediği durumlarda, alternatif parmak pozisyonu ve doğuşkan notaların parmak pozisyonlarına başvurulabilir (Şekil 9).

fısıltısı tekniği en uzun bir saniye sürer. Bestecilerin, tekniği kullanırken icracının flüt üfleme pozisyonuna geçiş yapması için pasajın öncesi ve sonrasında zaman sunmaları gerekmektedir. Bu teknik, birinci oktavin alt seslerinde daha düzgün ve tınısal anlamda zengin duyulur. Tekniğin yukarı yönlü, aşağı yönlü, yukarı ve aşağı olmak üzere üç yaygın uygulaması mevcuttur.

Tekniğin esas kullanımını yukarı ve aşağı yönlü olarak, icracının bütün nefesini kullanıp, basıncı arttırması ve sonrasında da basıncı azaltarak nefesinin bitmesi ile icra edilir. Teknik yüksek sesli bir duyuluşa sahiptir. Kısa ve ani fakat yüksek sesi sayesinde her atmosferde rahatça duyulabilir. Yukarı yönlü çıkışlar için basınç arttırılır ve jet fısıltısının en yüksek olduğu noktada hava üfleşi bırakılır. Aşağı yönlü inişler için ise tam tersi uygulanır ve hava, çok basınçlı bir şekilde üflendikten sonra basınç azaltılarak ses yok edilir. Arka arkaya yazılabilen jet fısıltıları, icrasında gerekli olan bol hava kullanımı nedeniyle çok yorucudur ve arka arkaya çok sayıda yazılması önerilmez. Birinci oktavdaki seslerde dolgun bir ton elde edilir ve farklı notalarda icra edilen jet fısıltıları, farklı armoniklerin duyulması ile çok zengin bir renk paleti sunar. Nota yazımında mutlaka jet whistle veya jet yazılmalıdır. Normal sese geri dönülmesi istendiğinde ord. yazılır. Notalar içi boş elmas geometrik şekli ile gösterilir (Şekil 13-14).



Şekil 13 - Jet Fısıltısı Yazım Örneği



Şekil 14 - Jet Fısıltısı Yazım Örneği

Flüt İçine Hava Üfleme ve Nefes Alma

İki dudak arasına alınan flüt ağızlığına yavaş yavaş hava üflenir ya da nefes alınır. Bu teknik tek nota üzerinden ya da notalar değiştirilerek icra edilebilir. İlk oktavda değişen notaların jet fısıltısı tekniğinin aksine, arka arkaya pasajlar halinde gelmesi icracıyı zorlamaz ancak çok sık nefes alımı gerektirir. Nefes sorunsalının çözümü, nefes gerektiği noktada flüt içinden nefes alınıp verilerek uygulanabilir. Bu yöntem, müzikte boşluk yaratmadan sürekli çalmaya imkan vermektedir. Flüt içine hava üfleme ve nefes alma tekniği çok alçak ses ile icra edildiğinden dolayı solo pasajlarda kullanılmalıdır. Bu teknik uygulanırken, dil pozisyonunun ileri ve geri doğru değiştirilmesi ile değişik tınılar ve renkler elde edilebilir. Dil geride iken "hoo", dil önde iken "şii" vokalleri elde edilir. Nota yazımında ise ters üçgen, elmas veya içi boş kare simgeler ile gösterilebilir (Şekil 15).



Şekil 15 - Flüt için Hava üfleme ve nefes alma tekniği yazımı

Trompet Sesi

Dudak ucunun titreştirilmesi ve flütün içine hava üflenmesiyle oluşan ses, tam olarak bakır üflemeli bir çalgı aleti sesine benzer. Bakır üflemeli bir çalgı aleti üfleme pozisyonu ile hem flüt ağızlığına hem de ağızlık çıkarılıp flüt gövdesine üfleme yapılabilir. Birinci oktav si-sol arası net ve güzel bir şekilde duyulan teknik, alçak ses ile çalınmaz. Bestecinin, icracıya pasaj geçişlerinde dudak pozisyonu değişimi için zaman tanıması gerekmektedir. Trompet tekniği icra edilirken parmak pozisyonundan farklı sesler de duyulur. Ağızlık takılı iken altı nota yukarıdan, ağızlık çıkarıldığında beş nota aşağıdan duyulur. Teknik yazım olarak değişik şekillerde gösterilebilir. En yaygın kullanımları nota çizgisinin üstünde içi boş bir dikdörtgen olan ve tepesinde çift çizgi barındıran nota yazımıdır. İcra notlarında teknik açıklaması yapılmalıdır ya da nota üstüne trumpet attack, T.A. yazılmalıdır (Şekil 16-17) .



Şekil 16 Trompet Tekniği Yazım Örneği



Şekil 17 Trompet Tekniği Yazım Örneği

Ses Değişimleri

Birçok çalgı aletinde mümkün olan glissando tekniği flütte ancak 20. yüzyıldan itibaren kullanılmaya başlanmıştır. 20. yüzyıl müziğinin en önemli özelliklerinden biri, geleneksel tampere akort sisteminin dışına çıkılıp Mikrotonlar içeren eserler yazılmasıdır. Ses değişimlerini mikrotonlar ve glissando tekniği olmak üzere iki ana başlık altında toplayabiliriz.

Glissando

Bir sestem başka bir sese kayarak aralıksız geçiş yapmaya olanak sağlayan glissando, üflemeli, yaylı ve telli çalgılarda yaygın olarak kullanılır fakat tekniğin flütte kullanımı çok rahat değildir. Nota yazımı olarak, geçiş yapılmak istenen iki nota arasına bir çizgi çizilir. (Şekil 18-19) Glissando tekniği; kromatik notalar, ağızlık çevirme ve parmaklar olmak üzere üç farklı şekilde seslendirilebilir.



Şekil 18 - Glissando Tekniği Yazım Örneği



Şekil 19 - Glissando Tekniği Yazım Örneği

Kromatik notalar

Yazılan iki nota arasında kromatik hızlı notalar çalarak iki ses birbirlerine bağlanır. Bu yöntem, tam anlamıyla Glissando sayılmamasına rağmen pek çok besteci ve yorumcu bu tekniği kullanmıştır.

Ağızlık Çevrilerek

Flütte ağızlık içe veya dışa çevrilerek yarım seslik ses kaymaları elde edilir. Yukarı tizleşerek çıkan yarım seslerde flüt tonunda bozulmalar meydana gelir. Bu teknik aşağı doğru pesleşen yarım seslerde daha etkilidir.

Parmak ile Glissando

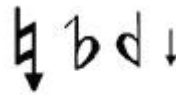
Bu teknik yalnızca delikli perdeye sahip flütlerde kullanılabilir ve sadece belli notaların arasında kaydırma yapılabilir. Perdelerin sırayla yavaş yavaş açılıp, parmakların sırasıyla perdelerle temasını kesmesinden oluşan bu teknik, geçiş yapılan sesler ve aralıklar, seçilen notalara göre değişiklik gösterir. Örneğin sol-sib kolay bir şekilde ses geçişlerine uygunken, sol-si[#] veya fa[#]-sib ses geçişlerinin icra edilmesi parmaklarla imkansızdır. Perdelerin açılması ile ses geçişlerinin çok zor olduğu veya mümkün olmadığı durumlarda, ağızlık çevirme ve parmak teknikleri birleştirilerek icra edilemeyen ses geçişleri rahatlıkla yapılabilir. Örneğin; sol-sib ses geçişinin icra edilmesi mümkün iken, fa[#]-sib geçişi için sol notası ağızlık kapalı durumda bulunduğu yarım ses pes üflenir. Ses geçişi bu notadan başlanır ise fa[#] perdesi kapatılmadan arzu edilen glissando tekniği seslendirilebilir.

Mikrotonlar

Klasik batı müziğinde eşit tempereman⁴ olarak adlandırılan sistemde bir oktavda 12 yarım ses vardır. Klasik batı müziği çalgı aletlerinde akort sistemi yarım ses üzerinden kurulmuştur ve çalgı aletlerinin her ses arasındaki azami-uzaklık yarım sestem oluşur. Yarım sestem daha az olan aralıklara mikroton denmektedir. Mikrotonal müzik terimi aynı zamanda eşit temperaman sistemindeki yarım ses aralıklarından farklı olan aralıkları kullanan müzikler için de kullanılmaktadır. Örneğin Klasik Türk Müziği mikrotonların aktif olarak kullanıldığı bir müzik türüdür. Bu sistemde bir tam ses aralığı 9 eşit parçaya bölünebilmektedir. Bölünen 9 mikrotonal aralıktan en küçüğü koma olarak isimlendirilir. Müzik yazımında mikrotonlar diyez ve bemol gibi simgelerle aşağıdaki gibi gösterilmektedir (Şekil 20-21-22-23-24-25-26).



Şekil 20- Çeyrek Ton Tizleştirme



Şekil 21 - Çeyrek Ton Pesleştirme



Şekil 22 - Normal Diyezden Çeyrek Ton Tizleştirme



Şekil 23 - Normal Bemolden
Çeyrek Ton Pesleştirme



Şekil 24 - Normal Diyezden
Çeyrek Ton Pesleştirme

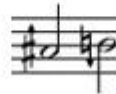


Şekil 25 - Normal Bemolden
Çeyrek Ton Tizleştirme



Şekil 26 - Mikroton Tekniği Yazım Örneği

Flütte mikrotonal müzikler çalabilmek için kullanılan yöntemler parmak pozisyonu ve ağızlık çevirme olmak üzere iki teknikten oluşur. Bu teknikler genellikle besteci tarafından nota üstünde belirtilir. Parmak pozisyonu ile bestelenen eserlerde, besteci parmak dizilişini belirtmelidir (Şekil 27).



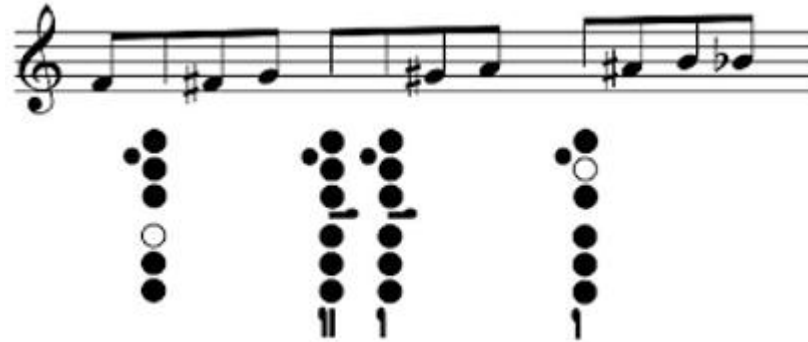
Şekil 27 - Mikroton Tekniği Yazım Örneği

Parmak Pozisyonu: Modern müzikte mikroton kullanımı, flüt çalgısında da önemli bir rol oynar. İstenilen her koma notalara uygulanabilir. Bu sesleri çıkarmak için önemli bir teknik olan parmak tekniği, anlaşılması kolay ama uygulanması zor bir tekniktir. Mikrotonlar için özel parmak listeleri mevcuttur. İcracı her koma için ayrı parmak pozisyonu öğrenmelidir ve besteci eseri bestelerken kullanmak istediği mikrotonları mutlaka bir icracı ile denemelidir. Bu yardımlaşma ile amaçlanan, parmak pozisyonları ile seslendirilen mikrotonların her seste aynı kalitede olmamasından dolayı ortaya çıkabilecek tınsal sorunları çözmektir. Örnek olarak birinci oktav si notası çeyrek ton pesleştirildiği zaman, diğer tonlara göre daha boş ve parazitli bir ton ortaya çıkar. Bunun gibi sorunlu notalar için ağızlık çevirme tekniği daha etkin bir çözümdür.

Ağızlık Çevirme

Mikroton kullanılarak yazılan eserlerde bestecinin duymayı arzu ettiği notalar, çalgı aletinin ses renginden hiçbir kayıp olmadan ağızlık çevirerek seslendirilebilir. Bu tekniğin en büyük sorunu, seslendirilen mikrotonun kulak yardımı ile bulunmasıdır. Glissando tekniğinde olduğu gibi, ağızlık dışı ya da içe çevrilerek elde edilen mikrotonları bulmak, mikrotonal parmak pozisyonlarına göre

çok daha zordur. Mikrotonal uygulamalarda, belirtilen iki tekniğin birleştirilmesi önerilir. Tınsal kayıplar ya da değişikliklerden kaçınılmak istenildiği zamanlarda ağızlık tekniği ile mikrotonların bulunması, tınsal anlamda bir endişe duyulmadığı zamanlarda özel parmak pozisyonları belirtilen mikrotonlar kullanılması tavsiye edilir (Şekil 28).



Şekil 28 – Mikroton Tekniği Yazım Örneği

Polifonik Teknikler

Flüt tek sesli bir çalgı aleti olmasına rağmen kullanılan yeni teknikler ile aynı anda birden fazla ses icra edilebilir. Bu teknikler ses kullanımı ve multifonikler olmak üzere iki başlıktan oluşur.

Ses Kullanımı

Flüt çalarken aynı anda boğazdan ses çıkartma ile oluşan teknik, 20. yüzyıl flüt müziği için büyük imkanlar yaratmıştır. Çok çeşitli ses tınıları kullanılabilen teknik sayesinde eserler içinde çok ilgi çekici bölümler yaratılabilir. Flüt normal üfleme pozisyonunda çalınırken aynı anda gırtlaktan çıkarılan ses ile oluşan teknik, tek sesli bir çalgı olan flütü çok sesli bir çalgı haline dönüştürür. Bütün seslere uygulanabilen tekniğin tek sınırlaması, insan sesinin doğal limitleridir. Flüt tonu değişim halindeyken gırtlaktan çıkan ses sabit tutulabildiği gibi tam tersi de uygulanabilir veya ikisi aynı anda değiştirilebilir. Hava basıncı ve boğazın rahatlığı bu teknikte dikkat edilmesi gereken en önemli noktalar arasında yer almaktadır. Gırtlaktan ses çıkartılırken, flütten ses çıkması için dudakta oluşması gereken deliğin büyümesi, flüt tonunda bozulmalara ya da kayıplara neden olacaktır. Çalışma esnasında flütü üflerken kullanılan dudak pozisyonu ile hava üfleyip gırtlaktan ses oluşturulmaya çalışılması, sonrasında flüt ile birlikte deneme yapılması faydalı olacaktır. Gırtlaktan ses çıkarılmaya çalışılırken boğazı fazla sıkıp hava geçişini önlememek de dikkat edilmesi gereken konulardandır. Flütten çıkan ses ile aynı sesi söylemek bu tekniğin önemli uygulama yöntemlerinden biridir. Aynı oktavda olan sesler iç içe geçerek büyülü bir atmosfer oluştururlar. Diğer yöntemler arasında değişen notalar, ses ve flüt ile glissando teknikleri vardır. Bu teknikler nota yazımında parantez içinde (sing), kare nota simgeleri ile iki porte halinde ve içi boş yuvarlak notalar halinde olmak üzere çeşitli şekillerde gösterilir. Ses ile yapılan glissando parantez içinde (vocal gliss) yazılarak belirtilir (Şekil 29-30-31).



Şekil 29 – Ses Kullanım Tekniği Yazım Örneği



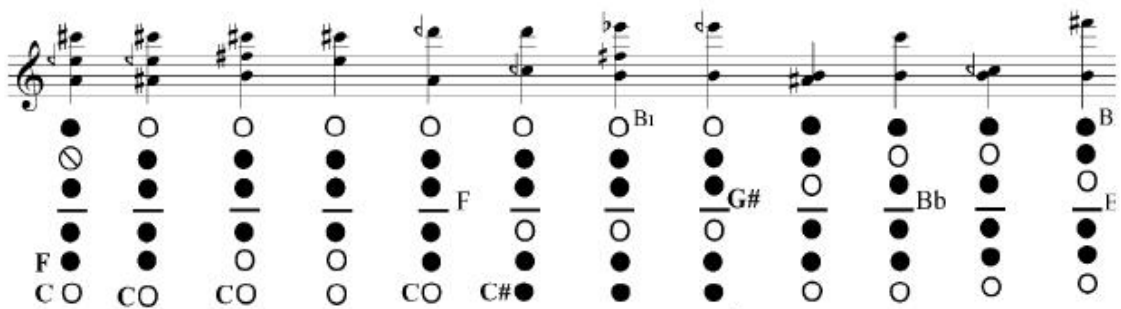
Şekil 30 – Notasyon Örneği



Şekil 31 – Ses Kullanım Tekniği Yazım Örneği

Multifonikler

Flütte çok seslilik yaratmanın bir diğer yolu olan multifonik tekniği, aynı anda iki veya daha fazla ses çıkarmak için kullanılır. Dudak pozisyonu, hava basıncı ve özel parmak pozisyonları kullanılarak yaratılan teknikte her multifonik istenilen yükseklikte duyulmayabilir. Bazı multifoniklerin yalnızca yüksek ses ile icrası mümkün iken bazıları yalnızca alçak ses ile icra edilebilir. Multifonikler parmak pozisyonu ve duyuluş olarak mikrotonal teknikle benzerlik gösterirler. Seslendirilen sesler her multifonikte kendine ait bir renk barındırır ama bu renkler icracının çabası ile değiştirilebilir. Besteci multifonik tekniği kullanmak istediği notalarda mutlaka parmak pozisyonu belirtmelidir ve akorda çalınması istenen notalar da tek tek yer almalıdır (Şekil 32).



Şekil 32 – Multifonik Tekniği Yazım Örneği

Fazla Üfleme

Flütün birinci oktavındaki notalara gereğinden fazla hava verildiği zaman notanın kendisi ve bir üst oktavını rahatlıkla duyarız. Bu tekniği uygularken, icracı havanın küçük delik ile basınçlı bir şekilde aşağıya (flüt deliğine) üflediğine emin olmalıdır. Doğuşkan tekniğinde olduğu gibi sesler basıncın arttırılması ile icra edilir. Fazla üfleme tekniği ile bulunan multifonikler çok güçlü ve yüksek sesli duyulur.

Az Üfleme

Fazla üflemenin tersine flütün üçüncü oktav parmak pozisyonları kullanılarak, küçük delik ile çok az ve sıcak şekilde üflenen hava sayesinde multifonik elde etmek mümkündür. Multifoniklerin duyulabilmesi için bazı notalarda flüt içe çevrilmeli, bazılarında ise dışa çevrilmelidir. Az hava üflenerek elde edilen multifonikler, ses rengi olarak daha puslu, boğuk ve alçak seslidir.

Multifoniklerin en büyük özelliği çok zengin ve geniş bir yelpazeye yayılan ses gruplarına alternatif parmak pozisyonları ile ulaşılabilmesidir. Bestecinin eser yazımı sürecinde, multifonik parmak pozisyonlarının bulunduğu listeden istediği multifonikleri seçmesi ve bir icracıya denetmesi gereklidir. Her multifonik kurulumun değişik üfleme açısına ihtiyacı vardır. Do kalak ve si kalak flütler arasında parmak pozisyonu farklılıkları vardır. Multifonik ses geçişleri mümkündür fakat bazı geçişlerde icracının multifonikleri bulması ve parmaklarını yerleştirmesi için zamana ihtiyacı olabilir. Aynı zamanda multifonik sesler arası tril yapmak da mümkündür (Şekil 33). Nota yazımı için çeşitli yöntemler mevcuttur. Sadece temel ses verilip multifonik duyulmak istenebilir, bütün sesler yazılıp parmak pozisyonu icracıya bırakılır ama en doğrusu bestecinin hem akor seslerini hem de parmak pozisyonlarını belirtmesidir (Şekil 34).



Şekil 33 – Multifonik Tril Yazım Örneği



Şekil 34 – Multifonik Yazım Örneği

Atak Teknikleri

Klasik batı müziğine baktığımızda çalgı aletleri için yazılmış ve gelenekselleşmiş nota başlangıç şekilleri vardır. 20. yüzyıla gelindiğinde bu teknikler çeşitlilik göstermeye başlamıştır. Bir nota başlangıcının girişinde kullanılan yöntem atak denir. Flütte dilli yada dilsiz olarak yapılan girişlerde yeni teknikler perde sesleri, perküsyon etkisi, kurbağa dili, pizzicato⁵ ve heceleme olmak üzere beş ana başlıkta toplanır.

Perde Sesleri

Flüt perdelerini sert bir şekilde kapatma ile icra edilen teknik, çok yaygın olarak kullanılan ve flütte hiç üfleme yapılmadan uygulanan tek tekniktir. Parmakların perdeleri kapatmasıyla ortaya çıkan sesler, flüt üflendiği zaman çıkan seslerle aynıdır. Yukarıdan aşağıya doğru inen seslerde normal parmak pozisyonları rahat bir şekilde kullanılırken, aşağıdan yukarı giden sesler çalındığında alternatif parmaklar kullanılmalıdır. Örneğin; birinci oktav do-si-la-sol notaları çalınırken perdeleri kapatmak yeterli olacaktır fakat sol-la-si-do notaları çalınırken perdeleri kapatmak yerine perdeler açıldığı için, perdelerin üzerinde efektin oluşabileceği herhangi bir darbe gerçekleşmez. Teknik, parmakların perde üzerine darbesi ile oluşan seslerin, nota olarak ortaya çıkmasına dayandığı için aşağıdan yukarıya çıkan

pasajlarda icra edilmek istenen nota basılı tutulur ve başka perdeye darbe yapılarak istenen ses icra edilir. Örneğin; birinci oktav sol-la-si-do üzerinden perde sesleri yaratılmak istendiği zaman sol normal perde darbesi ile sol perdesi kapatılarak çalınır. Ardından gelen la notası için sol elde, sol perdesi açılırken sağ elde, fa perdesi sert bir şekilde kapatılarak la perde sesi icra edilir. Sadece iki oktav perde sesi icra edilir ve ikinci oktav ince perde sesleri için üçüncü oktav parmak pozisyonları kullanılır. Ses yüksekliği kontrol edilebilen perde sesleri tekniğinde, perdelere ne kadar sert bir biçimde vurulur ise o kadar güçlü ve büyük ses çıkartılır. Besteciler bu tekniği kullanırken hız konusunda dikkatli olmalıdırlar. Teknik açıdan kolay ve zor geçişlere sahip olan perde sesleri tekniğinde, her nota aynı hızda geçişlere sahip olmayabilir. Perde sesleri hem açık ağızlık, hem de kapalı ağızlıkla icra edilebilir. Ağızlık iki dudağın ortasına alınıp, dil flüt deliğini kapatarak icra edildiği zaman, notalar yedi ses aşağıdan duyulur. Besteciler kapalı ağızlık ile perde seslerini kullanmak istediklerinde, icracının ağızlık kapatması için zamana ihtiyacı olduğunu unutmamalıdır. Nota yazımı açık ve kapalı ağızlık olmak üzere iki şekilde olur. Parmak pozisyonları ve icra edilmesi istenen perde sesi mutlaka belirtilmelidir. Kapalı ağızlık ■ işaretini ile belirtilir (Şekil 35-36).



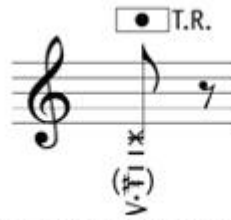
Şekil 35 – Perde Sesleri Açık Ağızlık Yazım Örneği



Şekil 36 – Perde Sesleri Kapalı Ağızlık Yazım Örneği

Perküsyon Etkisi

Ağızlığın iki dudağın arasına alınarak, flüt deliğinin dil darbesiyle kapatılması sonucu elde edilen perküsyon etkisi tekniği, parmak pozisyonu basılı olan notanın yedi ses aşağısından tınlar. Dilin “hut” vokali duyulacak şekilde basınçlı hava ve güçlü dil darbesiyle icra edilen teknik, yüksek ve alçak nüans ile çalınabilir. Arka arkaya kullanılmak istendiğinde fazla hızlı çalınamaz. Besteci, tekniğin kullanıldığı pasaj öncesi ve sonrasında icracıya pozisyon geçişi için zaman tanımalıdır. Birinci oktavdaki notalarda çok büyük ve etkileyici ses renkleri vardır. Nota yazımında T.R, HT yada T harfleri ile belirtilir, duyulması gereken nota altta parmak pozisyonunu gösteren nota x ile gösterilir (Şekil 37).



Şekil 37 – Perkişyon Etkisi Tekniği Yazım Örneği

Kurbağa Dili

Kurbağa dili tekniği modern flüt müziği repertuarında en çok kullanılan yeni tekniklerden biridir. Teknik temel olarak çok hızlı dil atma gibi bir duyuluşa sahiptir. Dilin titreştirilmesi sonucu “Frrrrr” veya “Trrrrr” sesi oluşur ve teknik bütün oktavlara ve seslere uygulanabilir. Yüksek veya alçak seslerde kullanılmasında sakınca yoktur. Kurbağa dili tekniği üç şekilde uygulanabilir.

Dil: Diş ve damağın birleştiği noktada, dilin uç kısmı titreştirilerek uygulanan tekniktir. Hava küçük delikten basınçlı bir şekilde çıkmalıdır. Dudak pozisyonunun bozulmaması çok önemlidir. Eğer pozisyon bozulursa istenen ton yerine daha çok hava sesi gelecektir. Dilin ucu dışında kalan kısım rahat ve aşağıda durmalıdır. Dil genel olarak bütün seslerde iyi sonuç verir, fakat birinci oktav sol notası ve aşağısı için yüksek kalite elde edilemez. Nüanslar kolay bir şekilde ayarlanır.

Boğaz: Bu teknik boğazın titreştirilmesi ile gerçekleşir. Boğaz ile yapılan kurbağa dili tekniği pek çok açıdan daha kaliteli ve çok çeşitli imkanlar sunar. Teknik, fiziksel hareket olarak gargara yapmaya çok benzer. Hava küçük delik ile basınçlı bir şekilde flüte aktarılmalıdır. Bu teknik ile özellikle birinci oktav sesleri çok daha rahat ve dolu bir şekilde çıkar. Aynı zamanda nüanslar kolay bir şekilde belirtilir. Sesin yüksekliği değişmeden uygulanan titreşimin hızı ayarlanabilir. Böylelikle daha hızlı veya yavaş, değişik hızlarda kurbağa dili tekniği uygulanabilir. Boğaz sayesinde çalınan notalar istenen artikülasyonda çalınabilir.(bağlı, bağırsız) Bu tekniğin bir diğer özelliği ise multifonik (birden fazla ses oluşturma tekniği) tekniği ile yazılmış notalara kurbağa dili ekleme imkanı sunmasıdır.

Kükreyerek: Kükreyerek uygulanan teknik, kurbağa dilinin bir başka çeşididir. Çok fazla gürültü ve seste bozulmalara neden olan bu teknik, rock müzik gibi müzik çeşitlerinde ağırlıklı olarak kullanılır. Boğazla yapılan kurbağa dili tekniğine çok benzeri, ancak daha fazla hava ve titreşim uygulanır. Daha gürültülü bir atmosfer yaratılmak istendiğinde kullanılır. Kurbağa dili nota yazımında genellikle tremolo⁶ ile aynı şekilde gösterilir (Şekil 38).



Şekil 38 – Kurbağa Dili Tekniği Yazım Örneği

Bunun yanı sıra notanın üzerine "Flz", "Flt" veya "Frull" yazılarak teknik notada belirtilir (ord. Normal üfleme tekniğini belirtir) (Şekil 39).



Şekil 39 – Kurbağa Dili Tekniği Yazım Örneği

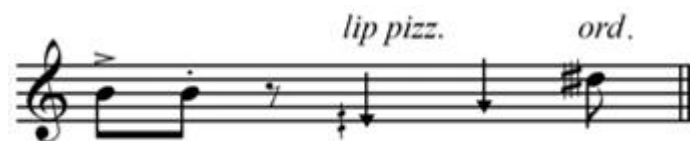
Pizzicato

Klasik batı müziğinde, özellikle yaylı çalgılarda çok yaygın olarak kullanılan pizzicato tekniği ancak 20. yüzyılda flütte uygulanmaya başlamıştır. Modern flüt müziğinin vazgeçilemez tekniklerinden biri olan pizzicato tekniği, dilin dudak arasına alınarak hava üflemeden tu-ta-tü vokallerinin kullanılması sonucu oluşur. Teknik kolay uygulanır ve icrası iki oktav ile sınırlıdır. İkinci oktav için üçüncü oktav parmak pozisyonları kullanılır. Hız olarak çok elverişli değildir, fakat arka arkaya uzun pasajlar boyunca çalınabilir. Ses yüksekliği rahatça ayarlanır, her notada eşit yükseklikte duyulur. Öncesinde ve sonrasında pozisyon değişikliği olmadığı için bekleme ya da icracıya zaman kazandırma gerekmez, pizzicato tekniğinden normal üfleme tekniğine hemen geçilebilir. Tını olarak perde sesleri tekniğine yakın olan pizzicato tekniği çoğu zaman perde sesleri ile birlikte kullanılır.

Teknik aynı zamanda dil yerine dudak ile de icra edilebilir. Pa-pe-pu gibi vokaller kullanılarak sadece dudak ucunda atakla başlayarak seslendirilen dudak pizzicatosu, özellikler ve tını bakımından dil pizzicatosu ile sesteki küçük değişimler dışında aynıdır. Nota yazımında > işareti ile nota belirtilir, üzerine slap, s.t., lip pizz. ya da pizz. yazılabilir (Şekil 40,41).



Şekil 40 – Pizzicato Tekniği Yazım Örneği



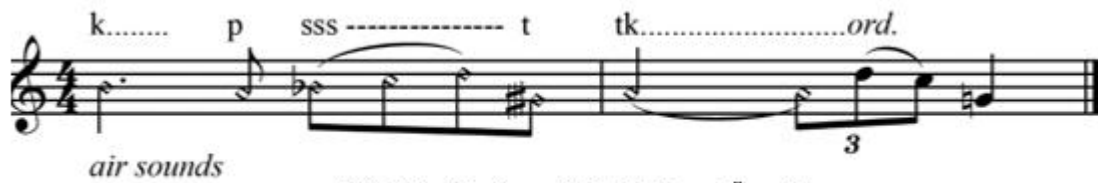
Şekil 41 – Dudak ile Pizzicato Tekniği Yazım Örneği

Heceleme

Her hecenin belirtilerek istenen ses ve atakların nota üzerinde yazılabilmesine olanak sağlayan bu teknik, pizzicato tekniğine çok benzer ancak tını ve nota yazımında değişikliklere sahiptir. Nota geçişleri ve nüans konuları bakımından icrası kolay olan bu teknik, temelinde te, ta, to, ti, çe, ço, p, s, şı, pi, po, f ve ka gibi hece ataklarının girişlerde kullanıldığı bir tekniktir. Yüksek ya da alçak seslerde rahatça icra edilir. Flüt çalarken bir yandan fısıldayarak konuşmamızı sağlayan teknik, hece sesleri ile belirtilerek notaya dökülür (Şekil 42,43).



Şekil 42 - Heceleme Tekniği Yazım Örneği



Şekil 43 - Heceleme Tekniği Yazım Örneği

SONUÇ

Bu çalışmada, 20. yüzyıl müziğinde hem tınısal hem de teknik imkanlar açısından besteciler ve icracıların karşılaştığı sorunlar ele alınıp, bu sorunlara yönelik çözümler üretilerek, çağdaş dönem eserlerinin icrası için öneriler sunulmuştur. Çağdaş bir eserde yeni teknik kullanımlarının doğru bir biçimde yerine getirilebilmesi, icracıların bu yeni tekniklere olan hakimiyeti ve bilgisi ile mümkündür. Yeni flüt teknikleri tını, ses değişimleri, polifonik ve atak teknikleri olmak üzere dört ana başlıkta incelenerek icracılara ve bestecilere, bu tekniklerin kullanımı için yarar sağlayacak yöntemler aktarılmıştır.

SON NOTLAR

¹ Çok seslilik.

² Enstrüman çalarken veya şarkı söylerken sesleri tam frekansları ile icra etmek.

³ Yarım sestten daha az olan aralıklar.

⁴ Birbirini ikiye katlayan frekanslardaki sesler ve onların doğuşkanlarının bir araya getirilmesi sonucunda oluşmuş, iki kat frekans arasını on ikiye bölen sistemdir.

⁵ Dilin dudak arasına alınarak, hava üflemeden tu-ta-tü vokallerinin icra edildiği teknik.

⁶ Bir çalgı aletinde tek bir tonun hızlı tekrarlarla çalınmasına verilen isim.

KAYNAKÇA

- Dick, R. (1975). *The Other Flute*, (1. Baskı). Oxford: Üniversite Yayınları.
- Howell, T. (1974). *The Avant-garde Flute*, (2. Baskı). California: Üniversite Yayınları.
- Maclagan, S. (2009). *A Dictionary for the Modern Flutist*, (5. Baskı). Maryland:Scarecrow.
- Levine, C. ve Mitropoulos, C. (2002). *Techniques of Flute Playing*, (3. Baskı). Barenreiter.
- Morya, E. (1982). *Notation And Performance Of Avant-Garde Literature For The Solo Flute*, (1. Baskı). Florida: Üniversite Yayınları.
- Pierre-Yves, A. (1995). *La Flûte Multiphonique*, (1. Baskı) Paris: G. Billaudot.
- Randel, M. (2003). *The Harvard Dictionary of Music*, (4. Baskı) Harvard: Üniversite Yayınları.
- Toff, N. (1985). *A Complete Guide for Students and Performers*, (3. Baskı) Oxford: Üniversite Yayınları.
- Turney, K. (2012). *Alternate Fingerings for The Flute*. (Doktora Tezi). California Üniversitesi, California.
-