

BALKAN MÜZİK VE SANAT DERGİSİ

Cilt: III

Sayı: 1

Nisan 2021

BALKAN MUSIC AND ART JOURNAL

Volume: III

Issue: 1

April 2021

ISSN 2667-5439
e-ISSN: 2687-2064

BALKAN MÜZİK VE SANAT DERGİSİ

Cilt: III

Sayı: 1

Nisan 2021

BALKAN MUSIC AND ART JOURNAL

Volume: III

Issue: 1

April 2021

BALKAN MÜZİK VE SANAT DERGİSİ

BALKAN MUSIC AND ART JOURNAL

Cilt:III Sayı:1 Nisan 2021

Volume:III Issue:1 April 2021

Sahibi / Owner

*Trakya Üniversitesi Rektörlüğü Devlet
Konservatuarı Adına
Prof. Ahmet Hamdi ZAFER*

Editör / Editor-in Chief

Dr. Öğr. Üyesi. Sela Can DÖKMECİ

Yardımcı Editör/ Assistant Editors

Öğr. Gör. Nilgün İŞCAN

Dergi Yayın Kurulu / Editorial Board

Başkan / Chairman

Prof. Ahmet Hamdi ZAFER

Üyeler / Members

Prof.Cihat AŞKIN

Prof. Ahmet Hamdi ZAFER

Doç. Musa Eren İŞKODRALI

Doç. Çisem Önver ZAFER

Dr. Öğr. Üyesi Şükri Öner DİNÇ

Dizgi Mizanpaj/ Page Layout

Dr. Öğr. Üyesi. Sela Can DÖKMECİ

Arş. Gör. Ümit ÇAVUŞ

Arş. Gör. Gizem ALKAN

Kapak Dizayn / Cover Design

Yusuf GÜNDOĞDU

İletişim Adresi/Address

T.C. Trakya Üniversitesi Devlet Konservatuarı

Balkan Yerleşkesi - Edirne / TÜRKİYE

Tel.-Faks: 0284 235 80 39-40

e-mail: balkanmusicj@trakya.edu.tr

Baskı / Publishing

*Trakya Üniversitesi Matbaası-Edirne Teknik Bilimler MYO-
Sarayıçeri Yerleşkesi/EDİRNE*

Balkan Müzik ve Sanat Dergisi Dergisi Uluslararası Hakemli Bir Dergidir.

Balkan Music and Art Journal is International Peer-Reviewed Journal.

Uluslararası Danışma Kurulu/International Advisory Board
(Unvan ve soyisim alfabetik sıraya göre verilmiştir.)

Prof.Dr. İlker ALP
Trakya Üniversitesi

Prof. Cihat AŞKIN
İstanbul Teknik Üniversitesi

Doç. Gökhan AYBULUS
Anadolu Üniversitesi

Prof. Dr. Gülnara AZİZ
Ankara Üniversitesi

Prof. Michael BALLARINI
*Conservatorio di Musica
Arrigo Boito*

Prof. José Enrique BOUCHÉ
*Conservatorio Profesional de
Música Adolfo Salazar*

Doç.Dr. Nurten ÇETİN
Trakya Üniversitesi

Prof. Şölen DİKENER
Central Michigan University

Prof. Spyros GIKONTIS
Ionian University

Prof. Selim GİRAY
Pittsburg State University

Prof. Ümit İŞGÖRÜR
Dokuz Eylül Üniversitesi

Prof. Beste TIKNAZ MODİRİ
İstanbul Üniversitesi

Prof. Alper MÜFETTİŞOĞLU
Hacettepe Üniversitesi

Prof. Dimitris PATRAS
University of Macedonia

Prof. Eser Bilgeman ŞAKİR
İstanbul Üniversitesi

Prof. Elif TARAKÇI
*Mimarsinan Güzel Sanatlar
Üniversitesi*

Prof. Jiannis TULIS
Ionian University

Prof. Melihat TÜZÜN
Trakya Üniversitesi

Prof. Dr. Ahmet YARAŞ
Trakya Üniversitesi

Prof. Reyyan YÜCELEN
Hacettepe Üniversitesi

Prof. Sevil ULUCAN WEINSTEIN
İstanbul Üniversitesi

Bu sayının hakemleri/ Reviewers of The Issue
(Unvan ve isim alfabetik sıraya göre verilmiştir.)

Doç. Dr. Abas JAHJAI
Trakya Üniversitesi

Prof. Ahmet YARAŞ
Trakya Üniversitesi

Prof. Dr. Beste TIKNAZ MODİRİ
İstanbul Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Deniz YAVUZ
Trakya Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Ezgi TEKGÜL
Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Fulya AÇIKGÖZ
Ondokuz Mayıs Üniversitesi

Dr. Hamza ÜSTÜN
Gazi Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Işıl DAĞLAR
Trakya Üniversitesi

Doç. Dr. İsmet ARICI
Marmara Üniversitesi

Öğr. Gör. Laçın MODİRİ
İstanbul Teknik Üniversitesi

Doç. Musa Eren İŞKODRALI
Trakya Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Özlem Duygu DAĞ
Trakya Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Pınar BEŞEVLİ SOLMAZ
Ondokuz Mayıs Üniversitesi

Prof. Sevil ULUCAN WEİNSTEİN
İstanbul Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Şükrü Öner DİNÇ
Trakya Üniversitesi

Doç. Dr. Tülin Malkoç
Marmara Üniversitesi

İçindekiler/Contents

Makaleler/ Articles

Başar Can KIVRAK (1-14)

**SERGEY RAHMANİNOV'UN OP.32 NO.13 RE BEMOL MAJÖR PRELÜDÜ
ÜZERİNE BİR ANALİZ**

*An Analysis on The Interpretation of Motifs Contained in Op.32 No.13 D Flat Major
Prelude By Sergei Rachmaninoff*

Gülce Sevi PAR (15-36)

**TÜRK BEŞLERİNİN SEÇİLİ ORKESTRA ESERLERİNDEKİ 1. KEMAN
PARTİLERİNİN İNCELENMESİ**

Examination of First Violin Parts in Selected Orchestral Works of The Turkish Five

Mustafa MACİT (37-54)

**TÜRK MÛSİKİ TARİHİNDE MEVLEVİ MUSİKİSİNİN YERİ, ÖNEMİ VE
ETKİ ALANLARI HAKKINDA GENEL BİR DEĞERLENDİRME**

*A General Evaluation on The Place, Importance and Impact of Mawlawi Music in
Turkish Music History*

Orkun Zafer ÖZGELEN (55-72)

**THE IMPORTANCE OF TECHNOLOGY IN MUSIC PERFORMANCE
AND SELF-REALIZATION DURING COVID-19 PANDEMIC**

*Covid-19 Pandemisi Sürecinde, Teknolojinin Müzik Performansındaki Yeri ve
Kendini Gerçekleştirme*

Samet İKİBEŞ (73-88)

**ANTİK YUNAN ENSTRÜMANI AULOS VE AULOS'UN ASKERÎ AÇIDAN
İNCELENMESİ**

Aulos The Ancient Greek Instrument and It's Use in Military

Orkun UYAR (89-106)
**KLARNET İCRACILARI İÇİN BEDENSEL VE RUHSAL GEVŞEME
TEKNİKLERİ VE UYGULAMALARI**
Physical and Mental Relaxation Techniques and Practices for Clarinet Players

Çisem ÖNVER ZAFER (107-120)
**FRANCIS POULENC'İN FLÜT VE PİYANO SONATI HAKKINDA BİR
İNCELEME**
A Rewiev of Francis Poulenc's Flute and Piano Sonata

Serkan SARUHAN (121-138)
**MÜZİK DERSLERİNDE AKILLI TAHTA KULLANIMINA İLİŞKİN
ÖĞRETMEN GÖRÜŞLERİ**
Teacher's Views on The Use of Smart Board in Music Classes

Şehrinaz GÜNDÜZ, Valenty TROFİMOV, Olga TROFİMOVA, Anton TROFİMOV (139-154)
**FAGOTTA MİKROTONLARI ELDE ETMEYİ SAĞLAYAN
MİKROTONAL ES BORUSU ÜZERİNE BİR İNCELEME**
An Investigation on The Microtonal Es Bocal to Obtain Microtons in The Bassoon

**SERGEY RAHMANİNOV'UN OP.32 NO.13 RE BEMOL MAJÖR
PRELÜDÜNDEKİ MOTİFLERİN YORUMLANMASI ÜZERİNE BİR
ANALİZ**

*AN ANALYSIS ON THE INTERPRETATION OF MOTIFS CONTAINED IN OP.32
NO.13 D FLAT MAJOR PRELUDE BY SERGEI RACHMANINOFF*

Başar Can KIVRAK*

Geliş Tarihi: 23.01.2021

Kabul Tarihi: 03.03.2021

(Received)

(Accepted)

Öz: Frederic Chopin'in sayesinde evrim geçirmiş olan prelüd formunda, birçok besteci gibi Rus piyanist ve besteci Sergey Vasilyeviç Rahmaninov da bir dizi eser bestelemiştir. Bu eserlerin sonuncusu olan op.32 no.13 Re Bemol Majör Prelüd, yoğun piyano yazısı ve karmaşık müzikal yapısıyla icrası zor bir eser olarak bilinmektedir. Aynı zamanda bu eser, kronolojik olarak kendisinden önce gelen bazı prelüdlere çeşitli alıntılar içermektedir. Bir müzik eserini icra ederken o eseri oluşturan en küçük motifleri incelemek, eserin bütününe anlamak ve eserin zorluklarının üstesinden gelmek açısından önem taşımaktadır. Bu çalışmada eserin içindeki küçük motifler ve alıntılar incelenmiş ve söz konusu küçük birimlerin yorumlanmasıyla ilgili önerilerde bulunulmuştur. Bu sayede prelüdün müzikal ve teknik anlamda daha anlaşılır olması amaçlanmıştır. Aynı zamanda bestecinin temaları ve müzikal motifleri işlemesindeki ustalığına dikkat çekmeye çalışılmıştır. Kendisiyle aynı dönemde yaşamış olan çoğu bestecinin aksine 19. yüzyılın geleneklerinden kopmamış olan Sergey Rahmaninov'un tematik yaklaşımı, bestecinin bestelediği bu son prelüd ışığında incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Rus Besteciler, Sergey Rahmaninov, Prelüd, Piyano repertuarı, Motif

Abstract: Russian pianist and composer Sergey Rachmaninoff is among the many other composers who have created a series of works in the prelude form, which had undergone an evolutionary shift in the nineteenth century with Frederic Chopin. Being the last of the series, the prelude in D flat Major op.32 no.13 is known to be a challenging work for the performer, with its intense piano writing and complex musical structure. The prelude also contains various excerpts from previous preludes in chronological order. Analysing even the slightest motifs is crucial to the performance of a musical work, since this would provide a means to comprehend the composition in its entirety and overcome its many challenges for the performer. In this study, the small motifs and excerpts contained in the work have been analysed and suggestions made as to the interpretation of these units. In this way, it is aimed

* Dr.Öğr.Üyesi, Yaşar Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Müzik Bölümü, basar.kivrak@yasar.edu.tr

to provide a better understanding in the prelude in both musical and technical terms, and also to emphasize his ingenuity in processing these themes and musical motifs. His thematic approach which in contrast to most of his peers, has retained elements of the nineteenth century tradition, has been analysed in the light of this last prelude.

Key Words: Russian Composers, Sergei Rachmaninoff, Prelude, Piano repertoire, Motif

1. GİRİŞ

Rus besteci Sergey Vasilyeviç Rahmaninov (1873-1943), Romantik dönem piyano repertuarına önemli katkılarda bulunmuştur. Moskova Devlet Konservatuarı'nda piyano ve kompozisyon eğitimi almış ve Nikolai Zverev, Aleksandr Siloti, Sergey Taneyev, Anton Arensky gibi hocalarla çalışmıştır. İki sonat, 17 etüt, başka bestecilerin eserlerinden uyarlamalar, “Müzikal Anlar” adlı piyano parçaları ve prelüdlere, bestecinin solo piyano için bestelediği eserlerden başlıca örnekler olarak verilebilir.

Rahmaninov'un bestecilik stili 19. yüzyılın müzikal değerlerine derin olarak bağlıdır.¹ Rahmaninov Romantik dönem müziğinin armonik ve melodik estetiğine olan bağlılığını yirminci yüzyılda gerçekleşen müzikal devrimler sırasında da devam ettirmiş, çağdaşı olan çoğu besteci tonal yaklaşımdan yavaş yavaş uzaklaşırken kendisi bu stilde eserler vermeye devam etmiştir. Bestecinin yaşadığı dönemde Fransız besteciler Claude Debussy ve Maurice Ravel'in öncülüğünde İzlenimcilik akımı ortaya çıkmış, aynı zamanda İkinci Viyana Okulu bestecileri Arnold Schönberg, Anton Webern ve Alban Berg tonal sisteme bir alternatif olarak *on iki nota* sistemini kurmuşlardır. Igor Stravinsky, Dmitri Şostakoviç, Sergey Prokofiev gibi besteciler de Romantik dönemin armonik yapısının dışına çıkmışlardır.

Rahmaninov'un müziği sıklıkla Rus folklorundan öğeler içermekle birlikte besteci Rus halk temalarını doğrudan alıntılanmamış, kendi özgün temalarını Rus müziğinden aldığı ilhamla bestelemiştir. Rahmaninov erken döneminde Çaykovski ve Rimski-Korsakov gibi Rus bestecilerin etkisinde yapıtlar bestelemiş olmakla beraber ileriki dönemlerinde orkestral tınıları zengin ifadeli ve melodik besteleme üslubuyla birleştirerek kişisel müzikal dilini yaratmıştır. Rusya'da geçirdiği son yıllarda ise besteci tematik zenginlikten çok müzikal atmosfer ve tınısal zenginlikle ilgilenmiştir.²

¹ Anastasiya Naplekova, “Interpretative Aspects in Rachmaninoff's Transcriptions For Piano Solo: A Performer's Guide”, (Doktora tezi, University of Miami, 2016, s. 1).

² Barrie Martyn, *Rachmaninoff: Composer, Pianist, Conductor*, 1. Baskı, Ashgate Publishing, New York, 1990, s. 13.

Rahmaninov op.23 ve op.32 eser sayılı prelüdlerini 20. yüzyılın ilk çeyreği içinde tamamlamıştır. Bu prelüdlere, bestecinin 1892 yılında bestelediği op.3 no.2 do diyez minör prelüde beraber ele alındıkları zaman, tüm majör ve minör tonlarda bestelenmiş 24 prelüdden oluşan bir seri ortaya çıkar.

Prelüd kısaca, giriş parçası özelliğindeki çalgı müziği eseri olarak tanımlanabilir.³ Prelüd kavramını değiştiren ise 1839 yılında Frederic Chopin'in op.28 Prelüdlere adlı eserini bestelemesi olmuştur. Müzik tarihinde ilk kez Chopin, prelüdlere birbirinden bağımsız, farklı karakterlere sahip minyatür parçalar olarak tasarlamış,⁴ kendinden sonraki birçok bestecinin bu alandaki yaratıları konusunda ilham kaynağı olmuştur. Bu bestecilere örnek olarak Rahmaninov dışında Claude Debussy, Aleksandr Skryabin, Dmitri Şostakoviç, Olivier Messiaen, Karol Szymanowski, Nikolai Kapustin, Ahmed Adnan Saygun, Ulvi Cemal Erkin verilebilir.

Rahmaninov, prelüd türündeki örnekleri bestelemeye konservatuvardaki öğrenciliği sırasında başlamıştır.⁵ Çok az bilinen ve nadir olarak seslendirilen bu prelüdlere 1889 ve 1891 yıllarında bestelenmiştir ve *opus* numarasına sahip değildir. Bestecinin numaralandırılmış olan 24 prelüdü ise Chopin'in prelüdlere gibi tüm majör ve minör tonlarda bestelenmiş olmasına rağmen, tonların dağılımı Chopin'in prelüdlere olduğu gibi düzenli değildir. Chopin'in 24 prelüdünün sıralaması beşliler çemberine göre yapılır. Rahmaninov'un 24 prelüdü ise belli bir düzene göre sıralanmamıştır. Bununla beraber besteci op.3 no.2 do diyez minör Prelüde aslında, "Morceaux de Fantasie" yani "Fantezi Parçalar" adlı beş piyano parçasının ikincisi olarak yazmış, bundan ancak dokuz yıl sonra 1901 yılında on prelüdden oluşan bir set bestelemiştir. Buradan, bestecinin ilk prelüdünü yazdığı zaman aslında prelüdlere oluşan bir set besteleme amacının olmadığı, bu fikre daha sonra varmış olduğu sonucu çıkarılabilir. Rahmaninov 1910 yılında ise 13 prelüd daha bestelemiş ve böylece bu alanda eser vermeyi sonlandırmıştır.

Bu çalışmada karşılaştırma yöntemiyle bestecinin op. 32 no. 13 Re Bemol Majör prelüdüde, diğer prelüdlere alıntılanmış olan pasajlar tek tek incelenmiş ve aralarındaki paralellikler eserin notaları üzerinde gösterilmiştir.

³ Ahmet Say, *Müzik Sözlüğü*, 1. Baskı, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara, Eylül 2002, s. 436.

⁴ Marilyn Anne Meier, "Chopin Twenty-four Preludes opus 28", (Doktora tezi, University of Wollongong, 1993, s. 19).

⁵ Jonathan Young, "Rachmaninoff's "Concealed Variation" Principle: Inspiration For Motivic Unity in His Preludes, Op.32", (Doktora tezi, University of Kansas, 2011, s. 12).

2.İNCELEME

Rahmaninov'un op.32 no.13 Re Bemol Majör Prelüdü, 24 prelüdden oluşan seriyi tamamlar ve içerisinde önceki prelüdlere bazılarında alıntılar içerir. Bu sayede prelüdün, tüm setle organik bir bağ içerisinde olduğu izlenimini verdiği düşünülebilir. İncelemenin bu bölümünde, prelüdün içerisindeki alıntılar ve daha sonra prelüdün orijinal motifleri incelenmiştir.

2.1. Rahmaninov'un Op. 32 No. 13 Prelüdünün Diğer Prelüdlere Alıntılanmış Motifleri

Prelüdün, serinin ilk parçası olan op.3 no.2 do diyez minör Prelüdün paralel majör tonalitesinde olması, serinin tamamının bir bütün halinde algılanmasına fırsat vermektedir. Ayrıca söz konusu prelüdlere ikisi de eşit ölçü sayısına sahiptir. Eserlerin ikisi de 62 ölçüden oluşmaktadır. Bununla birlikte prelüdün daha başlangıcında, op.3 no.2 Prelüdün ana teması fark edilebilir. Bu benzerlik ilk kez "Rachmaninoff's Recollections" adlı kitabın yazarı Oskar von Riesemann tarafından ifade edilmiştir.⁶ Aşağıdaki iki örnekte incelenebileceği gibi, bu alıntı temanın içerisindeki ara seslere gizlenerek gerçekleştirilmiştir.

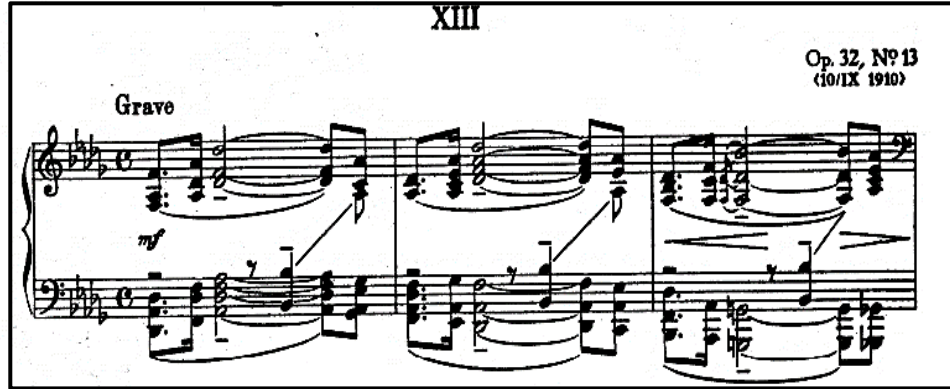


Örnek 1. S. Rahmaninov – Prelüd op.3 no.2 (1./3. ölçüler arası)⁷

Prelüdün ilk ölçüsünün üçüncü vuruştan itibaren duyulan "si bemol-la bemol-re bemol" notaları, op.3 no.2 Prelüdün do diyez minör tondaki ana temasının, re bemol majöre yani anarmonik tonunun majörüne transpoze edilmiş halidir. Besteci bu alıntıyı açıkça göstermek yerine ana temayla ara seslerin kesiştiği notalar üzerinden geri planda vurgulamıştır. Bu nedenle icra sırasında bu alıntıyı özellikle vurgulamaya gerek olmadığı düşünülebilir.

⁶ Jonathan Young, "Rachmaninoff's "Concealed Variation" Principle: Inspiration For Motivic Unity in His Preludes, Op.32", (Doktora tezi, University of Kansas, 2011, s. 44).

⁷ Sergei Rachmaninoff, *Rachmaninoff Album*, Universal Edition, Leipzig, 1910, s. 3.



Örnek 2. S. Rahmaninov – Prelüdü op.32 no.13 (1./2. ölçüler arası)⁸

Aynı tema prelüdün 31. ölçüsünden itibaren sol eldeki eşlik partisinde, bu sefer si bemol minör tonunda ve ritmik yapısı değişmiş şekilde duyulur. Bu motif yedi ölçü boyunca geliştirilir. Bu sefer besteci eşlik partisinde olmasına rağmen temayı açıkça vurgulamış hattâ temanın ilk notasına *tenuto* işareti koyarak bu notanın tutarak ve özellikle belirterek çalınmasını istemiştir. Ara sesleri olabildiğince hafif çalmak, sol eldeki alıntının çok baskın olmamak suretiyle duyulmasını sağlayacaktır.



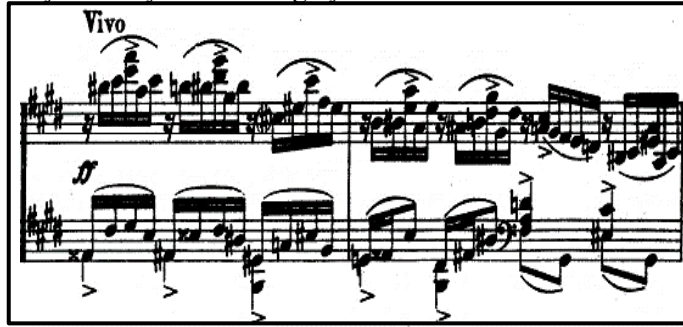
Örnek 3. S. Rahmaninov – Prelüdü op.32 no.13 (31./32. ölçüler)⁹

38. ölçüden itibaren op.3 no.2 Prelüdün teması bu sefer orijinal tonalitede ve sağ eldeki pasajların aksanla belirtilmiş olan notalarında iki sesli olarak duyulur. Aynı ölçülerde sol elde ise, aksanla belirtilmiş dörtlük notalarda temanın izlerine rastlamak mümkündür. Bir önceki örnekte yalnızca tutarak ve belirterek çalınması istenen motif bu sefer aksanla belirtilmiş olduğundan dolayı bestecinin, motifi bu

⁸ Sergei Rachmaninoff, *24 Preljudi Dlia Fortepiano*, Muzgiz, Moskova, 1948, s. 107.

⁹ Sergei Rachmaninoff, *a.g.e.*, s. 109.

sefer daha parlak duyurulmasını istediği düşünülebilir. Bu motifi özellikle vurgularken, motifin oluşturduğu iki sesli akorun alttaki sesini daha hafif çalmak pasajın daha saydam duyulmasını sağlayacaktır.



Örnek 4. S. Rahmaninov – Prelüd op.32 no.13 (37./38. ölçüler)¹⁰

Rahmaninov bu son prelüdünde yalnızca op.3 no.2 Prelüdünden değil, op.32 Prelüdlere dizisinin başka parçalarından da alıntılar yapmıştır. Bestecinin op.32 serisinden alıntı yapmış olduğu diğer iki prelüd si bemol minör (no.2) ve si minör (no.10) tonlarında olup, kendi aralarında olan tematik benzerlikleri de dikkat çekmektedir.



Örnek 5. S. Rahmaninov – Prelüd op.32 no.2 (1./2. ölçüler)¹¹

10 numaralı prelüdün temasının ritmik kalıbı 2 numaralı prelüdden alınmış olmakla beraber, noktalı sekizlik-onaltılık-sekizlik kalıbı 2 numaralı Prelüddeki gibi *ostinato* (tekrarlayan motif) değil, durağandır. Söz konusu durağanlık eserin daha kasvetli ve karanlık karakterini güçlendirmektedir.

¹⁰ Sergei Rachmaninoff, *a.g.e.*, s. 110.

¹¹ Sergei Rachmaninoff, *a.g.e.*, s. 57.



Örnek 6. S. Rahmaninov – Prelüd op.32 no.10 (1./3. ölçüler arası)¹²

13 Numaralı Prelüdeki söz konusu alıntı 2. Prelüdün tonalitesi olan si bemol minör tonunda olmasıyla beraber müzikal olarak durağan başlayıp dinamik devam eder yani burada iki prelüde de gönderme olduğu düşünülebilir. 12.ölçünün ikinci vuruşundaki *tenuto* dörtlük birimdeki akoron, 10 numaralı Prelüdün birinci ölçüsündeki *tenuto* ikilik birimdeki akora bir gönderme olduğu söylenebilir. Bu pasajda aksanlı akorlarla tutarak çalınması gereken notaların renk farklarını dikkatlice icra etmek, motifin cümlesel yapısını ortaya çıkartmaya yardımcı olacaktır. Akorların ara seslerini üst seslerden daha güçlü seslendirmemeye özen göstermenin yanı sıra çok da hafif çalmamak, cümlenin zengin armonik yapısını ortaya çıkaracaktır.



Örnek 7. Rahmaninov Prelüd op.32 no.13 (12./13. ölçüler)¹³

Rus asıllı İngiliz piyanist Benno Moisewitsch si minör Prelüdü, bestecinin de bulunduğu bir konserde seslendirmiştir. Konser sonrası Rahmaninov bu prelüdün en sevdiği prelüd olduğunu dile getirmiştir.¹⁴ Bununla beraber si minör Prelüd, bestecinin 24 prelüdü arasında bir programa sahip olan tek eserdir. Prelüdü besteci,

¹² Sergei Rachmaninoff, *a.g.e.*, s. 95.

¹³ Sergei Rachmaninoff, *a.g.e.*, s. 107.

¹⁴ Sergei Bertensson, Jay Leyda, *Sergei Rachmaninoff A Lifetime in Music*, 2. Baskı, Indiana University Press, Indianapolis, Ocak 2002, s. 296.

İsviçreli ressam Arnold Böcklin'in "Die Heimkehr" (Eve Dönüş) isimli tablosundan esinlenerek bestelemiştir.¹⁵ Rahmaninov'un, 24 prelüdden oluşan dizisinin son parçasında besteci için özel olduğu aşikâr olan bu prelüdden de alıntı yapmış olmasının rastlantısal olmadığını söylemek mümkündür.

2.2. Rahmaninov op.32 no.13 Prelüdündeki Ana Motifler

Sergey Rahmaninov bilindiği gibi çoğunlukla uzun cümleler, Rus folklorundan esinlenen geniş melodileri işlemiş bir besteci olmasına rağmen op.32 no.13 Prelüdünde melodiden çok motifleri işlemiştir. Prelüdde temel olarak iki motif işlenmiştir. İlk motif yalnızca üç notadan oluşur. Bu motifi icra ederken onaltılık birimde yazılmış olan akoru aksansız ama belirterek icra etmek, söz konusu akorun zayıf duyulmamasına ve cümle bütünlüğünün sağlanmasına yardımcı olacaktır. Motifi oluşturan üç akoru legato (bağlı) çalmak için pedalin yardımının yanında her sesi bir önceki sesin gürlüğünü devam ettirerek çalmak gerekmektedir.



Örnek 8. Rahmaninov Prelüd op.32 no.13 (1. ölçü)¹⁶

Prelüdün ikinci ana motifi ise, sağ el partisindeki onlu aralık ve inici *kromatik* (yarım seslerden oluşan) gamdan oluşmaktadır. Eserin geneline hâkim olan kromatik gam hem inici hem de çıkıcı olarak kullanılmıştır. Bu motif dolayısıyla kromatik yapı eserin tamamına hâkimdir. Bununla beraber sol eldeki eşlik partisinin vuruş başlarındaki ısrarlı "mi" notasının, 23. ölçüden itibaren düzensiz kromatik iniş ve çıkışlarla gergin ve kararsız bir atmosfer yarattığı söylenebilir. Dörtlük nota olarak belirtilmiş olan vuruş başları hafif ama kararlı bir şekilde çalınmalı, eşlik partisindeki diğer onaltılık notalar ise neredeyse hiç çalınmıyormuş kadar hafif duyurulmalıdır. Bestecinin bunu *ppp* yani olabilecek en hafif nüansla çalınmasını isteyerek özellikle belirttiği düşünülebilir.

Sağ el partisinde ise kromatik notaların olabildiğince legato (bağlı) ve hafif çalınması, sol eldeki kromatik motiflerin gerilimini daha iyi yansıtacaktır. 23.

¹⁵ Robert E. Cunningham, Jr., *A Bio-Bibliography*, 1. Baskı, Greenwood Press, Londra, 2001, s. 144.

¹⁶ Sergei Rachmaninoff, *a.g.e.*, s. 107.

ölçüden itibaren sağ elde oluşan ikinci partideki polifonik yapıyı ortaya çıkartmak için bestecinin yazmış olduğu dinamiklere sadık olmak yeterli olacaktır. Burada dikkat edilmesi gereken nokta, sağ elin alt sesini çalarken ve aksanları belirtirken üst sesin düz ve monoton yapısını bozmamak olacaktır. Aynı zamanda sağ eldeki iki parti arasındaki aralık çok geniş olduğu için üst ses pedal yardımıyla uzatılabilir ancak pedala temizlemek veya yarım pedal kullanmak armonik yapının iç-içe geçmemesi için çok önemlidir.



Örnek 9. S. Rahmaninov Prelüd op.32 no.13 (21./24. ölçüler arası)¹⁷

Prelüdün devamında, sol eldeki kromatik iniş-çıkışlar artık kararlı hale gelerek çıkıcı bir gam oluşturmaya başlarlar. Prelüdün inici kromatik notalardan oluşan ikinci motifi ise ters çevrilmiş olarak çıkıcı hale gelir. Aşağıdaki örnekte sol eldeki eşlik partisini, sağ elin ara seslerindeki kromatik çıkışı, 27. ölçünün son vuruşunun ikinci yarısındaki akorların oluşturduğu kromatik figürü ve tüm bu motiflerin yanında 27. ölçünün başında dikkati çeken ana temayı incelemek mümkündür. Bu temaların tamamını şeffaf olarak duyurabilmek için, tüm sesleri ve motifleri ayrı ayrı çalışmak ve eserin icrası sırasında tüm motifleri takip etmek faydalı olacaktır. Dört farklı *tuşe* ile icra edilmesi gereken bu pasajın sağ eldeki ana motifin ve sol eldeki kromatik yürüyüşün temel alınarak seslendirilmesi, yorumcuya kolaylık sağlayacaktır. Sol eldeki onaltılık figürasyondaki görece geniş olarak nitelendirilebilecek olana atlama aksansız icra edilmelidir. Sol elin birinci parmağını

¹⁷ Sergei Rachmaninoff, *a.g.e.*, s. 108.

hafif çalmaya özen göstermek, bu pasajı aksansız çalmak konusunda yorumcuya yardımcı olacaktır.

109

Örnek 9. S. Rahmaninov – Prelüd op.32 no.13 (27/30. ölçüler)¹⁸

Yukarıda bahsedilmiş olan sol eldeki kararsız kromatik iniş ve çıkışlar bu sefer sağ elde duyulur. Burada sol eldeki eşlik partisi ise, çalışmanın bir önceki bölümünde bahsedildiği üzere, Rahmaninov'un op.3 no.2 do diyez minör Prelüdünün temasının si bemol minöre modüle edilmiş ve ritmik olarak değiştirilmiş bir varyasyonudur. Yorumlanmasına bu çalışmanın önceki bölümünde değinilmiştir.

Örnek 10. S. Rahmaninov – Prelüd op.32 no.13 (31./33. ölçüler arası)¹⁹

¹⁸ Sergei Rachmaninoff, *a.g.e.*, s. 109.

¹⁹ Sergei Rachmaninoff, *a.g.e.*, s. 109.

Prelüdün tekrar bölümünde birinci motif bu sefer *fortissimo* olarak duyurulur ve bu motife sol elin ikinci vuruşundaki oktavlar, motifin küçük bir varyasyonu ile cevap verir. Aynı anda ikinci motif ise, armonize edilmiş olarak akorlarla işlenir. Bu akorların ara seslerinin net çalınması, armonik yapının anlaşılması açısından önem taşımaktadır. Sol eldeki kromatik çıkış ise, ikinci motifin tüm esere hâkim olan kromatik yapısını hatırlatır. Kromatik çıkışın ardından gelen, aynı zamanda her ölçünün son notası olan la bemol notası, re bemol majör tonalitesinin dominant sesi olduğu için bu pasajda da tonik akorunu her seferinde hazırlayarak tonalitenin daha vurgulu duyulmasını sağlamaktadır. Bu nedenle yorumcunun, söz konusu la bemol notasını derin bir tuşuyla çalması bu çok katmanlı notasyonun gerek armonik açıdan gerekse bütünlük olarak daha anlaşılır olması için yardımcı olacaktır. Bütün motiflerin iç-içe geçtiği bu kısım prelüdün karmaşık genel yapısının küçük bir özetidir.



Örnek 11. S.Rahmaninov – Prelüd op.32 no.13 (41./43. ölçüler arası)²⁰

Prelüdün koda kısmında aniden ikinci motif duyulur. Bu sefer kromatik iniş gamı oluşturan sesler armonize edilmiş ve her ses tekrar edilerek yazılmıştır. Böylece motifin güçlü şekilde belirtilmek istendiği düşünülebilir. Besteci *tenuto* işaretiyle her akorun ilkinin tutarak ve daha net çalınmasını istediğini belirtmiştir. Burada eğer

²⁰ Sergei Rachmaninoff, *a.g.e.*, s. 110.

işaretli notaları özel olarak daha yüksek çalmak yerine işaretsiz notaları özel olarak daha hafif çalmaya özen gösterilirse daha yuvarlak bir ses elde etmek mümkün olabilir. Böylelikle cümle yapısının daha iyi ortaya çıkması mümkündür.



Örnek 11. S.Rahmaninov – Prelüd op.32 no.13 (56. ölçü)²¹

Sonrasında eserin ana tonalitesi olan re bemol majöre modülasyon yapılan prelüdün son üç ölçüsü yalnızca güçlü ve çok geniş akorlardan oluşurken iki kere re bemol majörün dominantı olan la bemol notası duyurularak ana tonalitenin ısrarcı etkisi pekiştirilmiştir. Özellikle 60. ve 61. ölçüler geniş ama çok ritmik bir iç disiplinle icra etmek, üç ölçüden oluşan finalin organize duyulmasına yardımcı olacak ve 24 prelüdden oluşan bu anıtsal serinin bitişini olabildiğince etkili hale getirecektir.



Örnek 12. S.Rahmaninov – Prelüd op.32 no.13 (60./62. ölçüler arası)²²

3. SONUÇ

19. yüzyıla kadar “giriş müziği” olarak kullanılan prelüd formu Chopin’in bu formdaki eserlerini bestelemesiyle değişime uğramış ve bestecilerin çok sık kullandığı, bağımsız bir form haline gelmiştir. Bunun sonucunda prelüd formu sonraki kuşak bestecilerinin ilgisini çekmiş ve bu formda bağımsız ve özgün eserler bestelenmiştir.

²¹ Sergei Rachmaninoff, *a.g.e.*, s. 112.

²² Sergei Rachmaninoff, *a.g.e.*, 1948, s. 112.

Bu formda eser veren birçok Romantik Dönem ve 20. yüzyıl bestecisi gibi Sergey Rahmaninov da prelüdlere bestelemiştir. Majör ve minör tonlarda bestelenmiş olan bu 24 prelüd bestecinin en sık seslendirilen eserlerinin başında gelir. Hem konser salonlarında hem de konservatuvar öğrencilerinin repertuvarında sıklıkla yer alan bu prelüdlere aynı zamanda Rahmaninov'un bestecilik dilini daha iyi anlamak açısından çok faydalı örneklerdir.

Rahmaninov'un op.32 no.13 Re Bemol Majör prelüdü küçük motiflerin ustaca işlenmesi ve geliştirilmesiyle öne çıkar. Bunun yanında kendisinden önceki bazı prelüdlere izler taşıması ve olabildiğince görkemli olan piyano yazısıyla bestecinin 24 prelüdden oluşan büyük ve önemli serisini ihtişamlı bir şekilde noktalar.

Rachmaninov'un, son prelüdünde ana motif olarak op.3 no.2 do diyez minör Prelüdü'nün teması ters çevirerek ve re bemol majör tonuna transpoze ederek kullanarak yeni bir tema yaratmış ve bu motifi eserin içerisinde çoğu zaman gizleyerek kullanmış olması, bestecinin motifleri işleme konusundaki ustalığına bir örnek olarak düşünülebilir. Op. 32 no.2 ve op. 32 no.10 olarak numaralandırılmış prelüdlere temalar ise açık olarak alıntılanmış, prelüdün tematik yapısına yardımcı olarak kullanılmıştır.

Tüm bu niteliklerle beraber oldukça karmaşık ve çok katmanlı piyano yazısı düşünüldüğü zaman, söz konusu prelüdün gerek müzikal derinlik gerekse teknik açıdan bestecinin en zor prelüdlere olduğu ortadadır. Bu çalışmada incelenmiş olan eser örneğinde görüldüğü üzere icracının çalacağı esere analitik yaklaşımıyla beraber tema ve motiflerin anlamını derinlemesine incelemeye yönelik uğraşı, çalınacak eserin icrasına her zaman olumlu yönde yansıtacaktır.

KAYNAKÇA

Bertensson, Sergei, Leyda, Jay, *Sergei Rachmaninoff A Lifetime in Music*, 2. Baskı, Indiana University Press, Indianapolis, Ocak 2002.

Cunningham Jr, Robert E, *A Bio-Bibliography*, 1. Baskı, Greenwood Press, Londra, 2001.

Meier, Marilyn, Anne, "Chopin Twenty-four Preludes Opus 28", (Doktora tezi, University of Wollongong, 1993).

Martyn, Barrie, *Rachmaninoff: Composer, Pianist, Conductor*, 1. Baskı, Ashgate Publishing, New York, 1990.

Naplekova, Anastasiya, "Interpretative Aspects in Rachmaninoff's Transcriptions For Piano Solo: A Performer's Guide", (Doktora tezi, University of Miami, 2016).

Rachmaninoff, Sergei, *Rachmaninoff Album*, Universal Edition, Viyana, 1910.

24 Preljudi dlia Fortepiano, Muzgiz, Moskova, 1948.

Say, Ahmet, *Müzik Sözlüğü*, 1. Baskı, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara, Eylül 2002.

Young, Jonathan, “Rachmaninoff’s “Concealed Variation” Principle: Inspiration For Motivic Unity In His Preludes, Op.32”, (Doktora tezi, University of Kansas, 2011).

TÜRK BEŞLERİNİN SEÇİLİ ORKESTRA ESERLERİNDEKİ 1. KEMAN PARTİLERİNİN İNCELENMESİ

EXAMINATION OF FIRST VIOLIN PARTS IN SELECTED ORCHESTRAL WORKS OF THE TURKISH FIVE

Gülce Sevi PAR*

Geliş Tarihi: 01.03.2021

Kabul Tarihi: 01.04.2021

(Received)

(Accepted)

Öz: Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemlerindeki Batılılaşma Hareketi sonucunda saraya giren Çok Sesli Batı Müziği, Cumhuriyet'in 29 Ekim 1923 tarihinde ilan edilmesinden sonra Mustafa Kemal Atatürk'ün ülkeyi çağdaş uygarlık düzeyine çıkarmak için yaptığı yenilikler ile birlikte daha da gelişir. Müzik eğitimi için yurt dışına gönderilen ve Türk Beşleri olarak adlandırılan beş Türk genci, dönemin çağdaş müzik kuramlarını ve etkilendikleri sanatsal akımları Geleneksel Türk Müziği öğeleriyle birleştirerek Çağdaş Çok Sesli Türk Müziği'ni yaratmayı amaçlamışlardır. Ortaya çıkan bu yeni müzik, farklı teknik zorlukları da beraberinde getirmiştir.

Bu çalışmada, konservatuvarlarda eğitim gören keman öğrencilerinin, Türk Beşleri'nin seçilmiş senfonik eserlerindeki 1. keman partilerini çalışırken karşılaştıkları teknik problemler incelenmiş ve bu problemlerin çözülmesi için önerilerde bulunulurken aynı zamanda klasik keman repertuarından seçilmiş olan destekleyici nitelikteki eserler incelenerek çalışma önerisi olarak sunulmuştur.

Çalışmada, Devlet Senfoni Orkestraları'nın repertuarlarında bulunan, sıklıkla seslendirdikleri; Ahmed Adnan Saygun'un Divertimento Op. 1, Hasan Ferid Alnar'ın Prelüd ve İki Dans, Ulvi Cemal Erkin'in Köçekçe, Cemal Reşit Rey'in Enstantaneler ve Necil Kazım Akses'in İtrî'nin Neva-Kâr'ı Üzerine Scherzo adlı senfonik eserlerinin 1. keman partileri icracılık yönünden incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Keman, Türk Beşleri, Senfoni, İcra

Abstract: Polyphonic Western Music, which entered the palace as a result of the Westernization Movement in the last periods of the Ottoman Empire, develops further with the innovations that Mustafa Kemal Atatürk made to bring the country to the level of modern civilization after the proclamation of the Republic on October 29, 1923. Five Turkish young people, who were sent abroad for musical education and called the Turkish Five, aimed to create Contemporary Polyphonic Turkish Music by combining the contemporary music theories of the period and the artistic movements they were influenced by with elements of Traditional Turkish Music. The emerging new music brought with it different technical challenges.

* Arş. Gör., Trakya Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Yaylı Çalgılar Anasanat Dalı, gseviozsoy@trakya.edu.tr

In this study, the technical problems faced by violin students studying at the conservatories while studying the first violin parties in the selected symphonic works of the Turkish Five were examined, and suggestions were made to solve these problems, while at the same time, the supporting works selected from the classical violin repertoire were examined and presented as a study proposal.

In the study, the ones in the repertoires of State Symphony Orchestras and frequently performed; Ahmed Adnan Saygun's Divertimento Op. 1, The first violin parties of the symphonic works of Hasan Ferid Alnar's Prelude and Two Dances, Ulvi Cemal Erkin's K  cek  , Cemal Reşit Rey's Enstantaneler and Necil Kazım Akses on İtrî's Neva-K r It has been examined.

Key Words: Violin, Turkish Five, Symphony, Performance

1. GİRİŞ

Ülkemizde çok sesli müziğin tanınması ile ilgili ilk adımların Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemlerinde atıldığı söylenebilir. Osmanlı'nın altı yüzyıllık tarihinde kendine ait olan ve ustadan-çırağa diye adlandırılan sistemle geliŐtirdiĐi müzik, Avrupa'daki Rönesans'ın sonrasında Batılılaşma hareketiyle farklı bir boyut kazanmıştır.

19. yüzyılda Sultan II. Mahmud'un Yeniçeri Ocağı'nı kapatmasıyla Mehterhane'nin yerine Batılı tarzdaki bando kurulur. "Musik -i H m y n" adı verilen bandoda sadece askerî müzik değil, bir orkestranın kurulmasıyla Batı Müziği'nin de benimsenmesi sağlanır.

1827 yılında yetenekli gençlere Batı enstrümanlarını öğreterek geliŐtirilmeye çalıŐılan bando için Avrupa'dan Őefler getirilir. Nota bilmeyen müzisyenlere Batı Müziği nota sistemi öğretilir ve sonradan daha çok icracılığın ön planda tutulduğu bir orkestra halini alır. Operalardan bölümler ve valsler seslendirmeye başlayan orkestra daha da gelişerek yıllar içinde opera, bale, tiyatro ve konservatuvarın içinde olduğu bir kuruma dönüŐür.

Türkiye Cumhuriyeti kurulduktan sonra birçok alanda olduğu gibi, müzik konusunda da yeniliklerin yapılması planlanmıŐtır. *Batılılaşma süreci içerisinde bazı 'seçkin' ve 'aydınlarımızın' geleneksel Türk Müziği'ni geri ve ilkel gördüklerini biliyoruz.*¹ Bunun sonucu olarak, millî bir müzik yaratmak ve bunu Batı Müziği kalıplarıyla yapmak için, Türk H k meti,  oksesli müzik alanında yeni bestecilerin yetiŐebilmesi için yetenekli gençleri Avrupa'ya müzik eğitimine göndermiŐtir.

Atatürk bir konuŐmasında Şunları söylemiŐtir;

¹ Cem BEHAR, *Klasik Türk Musikisi  zerine Denemeler*. Bağlam Yayıncılık, İstanbul, 1987 s.91.

*Güzel sanatların hepsinde, ulus gençliğinin ne türlü ilerletilmesini istediğinizi bilirim. Bu, yapılmaktadır. Ancak, bunda en çabuk, en önde götürülmesi gerekli olan Türk musikisidir.*²

1925'teki devlet sınavlarıyla öğretmen ve sanatçı olarak yetiştirilmek üzere Paris, Berlin, Prag, Budapeşte gibi Avrupa'nın önemli merkezlerine gönderilen yetenekli öğrencilerin yanı sıra 1928 yılında tekrar edilen sınavla da birçok öğrenci Avrupa'da eğitim alma şansını yakalamıştır. 1924 yılının sonbaharında Ulvi Cemal Erkin Paris'e,³ 1926'da Necil Kazım Akses ve 1927'de Hasan Ferit Alnar Viyana'ya;⁴ 1928'de Adnan Saygun Paris'e kompozisyon öğrenimine gönderilirler.⁵ Babasının büyükelçi olması nedeni ile Fransa'da kendi imkânları ile eğitim görmüş olan Cemal Reşit Rey⁶ ile beraber bu besteciler Türk Beşleri ismini alarak Türk müzik tarihine geçmişlerdir.

Ahmet Say'a göre;

*Müzik yazarımız ve eğitimcimiz Halil Bedii Yönetken'in yakıştırdığı bir ad olan Türk Beşleri, Avrupa ülkelerinde eğitim görmüş ve günümüz müzik yaşamına ışık tutmuş bestecilerdir.*⁷

Besteciler, Anadolu'nun müzik gelenekleri, halk ezgileri ve geleneklerini araştırarak daha sonra eserlerinde kullanacakları bilimsel verileri ortaya koymuşlardır. Onlardan sonra günümüze kadar birçok Türk Besteci onların izinden gitmiştir. Başlarda Anadolu müziklerini ve halk ezgilerini eserlerinde kullansalar da daha sonra her biri kendi müzikal yöntem ve stilleri ile bunlardan sıyrılıp özgün eserler yaratmışlardır. Onları birbirine bağlayan ortak noktalardan biri aynı kuşaktan olmaları, diğeri de içinde doğdukları toplumun müziksel geleneklerinden yola çıkmalarıdır.

Tarama modeli esas alınan çalışmada, dokümanlar toplanırken nitel araştırma modeli kullanılmış ve verilerin analizi aşamasında gözlem tekniklerinden faydalanılmış olup, eserlerin icrasındaki yorumsal incelikler, internette yer alan konuyla ilgili kayıtlar dinlenerek değerlendirilmiş ve çalışma önerileri sunulurken bunlar göz önde bulundurulmuştur.

² Utkan, Kocatürk, *Atatürk'ün Fikir ve Düşünceleri*, Turhan Kitabevi. 1984 s.132.

³ Ahmet Say, *Müzik Tarihi*, 4. Basım, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara, 2000, s. 519.

⁴ Say, age. 2000, s. 520,525.

⁵ Say, age. 2000, s. 521.

⁶ Say, age. 2000, s. 518.

⁷ Say, age. 2000, s. 518.

2. Cemal Reşit REY – Orkestra İçin “Enstantaneler”⁸

2.1. Balıkçılar Ağ Çekiyor

İlk 19 ölçüde kontrbası duyarız. 20. ölçüye gelindiğinde kromatik otuz ikilik notalar ile başlayan 1. keman partisi, 25. ölçüden itibaren *divisi*⁹ ile ayrılarak hissettirilmek istenen, balıkçıların ağ çekmeleri sırasındaki çıkan sesleri *crescendo* ile dinleyiciye duyurur.



Şekil 1: Cemal Reşit Rey, Enstantaneler, Balıkçılar Ağ Çekiyor 20. ve 27. ölçüler arası¹⁰

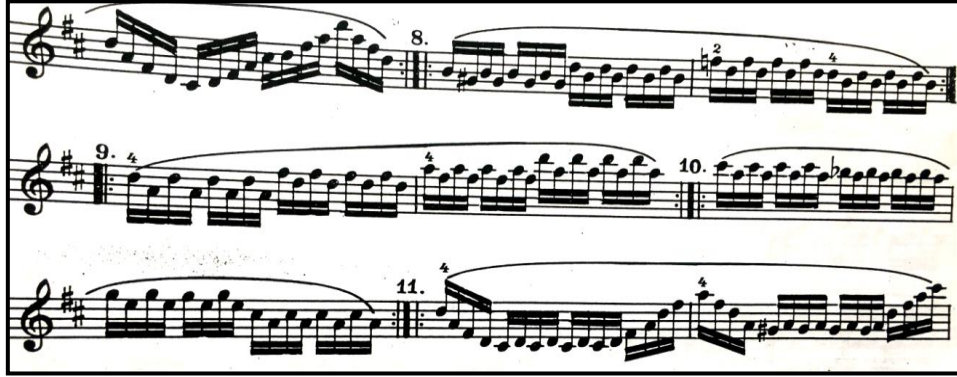
Parmak tremolosunun¹¹ tam çalınabilesi için, yavaş tempodan başlayarak hızlandırma ve noktalı notalar ile çalışma faydalı olacaktır.

⁸ Cem MANSUR yönetimindeki Macar Filarmoni Orkestrası kaydı <https://www.youtube.com/watch?v=gJ5Hnp44iEA> (ET: 26.05.19).

⁹(İt.) Bölümlü, bölünmüş. Eğer bir çalgı partisinde birden fazla (iki ya da daha çok) ses bulunmaktaysa bu seslerin o çalgı grubu tarafından paylaşımı. <http://www.muziklopedi.org/?/Page/Di> (ET: 04.04.2021).

¹⁰ Bilkent Üniversitesi Orkestrası Basımı.

¹¹ Bir sesi çok süratli bir şekilde tekrarlamaya denir. <http://www.muziklopedi.org/?/Page/Di> (ET: 04.04.2021).



Şekil 2: Parmak tremolosu için çalışma önerisi¹²

2.2. Âmâ Dilenci Kadın

5/8 tartaımdaki 2. bölümde C'ye gelindiğinde solo 1. keman *glissandos* duyulur. *Glissando* bir notadan diğereine aynı tel üzerinde parmağı kaydırarak geçmek şeklinde yapılır. Bunu yaparken sol elin serbest kalabilmesi için, kemanın çene ile sağlam tutulduğundan emin olunmalıdır.



Şekil 3: Cemal Reşit Rey, Enstantaneler, Ama Dilenci Kadın 20. ve 21. ölçüler¹³

2.3. Eyüp Güvercinleri

Solo 1. kemanın bölümün temasını sunduğu bölümde daha sonra *tutti*¹⁴ 1. kemanın *kromatik*¹⁵ ikilemeleri duyulur. İkilemeler çalışılırken yayın orta

¹²H. Schradieck, *The School of Violin Technics, Book 1: Exercises for Promoting Dexterity in the Various Positions*, s.13.

¹³ Bilkent Üniversitesi, *age*.

¹⁴ (*It.*) Herkes, hep beraber, birlikte. Bu terim bir nota üzerinde yer alıyorsa yazıldığı ölçüden veya yer aldığı noktadan itibaren aksine bir işaret ya da terim yer alana dek grubun ya da orkestranın tüm üyeleri hep birlikte çalacaklar anlamına gelir. <http://www.muziklopedi.org/?/Page/Di> (ET: 04.04.2021).

¹⁵ İsimleri aynı seslerin yarım ton ara ile dizilmeleri. <http://www.muziklopedi.org/?/Page/Di> (ET: 04.04.2021).

bölümünde küçük ve hızlı *detache*¹⁶ ile başlanması sonrasında kılların tele tam olarak teması ile yayın ağacının eşiğe doğru çevrilmesi önerilebilir. Yay yumuşak tutulmalıdır.



Şekil 4: Cemal Reşit Rey, Enstantaneler, Eyüp Güvercinleri 1. ve 7. ölçüler arası¹⁷

İkileme çalışılırken önce sekizlik ve onaltılık, sonra otuz ikilik nota değeri ile, daha sonrasında ise önce çekerek sonra iterek yay çeşidiyle çalışmak, tüm notaların birbirine eşit duyulmasına yardımcı olur. Farklı bağlarla çalışmak da faydalı olacaktır.

2.4. Boş Cami İçi

Bu bölüm solo piyano için yazılmıştır. Keman partisi yoktur.

2.5. Bayram

Son bölüm Bayram, 5/8 tartımdadır. 2+3 şeklinde sayılmalıdır. 19. ölçüde üçlemeler ile başlayan 1. keman 21. ve 22. ölçülerde *spiccato* devam eder. *Spiccato* yayın tel üzerinde zıplaması şeklinde yapılan bir yay çeşididir. Yayın her hareketinde tele vurulan bir teknikte çalışmalıdır. Yönü, kolun ağırlığı ve hız kontrol altında olmalıdır.

¹⁶ Yaylı çalgılarda bağısız geniş yayla çalınması gerektiğini belirtmek için kullanılır. <http://www.muziklopedi.org/?/Page/Di> (ET: 04.04.2021).

¹⁷ Bilkent Üniversitesi, *age*.

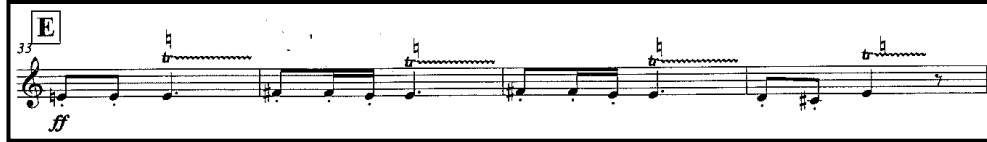


Şekil 5: Cemal Reşit Rey, Enstantaneler, Bayram, 19. ve 27. ölçüler arası¹⁸

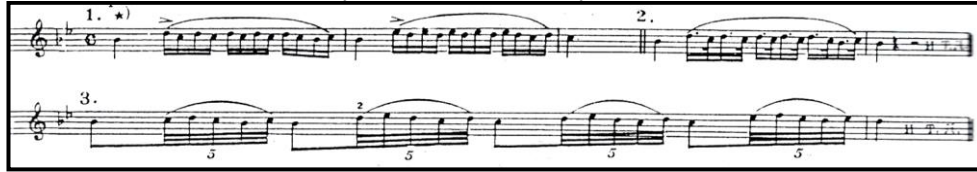


Şekil 6: 19. ölçü için çalışma önerisi

33. ve 36. ölçüler arasında görülen *trillerin*¹⁹ Kreutzer 19. etüd için verilen çalışma önerisi ile çalınması faydalı olacaktır. *Trili* oluşturan iki notanın bir ritm kalıbı içerisinde nota değerlerinin eşit oranda arttırılmasıyla çalışılması, yine yardımcı olacak çalışmalardan biridir.



Şekil 7: Cemal Reşit Rey, Enstantaneler, Bayram, 33. ve 36. ölçüler arası²⁰



Şekil 8: Kreutzer 42 Keman Etüdü no 19²¹

¹⁸ Bilkent Üniversitesi, *age*.

¹⁹ İki farklı ses arasında tam ya da yarım basamaklı olarak gerçekleştirilen hızlı geçişler. <http://www.muziklopedi.org/?/Page/Di> (ET: 04.04.2021).

²⁰ Bilkent Üniversitesi, *age*.

²¹ R. Kreutzer, *42 Etudes for Violin* Edition Peters No. 284, New York.

*Fortissimo*²² nüansında çalınması istenen 54. ve 55. ölçülerdeki ikileme onaltılık notaların temiz entonasyonla çalınabilmesi için yavaş metronom temposundan başlayarak kademeli arttırılmalı ve sol el için uygun parmak numaraları bulunmalıdır. Çalışma temposu olarak sekizlik notaya 50 metronom sayısı ile başlamak faydalı olacaktır. La telinde 5. pozisyonda çalınması daha uygundur.



Şekil 9: Cemal Reşit Rey, Enstantaneler, Bayram, 54. ve 57. ölçüler arası²³

İkilemeler için bir başka öneri de noktalı onaltılık ve otuz ikilik gruplama şeklinde çalışmadır.



Şekil 10: 54. ölçü için çalışma önerisi

3. Hasan Ferid ALNAR - “Orkestra İçin” Prelüd ve İki Dans²⁴

Yılmaz Aydın’a göre Alnar, orkestralama tekniği itibariyle Türk Beşleri’nin diğer üyelerine göre daha yalın ve klasik formlar kullanmış, eserlerinde Klasik Türk Müziği öğelerinin yanı sıra halk müziğinin karakteristik melodik ve ritmik unsurlarına da yer vermiştir.²⁵

Viyana’daki öğretmeni Joseph Marx, Alnar’ın orkestra için Prelüd ve İki Dans adlı eseri için;

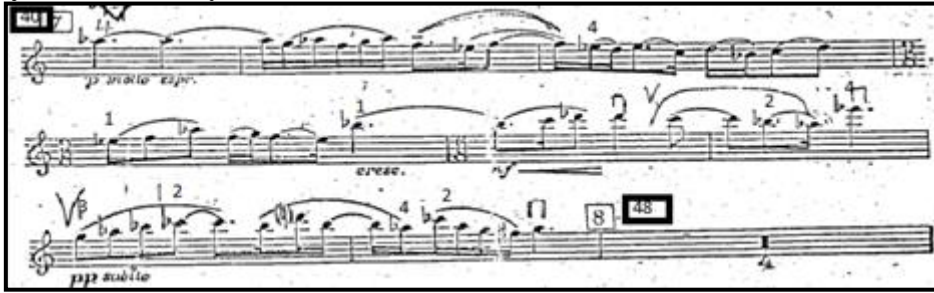
²² Çok yüksek sesle. *ff* simgesi ile kısaltılarak gösterilir. <http://www.muziklopedi.org/?/Page/Di> (ET: 04.04.2021).

²³ Bilkent Üniversitesi, *age*.

²⁴ Hikmet Şimşek yönetimindeki Moskova Radyo-Tv Orkestrası’nın kaydı https://www.youtube.com/watch?v=gbbHSpf_PQ4 (ET: 30.01.21).

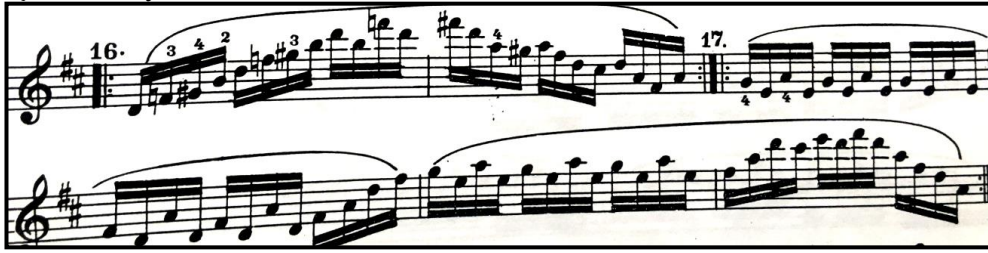
²⁵ Yılmaz, Aydın, 2003 *Türk Beşleri*. Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara. s. 60-61.

...Ferid'in yaptığı bize yabancı bu tek sesli müziği armoni ile yorumlamak. Ama bunu ancak geleneksel müziklerini çok iyi tanıyan ve özümseyen bir daha başarabilir... demiştir.



Şekil 11: Hasan Ferid Alnar, Prelüd ve İki Dans, Prelüd 40. ve 50. ölçüler arası²⁶

Örnekte de yazıldığı gibi 4. pozisyonda çalınması daha uygundur. Şekil 12'de verilmiş olan çalışma, 4. pozisyonu geliştirmesi ve çalıcının pozisyona alışması açısından faydalı olacaktır.



Şekil 12: 4. pozisyon için çalışma önerisi²⁷

İkinci bölüm, İki Dans, *Allegro Scherzando* temposundadır. 15. ölçüden sonra gelen bölüm *sautille* yay tekniği ile çalınmalıdır. *Sautille*, *spiccatoda*dan farklı, zıplayan bir yay tekniğidir. Farkı, yayın sapının esnekliği ile yapılıyor olmasıdır; bunun yanı sıra *sautille* çalınırken yayı zıplatmak için fazladan bir çaba harcanmaz, ilk notaya verilen vurgu ve yayın hafif kullanımı ile bu etki kendiliğinden doğar.

Yayın orta kısmının biraz daha dibe yakın kısmında çalınmalıdır. Kolun ön kısmı biraz içeri doğru çevrilmeli, elin ağırlığı işaret parmağında olmalıdır. İkinci ve üçüncü parmaklar yaya hafifçe dokunmalıdır. 4. parmağın işlevi ise yok denebilir. Hızlı tempolarda *detache*, *sautille* yay tekniğinin yerine geçebilir.

²⁶ Universal Edition, Nr: 10. 283.

²⁷Schradieck, *The School of Violin Technics, Book 1: Exercises for Promoting Dexterity in the Various Positions*, s. 16.

41. ölçüden 44. ölçüye kadar *spiccato* sekizlikler vardır. Ölçülerdeki ikinci ve dördüncü notalar çarpmalı ve vurgulu çalınmalıdır. Çarpma uygulamasına keskin bir yay hareketiyle başlamak gerekir. Bu hareket çarpmanın kaybolmamasını ve net bir şekilde duyulmasını sağlayacaktır. Sol elde çarpma yapacak parmağın tele ve tuşeye net bir şekilde düşürülmesi, sesin belirgin olmasını sağlar.



Şekil 13: Hasan Ferid Alnar, Prelüd ve İki Dans, İki Dans 41. ve 46. ölçüler arası²⁸
 Eserin 86. ve 101. ölçüleri arasında Türk Beşleri'nin eserlerinde fazlaca gördüğümüz artmış ikili aralığı ile tekrar karşılarız. Bu aralığa sol elin ve kulağımızın alışması için şekil 63'de verilen çalışma faydalı olacaktır.



Şekil 14: Artmış ikili aralık için çalışma önerisi

146. ve 154. ölçüler arası *spiccato* çalınmalıdır. Yay telin üzerine dikey biçimde düşürülmeli, *spiccato* dip kısmında ve sert olmalıdır.



Şekil 15: Hasan Ferid Alnar, Prelüd ve İki Dans, İki Dans 146. ve 152. ölçüler arası²⁹

Spiccato notaların birbirine eşit olabilmesi için farklı ritm gruplarıyla ve çekerek başlayan pasajı iterek çalışmak faydalı olacaktır.

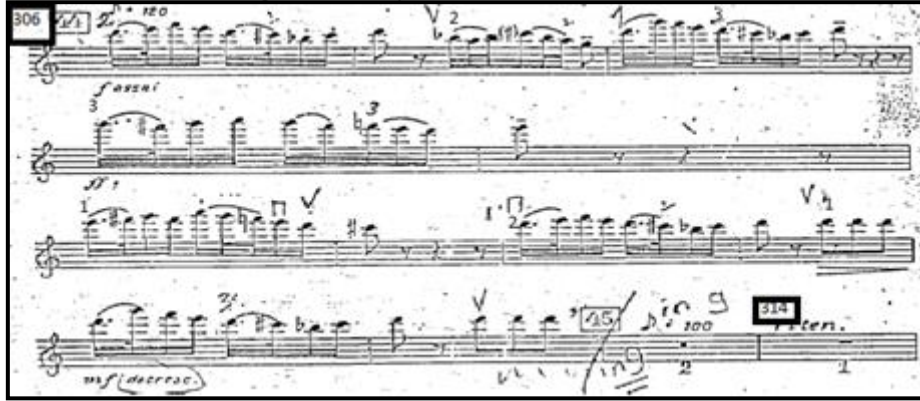
²⁸ Bilkent Üniversitesi, *age*.

²⁹ Bilkent Üniversitesi, *age*.



Şekil 16: Şekil 15 için önerilen çalışma

306. ölçü ve 312. ölçüler arasında üflemeli çalgılar ile yaylı çalgılar arasında atışmaya benzer bir bölüm vardır. *Forte* olan bu tiz pasaj entonasyona dikkat edilerek çalışılmalıdır. Artmış ikili aralığı burada da karşımıza çıkar. Uygun olabilecek parmak numaraları örneğin üzerine yazılmıştır.



Şekil 17: Hasan Ferid Alnar, Prelüd ve İki Dans, İki Dans 306. ve 314. ölçüler arası³⁰

Yüksek pozisyonlarda entonasyonun temiz olabilmesi için pasajlar bir alt oktavda ve vibratosuz çalışılabilir.

400. ölçüden sona kadar eserin en zirve noktasını duyarız. *Spiccato* yay tekniği ile çalınması gereken bölümdeki vurgulara dikkat edilmelidir.

³⁰ Bilkent Üniversitesi, *age*.

Spiccato çalarken en önemli nokta hareketin kol ile yapılmasıdır. Parmaklar ise yayın dikey ve yatay pozisyonu için önemlidir. Yay aynı yönde tutulmalı, kol ve sağ elin parmakları koordineli olmalıdır.



Şekil 18: Hasan Ferid Alnar, Prelüd ve İki Dans, İki Dans 400. ve 422. ölçüler arası³¹

4. Ulvi Cemal ERKİN – “Orkestra İçin Dans Rapsodisi” Köçekçe³²

Besteci, köçeklerin dans ettiği eğlencelerde çalınan müziklerden Karcıgar Dede Efendi - Benliyi Aldım Kaçaktan (Karşılama), Bülbül Olsam Kona da Bilsem Dallara (Karşılama), Ulah Havası, Yabandan Geldim Yabandan (Yine Yol Vermedi Acem Dağları) Hicaz makamlarındaki bazı örnekleri derleyerek Dans Rapsodisi başlığıyla Köçekçe Süiti’ni oluşturmuştur.³³

9/8’lik tartımda başlayan kemanlar 1. ve 15. ölçüler arasında onaltılık notaların olduğu bir pasaj çalarlar. Yayı tele koyarak ve tüm kol ağırlığını vererek seri bilek hareketiyle *forte* başlanmalıdır. İki bağlı, iki ayrı *spiccato* olan onaltılıkları yavaş tempoda çalışmaya başlayıp metronomu kademeli biçimde arttırarak çalışmak, tempoyu hızlandırma eğilimine karşı faydalı olacaktır. Sekizlik nota için 60 metronom sayısı ile çalışmaya başlamak faydalı olacaktır.

³¹ Bilkent Üniversitesi, *age*.

³² Borusan Filarmoni Orkestrası’nın 2014 yılında Londra’daki konser kaydı <https://www.youtube.com/watch?v=qJYiJFkc35M> (ET: 30.01.2021).

³³ Köçekçe, Ulvi Cemal Erkin, [https://tr.wikipedia.org/wiki/K%C3%B6%C3%A7ek%C3%A7e_\(Ulvi_Cemal_Erkin\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/K%C3%B6%C3%A7ek%C3%A7e_(Ulvi_Cemal_Erkin)).



Şekil 19: Ulvi Cemal Erkin, Köçekçe 1. ve 4. ölçüler arası³⁴

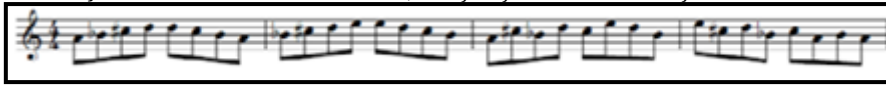


Şekil 20: Spiccato yay tekniği için çalışma önerisi³⁵

Eserin genelinde, artmış ikili aralığını sıkça görmekteyiz. Bu pasajda da Mi bemol Fa diyez notaları ile karşımıza çıkan artmış ikili aralığına dikkat ederek çalışılmalıdır.



Şekil 21: Ulvi Cemal Erkin, Köçekçe 30. ve 35. ölçüler arası³⁶



Şekil 22: Artmış ikili aralığı için çalışma önerisi

Fagota eşlik eden *tremololar* 87. ölçüye gelindiğinde yerini onaltılıklardan oluşan bir pasaja bırakır. 90. ölçüye kadar olan bölümdeki notaları icracı kendine uygun parmak numaralarını belirleyip, yavaş tempodan başlayıp kademeli şekilde

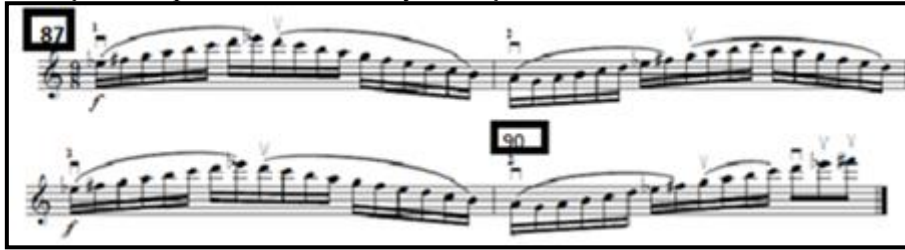
³⁴ Bilkent Üniversitesi, *age*.

³⁵ Oktay Dalaysel *Keman İçin Gam Çalışmaları ve Yay Çeşitleri*, Sevda-Cenap And Vakfı Yayınları, Ankara, 1987, s. 49.

³⁶ Bilkent Üniversitesi, *age*.

arttırarak esas temposuna ulaşıncaya kadar çalışmalıdır. Sekizlik notaya 60 metronom sayısı ile çalışmaya başlamak önerilebilir.

Notanın zerindeki bağları yapmadan önce, bağsız bir Şekilde pasajı çalışmak da sol elin notaları iyi bir Şekilde öğrenmesine katkı sağlar. rnek üzerinde fikir olması açısından parmak numaraları yazılmıştır.



Şekil 23: Ulvi Cemal Erkin, Köçekçe 87. ve 90. Ölüler arası³⁷

Yayın alt yarısında yer alan ‘kök’; legato hareketinde tel değişiminin en g gerçekleştiği bölgedir. Bu güçlüğü gidermek için sağ el parmakları n kol’un yardımıyla tel geçişini gerçekleştirmelidir. Yayın ucunda ise geçiş daha çok, bilek ağırlıklı sağ el hareketiyle gerçekleşmelidir.³⁸

220. ldeki beşinci sekizlik *sforzando* ile, kesik ve iterek çalınmalıdır. Burada *sforzando* yapılırken, iterek gelen sekizlik Re notası için tam yay kullanılmalıdır. Bu yapılırken yayın hızı gittikçe arttırılmalı, notanın sonunda yay adeta yukarıya atılırcasına itilmelidir.



Şekil 24: Ulvi Cemal Erkin, Köçekçe 219. ve 230. Ölüler arası³⁹

³⁷ Bilkent niversitesi, *age*.

³⁸ Ivan Galamian, “*Principales of Violin Playing and Teaching*”, Prentice-Hall. inc. New York, 1962. s.65.

³⁹ Bilkent niversitesi, *age*.

304. ve 307. ölçüler arasındaki pasaj, pozisyon değiştirmeden, iki tel kullanılarak çalınrsa daha temiz bir entonasyona sahip olur. 4. pozisyonda çalınması daha uygundur.



Şekil 25: Ulvi Cemal Erkin, Köçekçe 304. ve 307. ölçüler arası⁴⁰

316. ölçüde başlayan pasaj genelde Mi telinde çalınsa da pozisyon değiştirmeden, tel değişimi yaparak daha temiz çalınması sağlanabilir. Şekil 99'da verilen parmak numaraları en uygun olanlarıdır.



Şekil 26: Ulvi Cemal Erkin, Köçekçe 312. ve 323. ölçüler arası⁴¹

5. Ahmed Adnan SAYGUN – Op.1 Divertimento⁴²

Saygun'un op. 1 numaralı eseri *Divertimento*, yazıldığı yıllarda yabancı kültür ortamının tüm cazibesine karşılık kendi toprağı ve benliğinden kopmayan bir eser olarak karşımıza çıkar.

Fagot solosu ile başlayan eser 4/4 tartımdadır. 14. ölçüde kemanların soloyu devraldığı bir giriş ile devam eder. 3. pozisyon ile başlayan kısım için uygun parmak numaraları şekil 27'de verilmiştir.

⁴⁰ Bilkent Üniversitesi, *age*.

⁴¹ Bilkent Üniversitesi, *age*.

⁴² Rengim Gökmen yönetimindeki Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası'nın kaydı <https://www.youtube.com/watch?v=kt8Y459APLU> (ET: 30.01.2021).



Şekil 27: Ahmed Adnan Saygun, Divertimento 14. ve 28. ölçüler arası⁴³

61. ölçüden sonra gelen pasajda entonasyona dikkat edilerek çalınmalıdır. İcracının kendine uygun parmak numaralarını bulup yazması yerinde olur. 6. pozisyon başlayıp 64. ölçüde pozisyon değiştirilebilir. Fikir olması açısından uygun olabilecek parmak numaraları verilmiştir.



Şekil 28: Ahmed Adnan Saygun, Divertimento 61. ve 67. ölçüler arası⁴⁴

146. ölçüden başlayan kromatik üçlemeler *spiccato* tekniği ile çalınmalıdır. Çalıcının öncelikle *spiccato*yu yayın hangi bölümünde daha rahat çaldığını araştırması faydalı olabilir. Bu pasajda yayın dip kısmına çok yaklaşımdan orta kısma yakın çalınırsa daha rahat edilebilir.



Şekil 29: Ahmed Adnan Saygun, Divertimento 146. ve 153. ölçüler arası⁴⁵

⁴³ Bilkent Üniversitesi, *age*.

⁴⁴ Bilkent Üniversitesi, *age*.

⁴⁵ Bilkent Üniversitesi, *age*.

160. ölçüden itibaren *divisi* ile ayrılan 1. kemanlar, 174. ölçüde yine *kromatik* bir gam ile temayı bitirir.

Şekil 30: Ahmed Adnan Saygun, Divertimento 160. ve 187. ölçüler arası⁴⁶

Kromatik pasaj için şekil 30'da uygun olabilecek parmak numaraları yazılmış, şekil 31'de ise pasajın çalımının kolaylaşması için çalışma önerileri verilmiştir.

Şekil 31: Şekil 30 için çalışma önerisi

⁴⁶ Bilkent Üniversitesi, *age*.

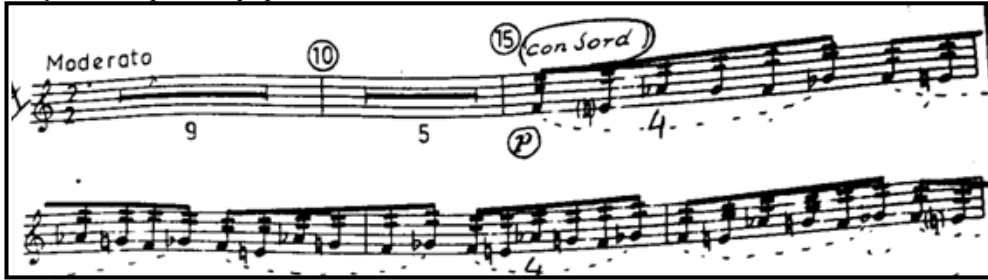
Kromatik notalar için şekil 32'deki çalışma önerisi de tavsiye edilebilir.



Şekil 32: Kromatik notalar için çalışma önerisi⁴⁷

6.Necil Kazım AKSES İtrî'nin Neva-Kâr'ı Üzerine Scherzo⁴⁸

Eser *moderato* tempoda 2/2'lik tartımda başlar. *Sautille* yay çeşidi ile çalınması gereken bölüm için yayın ortası kullanılmalıdır. Zıplayan bir yay çeşidi olan *sautille*de sağ el ve kolun yaptığı bir zıplatma yerine yayın kendi esnekliğinden oluşan bir zıplatma yapılmalıdır.



Şekil 33: Necil Kazım Akses İtrî'nin Neva-Kâr'ı Üzerine Scherzo 1. ve 18. ölçüler arası⁴⁹

193. ve 208. ölçüler arası *secco spiccato* çalınmalı, yayın dip kısmında ve tahta kısmı içe dönük bir şekilde keskin karakterli olmalıdır.

⁴⁷ H. Wieniawski 8 *Capriccios für Violine* Editio Musica Budapest.

⁴⁸Şef Hikmet Şimşek yönetimindeki Budapeşte Filarmoni Orkestrası'nın kaydı <https://www.youtube.com/watch?v=M217AwcpnSY> (ET: 30.01.2021).

⁴⁹ Bilkent Üniversitesi, *age*.



Şekil 34: Necil Kazım Akses İtrî'nin Neva-Kâr'ı Üzerine Scherzo 192. ve 203. ölçüler arası⁵⁰



Şekil 35: Şekil 34 için verilen çalışma önerisi

360. ve 370. ölçüler arasında her notanın üzerine koyulmuş olan vurgular göze çarpar. Vurgu tekniğini uygularken sol elde *vibrato* yapılması, tekniği destekler. Yaya aniden baskı yapılması ile bir arada kullanımı tercih edilmelidir.

360. ölçüden 366. ölçüye kadar aynı pozisyonda kalmak entonasyon temizliği açısından yararlı olacaktır. Özellikle bu ölçülerdeki sondan üçüncü sekizliklerin üzerindeki vurguya dikkat edilmelidir.

⁵⁰ Bilkent Üniversitesi, *age*.



Şekil 36: Necil Kazım Akses İtrî'nin Neva-Kâr'ı Üzerine Scherzo 360. ve 367. ölçüler

375. ölçüdeki yedileme ve 376. ölçüdeki sekizleme çalışılırken öncelikle iki parçaya bölünmelidir. Örneğin sekizlemeler 4+4 olarak bölünerek çalışılmalı, yedileme gibi simetrik gitmeyen gruplar ise 3+4, ya da 4+3 şeklinde bölünerek çalışılmalıdır. Eğer tempo hızlı ise *accelerando*⁵¹ etkisi yaratmak için 3+4 şeklinde çalmak daha uygun olabilir.



Şekil 37: Necil Kazım Akses İtrî'nin Neva-Kâr'ı Üzerine Scherzo 372. ve 376. ölçüler arası⁵²

Sol eli hızlandırmak ve her notanın birbirine eşit duyurulabilmesi için grup içindeki her notanın tek tek uzatılarak çalınması yararlı olacaktır.

⁵¹(İt.) Gittikçe hızlanarak, hızlanan. <http://www.muziklopedi.org/?/Page/Di> (ET: 04.04.2021).

⁵² Bilkent Üniversitesi, *age*.



Şekil 38: 375. ve 376. ölçü için çalışma önerisi

7. SONUÇ

Bu çalışmada, Cumhuriyet'in kurulduğu ilk yılların ardından Çoksesli Batı Müziği'ni öğrenmek ve yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti'ne dünya tarafından kabul edilmiş bu müziği öğretmek amacıyla yurt dışına gönderilen beş yetenekli bestecinin etkilendikleri akımlarla besteledikleri eserlerinden seçilmiş keman partilerinde karşılaşılan zorlukların giderilmesi için önerilerde bulunulmuştur.

Türk Beşleri adı verilen bu grubun, eğitimini aldıkları müzik ile kendi geleneklerine ait müziği birleştirerek yarattıkları eserler, konservatuvarlarda Çoksesli Batı Müziği eğitimi alan öğrencilerin karşılaşılabilecekleri bazı teknik zorlukları barındırmaktadır.

Seçili orkestra eserlerindeki 1. keman partilerinde karşılaştığımız artmış ikili aralığının geçtiği pasajlar için farklı ritimler ve bağların kullanıldığı çalışmalar önerilmiş, bu çalışmalar ile söz konusu aralığın daha temiz ve rahat çalınabilmesi sağlanmıştır.

Pasajlardaki artikülasyon netliğini sağlamak için noktalı sekizlik ya da onaltılıkların çeşitli kombinasyonlarını içeren çalışmalar sunulmuş, böylece bahsi geçen pasajların ritmik açıdan daha güçlü çalınabileceği düşünülmüştür.

Bağlı nota gruplarının olduğu pasajlar içerisinde yer alan vurgulu notaların daha etkili duyurulabilmesi için pasaj hangi yay ile başlıyorsa, bunun tam tersi olarak da çalışılması (örneğin iterek başlanıyorsa çekerek ya da çekerek başlanıyorsa iterek başlanması) tavsiye edilmiştir. Bu çalışma ile vurgulu olan nota daha net ortaya çıkarılacaktır.

Yüksek pozisyonlardaki pasajlarda entonasyonu temizlemek için her bir notayı aynı sürede ve araya suslar koyarak çalışmak şeklinde sunulan alıştırmalar entonasyonun temizlenmesine yardımcı olmuştur.

Eserde kullanılan farklı yay tekniklerine ait etüd ve alıştırmalar önerilerek, söz konusu tekniklere daha hâkim olunması sağlanmıştır.

Çalışmada, Cemal Reşit Rey, Ulvi Cemal Erkin, Hasan Ferid Alnar, Ahmed Adnan Saygun ve Necil Kazım Akses'in içinde olduğu Türk Beşleri'nin bestelemiş oldukları senfonik eserleri seslendirirken, konservatuvar öğrencilerinin yaşayabilecekleri olası zorluklar için çalışma önerileri verilirken, eserlerin daha fazla tanınmasının gerekliliği ortaya konmuştur. Her ne kadar Devlet Senfoni Orkestraları'nda Türk Bestecileri'nin eserlerine yer verilse de orkestra giriş sınavlarında bu eserler sorulmamaktadır. Kendi geleneklerimizi ve müziğimizi barındıran bu eserleri daha iyi tanımak ve tanıtmak için konservatuvar orkestralarında bu eserlerin daha fazla çalınması faydalı olacaktır.

KAYNAKÇA

AYDIN, Yılmaz, “*Türk Beşleri*”, 1.basım, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara, 2003.

BEHAR, Cem, “*Klasik Türk Musikisi Üzerine Denemeler*”, Bağlam Yayıncılık, İstanbul, 1987: 9.

Bilkent Üniversitesi Orkestrası Basımı, Ankara.

DALAYSEL, Oktay, *Keman İçin Gam Çalışmaları ve Yay Çeşitleri*, Sevda-Cenap And Vakfı Yayınları, Ankara, 1987.

GALAMIAN, Ivan, “*Principales of Violin Playing and Teaching*”, Prentice-Hall. inc. New York, 1962.

KOCATÜRK, Utkan, “*Atatürk'ün Fikir ve Düşünceleri*”, Turhan Kitabevi. 1984.

KREUTZER, R. “*42 Etudes for Violin*” Edition Peters No. 284, New York.

OKYAY, Erdoğan, “*Ferid Alnar, Longa'dan Konçerto'ya*”, Sevda Cenap And Müzik Vakfı Yayınları, Ankara, 1999.

SAY, Ahmet, *Müzik Tarihi*, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 4. basım, Ankara, 2000.

SCHRADIECK, H., *The School of Violin Technics, Book 1: Exercises for Promoting Dexterity in the Various Positions.*

WIENIAWSKI, H. “8 Capriccios für Violine”. Editio Musica Budapest.

İnternet Kaynakları

“Müziklopedi”

<http://www.muziklopedi.org/?/Page/Di> (E.T: 04.04.2021).

“Ulvi Cemal Erkin, Köçekçe”

<https://www.youtube.com/watch?v=qJYiJFkc35M> (E.T: 30.01.2021).

“Cemal Reşit Rey, Enstantaneler”

<https://www.youtube.com/watch?v=gJ5Hnp44iEA> (E.T: 30.01.2021).

“Ferid Alnar, Prelud and Two Dances”

https://www.youtube.com/watch?v=gbbHSpf_PQ4 (E.T: 30.01.2021).

“A. Adnan Saygun, Divertimento Op. 1”

<https://www.youtube.com/watch?v=kt8Y459APLU> (E.T: 30.01.2021).

“Necil Kazım Akses, Sherzo on the Nevâ Kâr by İtrî for Orchestra”

<https://www.youtube.com/watch?v=M217AwcpnSY> (E.T: 30.01.2021).

“Köçekçe, Ulvi Cemal Erkin”

[https://tr.wikipedia.org/wiki/K%C3%B6%C3%A7ek%C3%A7e_\(Ulvi_Cemal_Erkin\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/K%C3%B6%C3%A7ek%C3%A7e_(Ulvi_Cemal_Erkin)) (E.T: 30.01.2021).

TÜRK MÜSİKİ TARİHİNDE MEVLEVİ MUSİKİSİNİN YERİ, ÖNEMİ VE ETKİ ALANI HAKKINDA GENEL BİR DEĞERLENDİRME

A GENERAL EVALUATION OF THE PLACE, IMPORTANCE AND IMPACT OF MAWLAWI MUSIC IN TURKISH MUSIC HISTORY

Mustafa MACİT*

Geliş Tarihi: 03.02.2021

Kabul Tarihi: 25.03.2021

(Received)

(Accepted)

Öz: Büyük tasavvuf düşünürü olan Mevlâna'nın vefatından sonra oğlu Sultan Veled tarafından kurulan Mevlevî tarikatı insana saygı ve sevgiyi merkeze alarak sağlam temeller üzerine kurulmuştur. Mevlevî öğretilerini gelecek kuşaklara aktarmada musiki ve şiirin etkili bir şekilde kullanılması Mevlevîliği bir ekol haline getirmiştir. Mevlevî tekkelerinin musikiye verdiği destek ve hizmetler zaman içerisinde profesyonellik seviyesine ulaşarak, dönemin sanat eğitimi veren konservatuvarları görevini üstlenmiştir. Tasavvuf musikisi formlarından en büyük form olan Ayin-i Şerif'in bestelenmesi ve bu denli yüksek nitelikli musiki birikimi, önemli bestekârların yetişmesi, Türk musikisi sazlarının sayısının artarak Mevlevî musikisinde yer bulması, çok büyük önem taşımaktadır. Bu çalışma, Mevlevîlik ve Mevlevî musikisini oluşturan temel dinamikler çerçevesinde incelenmiştir. Mevlevî musikisinin, geçmişten günümüze Türk musikisi üzerindeki etkilerinin araştırılması ile alana katkı sağlanması amaçlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Türk Musikisi, Dinî Musiki, Mevlevîlik, Mevlevî Musikisi

Abstract: The Mawlawi Order, which was founded by his son Sultan Veled after the death of Mawlana, a great Sufi thinker, was founded on solid foundations by focusing on respect and love for human beings. The effective use of music and poetry in transferring the Mawlawi teachings to the next generations has made Mawlawiyah a school. The support and services provided by the Mawlawi lodges to music reached the level of professionalism over time and took on the task of the conservatories providing art education of the period. The composition of Ayin-i Şerif, the largest form of Sufi music, and such high quality music accumulation also played an active role in the training of important composers. In addition, it is of great importance that Turkish musical instruments in Mawlawi music diversify and increase. In this context, it is seen that the contribution of the music performed in the Mawlawi lodges to Turkish music is an undeniable phenomenon. This study has been examined within the framework of the basic dynamics of Mawlawi and Mawlawi music. It is aimed to contribute to the field by researching the effects of Mawlawi music on Turkish music from past to present.

* Edirne Halk Eğitim Merkezi Müzik Öğretmeni, mustafamacit25@gmail.com, Orcid: 0000-0002-8512-9625

Key Words: Turkish Music, Religious Music, Mawlana, Mawlawiyah, Mawlawi Music

1. GİRİŞ

İnsanlığa sevgiyi, hoşgörüyü, iyiliği, doğruluğu anlatan ve güzel ahlaka teşvik ederek İslam'a davet eden bir elçi olan Hz. Mevlâna, fikirleriyle sonraki kuşakların yaşam biçiminde önemli etkiler bırakmıştır. Bu bağlamda, Mevlevilik ve Mevlevi musikisini daha iyi anlamak açısından Mevlâna'nın hayatı ve yaşadığı dönemi ele alarak başlamak doğru olacaktır.

Muhammed Celâleddin, günümüzde Afganistan sınırları içerisinde bulunan Belh şehrinde (30 Eylül 1207) dünyaya gelmiştir. Moğolların bölgede baskıyı gittikçe arttırması, Celâleddin'in babası Bahaeddin Veled'i Anadolu'ya göç etmeye zorlamıştır. Selçuklu sultanı Alaaddin Keykubat'ın da davetiyle 1220 yılının ikinci yarısında Konya'da kendileri için özel hazırlanan medreseye taşınmışlardır. Bahâeddin Veled, Sultan'ül-Ulemâ ismiyle İslâm dünyasında nam salmış bir sufi olmasından dolayı göç yolculuğu sürecinde misafir olduğu yerlerde âlimler, idareciler ve halk tarafından sevgi saygıyla karşılanmıştır. Muhammed Celâleddin bu göç esnasında gelişimi açısından olumlu etkileri olan, alanında mütehassıs mutasavvıflar ile tanışma fırsatı bulmuştur. Babası Bahâeddin Veled başta olmak üzere, babasının halifesi olan Burhaneddin Muhıkkık Tirmizi'den (1244) tasavvuf dersleri almaya başlamıştır (Küçük, 2003: 22-23). 1225 yılında Hoca Şerafeddin Lala'nın kızı Gevher Hatun ile evlenen Mevlâna'nın bu evlilikten günümüze kadar ulaşan Mevlevilik kurumunun temellerini atacak olan oğlu Sultan Veled dünyaya gelmiştir (Çevikoğlu, 2007: 292).

1231 yılında babasının vefatı ardından Burhaneddin Muhıkkık Tirmizi'nin himayesinde kendisini daha da geliştirerek tasavvufî ve dinî konularda bilgi birikimini arttıran Mevlâna, hocası Tirmizi'nin isteği doğrultusunda dönemin İslâmî ilimler merkezi olan Halep ve Şam'a gitmiştir. Halep Halaviye Medresesi'nde başta fıkıh ve hadis konuları olmak üzere birçok âlim ve düşünürden feyz almıştır. Daha sonra edebiyat ve fıkıh alanında ünlü biri olan Adîm B. Kemâleddin'den (1262) eğitim almış, akabinde Şam'a geçerek Makdisiyye Medresesi'nde Muhyiddin İbn Arabî gibi şehrin önemli âlim ve sufileri ile bir araya gelmiştir. 1241 yılında Kayseri'de vefat eden hocası Tirmizi'nin kitap ve risalelerini oradan alarak Konya'ya getirmiştir. Mevlâna Konya'da kalarak dinî ilimler ve tasavvuf üzerinde öğrenci yetiştirmiş ve müderrislik yapmaya başlamıştır (Küçük, 2003: 23-24). Şems-i Tebrizi'nin (1244) Konya'ya gelmesi, Mevlâna'nın hayatında önemli bir dönüm noktası olmuştur. Bu doğrultuda Mevlâna Şems-i Tebrizi'nin öncülüğünde ilk defa 'semâ' icrasına başlamıştır. Şems-i Tebrizi Mevlâna'ya: "*Semâ buyurunuz, talep ve arzu ettiğiniz şeyi semâ'da bulursunuz...*" demiştir (Eraydın, 1994: 360).

Mevlâna Şems-i Tebrizi'den öylesine etkilenmiş ki hayatı hakkında kaleme alınan birçok kaynakta medresedeki öğrencilerini, görevlerini ve sohbet ortamlarını terk ederek semâ ile raks ettiği, ilmî mülâhaza yerine ney ve rebab ezgilerine yöneldiği ifade edilmektedir. Mevlâna'nın Şems-i Tebrizi ile aşırı ilgilenmesi onun öğrencileri ve sevenleri tarafından pek hoş karşılanmamış ve bunu öğrenen Şems-i Tebrizi Konya'yı terk etmiştir. Mevlâna'yı derinden etkileyen bu terk edişin ardından geri gelmesi için oğlu Sultan Veled'in Şam'a gitmesiyle yaklaşık bir yıl sonra 1247'de Konya'ya yeniden dönmüştür. Şems-i Tebrizi'nin geri gelmesiyle Mevlâna eski mutlu ve hayat dolu bir şekilde Şems-i Tebrizi ile derin ve uzun soluklu sohbetlere devam ederek semâ toplantıları düzenlemiştir. Daha önce yaşanan olumsuz olaylar tekrarlanınca Şems-i Tebrizi bir daha dönmek üzere gözden kaybolmuştur. Şems-i Tebrizi'nin yokluğunun ardından Mevlâna'nın iyice derinleşerek sürekli semâ eyleyip şiir ve gazeller icra etmeye başlaması dönemin ulemaları ile münakaşa etmesine neden olmuştur (Küçük, 2003: 25-26). Mevlâna Şems-i Tebrizi'yi bulma beklentisinden vazgeçerek tekrar Şam'dan Konya'ya göçmüş ve yaşantısında önem arz eden üçüncü evrede eğitim, talim ve terbiye, irşad temelleri üzerine inşâ ettiği münebbih etkinliklere başlamıştır. Mevlâna kendisine Şems-i Tebrizi'nin vasıflarının benzerliğinden dolayı Selahaddin Zerkûb'u yoldaş iktisap etmiştir. Zerkûb'un 1265'te vefatının ardından Çelebi Hüsameddin'i yoldaş edinmiştir. Mevlâna'nın en büyük eseri olan *Mesnevî-i Şerif* bu devirde kaleme alınmıştır. Mevleviliğin özünü temellendiren Mevlâna Celâleddin Rumi 17 Aralık 1273'te hayata veda etmiş babasının yanında toprağa verilmiştir (Karaköse, 2013: 17-19).

Bu çalışma Mevlevi musikisinin Türk musikisi üzerinde olan etkilerini, farklı bir açıdan ele alarak, Mevlevilik ve musiki formlarını, Mevlevi tekkelerinde yetişmiş bestekârları ve Mevlevi musikisinde kullanılan sazları inceleyecektir.

2. MEVLEVİLİK

Mevlevilik, Mevlâna'nın vefatının ardından yaşam felsefesini devam ettirmek ve kuşaktan kuşağa aktarmak amacıyla kurulan, zaman içerisinde gelişip genişleyen, yaratıcıdan ötürü insana saygıyı merkeze alan ilim ve aşk yolu olarak ifade edilen bir tarikattir (Ak, 2011: 157). Bütün dünyanın yakından takip edip önem gösterdiği ve hakkında onlarca kaynak kitap kaleme alınan Mevlâna Celâleddin Rumi'nin hayatına dair yeterli malumat bulunmamaktadır (Özkan, 2008: 10). Fakat günümüze kadar ulaşan birçok kaynakta, Mevlâna'nın bıraktığı manevi mirası devralarak Mevlevi tarikatını oğlu Sultan Veled'in inşâ ettiği, Ulu Arif Çelebi öncülüğünde de yayılım gösteren bir tarikat olduğu bilinmektedir (Gölpınarlı, 1971: 167).

Mevlâna'nın babası Bahâeddin Veled'in kabrinin etrafında yapılan derviş hücreleri ile ilk Mevlevi tekkelerinin temelleri atılmıştır (Önder, 1976: 83). Mevlâna'nın yakın dostlarından olan Hüsameddin Çelebi'nin ardından oğlu Sultan Veled atasının makamına geçmiş ve Anadolu'da varlığını sürdüren beylikler ile görüşerek çeşitli bölgelerde Mevlevihaneler kurmuştur. Bu doğrultuda merkezi Konya olmak üzere yayıldığı toprakların çeşitli bölgelerinde yeni tekkeler faaliyet göstermeye başlamış, açılan Mevlevi tekkelerin de kullanım amacına göre farklı isimler verilmiştir. İçerisinde çile çıkarmaya uygun, sayıca fazla insan ağırlayabilecek kadar büyük olan tekkelere "asitane" belirli aralıklarla bir araya gelinerek küçük ayinler icra edilen dergâhlara da "zaviye" ismi verilmiştir (Özkan, 2008: 35). Mevlevi tarikatının ilk kurulan dergâhına 'huzûr-ı pîr' adı verilmiştir (Küçük, 2003: 27-28). Dünyevi zevklerden vazgeçip nefislerini arındırmak amacıyla kırk gün boyunca olabildiğince ibadet ederek, çok az uyuyarak, az yemek yiyip içerek geçirilen 'çile' süreci Mevlevihanelerde günlerce hizmet ederek tamamlanır. Çile dönemi tamamlayan kişilere 'dede', 'derviş' unvanı verilmiştir (Gölpınarlı, 1963: 11). Mevlevi Tarikatı'nın mihenk taşı ve kurucusu olan Mevlâna, oğlu Sultan Veled ve Ulu Arif Çelebi'nin ardından geleneği devam ettirecek çelebilerin yaşadıkları dönemde bir karşılama formu bulunmamasından dolayı semâ esnasında seslendirilmek üzere kaleme alınmış eserlerin olmadığı görülmektedir. Mevlevihanelerde bulunan saz ve ses icracıları irticalen (doğaçlama) aşk ile şiirler seslendirmeye başlamıştır (Gölpınarlı, 1983: 455). Semâ, işitmek ve musiki ezgilerini dinlerken aşka gelip kendinden geçerek dönme eylemidir. Mevlâna döneminde herhangi bir düzeni ve şekli olmayan aşk ve heyecan içerisinde yapılan semâ törenleri Sultan Veled, Ulu Arif Çelebi döneminden başlayıp Pir Âdil Çelebi dönemine değin bir düzen içine sokularak sistemleştirilmiştir (Çevikoğlu, 2007: 293-294). Herhangi bir sırası ve düzeni olmayan semâ etkinlikleri zaman içerisinde ayin biçimine dönüşmeye başlamıştır (Önder, 1976: 83).

3. MEVLEVİ MUSİKİSİ VE MEVLEVİHANELER

Türk İslâm dünyasında Mevlevi tarikatı, Celâleddin Rumi'nin "Mevlâna" lakabından geldiği için Mevlevi musikisi adını almıştır. Muhammed Celâleddin Rumi'ye göre musiki; insanın ruhunu arındırıp temizler, içini huzur ile doldurur, bu sebeple cana safadır (Arslan, 2015: 379). Başka bir deyişle de musikiyi kutsi bir feraset ile "Elest Bezmi'nin Âvâzesi" olarak dile getirmiştir. Mevlâna'nın musikiyi kullanım amacını kaleme alan Nihat Sami Banarlı meseleyi şu sözlerle ifade etmektedir: "Başta söz sanatı (şiir) olmak üzere bütün güzel sanatları 'nefis' denilen ağır yükten kurtarmak için kullanmıştır" (Banarlı, 1968: 37).

Selçuklu Devleti'nin son çeyreğinden itibaren Osmanlı Devleti'nin Ortadoğu ve Balkan eyaletlerinin bütün vilayetlerine açmış olduğu Mevlevihaneler (Ösen, 2015: 519), Osmanlı musikisinin yayılmasında, kültürel ve sosyal alanlarda daha önce var olmayan bir düşünce akımının doğmasında etkin rol oynamıştır (Anıtsoy, 2006:9). Sürecin devam etmesiyle birlikte Osmanlı topraklarında ilk olma özelliğine sahip olan Mevlevihane, Osmanlı padişahı II. Murat'ın talimatıyla 1426 yılında Edirne'de açılmıştır. Akabinde 1491 yılında İstanbul'un ilk Mevlevihane'si Galata Mevlevihânesi inşa edilmiştir (Can, 2011: 185).



Resim 1: Edirne Muradiye Mevlevihânesi (Akçıl, 2009: 20).

Bu Mevlevihaneler, musikin gelişmesini son derece önemli görmüş ve sanat eğitimine de daima ayrıcalık tanıyıp ön planda tutmuşlardır. Ayrıca musikiyi dinsel yaşamın bir parçası olarak görmüşlerdir (Ateş, 2002: 81-85).

Özellikle Klasik Türk Musikisi alanında Mevlevihanelerde yetişen sanatkarların Türk kültür tarihi içerisinde büyük bir yeri vardır. Asırlarca gizemli bir şekilde muhafaza edilen musikiye dair temel eserleri ilk defa bilimsel olarak inceleyen ve ele alan Mevlevihanelerdeki dervişlerdir (Özalp, 2000: 120). Mevlevi musikisinin yayılım gösterdiği Mevlevi dergâhlarından *Yenikapı*, *Galata* ve *Beşiktaş Mevlevihaneleri* başta olmak üzere tüm Mevlevi dergâhları birer musiki okulu olarak hizmet vermiştir. Bu okullarda bestekârlar ve sazandelerin yanında çeşitli musikişinaslar yetişmiş ve Mevlevihanelerle herhangi bir ilişkisi olmayan musikişinaslar da bu musiki okullarından eğitim alma imkânı bulmuştur (Ösen, 2015: 519). Bu tanımlamalardan yola çıkıldığında Mevlevihanelerin tinsel fonksiyonlarının yanında çağın 'Sanayi-i Nefise' mektebi görevini de üstlendiği görülmektedir (Anıtsoy, 2006: 6).



Resim 2: Galata Mevlevihane'sinin semahanesi (Tanman, 1996: 317).

Mevlevi semahanelerinin fiziki yapısı, günümüzdeki konser salonları kadar nitelikli olmasından dolayı asırlar boyu Osmanlı musikisinin gelişmesinde ev sahibi olmuşlardır (Ösen, 2015: 519).

Mevlevi dergâhlarında çok büyük bestekârlar, sazandeler ve musiki bilimcilerin yetişmesi ve bunların meşk geleneğini devam ettirerek bestelenen eserlerin, bilgi birikimlerinin sonraki kuşaklara aktarımını sağlaması sayesinde Türk musikisi altın çağını yaşamıştır (Akdoğan, 2009: 20).

3.1.Mevlevi Tekkelerinde İcra Edilen Musiki Türleri

Tekke musikisi formları arasında keskin ve net bir sınır bulunmamaktadır. Mevlevi ayinleri dışındaki eserlerin birçoğunun farklı tarikatlar tarafından ayinlerinde kullanıldıkları görülmektedir. Buna en güzel örnek, Mevlevi ayinlerinde önemli bir yeri tutan Na't-ı Mevlânâ formu, Rıfâi ve Kâdiri zikirlerinde icra edilebildiği gibi, Sa'di İlahisi olarak bilinen ilahi formu ise Halveti zikirlerinde de icra edilebilmiştir (Demirtaş, 2009: 3). Bu bağlamda Mevlevi tekkelerinde şekillenen, icra edilen ve günümüze kadar ulaşan Mevlevi musikisi türleri aşağıdaki gibidir.

3.1.1. Mevlevi Ayini

Mevlevi ayini, Mevlevi tekkelerinde yapılan sema törenlerinde semazenlerin kendi eksenlerinde dönüşleri sırasında icra edilen sözlü ve geleneksel beste formudur, dört bölümlü olan Ayin-i Şerif Mevlevi musikisine ait en büyük formdur. (Akdoğan, 2003: 19).



Resim 3: Günümüzde Galata Mevlevihane'sinde düzenlenen Mevlevî ayininden bir görünüş (Özcan, 2004:464).



Resim 4: Bir Mevlevî ayininde mutrıp heyeti (Özcan, 2011:384)

Zikir yapılırken mutrıp heyeti tarafından icra edilen eserler, Türk musiki açısından müzikalite ve icra üslubu açısından çok büyük önem arz etmektedir. Mevlevî ayinleri müzikal açıdan üst düzey bir form şeklinin olmasının yanı sıra ayinlerin icra edildiği sırada hissedilen heyecan ve coşkuyu ses ile yansıtması açısından ayrı bir öneme sahiptir. Mevlevî ayinleri sadece bir kez bestelenmiş "Miraciyye" formunun dışında içeriği bakımından Türk musikisinin en büyük beste formudur. Ayin sözlerinin Farsça olmasının yanı sıra Mevlâna'nın *Mesnevi* ve *Divan-ı Kebir*'den şiirler seçilir. Mevlevî ayininin başında ilk olarak bir peşrev ve

akabinde dört selam sonra ise son peşrev ve son yürük semai'den oluşan bir formdur (Demirtaş, 2009: 220).

ACEMAŞİRAN MEVLEVÎ ÂYİN-İ ŞERİF'İ
BİRİNCİ SELÂM

Düyek Hüseyin Fahreddin Dede

HER RU Zİ BA Mİ DA Dİ SE LÂ MÜN
A LEY KÜ MA YA Rİ HEY SUL TA NI MEN
HEY HEY HÜN KÂ RI MEN AN CA
Kİ ŞEH NE Şİ NE DÜ AN VAK Tİ MÜR TE ZA
YA Rİ HEY SUL TA NI MEN HEY HEY HÜN

Resim 5: Mevlevi Ayini örnek eser (Ak, 2011: 177).

- I. Selam: İnsanın bilgiyle hakikate doğarak Yüce Allah'ı ve kendi ubudiyetine erişmesidir. Devr-i Revan, Devr-i Hindi, Düyek usullerinde icra edilir.
- II. Selam: İnsanın inşasındaki düzeni ve ululuğu fark ederek Allah'ın kudreti karşısında hayranlık duymasını ifade eder. Evfer usulünde icra edilir.
- III. Selam: Bu teveccüh ve şükür duygusunun aşka dönüşmesidir. Aşk ile kendinden geçmiştir. Tam bir teslimiyettir, vuslattır, sevgilide yok oluşturmaktır. Bir nevî Mi'rac dır. Devr-i Kebir, Düyek, Frenkçin, Aksak Semai ve Yürük Semai usullerinde icra edilir.
- IV. Selam: İnsanın tinsel yolculuğunu tamamlayıp kulluğa dönüşüdür. Evfer usulünde icra edilir (Ak, 2009: 171).

Genellikle bu sırayla uygulanan selamlamanın ardından devr-i kebir veya ağır düyek usulü bir son peşrev ile yürük semai icra edilmesiyle birlikte ney taksimi yapılır ve Kur'an-ı Kerim okunur. Son olarak Gülbang duası ile ayin töreni sonlanır (Demirtaş, 2009: 220).

3.1.2. Na't / Na't-ı Mevlâna

Hız. Muhammed'in özellikleri hakkında Arapça-Türkçe kaleme alınmış, farklı makamlarda bestelenmiş, usulsüz ve durak formunda okunan, dini içerikli manzum eserlere na't denir (Ak, 2011: 140). Çoğunlukla doğaçlama olarak icra edildiği düşünülse de bestelenmiş na't-ı şerifler de bulunmaktadır. Bestelenmiş na't-ı

3.1.4. Gülbak/ Gülbak

Gülbak; dinsel bir terim olan dua anlamına gelmektedir ve tarikatlarda sıklıkla kullanılmaktadır (İyiyol, 2014:585). Farsçada “Gülün sesi ve bülbülün şakıması anlamına da gelir. Ayrıca tarikat toplantılarında resmî, askerî, dinî merasimlerde belirli bir üsluba bağlı kalarak okunan dua anlamına da gelmektedir. Gülbak formunun örneklerinden birisi şöyledir;

*Înâyet-i Yezdân, himmet-i merdân,
 mübârek vakitler hayr ola,
 hayırlar feth ola, şerler def' ola.
 Sâhib-cem'iyetin murâdı hâsıl ola.
 Bi'l-cümle sâhib-hayrâtın ervâhu şâd ola.
 Bu gitti ganîsi gele.
 Demler, safâlar müzdâd ola.
 Dem-i Hazret-i Mevlânâ,
 sırr-ı Şems-i Tebrîzî,
 kerem-i İmâm-ı Alî hû diyelim hûûû. (Gölpınarlı, 1963: 111).*

İşlerin hayırlı, bereketli ve sorunsuz bir şekilde bitirilmesi için yapılan bir dua türüdür. Cuma ve bayram namazlarının ardından dua edilir. Tekke tarzı Gülbak'ı şeyh seslendirmektedir. Daha sonra ney ve kudümler eşliğinde peşrevler çalınarak dergâhlara doğru yola çıkıldığı bilinmektedir (Turabi, Çakır, 2017:125).

3.2. Mevlevi Tekkelerinde Yetişmiş Bestekârlar

Bu bölümde Türk musikisinde kuram- teori bağlamında kapı aralayan ve usta bestekârlardan olan Kutbü'n Nâyî Osman Dede, Ali Nutki Dede, Abdülbaki Nâsir Dede, Hammamizâde İsmail Dede Efendi ve son şeyh olan Mehmed Celâleddin Dede gibi önemli bestekârlara yer verilmiştir.

3.2.1. Kutbü'n Nâyî Osman Dede (1652-1729)

Seyyid Halil Ruhâvî Efendi'nin Osman Dede'nin ney üfleyişinden çok etkilenmesi üzerine dergâhın neyzen başı olması için Gavsî Ahmed Dede'ye ricada bulunması ile 1091/1680 yılında neyzenbaşılık görevine getirilmiştir. (Erguner, 2007: 461). Bu bağlamda Hamza Dede'den sonra ilk defa “Kutbü'n nâyî” (neyzenlerin başı) mertebesine gelmiştir. Galata Mevlevihanesi'nin yaklaşık yirmi altı yıl boyunca şeyhliği görevinde bulunan Gavsî Ahmed Dede'nin vefatından sonra Nâyî Osman Dede şeyhlik görevine getirilmiştir. 1729 yılında vefat eden Nâyî Osman Dede bulunduğu mevlevihanede toprağa verilmiştir (Çakır, 1999: 307-313).

3.2.2. Ali Nutki Dede (1762-1804)

Türk bestekâr olan Ali Nutki Dede, babası Yenikapı şeyhi olan Ebubekir Dede'den ve dedelik mertebesine erişmiş usta sanatkârlardan üst düzey musiki dersleri alma fırsatı bulmuştur. Babasını erken yaşta kaybeden Ali Nutki Dede çocuk

yaşta (13) Yenikapı Mevlevihanesi şeyhlik makamına geçmiştir. Yirmi dokuz yıl boyunca Şeyhlik yapan Nutki Dede, “Defter-i Dervişân” isminde bir eseri kaleme almış ve Yenikapı Mevlevihanesi’ndeki merhaleler konusunu işlemiştir. Vefatından sonra bu görevi kardeşi Abdülbaki Nâsır Dede sürdürmüştür. Kaleme aldığı eserler ve Mevlevi musikisine verdiği katkıları büyük önem arz etmektedir. Günümüze kadar ulaşan tek eseri “Şevk-u Tarab makamındaki Mevlevi ayinidir (Öztuna, 1969: 32).

3.2.3. Abdülbaki Nâsır Dede (1765-1821)

1765 yılında Yenikapı Mevlevihanesi civarındaki bir evde doğmuştur. Dinî ilimler alanındaki ilk derslerini babası Halil Efendi’den almıştır. Mevlevi dergâhında musikişinaslardan musiki dersleri almaya başlamıştır. Bu alanda kendini iyi bir şekilde yetiştiren Abdülbaki Nâsır Dede, aynı zamanda ağabeyi olan Ali Nutki Dede’nin yanında çile çıkarma sürecini de tamamlayarak mevlevihanede neyzen başı olarak göreve getirilmiştir (Başer, 1997: 197-198). Abdülbaki Nâsır Dede takribi 17 yıl Yenikapı Mevlevihanesi’nin şeyhliğini üstlenmiştir (Öztuna, 1969: 4). 1821 yılında hayata gözlerini yuman Abdülbaki Nâsır Dede’nin yerine büyük oğlu olan Recep Hüseyin Hüsnî Dede Efendi postnişin olarak göreve getirilmiştir (Özcan, 1988:199).

3.2.4. Hammamîzâde İsmail Dede Efendi (1778-1846)

Türk musikisi tarihinin önemli isimlerinden biri olan Dede Efendi, çocukluğundan itibaren üstün musiki yeteneği ile dikkatleri üzerine çekmiştir. Uncuzâde Mehmet Emin Efendi olan ilk hocasından, yedi yıl musikinin nazariyatını öğrenen Dede Efendi çok iyi bir repertuar oluşturmuştur. Dede Efendi’ye musikinin kapılarının açılmasının ardından 1793’te Yenikapı Mevlevîhânesi dönemi başlar. Dede Efendi, Yenikapı Mevlevîhânesi’nde tasavvuf, musiki, edebiyat gibi pek çok konuda kendini geliştirmiştir. Özellikle musikiye dair pek çok şeyi, Şeyhi Ali Nutkî Dede’den öğrenmiştir (Salgar, 2004: 29). Kaleme aldığı ilk eseriyle sultan III. Selim’in dikkatini çeken İsmail Dede Efendi yaşadığı dönemin en popüler bestekârları arasına girmiştir. III. Selim’in ardından tahta geçen II. Mahmut da kendisini desteklemiştir. XIX. yüzyıl bestekârlarından olan Zekai Dede, Dellâlzâde İsmail Efendi ve Eyyubî Mehmet Bey, zaman içerisinde onlarca talebe yetiştiren Dede Efendi’nin musiki ekolünü devam ettirecek bestekârlara örnek teşkil etmektedir. İsmâil Dede Efendi’nin yaşadığı dönemde 500’den fazla beste yaptığı bilirse de günümüze kadar sadece eserlerinin 268 tanesinin ulaştığı görülmektedir. Bu eser kayıplarının başlıca sebepleri o dönemde yazılan eserlerin yazılı olarak kayıt altına alınamaması ve meşk yöntemiyle çalışılmasıdır. Bu eserlerin en başında gelenler 7 Mevlevi Ayinidir. Ferahfeza, Hüzzam ve Sabâ makamında bestelediği

ayinleri en ünlü olanlarıdır (Öztuna, 1969: 304). Ayrıca “Zülfündedir benim baht-ı siyâhım” isimli Bûselik makamında olan eseri de Yenikapı Mevlevihane’sinde çile çıkarma sürecinde bestelemiştir (Ateş, 2002: 86).

3.2.5. Mehmed Celâleddin Dede (1849-1908)

Mehmed Celâleddin Dede, Yenikapı Mevlevihanesi’nin bulunduğu dönemin son şeyhi olmasının yanı sıra dinî konularda, edebiyatta özellikle musiki ile tasavvuf alanlarında uzmanlaşmış bir Mevlevî şeyhidir. Tanbur sazını icra etmeyi İsmet Ağa ve Nikogos Ağa’dan talim eden Mehmet Celâleddin Dede’nin tanbur icrasında yaşadığı dönemin en iyisi olduğu düşünülmektedir. Muallim yönü itibarı ile de Rauf Yekta Bey’in musiki eğitimine katkıda bulunmuştur (Ergun, 1942: 464-465). Hüseyin Fahrettin Dede ve bestekâr Tanburî olan Ataullah Dede ile birlikte Türk musikisi ses sistemine dair yaptıkları çalışmalar ile ün salmışlardır (Küçük, 2007: 5015).

Fahredden Dede’nin, Chopin’in eserlerini çalabilecek kadar Avrupa müziğine hâkim olmasında, şeyh Abdülhalîm Efendi’den Hamparsum, fûlitist Râtib Efendi’den ise batı notası öğrenmesi etkili olmuştur (Küçük, 2006:519).

III. Selim, II. Mahmut gibi aynı zamanda Mevlevî olan padişahların XVIII. ve XIX. yüzyıllarda verdiği destek ile içerisinde bulunduğu dönem içerisinde Mevlevî musikisi zirveye çıkmıştır. Geçmiş yüzyıllarda on üç Mevlevî ayini bestelenmişken, XIX yüzyılda kırk iki Mevlevî ayininin bestelenmiş olması, bestekârlığın üst düzeye çıkması, makamların bestelenen ayin-i şeriflerde derinlemesine işlenmesi, Türk musiki çalgılarının usûl ve modülasyonlarının icrası sırasında etkin kullanılması yüksek nitelikte musiki icrasını doğurmuştur (Tanrıkorur, 2003: 30).

3.3. Mevlevî Musikisinde Kullanılan Sazlar

Mevlevî tarikatı, zikir (ayin) esnasında konsantrasyonun artması ve daha coşkulu devam etmesi için, ney, kudüm, neybe, bendir gibi sazlar yer vermiştir. XIII. yüzyıldan bu yana farklı sazlar da kullanılmaya başlandığı karşımıza çıkmaktadır. Fakat bu sazlar arasında ‘rebab’ ve ‘ney’ sazı Mevlevî musikisi tarihinde ayrı bir öneme sahiptir. Kaleme alınan bazı kaynaklarda Mevlâna ve oğlu Sultan Veled’in ‘rebab’ sazını çaldığı ve Mevlâna’nın iki telli olan rebab’a üçüncü bir tel eklediği aktarılmaktadır. Mevlâna “*Rebabın dili Türk olsun, Rum olsun, Arap olsun âşıkların dilidir... Aşk kaynağıdır, ahbab ve yoldaştır. Bulut nasıl gül bahçesini sularsa, rebab da gönülleri surlar, gönüllere sakilik eder...*” şeklinde rebab sazının etkisinden bahsetmektedir (Ateş, 2002: 77).



Resim 7: Rebab (Güneygül, 2003: 69).

Ney, dinî ve din dışı musikinin gelişmesinde büyük öneme sahip olan ve Mevlevî tarikatıyla özdeşleşmiş bir sazdır. Fars dilinde kamış anlamı taşıyan ‘nâ’ ve ‘nay’, ‘kargı’ ve ‘kamış’ kelimesi Türkçede zaman içerisinde ‘ney’ ile ifade edilmiştir. Kamıştan yapılmış en eski musiki sazlarına Mezopotamya’da arkeolojik kazı çalışmalarında rastlanılmıştır. Sümer dilinde kamıştan yapılan sazlara genellikle ‘na’ ismi verilmesinden dolayı, ‘nay’ kelimesinin de buradan geldiği düşünülmektedir (Karabey, 1953: 211). Ney icracılarına ise, nâyî ya da neyzen denir (Devellioğlu, 1990: 970). Anadolu’da ise takribi XII. ve XIII. asırlarda yaygınlaşan ney sazını, “*Dîvanü Lügati’t- Türk*’te askerlerin kullandığı ifade edilmektedir (Sözer, 2005: 500).



Resim 8: Ney çeşitleri: 1. Bolâhenk nısfıye, 2. Süpürde, 3. Müstahsen, 4. Yıldız, 5. Kız, 6. Kız-mansur mâbeyni, 7. Mansur, 8. Şah, 9. Dâvud (Uygun, 2007: 68).

Nihat Sami Banarlı'ya göre; ney, Hz. Davud Peygamber'in çaldığı saz olan *mizmar*, ney'in eski ismi ve biçimidir. Davud peygamber *mizmar* ile Allah'a olan yoğun aşkı ilan etmektedir (Banarlı, 1958: 104-105). Mevlevi tasarısında "İnsan-ı Kâmil"i simgeleyen bir araç olarak yorumlanan ney'in (Uygun, 2007: 69) icadına ilişkin araştırmalarda farklı görüşler ve rivayetler bulunmaktadır. Evliya Çelebi'ye göre ise; ney sazını Hz. Musa Peygamber bulmuştur (Özergin, 1971: 632). Ayrıca ney'in rivayetlerde gizemli bir yanının olduğu Zeki Pakalın aracılığı ile şöyle ifade edilmiştir:

...Hz. Muhammed (s.a.v) bir gün sevgili yeğeni Hz. Ali ile sohbet ederken ona ilahi aklın esrar ve hakikatine taalluk eden öyle bir sır veriyor ki, Hz. Ali bu sırrın azametini içine sığdıramıyor. Hemen Medine dışına çıkıyor. Bir boş kuyu bulup takat ve tahammül gösteremediği bu sırrı o boş kuyuya tevdi ediyor. Boş kuyu coşuyor, sular taşıyor ve bu suların feyzi ile kuyunun kenarında kamışlar bitiyor. Orada bir kamışlık meydana geliyor. Nihayet bir çoban bu kamışlardan birini kesip, onu muhtelif yerlerinden delip, üflenince ses verecek (nağmeler hâsıl edecek) şekle getiriyor. Sonra üflemeye başlıyor. O anda o kamış parçasından aşkınaenin(inlemeler) ve feryatlar yükseliyor. Kalplere vecd ve heyecan veriyor. O sırada tesadüfen-oradan geçmekte olan Peygamber Efendimiz bu kamış parçasından çıkan âşikane feryatları işitiyor. Bundaki sır ve hikmeti derhal anlıyor. Hz. Ali'yi çağırıyor: - Benim sana tevdi ettiğim sırrı açıkladın mı diye soruyor. Hz. Ali, evet, o büyük sırrı kalbime sığdırmadım. Onu boş bir kuyuya söylemeye mecbur kaldım. Cevabını veriyor. (Pakalın, 1993: 689).

Ney, Hz. Muhammed döneminden günümüze kadar hürmet edilip ilgi duyulan bir saz olmuştur (Şahinoğlu, 1991: 95). Hz. Mevlâna ney'in önemi ve kutsiyetini şu sözlerle ifade etmektedir; "*Neyin çıkardığı sesler ilâhi aşkın âteşleridir, içine üfürülen maddî bir soluk değildir. Bir kimsede bu ateş olmazsa o yok olsun daha iyidir.*" Çünkü ney ile üretilen seslerin (melodilerin) Allah ve insan arasındaki kapıların aralanmasını ve kulun yaratıcısı iletişim kurmasını sağlayan bir araç olarak görülmektedir (Uludağ, 1992: 358-359). Mevlâna'nın *Mesnevî-i Şerif'e* ney ile başlaması ve zaman içerisinde yapısal ve tinsel bağlamda pozitif ivme kazanması ile ney sazı, verilen değer ve ilginin giderek artmasıyla zaman içerisinde Osmanlı İmparatorluğu'nun hâkim olduğu devirde doruk noktasına erişmiştir (Uygun, 2007: 69).

Bu bağlamda geçen yüzyıllar içerisinde Mevlevi musikisi icrasında kullanılan sazlar, yapısal gelişim göstermesinin yanı sıra çeşitlenerek musikinin zenginleşmesine katkı sağlamıştır. Günümüzde ise Mevlevi tekkelerinde, Mevlevi ayinlerinde ney, kudüm, tanbur, rebab, bendir, kanun, ud, viyola gibi sazlar dâhil edilerek kullanılmaya başlanmıştır (İnançer, 1994: 240).

4. SONUÇ

Mevlana Celâleddin Rumi'nin vefatından sonra kurulan Mevlevî tarikatı Balkanlar'dan Anadolu'ya Osmanlı devletinin hâkimiyet gösterdiği bütün bölgelerde kurduğu tekke ve dergâhlar vasıtası ile Türk kültürünün yayılıp gelişmesinde ciddi bir görev üstlenmiştir. Mevlevîhaneler tasavvuf geleneğine bağlı kolların sergilendiği alanlar olmasının yanı sıra, içerisinde edebiyat ve güzel sanatlar dalına bağlı çeşitli meslek kollarında da maharetli ustaların yetiştiği ve mesleklerinin inceliklerini öğrendiği farklı dallarda eğitim verilen birer eğitim merkezi işlevi de görmüştür. Buradan yola çıkarak, Mevlevî musikisi üzerinde yapılan araştırmalar sonucunda Mevlevîliğin musikiyi diğer tarikatlara nazaran daha çok kullandığı ve önem verdiği görülmektedir. Tarihsel olarak Mevlevîhaneler ve Mevlevî musikisi formları, usul ve makamları, bestekârları, icracıları ve kullanılan sazları incelendiğinde, Türk musikisine büyük ölçüde katkı yapmıştır. Bu bağlamda, Klasik Türk musikisinin gelişmesinde Mevlevîliğin ve mevlevîhanelerin etkisinin büyük olduğu görülmektedir.

KAYNAKÇA

- AK, A. Ş., T. D., Câmi ve Tekke Mûsikîsi, *Ankara, Akçağ Yayınları*, Ankara, 2011.
- AKDOĞAN, B., "Din Görevlilerine Mûsikî Eğitimi Verilmesi Hakkında Örnek Bir Metot", *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 2002, cilt: XLIII, sayı: 2, Ankara, 2002: 315-353.
- _____, "Türk Din Mûsikîsi'nin Anadolu'da Doğuşu ve Tarihî Seyri Hakkında Bazı Mülâhazalar", *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi (AÜİFD)*, C. XLIV, S. 1, Ankara, 2003: 345-371.
- _____, *Mevlevîlik ve Mûsiki (Er-Risâletü't-Tenzîhiyye Fî Şe'ni'l-Mevlevîyye)*, Rağbet Yayınları, İstanbul, 2009).
- AKÇIL, N. Ç., "Günümüze Ulaşamayan Bir Tekke: Edirne'de Muradiye Mevlevîhanesi", *Sanat Tarihi Yıllığı*, (21), 2009: 1-22.
- ANITSOY, B., "Mevlevî Ayinlerindeki İlk Peşrevlerin Melodik Olarak İncelenmesi", (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Süleyman Demirel Üniversitesi, Isparta, 2006).
- ARSLAN, F., *İslam Medeniyetinde Mûsikî*, Beyan Yayınları, İstanbul, 2015.
- ATEŞ, E., "Mevlevîhânelerde Mûsikî ve Ney Eğitimi", *Birinci Uluslararası Mevlânâ, Mesnevî ve Mevlevîhâneler Sempozyumu bildirileri: 19-21 Aralık 2001, Manisa Mevlevîhânesi*, 2002: 351.

- BANARLI, N. S., “Dinle Neyden” *Musiki Mecmuası*, İstanbul, 1958, Sayı 124.
- _____, Mevlâna'nın Vuslat Gecesi. Mevlâna Güldestesi, 1968.
- BAŞER, F. A., “Yenikapı Mevlevîhânesi Şeyhi, Mûsikîşinas Abdülbâkî Nâsır Dede”, *İstanbul Araştırmaları* (3), 1997: 197-198.
- CAN, H., *Tasavvuf Musikisi, Tasavvuf Kitabı*, Haz. Cemil Çiftçi, Kitabevi Yayınları, İstanbul, 2003.
- CAN, N., “Osmanlı'da Müziğin ve Şiirin Gözde Sazı: Ney”, *Gazi University Journal of Gazi Educational Faculty (GUJGEF)*, 2011: 31.
- ÇAKIR, M., “Kutbu'n-Nâyî Osman Dede'nin Şiirleri”, *İlmî Araştırmalar: Dil, Edebiyat, Tarih İncelemeleri*, (8), 1999: 307-313.
- ÇEVİKOĞLU, T., “Semâ Töreni ve Mevlevî Âyinleri”, *Anadolu'da İslâm Kültür ve Medeniyeti, Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları*, Yayın No: 682, Ankara, 2007: 292-310.
- DEVELLİOĞLU, F., Güneşal, A. S. (Eds.), *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat: Eski ve Yeni Harflerle*; Haz. Ferit Devellioğlu; Yay. Haz. Aydın Sami Güneşal. Aydın Kitabevi, 1990.
- ERGUN, S. N., *Türk Musikisi Antolojisi (Vol. 2)*, Rıza Koşkun Matbaası, İstanbul, 1942.
- ERGUNER, S., “Osman Dede, Nâyî”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, 33, İstanbul, 2007: 461-2.
- ERAYDIN, S., *Tasavvuf ve Tarikatlar*, Marmara Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi Vakfı Yayınları, İstanbul, 1994.
- GÖLPINARLI, A., *Mevlevî Âdâb ve Erkâm*. İnkılâp ve Aka Kitabevleri, İstanbul, 1963.
- _____, “Mevlevilik” *TDV İslam Ansiklopedisi*, 7, 1971: 167.
- _____, *Mevlânâ'dan Sonra Mevlevilik*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul, 1983.
- GÜNEYGÜL, G., *Onnik Rebabın Yapımı ve Organolojik Olarak İncelenmesi*, 2003.
- İNANÇER, Ö. T., “Mevlevî Mûsikîsi ve Sema” *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, 5, 1994: 420-422.
- İYİYOL, F., “Mevlevî Gülbankları ve Mevlevî Gülbanklarının İşlevsel Açıdan Tahlili”, *Turkish Studies* 9/6, 2014: 583-600.
- KARADENİZ, M. Ekrem, *Türk Mûsikîsinin Nazariye ve Esasları*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 2013.
- KARABEY, L., “Musiki Tarihi Notlarından”, *Musiki Mecmuası*, Sayı 67, İstanbul, 1953.

- KARAKÖSE, Ş., *Dünyada Mevlâna Etkisi*, Yediveren Yayınları, İstanbul, 2013.
- KÜÇÜK, S., “İstanbul Mevlevîhanelerinin Türk Sanat ve Edebiyat Hayatına Katkıları (XIX. Asır)”, *Türk Kültürü, Edebiyatı ve Sanatında Mevlâna ve Mevlevîlik-Bildiriler*, 1, 2007: 507-528.
- KÜÇÜK, S., *Mevlevîliğin Son Yüzyılı*, Simurg Yayınları, İstanbul, 2003.
- ÖNDER, M., *Türk Ansiklopedisi*, Millî Eğitim Basımevi, İstanbul, 1976.
- SERDAR, Ö. S. E. N., “Türk Eğitim Tarihi İçerisinde Mevlevîhanelerin Yeri”, *Turkish History Education Journal*, 4(2), 2015: 259-271.
- ÖZALP, M. N., *Türk Müsikîsi Tarihi (Vol.1-2)*, Millî Eğitim Bakanlığı, İstanbul, 2000.
- ÖZCAN, N., “Abdülbâkî Nâsır Dede” *İslam Ansiklopedisi*, c. II. İstanbul: *Türkiye Diyanet Vakfı*, 1988.
- _____, “Mevlevî Âyini” *TDV İslam Ansiklopedisi*, 29, 2004: 464-466.
- _____, “Tekke Müsikîsi” *TDV İslam Ansiklopedisi*, 2011: 384-385.
- ÖZKAN, İ. H., *Türk Musikisi Nazariyatı ve Usûlleri Kudüm Velveleleri*, Ötüken Yayınevi, 13. Baskı, İstanbul, 2006.
- ÖZKAN, İ. H., *Mevlevî Âyinleri*. Kültür Bakanlığı Yayınları, 2008.
- Öztuna, Y., *Türk Musikisi Ansiklopedisi Cilt I*, MEB Devlet Kitapları, 1969.
- ÖZERGİN, M. K., “Evliya Çelebiye Göre XVII. Yüzyılda Osmanlı Ülkesinde Çalgılar”, *Türk Folklor Araştırmaları*, 1971, 264.
- PAKALIN, M. Z., *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü I-III*. MEB Yayınları, İstanbul, 1993.
- SÖZER, V., *Müzik: Ansiklopedik Sözlük*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2005.
- ŞAHİNOĞLU, M. N., “Ferîdüddin Attâr” *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, 4, 1991: 94-98.
- TANMAN, M. B., “Galata Mevlevihanesi”, *TDV İslâm Ansiklopedisi*, 1996.
- TANRIKORUR, C., *Osmanlı Dönemi Türk Müsikîsi Vol. 1*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2003.
- TURABİ, A. H., *Türk Din Musikisi*, Grafiker Yayınları, Ankara, 2017.
- ULUDAĞ, S., *Sema*, Uludağ Yayınları, Bursa, 1992.
- UYGUN, M. N., “Ney” *TDV İslam Ansiklopedisi*, c. 33, 2007: 68-69.

THE PLACE OF TECHNOLOGY IN MUSIC PERFORMANCE AND SELF-ACTUALIZATION DURING COVID-19 PANDEMIC

COVID-19 PANDEMİSİ SÜRECİNDE TEKNOLOJİNİN MÜZİK PERFORMANSINDAKİ YERİ VE KENDİNİ GERÇEKLEŞTİRME

Orkun Zafer ÖZGELEN*

Geliş Tarihi: 03.12.2020

Kabul Tarihi: 14.02.2021

(Received)

(Accepted)

Öz: Corona Virüs (Covid-19) ilk olarak Aralık 2019'da Çin'in Wuhan kentinde görüldü. Ardından Türkiye'de ilk vaka, 10 Mart'ta Sağlık Bakanlığı tarafından açıklandı. Virüsün neredeyse tüm dünyaya yayılmasından sonra *Dünya Sağlık Örgütü* (DSÖ) hastalığı 'pandemi' olarak ilan etti. Bu her ülkede tecrit, karantina ve hatta bazı askerî tedbirler gibi birçok önleme neden oldu. Ne yazık ki hastalık ölümlerin yanında, işsizlik, gelecek kaygısı ve açlık gibi sorunları beraberinde getirdi. Çalışmamızda müzisyenlerin davranışlarının ve performans anlayışının karantina günlerinde nasıl değiştiğinin incelenmesi amaçlanmıştır. Performans teorileri ışığında, pandeminin etkileri sosyal medya ve dijital müzikoloji kaynakları kullanılarak gözlemlenmeye ve saptanmaya çalışılacaktır. Ayrıca bu süreçte, dünyanın ve Türkiye'nin önemli gazetelerinde yayımlanan bazı haberler, pandeminin güncel etkisini doğrudan yansıtmak açısından çalışmaya eklenecektir. Daha sonra Maslow'un *The Need of Hierarchy* teorisi performans pratikleri ile ilişkilendirilerek insan davranışları incelenecektir. Teori ile kendini gerçekleştirme sürecinde, insan davranışı üzerinde değişen parametreler değerlendirilecek ve tespitlerin ardından sürece dair soru ve tartışmalar gerçekleştirilecektir.

Anahtar Kelimeler: Covid-19, Müzik Performans, Teknoloji, Kendini Gerçekleştirme, Pandemi, Salgın, Online Müzik Dersi, Kişisel Motivasyon

Abstract: Corona Virus (Covid-19) was first seen in Wuhan, in China, in "December 2019". And then the health ministry announced the first case in March 10 in Turkey. After it spread almost the whole World, World Health Organization (WHO) announced the disease as "pandemic". That caused many of preventions in every country such as, self-isolation, quarantine, and even some military measures. Unfortunately, these cases brought about unemployment, hunger, future anxiety etc. behind deaths. In our work, it is aimed to examine how musicians' behaviors and understanding of performance have changed during quarantine days. Our main method is performances theories. In this way, we will collect our data by using social media and digital musicology sources to see effects of the pandemic. Additionally, in this process, some news published in major newspapers around the World and in Turkey, will be included in the study in terms of directly reflect the newsworthy impact

* Araş. Gör., İTÜ Türk Müziği Devlet Konservatuvarı Müzik Teorisi Bölümü, ozgelen@itu.edu.tr.

of the pandemic. And then we will use Maslow's The Needs of Hierarchy theory associating with performance practices, in order to analyze human behavior for self-actualization. With this theory it will be observed that if there are any changing parameters on human behavior in the process of self-actualization.

Key Words: Covid-19, Music Performance, Musicians, Technology, Self-Actualization, Pandemic, Epidemic, Online Music Lesson, Self-Motivation

1. INTRODUCTION

From ancient times to today, many epidemic and pandemic diseases have been seen in the World and many people died in these outbreaks. Diseases such as plague, malaria, cholera, yellow fever, smallpox, influenza, tuberculosis, typhoid and syphilis have caused death. However, they could not take effect more than one region of the World at the same time. The most important reason of this was less interaction between people and countries due to the low travel opportunities. Nevertheless, because of easy transportation and travel possibilities, Covid-19 emerged at the beginning of 2020, and spread all over the World. Moreover we can say that globalization played an important role in this interaction. The globalization defining as a 'cultural paradox' has been impact on music and art inevitably. In this way, especially music performance practice has been experienced as a cultural and technological transformation.

Music performance that has already been in a process of change, with effects of Covid-19 pandemic and closing home, was necessarily involved into online area. Consequently, musicians were forced to shape themselves depending on current situation.

In the historical process, especially music performance has been associated with virtuosity. The idea of virtuosity has been considered the concept of creativity (Stacho and Deliege, 2018: 450). During the romantic period, many practitioners focused on their personal performances in terms of realization difficulties. However, intrigued scientists sought to know the secret of beautiful tone of virtuosic performance, after this approaching. So, the phenomenon of sound quality emerged. In an acoustic music performance place, we can find and analyze it easily. But, a virtuosic playing that was recorded with technology tools is hard to examine due to sound manipulation with these tools and equipment. As a result of recording of the music performance, performers and also listeners were forced to find new ways to achieve a quality performing process.

Music and entertainment industry that is adversely affected almost in every hard times like pandemic, terror issues etc., should be reconstructed in line with data

and consumer behavior. In our work, we tried to observe that how musicians reacted to the situation and tried to find new working fields.

Finally, it was examined that if there are significant effects of the pandemic for the self-actualization in the line with Maslow's *The Needs of Hierarchy* theory.

2. METHOD

In our work, online observation method was mainly used. Observation is a primary means to collect qualitative data. Researchers must not only notice what is going on, but also identify patterns and anomalies in observed behaviors (Schmidt, 2014). Accordingly, aware of this, we observed changing music performances and the musicians' behaviors in line with technology and Covid-19 pandemic. And then, it was utilized Maslow's *The Needs of Hierarchy* theory to examine whether the musicians' attitudes that are related to the pandemic.

2.1. Performance

There are so many definitions of the term 'performance'. Before examining musical performance, browsing the performance itself will be better to understand musical side. In an article called *Performance: a Concept to Define*, authors give some definitions of the performance, from various researchers:

Venkatraman and Ramanujam (1986): Performance is the time test of any strategy.

Cordero (1989): Effectiveness (measuring output to determine if they help accomplish objectives). Efficiency (measuring resources to determine whether minimum amounts are used in the production of these outputs).

Lebas (1995): Performance is about deploying and managing well the components of the causal model that leads to the timely attainment of stated objectives within constraints specific to the firm and to the situation^[1].

Rolstadas (1998): Performance is a complex interrelationship between seven performance criteria: effectiveness, efficiency, quality, productivity, quality of work life, innovation, and profitability/budget-ability.

Hoffmann (1999): The term "performance" describes an evaluated contribution to the attainment of organizational goals.

Wettstein (2002): Performance can be understood as the degree of stakeholder satisfaction.

EFQM (2003): Performance is the level of attainment achieved by an individual, team, organization or process. (Ghalem, Okar, Chroqui, El Alami, 2016: 3-4).

All these definitions can be accepted in the concept of managerial structure. However it seems that the performance is considered as a utilitarian behavior in some field. So, we can say that if you perform well, you can achieve your goal.

What is the performance practice in culture and music considered or defined? In Ruth Stone's book called *Theory for Ethnomusicology*, performance practice is defined in five different ways. Firstly, the idea of 'performance practice' has long consulted with ways of interpreting scores, in contrast to details written notation. Secondly, the performance practice is inclusive of folkloric and sociolinguistic works to explain oral performance in the 1970s. Thirdly, the performance is used to describe all kinds of theatrical performances. Fourthly, anthropologist Milton Singer who worked on cultural festivals and events takes the performance as 'cultural performance'. Fifthly, kind of the performance is considered in the concept of 'performativity'. Judith Butler used the term to comprise everyday behavior. The last definition is separated from other explanations of performance, considering daily life attitudes (Stone, 2008: 136).

As we see, these definitions expand the concept of the performance practice. In the beginning of the musicology works, the performance associated with musical performance, after some decades, is defined as a part of culture. Therefore, we cannot consider the performance, separated from social life and culture.

In 1970s, folklorist Richard Bauman and his colleagues made some assumptions on performance; communication between performer and audience, strategic devices to serve to structure the performance, forms, semiotic structures, through meta-poetics to provide cultural self-definition (Stone, 2008:137). In Baumans' assumptions, the performance theory data was derived from fieldwork and mostly ethnographic.

Richard Schechner who is a director of theatrical productions, portrayed the performance with his students, from another perspective which relied on dramaturgical way. He gave a point to process of preparation and rehearsal. At last, he related dramatic performances to everyday life (Stone, 2008: 138).

Anthropologist Milton Singer has applied performance theory to cultural performances. Singer identified cultural performances analyzing in large-scale societies, included not only concerts and plays but also rituals and festivals. He considered it as a way of exhibition of peoples' cultures. That is a microcosm of the larger community (Stone, 2008: 139).

Thus far, we have tried to explain what is the performance? As a result of the assumptions of the performance and association with other disciplines that we have observed that the performance has been related to interpreting scores, linguistic, folkloric, theatrical and cultural studies in the field of ethnomusicology.

Musical performance is often considered as part of a way of communication. Every performer intends to transmit the communicative content in music performance (Palmer, 1997: 119). While some theorists limit that content with meaning of the music, some theorists relate to emotion and physical movement of performers' interpretations (Caroline, 1997: 119). If musical performance is considered as communication, it needs a recipient too. The recipient is listener in this case. So, musical performance provides communicative content between performer and listener.

In an article called *Performers and an Active Audience: Movement in Music Production and Perception*, it is said that body movement and musicians' gestures are important as well as the sound. All several of gesture forms a fragment of the musical product that is interpreted to an audience. And the work gives us three categories of movements; sound production, supporting ensemble coordination and visual expression (Bishop & Werner, 2018: 3). We see that sound production is as important as musical performance itself. Actually, the article is about body movement and musicians' gestures for tone quality. It is more about acoustic performance. However, a significant part of our work focuses on musical performance changes in digital media due to the pandemic conditions. No matter how well a virtuoso plays a music piece, the sound quality will necessarily change in digital environments depending on recording equipment. So, in this case media and recording tools help to product good quality sound in a musical performance in online media.

After invention of first record machine was invented by Thomas Edison in 1877, especially during Second World War, improvements achieved in the quality of tape machines to use in German broadcast and military (Gallo, 2011: 45). And from decade to decade, the recording technology has been improved gradually. It provided to product good quality sound by using technology tools. Therefore, musicians have started to achieve new ideas, ways for their music and instruments by using these new possibilities.

Jon Frederickson wrote in his work that technology has supplied to performers not only recording the music, but also reconstituting and simulating the music (Frederickson, 1989: 197). What does it mean to reconstitute or simulate the music? Frederickson gives some examples, one of them is; "A performer enters the studio

and performs a piano part. Having finished, he moves over to another instrument or synthesizer to produce guitar sounds or a drum sounds...” (Frederickson, 1989: 197). This instance gives a good opinion to understand, how technology helps to musicians to make music not only for an instrument but also for a large orchestra as well single-handed. Actually, it was not possible to make it live in live performances easily when he wrote that in 1989. However, for last decade and in present time, we can provide also in stage or in a live performance everywhere by using through-recording tools and computers. Frederickson also wrote that how recording technology stored sounds of instruments and used them in recordings. During these processes, we can understand that music record technology has provided many tools to musicians, to product better quality sound.

Why did we try to explain the relationship between musical performance and technology? If we remember the title of this work, realize the term ‘social isolation’ and ‘quarantine’. In the pandemic period, people were closed home and this caused to make many of things on the Internet such as shopping, studying, working, art and music etc. Therefore, the technology provided almost everything to people to continue their lives. Inevitably, musicians found a new field that are accustomed to use it but less before and made their music by using music applications and technological tools such as microphones, headphones, music recording equipment etc. And then, they applied to social media channels on the Internet to serve their productions. So, it seems that the technology has helped people for anything and even share their feelings from ‘the art-world’ to ‘the online-world’.

2.2. Musical Performance And Pandemic Process In Turkey

As the all world suffered from pandemic, people in Turkey, suffered and tried to find some solutions to relieve their minds and souls. Making music is one of these ways. In Turkey, at the beginning of this period, we recognized that Cihat Aşkın who is a famous violin player, started to make live concerts in social media such as Facebook, Instagram or other mediums. However, especially in the first days, he did not care the sound or video quality. Because he recorded it from his cell phone and it did not provide a good sound or visual. Beside this, almost thousand of people watched and followed him. He did these concerts every evening, from March 2020 to end of the April 2020. After all, we saw that some musicians started to make music alone or together with other musicians. There is an interesting point that musicians who have wanted to make and record qualified music and quality sound by using emerging technologies almost for a century, did not care the sound of their music, they only wanted to share their music because, they were home, maybe alone and we

know that human being is a social creature. That indicated us, in hard times people cling to best possibilities that they can find.

Following days of the pandemic, many of musicians started to make music together from their homes by editing and mixing a video. This process consisted of following steps; firstly, some musicians decide to make music, agree on a music piece and each one of them records the sound on computer and makes a video recording his/her part at home. And then, one of them or another person mixes the music and edits the video and they upload this on social media channels. Hereby, they shared their music video called these videos “Evde Kal (Stay Home) video”. Moreover, they took a chance to support people who feel alone at their homes positively. From another angle, we can say that they also took a chance to advertise themselves to society when people have more free times and less works.

As an important instance, *DokuzSekiz Müzik* that is one of the most significant music labels, released music video series themed ‘Evde Kal (Stay Home)’ on their Youtube page (Figure 1);

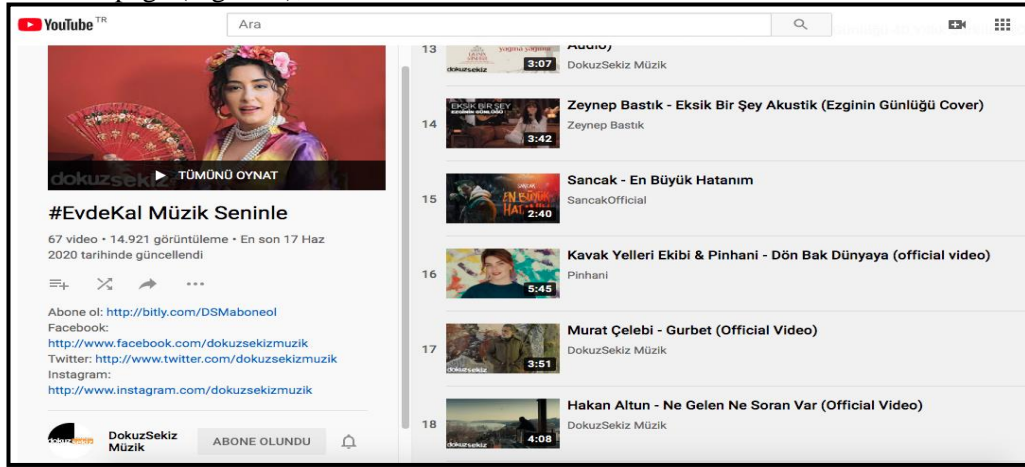


Figure 1. “Evde Kal (Stay Home)” themed music video series on Youtube channel of *DokuzSekiz Müzik*.

In a recent work about the pandemic called *Koronavirüs (Covid-19) Örneği Üzerinden Salgın Hastalıklara Sosyolojik Bir Bakış*, there is a statement on the formation of social awareness during epidemic diseases; “During the epidemic, we observed that social solidarity was at a high level in our country (Turkey)” (Afacan, Avcı, 2020: 8). So, we can say that acting together in such epidemics plays an important role and contributes to the development of social consciousness. As an

indicator of social consciousness, we can call that the idea of “Evde Kal Video” is a collaboration work and placed as a special sample and output of Covid-19 pandemic in the history of mankind outbreak.

2.3. Other Outputs Of Musicianship In The Pandemic

As we all know, musical performances has been made in public places generally, except home concerts or home events which has been become a trend in recent years. But, during the pandemic of Covid-19, almost all public places were closed for people not to come together in-person. Therefore, musicians could not any place to perform their music consequently it had a bad influence on their incomes to earn livings. We noticed that some of them started to give private lessons online. Besides, sharing “Evde Kal (Stay Home) videos”, it was seemed that most of courses and musicians began to give advertises for online lessons on social media channels.

In an article was called *Where and When Can We Use Google Trends to Measure Issue Salience* written by Jonathan Mellon from University of Oxford, following statement is included; “Google search data available anywhere in the world where sufficient numbers of people use its search engine. The Google Trends website allows researchers to download data for almost all countries. For these reasons, Google Trends is an attractive data source for social scientists” (Mellon, 2013: 280). In this direction, we prefer to use The Google Trend data in terms of accessibility to more people in our study. And, two graphics that we took from Google Trends can be simple and easy however, to understand peoples’ behaviors that did not live a pandemic like Covid-19 for 100 years is the most effective way for 90 days period from beginning of the pandemic. Because, Google search engine was the most common and easily accessible way while in quarantine for people.

Before showing Google Trend graphics, it is better to know that using the Internet for last decade and for last 6 years, has increased considerably (Figure 2);

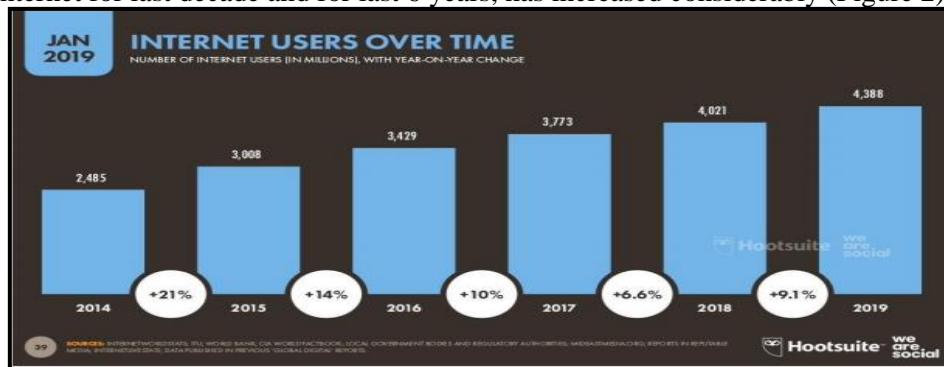


Figure 2. Change in general number of Internet users by years (Gündüz, 2019: 12).

It is clear that the remarkable increase in the Internet use affected the behavior patterns during the pandemic process.

Firstly, if 'online music lesson' (*online müzik dersi*) searches on Google Trends are compared, between 2019-2020, the increase in searches since the pandemic is clearly visible (Figure 3);

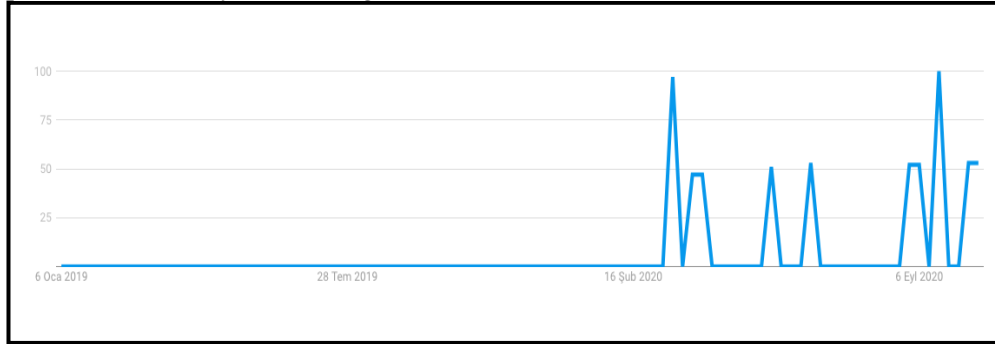


Figure 3. The graphic showing the increase of the word 'online music lesson' (*online müzik dersi*) in google searches in comparison 2019-2020.

It seems that while there were no trends in 'online music lesson' searches in 2019, in the beginning of 2020, there has been an increase in online music course searches due to the necessity of the pandemic.

If we look at an average of 3 months of 'online music lesson' (*online ders*) searches since the beginning of 2020, according to results that were taken from Google Trends website, in Google searches the word 'online lesson' had increased in 90 days (from 19th January to 16th April) from the beginning of the pandemic process in Turkey (Figure 4);

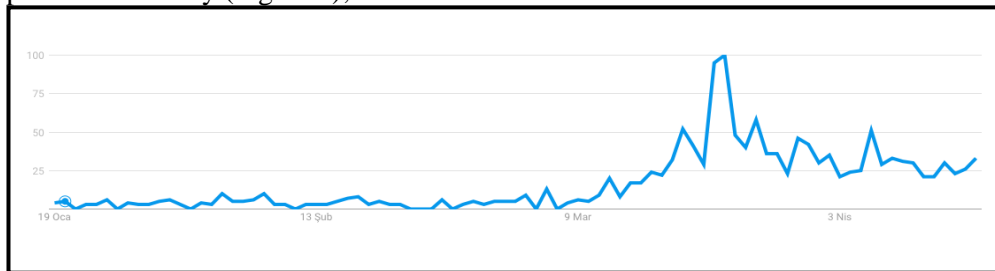


Figure 4. The graphic showing the increase of the word 'online lesson' (*online ders*) in google searches.

If we observe that the word ‘online music lesson’ (*online müzik dersi*) also had increased in 90 days (from 19th January to 16th April), in Turkey (Figure 5);

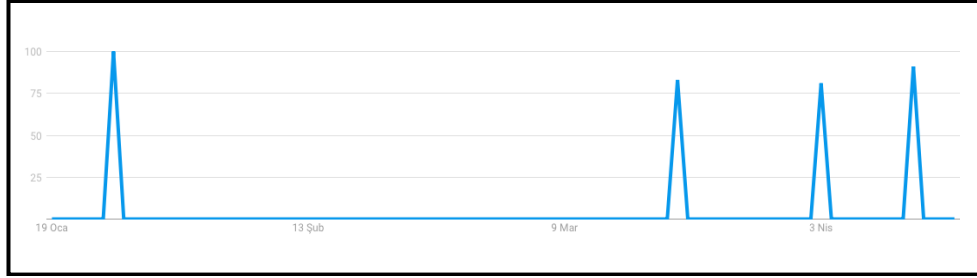


Figure 5. The graphic showing the increase of the word ‘online music lesson’ (*online müzik dersi*) in google searches.

We got these rates by searching in Turkish; *online ders* and *online müzik dersi*. According to the graphic above, from January to the middle of April, online education searching in music and other fields has caught a great rise around Turkey. This uptrend indicates that people staying at homes, tended to improve or distract themselves in the pandemic period.

2.4. Music Performance In The Pandemic

There is some news about musicians in the pandemic period from all over the world. If we mention that what some of them say about it;

Mitsuko Uchida

When I play music, I can forget about the virus. I am continuing with Beethoven’s “Diabelli” Variations, which I was meant to record at the end of April; every day, I do a run-through so I can keep it close to me. I am also making programs for the next seasons: Mozart, Kurtag, late Schumann.

Barbara Streisand

This is a good time to work...There is so much quiet. That’s the only part I like.

Daniil Trifonov

I started learning JavaScript. It has been interesting for me to learn a completely new idiom.

Ashley Fure

I have a stack of things I should or could be doing. But I just could not do that stuff. For the first eight days I was in a daze. Once that cleared, I was trying to ask what it meant for my practice and what I had to offer the world right now.

Philip Glass

I'm staying home and writing music and not doing anything. I'm working on a piece called "Circus Days and Nights". We don't need to connect what is going on the streets of New York or elsewhere.

Lang Lang

I am learning a lot of new repertoire. I am looking into the whole collection of Beethoven sonatas. I never had the time to practice weeks and weeks. Now I can just read through everything with no time pressure ('Joy in the Grief'; Musicians Are Making Art in a Pandemic, New York Times, 1 April 2020).

In Turkey some famous leading artists such as Cihat Aşkın (Violin artist), Gülsin Onay (Piano artist), Kerem Görsev (Piano artist), Erdal Erzincan (Bağlama artist), İdil Biret (Piano artist) gave live concerts on social media. Almost 730.000 people watched Gülsin Onay's live concert on social media. Erdal Erzincan gave an online concert in an event called "Social Guest (Sosyal Misafir)" organized by Istanbul Municipality. İdil Biret gave a concert which was organized by Presidency of the Republic of Turkey on youtube on Bosphorus Bridge with her mask, accompanied by the messages of important thinkers of the western and eastern world (Corona Günlerinde Gülsin Onay'dan Evde Konser, NTV, 16.03.2020). And also, in Italy that was most affected by pandemic after China, some Italians realized music performances from their balconies and windows. It can be said that these activities gave people positive energy to stay stable and healthy mentally and physically.

3. SELF-ACTUALIZATION AND QUARANTINE

We gave some examples considering musicians in the pandemic process. Human has been trying to build itself since its inception. As we know, human being has been the only creature, has utilized knowledge, experiments, equipment best to survive in the nature. These same features have guided human being to art. In this way, human is a creature that can imagine, dream and with these imaginations and symbols, can create new things visually and concretely.

According to Freud's psychoanalytic theory, personality consists of three main structures; *id*, *ego* and *superego*. *Id* is a structure being formed in the first days of human being consisting primitive aspect such as eating, drinking, defecating, sexuality. *Ego* is part of personality that provides balance and harmony regulating with the outside world. *Superego* is moral part of personality that provides to act according to the value judgments of the society (Ağluç, 2013: 2-3). As we see that

self-actualization is one the most important parts of individual's life in society. It is a kind of self-expression.

The most striking instance of self-actualization was seen in Nazi concentration camps. The works (they can be accepted art pieces) of captivities that waited the death in Nazi camps were exhibited in Paris Modern Art Museum, in 1948. The most significant thing was that pictures were drowning on cigarette packets and some papers that were taken secretly. Statues were made from broken tables and chairs by carving. Main subjects of these works were about fear, torture and suffer. The most noticeable indicator in the museum, although people was under torture and torment and lost their hopes, could not stop to tell their feelings. One of the captivities that escaped and survived from Nazi camps stated about these activities "we had to do these to survive everyday" (Ağluç, 2013: 11).

As Jean-Jacques Rousseau mentioned in *The Social Contract*, in first chapter; "Man was born free, but everywhere he is in chains. One thinks himself the master of others, and still remains a greater slave than they" (Rousseau, 2007). We can say that this sentence, which contains a significant expression since the 18th century is the tragedy of human beings. In 21th century, people who lives in modern and urban countries, feels themselves "free" or has "freedom". Actually from another angle, in slavery times, people belonged to their kings under monarchy. Modern people of 21th century suppose that "they are free", however, only names of the positions have been changed strictly. We can say that companies are new kings of modern times. Most of people do not recognize but they spend much more times in buildings such; working at office, workout in gym, meeting in cafes or restaurants etc. Although spending time indoors was familiar for modern people, staying in the same place with family or alone, can affect minds positively and negatively. Today modern people, who were not as free as they think, tried to find a solution like people in Nazi camps. So we can associate with making "staying home videos" and self-actualization. Maybe this period provided to see overlooked little things and details in the life for 21th century society.

In literature there is a theory called *Hierarchy of Needs* by Abraham H. Maslow. Maslow gives a pyramid of humans' needs for self-actualization (Figure 6)

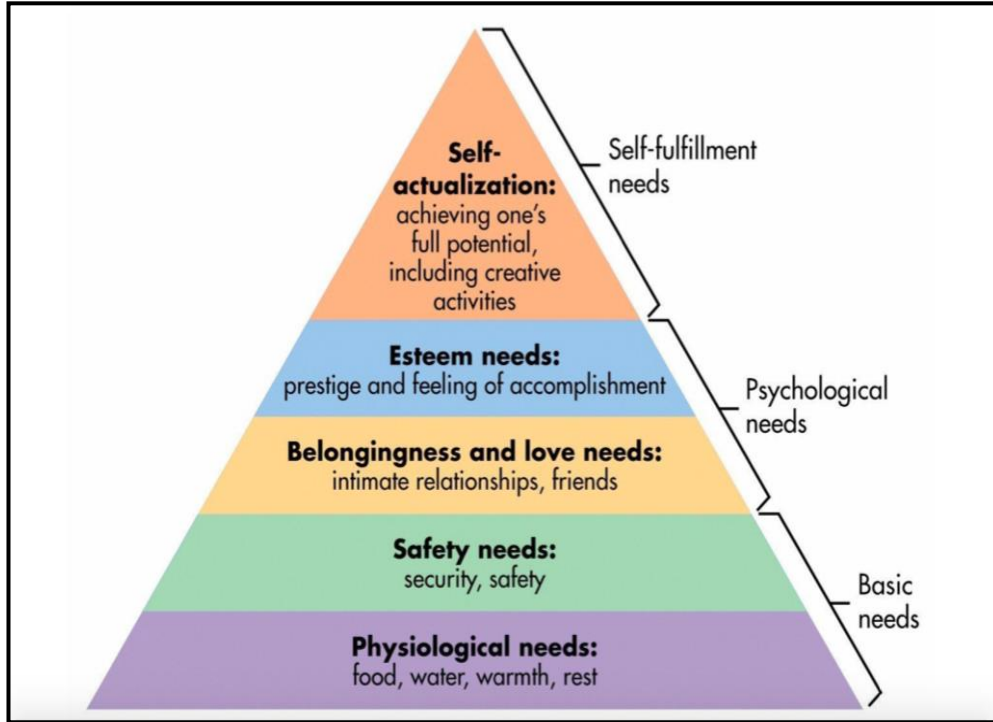


Figure 6. Maslow's *Hierarchy of Needs Pyramid* (McLeod, 2018).

According to Maslow, basic needs are not enough for self-actualization. There are more necessary things based on psychological needs; *belongingness* and *love needs-esteem needs* between basic needs and self-actualization. However, as in the example of Nazi camps, some situations force people to do something. For instance in the pandemic days, people did not feel safe at all. Furthermore, there were lacks of love needs or belongingness because people could not get together in order not to infect each other except communicating on phone or on digital media. It showed that sometimes people could skip some needs for self-actualization. Also according to Maslow, person is always 'becoming' and never remains static (McLeod, 2018). Maslow accepts that the pyramid of hierarchy of needs is a prototype modal and can be changed to some situations. Moreover, Nazi camp example indicates that the process of self-actualization varies from person to person. In this point, cultural and individual differences are involved and we can mention that Maslow's theory contains generalizations based on standardization

Maslow expanded his theory to include cognitive, aesthetic needs and transcendence needs in 1970s. And an eight-stage model was formed (McLeod, 2018)

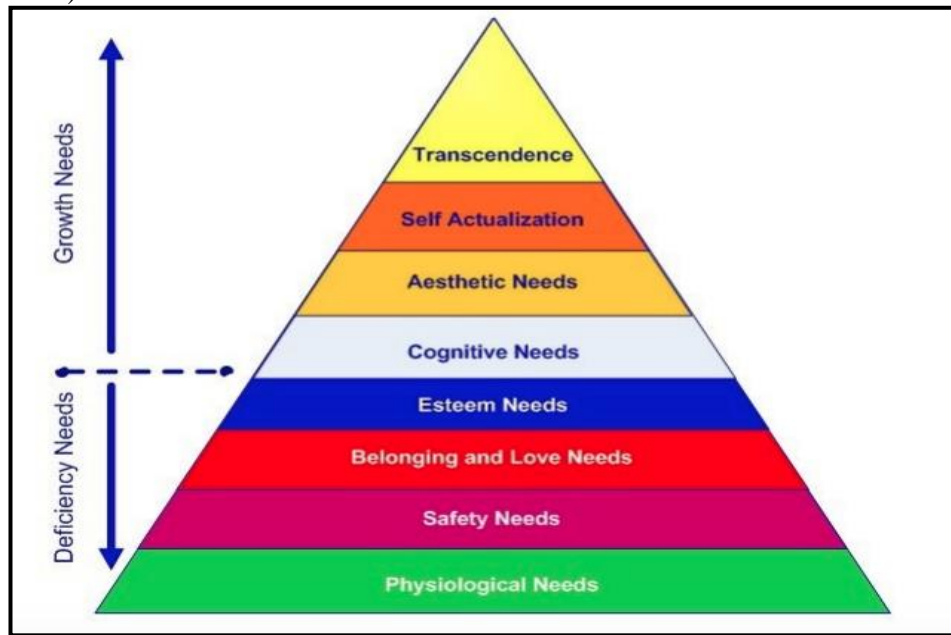


Figure 7. Maslow eight-stage model.

As it seems that transcendence needs is at the top of the pyramid after self-actualization. It refers to mystical experiences, aesthetic experiences, sexual experiences, service to others, the pursuit of science, religious faith etc. (McLeod, 2018). These sophisticated values that were given by Maslow reflect an individual beyond the personal self.

In his book, Maslow mentions that; “The creation of art may be relatively motivated, i.e., when it seeks to communicate, to arouse emotion, to show, to do something to another person, or it can be relatively unmotivated, i.e., when it is expressive rather than communicative, intrapersonal rather than interpersonal” (Maslow, 1954: 234). These paragraph supports our proposition about making music and creating “Evde Kal (Stay Home)” videos in the pandemic as an unmotivated reaction. However, the process of self-actualization and self-improvement can be observed relatively areas of psychology.

4. CONCLUSION AND DISCUSSIONS

Since *Corona Viruses* (Covid-19) was first seen in Wuhan, in China, on December 2019, pandemic and its social isolation have had some bad influences on people from all over the World. However, peoples' responses to this situation, took place by sharing the pain, supporting themselves, learning something new, listening to themselves etc. In this case, maybe the most effective way became music and art to reflect it directly. Meaning of the musical performance in communication played a significant role. Musicians shared their music video productions titled 'Evde Kal' that were recorded with their cell phones, without caring sound or visual quality. Moreover, they made music together in a video, but not to come together in-person, in the same place. Moreover, musicians could not perform music in public, started to give online private lessons to make money. Besides, it was seemed that online lessons and online music lessons searching was increased according to Google Trends. Moreover, in the context of the cultural industry, music production facilities were shifted to online-social media. Increasing online music productions undoubtedly require new and improved tools to take part in this field. The Covid-19 pandemic provided to realize its importance and speeded up the process for musicians and music industry to improve performance tools and even places.

Finally the pandemic process was associated and evaluated with self-actualization. In this way, Maslow's *Hierarchy of Needs Pyramid* became an important indicator to define how self-actualization could be realized. It was observed that there are some levels to reach to the top of the pyramid, however it is possible and acceptable to skip me of these levels for self-actualization. Even Maslow admits that some needs can be changed or skipped according to individuals' situations. As a result of this, Maslow continued to refine his theory based on the thought of a hierarchy of needs through the years 1943-1962-1987 (McLeod, 2018).

In the pandemic, it was considered that the epidemic forced people to change some practices and behaviors in social, cultural and financial parts of the life. Accordingly, institutions of the capitalist world should be changed and reconstructed. However, how can it happen? The question is too hard to answer. In some discussions it is said that working hours can be stretched. Because many stores were closed, people turned to online shopping in the pandemic process. And, there is no need crowded staff in stores anymore. A few staff members can carry out work. These situations encourage both companies and government agencies to change their strategies for after Covid-19 pandemic called 'new normal'.

Cancellation of all concerts, events, closure of theaters, cinemas and entertainment venues will require conditions and needs for musicians, actors and

industry professionals as in every field. The number of spectators will be reduced to prevent people's contact with each other. However it will cause an increase in ticket prices. Staying away from each other in the same place can make the environment meaningless. Because the art and music or entertainment shows have been made for interaction. For example, while dancing with a partner without touching, can change behaviors and isolate people. Making live concerts, events or shows online can be new trend for some years. In this case, for both musicians and audiences, there can be major changes in using technology tools and equipment. For example, in order to listen to an online concert with sound quality like in an acoustic concert environment, the listener should have a good headset or sound systems as well as the musicians need a good recording environment and recording tools.

There are more discussions and question about how peoples' behaviors and institutions of capitalist world will be changed next decade. As Pope Francis said that "the coronavirus pandemic has proven that the 'magic theories' of market capitalism have failed and that the world needs a new type of politics that promotes dialogue and solidarity and rejects war at all costs" (Market capitalism has failed in pandemic, needs reform. apnews. 2020). In a world of over a billion Catholic Christians, Pope's words cannot be ignored. Moreover, in a recent work on public health has been published by Oxford University Press, a phrase is remarkable; "...Profit-motivated behaviors keep individuals from accessing necessities and undermine public health and health systems... Because such behavior is economically rational in capitalism, capitalist imperatives may be incompatible with public health" (Cohen, 2020: 2). It is so clear that the world after Covid-19 will not be the same at all. However, we need to do more in every field to find answers to these questions.

REFERENCES

Afacan, E., Avcı, N., "Koronavirüs (Covid-19) Örneği Üzerinden Salgın Hastalıklara Sosyolojik Bir Bakış", *Avrasya Sosyal ve Ekonomik Araştırmaları Dergisi (ASEAD)*. Vol. 5, 2020: 1-14.

Ağluç, L., "Sanat Yaratıcılık Bağlamında İnsan ve Yaratma Güdüsü (Art Creativity and Creation in the Context of Human Motive)", *Mediterranean Journal of Huminites*, Vol.3/2, 2013: 1-14.

Bishop, L., Goeble, W., "Performers and an Active Audience: Movement in Music Production and Perception", *Musikpsychologie — Musik und Bewegung*, Leibniz-Institute for Psychology Information (ZPID), Vol. 28, 2018: 1-17.

Cohen, J., "COVID-19 Capitalism: The Profit Motive Versus Public Health", *Oxford University Press*, 2020.

Frederickson, J., "Technology and Music Performance in the Age of Mechanical Reproduction", *Croatian Musicological Society*, Vol. 20/2, 1989: 193-220.

Gallo, J., *NSA/CSSM, NSA Signal Collection Equipment and Systems the Early Years-Magnetic Tape Recorders*, Center for Cryptologic History, NSA Signal Collection Equipment and Systems (Secret Spoke), 1991.

Ghalem, A., Okar, C., Chroqui, R., El Alami, S., "Performance: A Concept to Define, Logistiqua" *Conference*, EST Berrechid, 2016.

Gündüz, E., B., "Dijitalleşmenin Müzik Endüstrisine Etkileri: Spotify Örneği", (Unpublished Master Thesis, Maltepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2019).

Maslow, Abraham, H., *Motivation and Personality*, Harper & Row Publishers, New York, 1954.

Mellon, J., "Where and When Can We Use Google Trends to Measure Issue Salience", *Cambridge University Press, PS: Political Science & Politics*, Volume 46, 2013.

Palmer, C., "Music Performance", *Annual Review Psychology*, Vol. 48, 1997: 115-138.

Rousseau, J.J., *The Social Contract*, La Vergne, Tennessee, TN: BN Publishing, 2007.

Schmidt, Margaret, "Collecting and Analyzing Observation of Music Teaching and Learning Data", Ed. C. Conway, *The Oxford Handbook of Qualitative Research in American Music Education*, Oxford University Press, 2014: 164-185.

Stacho, L., Deliege, I., Virtuosity's appeal, *Musicae Scientiae*, Vol. 22 (4), 2018: 449-453.

Stone, R., *Theory for Ethnomusicology*, Upper Saddle River, NJ: Pearson Prentice Hall, 1998.

İnternet Kaynakları

Altun, İ., "Pandemi Günlerinden: Karantina Sessizliğinde Müziğin Halleri", 2020, <https://kiyimuzik.com/pandemi-gunlerinden-karantina-sessizliginde-muzigin-halleri/> (E.T: 27.09.2020)

"Corona Günlerinde Gülsin Onay'dan Evde Konser" <https://www.ntv.com.tr/sanat/corona-gunlerinde-gulsin-onaydan-evde-konser,ygMMGeJxj0yGyJUo33-tgg> (E.T: 27.09.2020).

"Joy in the Grief: Musicians are Making Art in a Pandemic" <https://www.nytimes.com/2020/04/01/arts/music/coronavirus-classical-music.html> (E.T: 27.09.2020).

McLeod, S., “Maslow’s Hierarchy of Needs”, 2020, <https://www.simplypsychology.org/simplypsychology.org-Maslows-Hierarchy-of-Needs.pdf> (E.T: 27.09.2020).

McLeod, S., “Maslow’s Hierarchy of Need, Simply Psychology”, 2018, <https://www.simplypsychology.org/maslow.html> (E.T:30.11.2020).

Winfield, N., “Market capitalism has failed in pandemic, needs reform”, 2020, <https://apnews.com/article/virus-outbreak-pope-francis-archive-capitalism-bcde0053314e65612add0709fada5519> (E.T: 29.10.2020).

ANTİK YUNAN ENSTRÜMANI AULOS VE AULOS'UN ASKERÎ AÇIDAN İNCELENMESİ

AULOS THE ANCIENT GREEK INSTRUMENT AND IT'S USE IN MILITARY

Samet İKİBEŞ*

Geliş Tarihi: 04.02.2021

Kabul Tarihi: 01.03.2021

(Received)

(Accepted)

Öz: Aulos üflemeli bir enstrümandır. Bu çalışmada Antik Yunan aulosu üzerinde inceleme yapılmıştır ancak çalgının anavatanı aslen Anadolu coğrafyasıdır. Aulos yalnızca bir enstrüman görevi görmemekte, kullanım amacı olarak askerî bir enstrüman olarak da bilinmektedir. Bu özelliğini dönemin yazarlarının anlatılarından ve seramiklerin üzerindeki betimlemelerden anlamaktayız. Aulos müzik-duygu ilişkisine bağlı olarak askerlerin öfke ve coşku gibi duygularını tetiklemektedir, bu da onun savaşlarda kullanılmasını doğurmuştur. Ayrıca aulos “Pyrrhic savaş dansı” denilen oyunlarda da kendine yer bulmuştur. Bu oyunlarda zırhlarını ve kalkanlarını kuşanan askerlerin yanında aulos sanatçısı da bulunuyordu. Aulosun var olan mevcut kullanım özellikleri incelendiğinde, Antik Yunan enstrümanlarının en önemlilerinden biri olduğu görülür.

Anahtar Kelimeler: Antik Yunan, Müzik ve Duygu, Aulos, Pyrrhic Savaş Dansı, Hoplit.

Abstract: Aulos is an ancient musical instrument. According to current paper, it is origin was Anatolia, although the investigation is carried out on ancient Greek auloi. Aulos does not only serve as an instrument; it can also be seen as a military instrument. We encounter this feature on the quotations of the ancient authors and the ceramic paintings. Aulos' music triggers the soldiers' emotions such as anger and enthusiasm depending on the relationship of emotions, and this has led to its use in going to war. In addition, the aulos Pyrrhic was featured in the games called war dance, in which there was an aulos artist alongside the soldiers who donned their armor and shields. When the current usage features of the aulos were examined, it enabled us to count it among the most important ancient Greek instruments.

Key Words: Ancient Greek, Music and Feeling, Aulos, Pyrrhic War Dance, Hoplite.

* Arkeolog, İzmir, samet_ikibes@hotmail.com, 0000-0002-0116-9049.

1. GİRİŞ

Antik Yunanlılar için müzik önemli bir olguydu. Çünkü hayatlarının neredeyse her alanında müzik yer alıyordu. Örneğin törenlerde, tapınaklara doğru yürüyüşlerde, askerlerin savaş yollarında, düğün ve cenaze törenlerinde, hattâ ekin biçme dönemlerinde bile müzik kendisine yer buluyordu (Sarıboğa ve Akıncı, 2017: 5-6). Fakat bu kullanım alanları dışında Yunan toplumu için çoğunlukla müzik, şölen dediğimiz ziyafet yemeklerine eşlik edecek biçimde uygulanmaktaydı. Bu duruma kanıt olarak arkeolojik kazılar sonucunda elimize ulaşmış olan seramik betimlemelerini gösterebiliriz. Mevcut seramik betimlemeleri üzerinde birçok farklı konudan sahneler de bulunmaktadır. Ancak işlenen konular içerisinde şölen sahneleri kendisine daha çok yer bulmaktaydı. Müzisyenler de şölen sahnelerine eşlik ediyorlardı. Şölen sahnelerinde katılımcılar “kline” denilen bir ucu hafif oval mobilyada yarı uzanır şekilde, müzisyenler ise ayakta müziklerini icra ederken betimlenmişlerdir. Ayrıca Antik Yunan sözlü müziği oluşturmak için müziğin söz oluşumundan sonra ritmi ortaya koyarak oluşturulduğunu da belirtmek zorundayız (Özden, 1991: 29). Bu durumdan kaynaklı olarak Yunan toplumunda her şairi müzisyen olarak algılamamız doğru olacaktır (Friedell, 2017: 121). Sonuç itibarıyla toplumda müzik yeme içme eylemleri kadar önemli bir konumda kendisine yer bulmuştur.

Yunanlılar M.Ö. 8. yy. da koloni hareketleri ve ticari ilişkiler sayesinde farklı medeniyetler ile etkileşime geçmişlerdir. Ticaret faaliyetleri sonucunda edinmiş olunan kültürel bilgileri ve yeni öğrenilen uygulamaları ana yurtlarına getirmişlerdir. Elde edilen yeni bilgiler arasında kuşkusuz yeni müzik aletleri de yer almaktadır. Buna kanıt olarak günümüzde yapılan araştırmaların Antik Yunan müziğinin Mısır ve Asya toplumlarından etkilendiği sonucunu gösterebiliriz (Mimaroglu, 1995: 17). Öyle ki mevcut karşılıklı kültürel alışverişin, ticaret sayesinde ortaya çıktığı hiç şüphesiz kabul edilebilir bir gerçektir.

Müzik eğitimi Helenistik Döneme gelindiğinde daha düzenli bir formata dönüşmüştür. Bu dönemde fiziksel ve zihinsel verilen eğitimler için kullanılan yapı *gymnasion* olarak isimlendirilir. Gymnasion yapılarında müzik eğitimleri dışında aynı zamanda sportif faaliyetler, edebiyat, matematik ve felsefe gibi eğitimlere de yer verilmiştir (İkibeş, 2020: 264). Verilen her bir eğitim için farklı zaman dilimine ihtiyaç duyuluyordu. Belirtilen zaman dilimlerinden müzik eğitimleri genellikle kendisine öğleden sonra yer bulmuştur (Başgelen, 2009: 5). Antik Yunan yaşamında müzik ne kadar önemli bir konuma sahip ise müzik eğitimleri de doğru orantılı şekilde o kadar önemli bir yere sahiptir. Kendi toplumlarında askerî eğitimlerin çocuk yaşta verilmeye başlandığını bilmekteyiz. Müzik eğitimleri de askerî eğitim gibi küçük yaşlarda başlıyor olmalıydı. Nitekim müzik eğitiminin önemi, Arkadya

bölgesinde aulos ve lir çalgısının 30 yaşına kadar çalınması zorunlu olan yasa ile açıklayabiliriz (Sachs, 1965: 19). Çünkü bu tarz bir eğitim almayan vatandaş mevcut yasayı yerine getiremeyeceğinden dolayı eğitim almak zorundaydı.

2. AULOS VE MÜZİK DUYGU İLİŞKİSİ

Antik Yunanlılarda aulos, lir ve kithara diğer enstrümanlara göre daha önemli bir konuma sahiptir. Fakat belirtilen üç antik enstrüman arasından aulosu önem bakımından birinci sıraya koymamız doğru olacaktır. Aulos için böyle bir düşünceye sahip olmamız seramiklerin üzerinde yer alan betimlemelerden kaynaklıdır. Mevcut betimlemelerde tüm enstrümanlar karşılaştırıldığında aulos betimlemeli seramiklerin sayısı diğer türdeki enstrümanların betimlemelerine göre daha fazladır. Bu durum da aulosun diğer enstrümanlara göre konumunu açık bir şekilde anlamamıza sebep olmaktadır.

Aulosun kelime anlamı araştırıldığında küp veya boru anlamına gelen “Auloi” kelimesinin çoğulu olarak karşımıza çıkar (Celasin, 2002: 70). Roma dönemine geldiğimizde İmparatorluğun resmi dili olan Latince de aulos “Tibia” olarak isimlendirilmiştir (Landels, 2000: 24). Günümüzde dilbilimciler bu enstrüman için genellikle flüt olarak çevirisini yapmaktadırlar. Ancak enstrüman incelendiğinde tiz bir ses yapısı olmasından dolayı flüt ile hiçbir benzerliği bulunmayacağı belirtilmektedir (Geiringer, 1978: 36). Elde edilen sonuçlar itibariyle dilbilimcilerinin aulos için farklı bir tanımlama yapması doğru olacaktır.

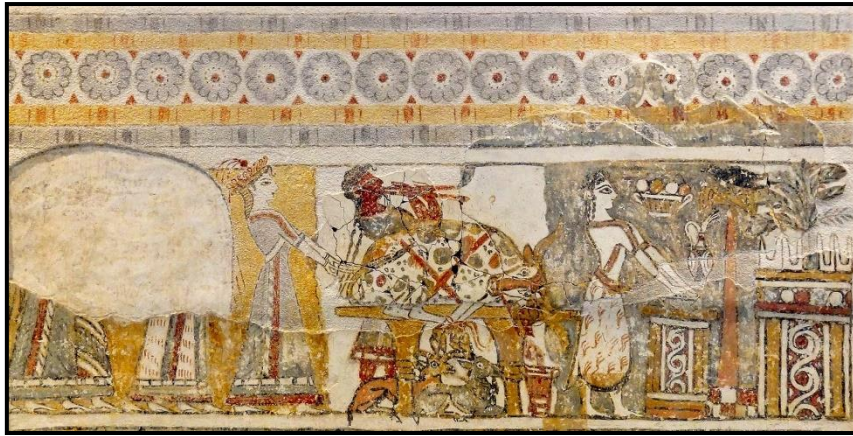
Antik Yunan dönemi enstrümanlarının kökeni konusunda araştırma yapıldığında, onların kültürel etkileşim ile başka uygarlıklara ait enstrümanların bazılarını kendi uygarlıklarına getirmiş oldukları görülür. Nitekim bu sonuçlar sayesinde aulosun Kıta Yunanistan'ına ait bir enstrüman olmadığı anlaşılmıştır. Tahmini olarak aulosun kökeninin Anadolu olduğu ileri sürülmektedir (Hanning, 2002: 5). Popüler enstrümanlar genellikle belirli bir tanrıya adanmış olup tanrının enstrümanı olarak öne çıkıyorlardı. Aulos bu rolde tanrı Dionysos'un simgesi olarak karşımıza çıkmaktadır (Mimaroglu, 2006: 17). Dionysos kültürü ile bağlantısı sayesinde araştırmacılar aulosun Yunanlılara M.Ö. 7. yy.da gelmiş olduğunu belirtmektedirler (Neubecker, 1977: 77). Ayrıca aulosun kökeni ve ne zaman ortaya çıktığı konusunda mitolojik hikayeler ele alındığında, enstrümanın tanrıça Athena ile bağlantılı olduğu görülür. Antik Yunan mitolojisinde aulosun bulucusu olarak sayılan Athena, enstrümanı çalarken yüzünün kötü şekil almasından dolayı tanrıça Hera ve Afrodit tarafından alay edilmiştir. Athena daha sonra bu durumun farkına varmasıyla enstrümanı kullanmamak üzere atmıştır (Grimal, 1997: 473-474). Ege

coğrafyası için arkeolojik verileri dikkate aldığımızda, aulos hakkında en eski örnek M.Ö. III. bin yılda karşımıza çıkan mermerden yapılmış aulos çalan figürdür (Şekil 1). Figür estetiklik barındırmasa da araştırmacılar için önemli bir kanıt teşkil etmektedir. Çizim tekniğinde ise elimize geçmiş en eski kanıt, Girit'te Hagia Triada bölgesinde, yaklaşık M.Ö. 1400'lü yıllara tarihlenen lahdin üzerinde görülmektedir (Şekil 2). Lahitte tanrıya yapılan sunu sahnesi işlenmektedir. Ayrıca sahnede aulos benzeri bir üflemeli çalgı da resmedilmiştir. Edebî olarak en eski kanıt, neredeyse bu konu üzerinde her araştırmacının bildiği gibi M.Ö. 8. yy.da yaşamış ve onun anlatısı olduğu düşünülen Homeros'un İlyada ile Odysseia'sıdır.



Şekil 1: M.Ö. III. bin yıla tarihlenen Kiklad'da ele geçen mermerden yapılmış aulos çalan figür.¹

¹ "Ancient Greece" <https://ancient-greece.org/>



Şekil 2: Girit'te Hagia Triada'da M.Ö. 1400'lü yıllara tarihlenen lahit üzerindeki aulos detay sahnesi.²

Aulos yapı itibariyle çift borudan oluşan bir enstrümandır. Tutuş şekli olarak önde bitişik veya yan yana tutularak çalınmaktaydı. Seramik betimlemeleri incelendiğinde 45 derecelik farklı açılar ile aulosun tutulduğu görülmektedir (Landels, 2000: 29-30). Yapı gereği çift boruya sahip olan aulosun, ikinci borusunun ne işe yaradığı konusunda henüz hem fikir olunabilecek bir bilgi bulunmamaktadır. Enstrümanı oluşturan borular beş bölümden oluşmaktaydı (Landels, 2000: 27) (Şekil 3). Bu parçalar günümüz klarinet mantığı ile aynı şekilde çıkarılıp takılabilir olmalıydılar. Mevcut beş bölümden ağız bölümü, genellikle enstrümanı çalan kişinin ağzında olacak şekilde tasarlanmıştır. Seramik üzerindeki betimlemelerde bu durumdan kaynaklı olarak aulosun ağız bölümleriyle çoğunlukla karşılaşmamaktayız. Ayrıca kullanılan bu ağız tipi tek bir grupta incelenmemektedir (Celasin, 2002: 71). Aulosu oluşturan boru parçalarının üretimi genellikle ahşap (kamış da olabilir), fildişi ve metalden yapılmaktaydı. Yapılan araştırmalar sonucunda, aulosun yapımında kullanılan kamış türünün Arundo Donax türünde bir

² "Hagia Triada Sarcophagus" <https://www.khanacademy.org/humanities/ancient-art-civilizations/aegean-art1/minoan/a/hagia-triada-sarcophagus> (Erişim Tarihi: 02.12.2020)

bitki ya da ona yakın bir tür olduğu öne sürülmektedir (Landels, 2000: 28). Enstrümanın borularının uzunlukları genellikle eşit olmaktadır. Erken örnekler için mevcut borular üzerinde en küçük parmak deliğinin altında hava deliği ve bunun yanında delik sayısı üç veya dört olurken zamanla delik sayısında 15'e kadar bir artış gözlemlenmiştir (Stefan, 2010: 328; Geiringer, 1978: 36). Artan delik sayısına bağlantılı olarak deliklere açılır kapanır şekilde kapaklar yerleştirmek zorunda kalmışlardır. Bunun sebebi olarak enstrümanı çalan kişilerin borunun uzamasıyla hava deliklerini parmakları yardımı ile kapatamayacağından, açık kalacak deliklerin bu kapaklar sayesinde hava akışını engelleyip kontrol altına almak istemelerinden kaynaklıdır (Geiringer, 1978: 36). Aulosu çalma yeteneğine sahip kişilerin müziklerini icra etmeleri esnasında yüzlerinde oluşan şişmeyi önlemek için başın etrafına deriden *Forbeia* takmışlardır (Şekil 4). Forbeialar için söylemiş olduğumuz işlevinden farklı bir işlev olarak şunu da belirtebiliriz, aulos çalarken ses çıkarmak o kadar kolay olmadığı için forbeialar sayesinde ses çıkışının daha rahat olması sağlanmıştır (Say, 1997: 64). Ayrıca Herodot tarafından hem kadın hem de erkek flütü şeklinde iki farklı flütün varlığından söz edilmektedir (Herodotos, 1.17). Günümüzdeyse araştırmacılar tarafından ortak bir karar alınarak ince sesli flütün kadın, kalın sesli flütün ise erkek flütü olarak iki farklı üflemeli enstrümandan bahsetmiş olacağı kanısı kabul görmüştür.

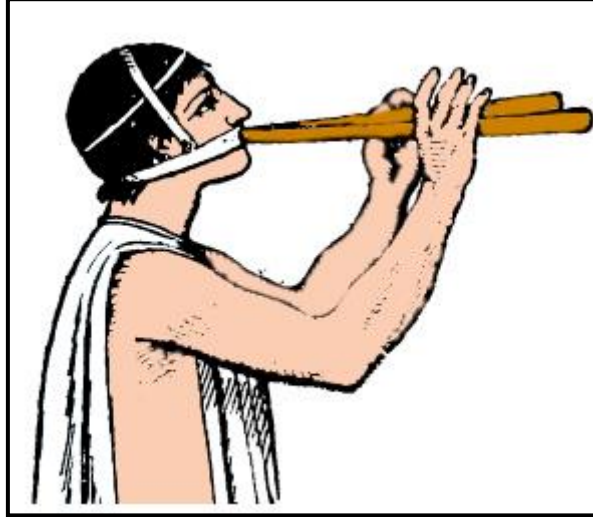


Şekil 3: Aulos'un bölümleri³

Müzik tarihi neredeyse insanlık tarihi kadar eskidir. Öyle ki karşılaştığımız her dönemde müzik tüm toplumlar ve medeniyetler için önem teşkil etmiştir. Antik müzik dönemin uygarlıklarında derinlemesine incelendiğinde müziğin savaşlarda da kendisine yer bulduğu anlaşılmıştır. Günümüz ülkelerinde bile müzik uygulamaları, antik dönemlerdeki kullanım şekliyle özdeşleşebilmektedir. Bu durumla bağlantılı olarak modern devletlerde her ülkenin kendine özgü millî bir marşı ve bu marşa eşlik eden müziklerini gösterebiliriz. Modern ülkelerde karşılaştığımız millî marş antik dönemlerdeki kahramanlık şarkıları ile eş değer özellik taşımaktaydı. Antik Yunan toplumu örnek alındığında, kahramanlık şarkılarının ilk kanıtı Homeros'un İlyada ve Odyssea'sı gösterilir. Homeros'un eserlerinde ve marş niteliği taşıyan antik şarkılarda, genellikle savaşçıların yiğitliklerinin konu edildiği bir anlatım biçimi kullanılmıştır. Daha sonraki dönemlerde ise Plutark tarafından Lykurgos'un

³ Çizim: Murat Özgür Kes, 2021.

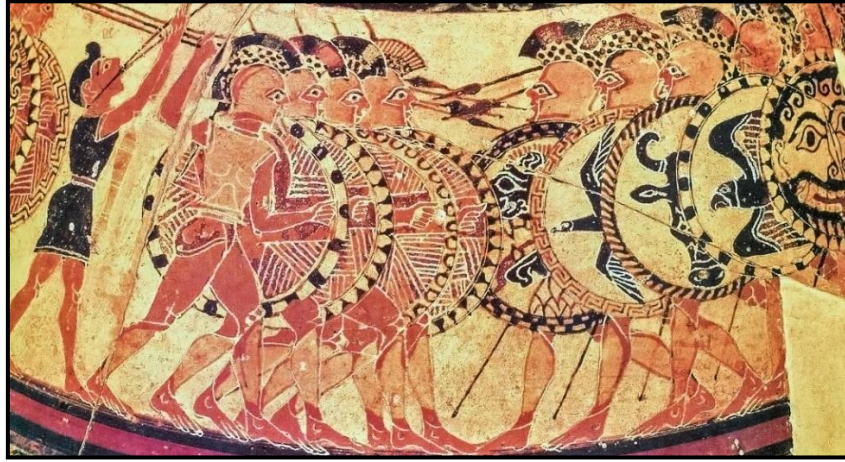
Hayatı'nı anlattığı kitabında Spartalı ihtiyarlar, orta yaşlılar ve çocukların önemli günlerde yiğitliklerinin konu edildiği korolar karşımıza çıkmaktadır (Plutarkhos, XVI). Antik medeniyetler ve modern devletlerde karşılaştığımız bu ortak durum sayesinde, müziğin insan üzerindeki etkileri anlaşılır nitelik kazanmıştır. Bilimsel olarak müziğin kişilerin duygu durumlarına etkileri incelendiğinde, insan beyninde bulunan *limbik sistemin* -öfke, coşku vb. duyguların harekete geçmesinde etkili olan kısım- önemi olduğu ispatlanmıştır (Uzun ve Uzun, 2018: 146). Hattâ müziğin zihnimize yer alan, geçmişte yaşanmış duyguları da harekete geçirebileceği belirtilmektedir (Canyakan, 2017: 44). Müziğin etkilerinin kanıtlanmış olmasıyla birlikte antik dönem toplumlari için şunları söyleyebiliriz. Müzik dinletisiyle savaşa gitmeleri esnasında öfke, coşku ve heyecan duygularını harekete geçirmesinin yanında geçmiş yıllarda yaşamış oldukları askerî sıkıntıları da bu duygulara eklemeleriyle, askerlerin rakiplerine korkusuzca saldırmalarını bekleyebiliriz. Ancak bazı araştırmacılar tarafından müziğin insan duygularını harekete geçirme olasılığı kabul edilmemektedir (Hoşcan, 2012: 11). Günümüzde modern teknikler kullanılarak denekler üzerinde yapılan araştırmalar sonucunda, müzik ve duygu arasında etkileşim görmeyen uzmanların yanılmış oldukları sonucuna ulaşılmıştır. Çünkü yapılan denekli araştırmalarda müziğin insan duygusunu hem yansıttığı hem de duyguyu harekete geçirdiği sonucuna ulaşılmıştır (Sezer, 2011: 1472-1493; Karşıcı ve Kutluk: 2008: 87- 94).



Şekil 4: Başının etrafına forbeia takmış aulos sanatçısı betimlenmektedir.⁴

Antik Yunanlılarda savaş müziği ele alındığında aulosun yerinin ayrı bir konumda olduğu görülür. Çünkü aulos, antik yazarların anlatılarında ve günümüze kadar varlığını koruyan seramik betimlemeleri sayesinde askerî sistemde bile kendine yer bulduğunu görmekteyiz. Mevcut duruma kanıt niteliği taşıyan buluntular arasındaysa en bilindik örnek, Chigi Olpesi adının verildiği seramiği gösterebiliriz (Şekil 5). Olpe üzerindeki sahnede farklı Hoplit (Antik Yunanda M.Ö. 8. yy. civarında ortaya çıkmış ağır piyade sınıfı) sınıfları falanks (kalkanların yan yana dizilmesiyle oluşturulmuş kalkan duvarı) sisteminde karşılıklı mücadeleye tutuşmaları resmedilmiştir. Savaşçılar dışında onlara eşlik eden bir aulos sanatçısı da bulunmaktadır. Ayrıca Chigi Olpesi gibi seramik betimlemeleri dışında aulosun, savaş sırasında kullanımına ilişkin edebî kaynaklarda da çokça kanıt bulunmaktadır. Örnek olarak Thukydides'in "Peloponnessos Savaşları" ve Plutarkhos'un "Lykurgos'un Hayatı" eserlerini gösterebiliriz. Bu iki eserde de Chigi Olpesi'nde betimlenen konuya benzer bir anlatım biçimiyle karşılaşmaktayız. Ortak olarak iki eserde, Spartalı askerlerin düşmanlarına aulos eşliğinde saldırıya geçtikleri belirtilmektedir (Thukydides, LXX; Plutarkhos, XXII). Bu saldırı esnasında aulosa eşlik olarak Paian ve Kastor marşları söyleniyordu. Bu iki marşın temel noktası ikisinin de savaş marşı niteliği taşımasıdır. Kastor marşı tanrı Zeus ile Leda'nın oğulları olan Kastor ve Polydeukes şerefine söylenirken, Paian ise tanrı Apollon'un mitolojik Python yılanını yenip öldürmesini konu alan sözler barındırmaktadır. Bu anlatım dışında konu ile bağlantılı olarak aulosun (flüt enstrümanları baz alınarak) Aristoteles tarafından kışkırtıcı özelliği olduğu da söylenmiştir (Aristoteles, 243-244).

⁴ Çizim: Murat Özgür Kes, 2021.



Şekil 5: M.Ö. 7. yy.a ait Chigi Olpesi'nde, falanks sisteminde sıralanan hoplitler ve bir aulos sanatçısı betimlenmektedir.⁵

3. PYRRHİC SAVAŞ DANSI

İnsanlık tarihi boyunca yaşanmış olan tüm savaşlarda, rakipler birbirlerinin dirençlerini kırmaya çalışmışlardır. Mevcut uygulamalardan bir tanesi savaş dansıdır. Yapılan araştırmalar sonucunda savaş dansı, ilkel dönemlerde yaşamış insanlar tarafından bile oynandığı tespit edilmiştir (Wheeler, 1982: 230). Antik Yunan döneminde uygulanan birçok savaş dansı bulunmaktadır. Pyrrhic savaş dansı mevcut danslardan yalnızca bir tanesidir. Ksenofon tarafından anlatılan biçimiyle Pyrrhic savaş dansı, Anadolu uygarlıklarından Hititlerin savaş dansına benzerlik göstermektedir. Nitekim Hititlerin tespit edilen savaş dansı, tanrı İyarrı onuruna yaşanmış bir savaşı, canlandırma tekniğiyle icra edilir (Millington, 2013: 221). Antik Yunanlıların Anadolu uygarlıkları ile kültürel etkileşimleri bulunduğundan bu tür savaş dansı biçimini Anadolu uygarlıklardan öğrenmiş olabileme ihtimalleri bulunmaktadır. Ancak Antik Yunan döneminde oynanmış olan Pyrrhic savaş dansının tam olarak ne zaman ve nasıl ortaya çıktığı konusunda kesin bir bilgi bulunmamaktadır. Bu dansın ilk kim tarafından icra edildiğine ilişkin olarak birçok mitolojik hikâye anlatılır. Aktarılan mitoslar şu şekildedir; Akhilleus oğlu Pyrrhos'un (diğer adı Neople) Eyropylos'u (Mysia kralı Telephus'un oğlu) öldürdükten sonra, Akhilleus'un Patraklos'un (Akhilleus'un kuzeni) cenazesinde,

⁵ "Ancient World Magazine" <https://www.ancientworldmagazine.com/> (Erişim Tarihi: 05.01.2020)

tanrıça Athena'nın doğar doğmaz ve son olarak tanrı Pyrrhichos tarafından Pyrrhic savaş dansının ilk defa oynandığına ilişkin hikâyeler bulunmaktadır (Voutira, 1996: 3).

Pyrrhic savaş dansı Antik Yunan döneminde birden fazla varyasyona sahiptir. Bu varyasyonlardan en önemlisi, Antik Yunan dönemi en büyük şehirlerinden olan Atina ve Sparta'da uygulanan Pyrrhic savaş dansıdır. Belirtilen iki şehir devletinde, yönetsel ve gündelik hayat açısından büyük farklılıklar tespit edilmiştir. Nitekim Sparta şehir devleti, Atina şehir devletine göre daha savaşçı bir toplum olup hedef olarak savaş eğitimlerine yönelmişlerdir. Bu doğrultuda Pyrrhic savaş dansı, Sparta tarafından daha çok askerî nitelik taşıırken Atina tarafındaysa durum daha çok sanatsal yönde ilerlemektedir. Fakat elimize az sayıda bilgi ulaşmasından dolayı konu tartışmaya açık bir durumdadır. Savaş dansının nasıl oynandığına ilişkin bilgiler de dönemin yazarlarının anlatılarıyla sınırlıdır. Aktarılan bilgiler dansın çoğunlukla savaş ekipmanlarıyla oynanmış olduğunu gösterir. Seramik betimlemelerini incelediğimizdeyse bu bilgilerin doğruluk payı artmaktadır. Yazarların aktarmış oldukları kadarıyla, kişiler birbirlerini dans hareketleri ile öldürmeye çalışıyor ve bu esnada savaş sırasında sergilemiş oldukları hareketleri yapıyorlardı (Ksenophon, 6.1.5-6.1.6; Platon, VII.815). Edebi eserler dışında Pyrrhic savaş dansıyla ilgili betimlemeler daha çok seramikler üzerindedir. Ancak bu seramikler üzerinde Pyrrhic dansı betimlemeleriyle M.Ö. 6. yy.ın sonlarına tarihlenen eserlerde karşımıza çıkmaktadır (Voutira, 1996: 3). Betimlemelerde tekil ya da grup halinde belirtilen ağır piyadeler ritmik bir hareket yaparmışçasına resmedilmektedirler. Askerler genel olarak tam zırhlı ya da yarı zırhlı olacak şekilde işleniyorlardı. Örneklerde tam korunma olarak savaşçılar miğfer, kalkan ve göğüs zırhıyla birlikte belirtilmişlerdi. Savunma silahları haricinde saldırı silahı olarak ellerinde mızrak da bulunuyordu. Savaş dansı içerisinde askerler belirli bir düzende kalkanları ve silahlarıyla hareket ediyorlardı. Yapılan dans hareketlerinin askerlerin savaş yeteneklerini geliştirme düşüncesi şüphesiz doğrudur. Çünkü dans esnasında yapılan hareketler çeviklik yeteneğine katkı sağlamaktadır. Pyrrhic savaş dansının askerî eğitimler içerisinde kullanılmasına ilişkin birçok düşünce de bulunuyordu. Araştırmacıardan Borthwick dansın M.Ö. 420'lerde askerî eğitimler içerisinde kullanıldığını savunurken, Merkelbach bu düşüncüyü savunmamaktadır (Borthwick, 1967: 19; Merkelbach, 1988: 1-4, 15-17). Ksenophon'un anlatılarıyla savaş dansının sessiz tiyatro niteliği taşıdığını varsayarsak Merkelbach'ın düşüncesi bu doğrultuda desteklenmektedir (Ksenophon, 6.1.5). Ancak aktarılan fikirlerin hepsi teoriden ibarettir. Pyrrhic savaş dansının Atina ve Sparta şehir devletlerinde farklı varyasyonları olduğunu ve Sparta'nın savaşçı bir toplum olduğundan söz etmiştik. Nitekim belirtilen bilgiler dikkate alındığında Pyrrhic savaş dansının askerî

eğitimlerde kullanılması düşüncesinin bölgeden bölgeye değişebileceği düşünülebilir. Ayrıca Spartanların gündelik yaşamlarında çoğunlukla askerî eğitimler aldığı bilindiğinden dolayı, Pyrrhic savaş dansı onlar için bir askerî eğitim niteliği taşıırken diğer şehir devletleri için bu durum söz konusu olmayabilirdi (Şekil 6-7).



Şekil 6: M.Ö. 430'a tarihlenen hydriada Pyrrhic dansı icra eden hoplit ve aulos sanatçısı betimlenmektedir.⁶

Pyrrhic savaş dansının işlendiği seramik betimlemelerinde askerler ile müzisyenlere de yer veriliyordu. Müzisyenler askerlerin önlerinde ya da arkalarında olacak şekilde belirtilmişlerdir. Mevcut Pyrrhic dansı betimlemeli seramiklerde, işlenen enstrümanlar arasında aulos Pyrrhic dansı için daha önemli bir konumdadır. Öyle ki resmedilmiş örneklerde aulos diğer enstrümanlara göre daha sık olarak betimlenmiştir. Var olan betimlerden yola çıkarsak Aristoteles'in aulos için kışkırtıcı bir enstrüman olarak belirtmesi doğruluk payını daha da arttırmaktadır. Aulosun görevi burada savaşçılara heyecan duygusu ile askerlerin ritme göre hareket etmesini sağlıyor olmalıydı. Diğer enstrümanların Pyrrhic savaş dansı betimlemelerinde yerinin çok olmaması belki de aulosun tınısından kaynaklı bir durumdur. Fakat şu bir gerçektir ki müzik ve savaş arasında çoğu zaman bir bağlantı kurulabilmektedir. Antik Yunan toplumunda bu durum kesin bir kanı olarak Plutark anlatılarında karşımıza çıkmaktadır (Plutarkhos, XXI). İlerleyen dönemlere gelindiğindeyse müzik ve savaş arasındaki ilişki daha belirgin bir şekilde hissedilmiştir.

⁶ Voutira, 1996: 8.



Şekil 7: Önde aulos sanatçısı arkasındaysa Pyrrhic dansı icra eden hoplitler betimlenmektedir.⁷

İskender ve Roma döneminde Pyrrhic savaş dansı farklı bir uygulamaya dönüşmüştür. Nitekim dans uygulama olarak enstrüman eşliğinde yürüyüş adımı biçiminde ifade edilmiştir (Wheeler, 1982: 233). Bu uygulama da günümüzde yapılan askerî yürüyüşlerin temeline tekabül edebilir. Ayrıca bazı araştırmalar Pyrrhic savaş dansının günümüz Batı Anadolu topraklarının yerli oyunu olan *zeybek* ile özdeşleştirilmiş ve zeybeğin kökenini bu dansa bağlanmıştır (Meriç, 2017: 213-239). Fakat kanaatimce zeybeğin kökenini Pyrrhic dansına bağlamak için ayrıntılı bir çalışma yapılması gerekmektedir. Bu teoriden ziyade şahsî görüşüm olarak, Pyrrhic savaş dansı uygulamasıyla bağlantılı müziğin, modern uygarlıklardaki askerî bandonun gelişmesine katkı sağlamış olabileceğidir (Şekil 8).

⁷ Poursat, 1968: 562.



Şekil 8: Günümüz askerî bando örneği, Türk Silahlı Kuvvetleri Armoni Müzikası.⁸

4. SONUÇ

Antik dönemlerde kullanılan enstrümanların sadece müzik dinletisi gibi bir işlevleri bulunmamaktaydı. Günümüzde müzik ve duygu konulu yapılan araştırmalar, müziğin insanlarda var olan şiddet duygusunu uyandırma eğilimine de sahip olduğu sonucuna ulaşmıştır. Bu durum Antik Yunan kültürü içerisinde incelediğimiz antik aulos enstrümanı üzerinde de gözlemlenmiştir. Antik yazarlar ve seramik betimlemeleri sayesinde kanıt niteliği taşıyan bilgilere erişilmiş ve aulosun yalnızca tek bir alanda kullanımı olmadığı anlaşılmıştır. Günümüzde yapılan müzik ve duygu araştırmalarını destekler niteliğinde aulosun, savaşçılara eşlik eder biçimde betimleme ve anlatıları bulunmaktadır. Bu sayede enstrümanın askerî bir nitelik taşıdığı da kanıtlanmıştır. Askerî alanda kullanım biçimiyle, genellikle savaş yollarında söylenen cesaret şarkılarına eşlik eder formattadır. Uygulanan müzik sayesinde askerlerde cesaret ve şiddet duygusu uyandırdı. Aulos ayrıca Antik Yunan toplumu için popüler bir nitelik taşıyan Pyrrhic savaş dansı uygulamasında da kendine yer bulmuştur. Savaş dansı uygulamasında betimlemelerden yola çıkarak, aulos sanatçılarının askerlerin önlerinde ya da arkalarında resmedildiği gözlemlenmiştir. Aktarılan müzik eşliğinde ağır piyadeler ritmik bir hareket

⁸ “Şanlı Ordumuzun Gür Sesi: TSK Armoni Müzikası”
<https://birparcatuhaftik.com/ordumuzun-gur-sesi-tsk-armoni-mizikasi/> (Erişim Tarihi: 24.01.2020)

yaparmış gibi gösterilmişlerdir. Enstrümanın görevi, bu dansta savaşçılara hem ritmik olarak eşlik etmek hem de askerleri yüreklendirmek gibi işlevleri üstlenmek olmuştur. Sonuç olarak aulosun, Antik Yunan kültüründeki göreviyle askerî müzik tarihine katkı sağlamış olduğu kanıtlanmıştır.

ANTİK KAYNAKÇA

- Aristoteles, *Politika*, Çev. M. Tuncay, Remzi Kitapevi, İstanbul, 2011.
Herodotos, *Tarih*, Çev. Müntekim Ökmen, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul, 2015.
Ksenophon, *Anabasis: On Binler'in Dönüşü*, Çev. Ari Çokana, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul, 2018.
Plutarkhos, *Lykurgos'un Hayatı*, Çev. Sabahattin Eyüboğlu ve Vedat Günyol, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul, 2010.
Platon, *Yasalar*, Çev. Candan Şentuna ve Saffet Babür, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2007.
Thukydides, *Peloponnesos Savaşları*, Çev. Furkan Akderin, Belge Yayınları, İstanbul, 2010.

MODERN KAYNAKÇA

- Başgelen, N., *Antik Çağ Kent Yaşamında Kamusal Spor Mekanları ve Anadolu Gymnasionları*, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul, 2009.
Borthwick, K. E., Trojan Leap And Pyrrhic Dance In Euripides Andromache 1129-41, *The Hellenic Studies* 87, 1967: 18-23.
Celasin, C., "Hristiyanlık Öncesi Anadolu Medeniyetlerinde Müzik Aletleri" (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2002).
Canyakan, S., "Müzik Türlerine Verilen Duygusal Tepkide Zaman Değişkenleri ve Kronobiyolojik Etkenler", (Yayınlanmamış Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir, 2017).
Friedell, E., *Antik Yunan'ın Kültür Tarihi*, Çev. Necati Aca, Alfa Yayınları, İstanbul, 2011.
Geiringer, K., *Instruments in the History of Western Music*, Oxford University Press, New York, 1978.
Grimal, P., *Mitoloji Sözlüğü: Yunan ve Roma*, Çev. Sevgi Tamgüç, Sosyal Yayınları, İstanbul, 1997.
Hanning, R. B., *Consise History of Western Music*, W.W. Norton Press, New York, 2002.

Hagel, S., *Ancient Greek Music: A New Technical History*, Cambridge University Press, New York, 2010.

Hoşcan, C., “Müzik ve Duygu: Besteci ve Dinleyici Arasındaki İfade ve Algı Farklılıkları”, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Afyonkarahisar, 2012).

İkibeş, S., “Antik Olimpiyat Oyunları ve Ölüm Sporu Pankreas”, *Çankırı Karatekin Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* 11/1., 2020: 253- 267.

Landels, J., *Music in Ancient Greece and Rome*, Usa-Canada: Routledge Press, 2000.

Karşıcı, G. ve Kutluk, F., “Müzik Beğenisinde Kültürel Etkenler”, *Akdeniz Sanat Dergisi*. 1/1. 2008: 87- 94.

Meriç, R., “Dionysiac and Pyrrhic Roots and Survivals in the Zeybek Dance, Music, Costume and Rituals of Aegen Turkey”, *Gephyra*. 14. 2017: 213- 239.

Millington, A., “War and the Warrior: Functions of Ares in Lirerature and Cult”, (PhD. University College London, London, 2013).

Mimaroglu, İ., *Müzik Tarihi*, Varlık Yayınları, İstanbul, 1995.

Merkelbach, R., *Die Hirten Des Dionysos: Die Dionysos- Mysterien Der Römischen Kaiserzeit Und Der Bukolische Roman Des Longus*. K.G. Saur Verlag, Berlin, 1988.

Neubecker, J. A., *Altgriechische Musik*, Darmstadt, 1977.

Özden, D. F., “Anadolu’da Antik Yunan Müziği: Türkiye Müzelerinde Bulunan Müzik Aleti Betimli Heykeltıraşlık Eserleri”, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 1991).

Poursat, C. J., “Les Représentations de Danse Armée Dans la Céramique Attique”, *Bulletin*. 92/2. 1968: 550- 615.

Sarıboğa, B., Akıncı, Ç., “Antik Yunan Toplumunda ve Felsefesinde Müzik ve Flüt Çalgısı”, *Afyon Kocatepe Üniversitesi Akademik Müzik Araştırmaları Dergisi*, 3/6, 2017: 17-32.

Sachs, C., *Kısa Dünya Musikisi Tarihi*, Çev. İlhan Usmanbaş, Millî Eğitim Basımevi, İstanbul, 1965.

Say, A., *Müzik Tarihi*, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara, 1997.

Sezer, F., “Öfke ve Psikolojik Belirtiler Üzerinde Müziğin Etkisi”, *Uluslararası İnsan Bilimleri Dergisi*, 8/1. 2011: 87- 94.

Uzun, O. M., Uzun, H., “Müzikte Şiddet Şiddette Müzik” *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 6/80. 2018: 145- 161.

Voutira, G. A., “Pyrrhic Dance And Female Pyrrhic Dancers”, *Rıdım-Rcmi Newsletter*, 11/1. 1996: 3- 12.

Wheeler, E., “Hoplomachia and Greek Dances in Arms”, *Bound Offprint from: Greek, Roman, and Byzantine Studies, Volume 23, Number 3*, Duke University, Durham, 1982.

İNTERNET KAYNAKLARI

“Ancient Greece”

<https://ancient-greece.org/> (E.T: 30.01.2021).

“Hagia Triada Sarcophagus”

<https://www.khanacademy.org/humanities/ancient-art-civilizations/aegean-art1/minoan/a/hagia-triada-sarcophagus> (E.T: 12.12.2020).

“Ancient World Magazine”

<https://www.ancientworldmagazine.com/> (E.T: 06.01.2021).

“Şanlı Ordumuzun Gür Sesi: TSK Armoni Mızıkası”

<https://birparcatuhaftik.com/ordumuzun-gur-sesi-tsk-armoni-mizikasi/> (E.T: 18.01.2021).

KLARNET İCRACILARI İÇİN BEDENSEL VE RUHSAL GEVŞEME TEKNİKLERİ VE UYGULAMALARI

PHYSICAL AND MENTAL RELAXATION TECHNIQUES AND PRACTICES FOR CLARINET PLAYERS

Orkun UYAR*

Geliş Tarihi: 10.01.2021

Kabul Tarihi: 05.03.2021

(Received)

(Accepted)

Öz: Enstrüman çalan tüm bireylerin normal yaşantısından farklı olarak performans ve çalışmaları esnasında vücutlarında bir takım fiziksel hareketler gözlenmektedir. Diğer tüm müzisyenlerin yaşadıkları değişimlere ek olarak üfleme çalgı çalan kişilerin vücudunda nefes kullanımı devreye girmekte ve sarf edilen efor daha da artmaktadır. Yaşanan bu fiziksel gelişmelerle birlikte, bir o kadar önemli olan konu da ruhsal değişimlerdir. Müzikte hissedilen duyguların aktarılma arzusuyla birlikte, performans sırasında hissedilen heyecan, kontrolü kaybetme veya başarısız olma korkusu, başarısız olunması halinde başkalarının sizin hakkınızda kötü düşüneceği endişesi gibi düşünceler çalıcının performansına olumsuz etki edebilmektedir. Bu olumsuz durumların tekrarlanabileceği düşüncesi çalıcı üzerinde strese yol açabilmektedir.

Stres, her insanın ve günlük yaşantısının ayrılmaz bir parçası olan, karşılaştığı zorlukların ve yaşam şartlarının kişiye etkisiyle meydana gelen ruhsal gerilim durumudur. Her türlü yaşam zorluğu, ihtiyaçlarını giderme çabası ve yaşamını devam ettirme konusunda karşısına çıkan tüm engeller, kişiyi baskı altına almakta ve gerilim hissetmesine yol açmaktadır. Stres düzeyi kontrol altına alınmadığı ve stresin devamlılığı engellenmediği takdirde, bireylerin vücudunda kasılmalar ve çeşitli rahatsızlıklara kadar uzanan sorunlarla karşılaşabilmektedir. Enstrüman icrasında da ruhsal etkenlerin, bedensel durumları doğrudan etkilediği gözlemlenmekte ve bu konudaki rahatlamının tüm performansa katkıda bulunduğu anlaşılmaktadır.

Bu çalışmada; konservatuvar öğrencilerinin ve klarnet çalıcılarının performanslarında, kayıpların en aza ineceği şekilde kaygı, stres yönetimi teknikleri ve uygulamaları konusunda tavsiyelere değinilmiştir. Bunun yanı sıra klarnet icracılarının müziğine, ifadesine destek olacağı düşünülen nefes teknikleri ve uygulamaları hakkında da bilgiler verilmiştir. Bu çalışma, klarnetçilere ek olarak tüm üfleme çalgı ailesi icracılarının yararlanabileceği stres yönetimi, performans hazırlığı ve doğru nefes alışverişi konuları hakkında bir kılavuz olmayı amaçlamıştır.

Anahtar Kelimeler: Klarnet, Bedensel Gevşeme, Ruhsal Gevşeme, Nefes Teknikleri.

* Sanatta Yeterlik Öğrencisi, Araştırmacı, Trakya Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, orkunuyar04@gmail.com, ORCID: 0000-0002-8048-2235

Abstract: Bodies of all individuals playing musical instruments make certain physical motions during practice and performance different than their daily lives. In addition to the differences experienced by all musicians, breathing is required in wind-instrument players and accordingly, they exert more effort than other musicians. As well as these physical changes, psychological changes are also important. Some thoughts with the desire to transmit the emotions felt in music such as excitement felt during a performance, fear of losing control or failing, and worrying about others will think badly if you fail can negatively affect player's performance. Furthermore, the thought that such situations can repeat may cause stress in clarinet players.

Stress is an integral part of life for everyone and is a mental tension status caused by the effect of difficulties faced and the living conditions of a person. All kinds of life the difficulties, efforts to meet the needs and the challenges faced during maintaining life create pressure on the person and cause him/her to feel tension. If control of stress level is failed and continuity of stress is not prevented, it can cause serious problems in the individuals' body including spasms and various disorders. It is observed that mental factors directly affect physical conditions during a performance, and it is known that relaxation in this respect contributes to the overall performance.

This study discusses recommendations on anxiety and stress management techniques and practices to minimize the losses during the performance of conservatory students and clarinet players. Moreover, some information is also provided on breathing techniques and practices that are considered to help clarinet players' music and expression. This paper aims at being a guide for wind-instrument players as well as clarinet players on stress management, preparation for performance, and correct breathing techniques.

Key Words: Clarinet, Physical Relaxation, Mental Relaxation, Breathing Techniques.

1. GİRİŞ

Tahta nefesli çalgılar ailesinin bir üyesi olan klarnet, Chalumeau (Şalümo) isimli Fransız köylü kavalından gelişerek günümüze gelmiştir ve ismini Latince kökenli parlak, duru, aydınlık anlamı taşıyan "Clarus" kelimesinden almıştır.

Batı Avrupa'da 17. yüzyılda kullanılan Chalumeau klarnetin gelişmemiş ilk şekli olarak anılmaktadır. 1700'lü yıllarda Alman çalgı yapımcısı Johann Christoph Denner (1655-1707) Chalumeau'yu geliştirerek buna Chalumeaux (Şalümoks) demiştir ve klarnetin ilk şeklini oluşturmuştur. Denner'ın hala varlığını koruduğu bilinen ilk klarneti, Münih Ulusal Müzesi ve Metropolitan Sanat Müzesi'nde sergilenmektedir.¹

Klarnetçi, besteci ve mucit Ivan Müller (1786-1854), Denner'dan sonra o güne kadar yapılmış olan 13 perdeli ve en gelişmiş klarneti tasarlamıştır. Müller, günümüzde kullandığımız güderilerin de ilk mucididir. Müller'den önce yünle

¹ "Clarinet in D 1750-70",
www.metmuseum.org/art/collection/search/506724 (Erişim tarihi: 20.12.2020).

doldurulan güderi pedleri, deriden veya bağırsaktan yapılmıştır. Buna karşın Müller'in ürettiği yeni pedlerin daha esnek ve yumuşak olduğu bilinmektedir.²

Klarnetin gelişimi 19. yüzyılda hızlanmıştır. Günümüzde tüm dünyada ve ülkemizde, klasik batı müziği icrasında en çok kullanılan klarnet türü olan Boehm sistem klarnetler, Auguste Buffet ve Hyacinthe Klose'nin araştırmaları ve denemeleri sonucu geliştirilmiştir. Boehm sistem klarnetler de o tarihten günümüze kadar küçük değişiklikler geçirmiştir.³

Münipli bir enstrüman yapımcısı ve flütçü olan Theobald Boehm, matematiksel olarak doğru yerlerde ton delikleri olan bir flüt tasarlamaya karar vermiş ve böyle bir enstrüman yaratmak için çok çalışmıştır. Boehm, denemeleri sonucunda parmağın bir deliği kapatırken aynı anda başka bir ton halkasını kapatabilecek halka-perde dizilerini icat etmiştir. Bu diziler aynı zamanda bir perdeyi kullanarak belli bir mesafedeki farklı bir deliği kapatabilecek şekilde de tasarlanmıştır. Böylelikle, parmakların normal menzillerinin çok ötesindeki delikleri de kapatabilmesi, bu sayede de deliklerin daha küçük üretilme ve elin yapısına uygun olmaları için daha yakın konulması zorunluluğunun ortadan kalkması olmuştur.⁴

Dünyada en çok kullanılmakta olan sistemler olarak, Albert sistem, Oehler sistem ve Fransız Boehm sistem klarnetler dikkate alındığında, günümüz icracılarının büyük çoğunluğu bu üç sistemden birini tercih etmektedirler.

Geçmişten günümüze klarnetlerin perde sistemleri farklılık gösterse de, performans esnasında veya öncesinde hissedilen duygular benzerlik göstermiştir. Profesyonel çalıcılarda, melodilerde hissedilen duygular ve alınan haz birbirlerine benzerlik gösterebilir. Öte yandan müzik sanatının barındırdığı sahne ve performans stresi, bu gerilimle başa çıkamayan müzisyenleri etkisi altına alarak belki de başarısızlığa dönüşecek performans kayıplarına sebep olabilmektedir. Tüm seviyelerdeki klarnet icracılarının, konser, sınav vb. performanslarındaki başarısızlık kaygısı ve stres gibi durumlarıyla nasıl başa çıkacaklarını öğrenmelerinin önemli olduğu düşünülmektedir.

² Albert R. Rice, Müller's "Gamme De La Clarinette" (c. 1812) and the Development of the Thirteen-Key Clarinet", *The Galpin Society Journal*, Sayı 56, Oxford 2003, s. 182.

³ Güneş Bulak, "Klarnetin Gelişim Süreci İçerisinde Vibratonun Kullanımı", (İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzik Anasanat Dalı, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2020), s.4.

⁴ Bahar Sarıboğa, "Theobald Boehm ve Boehm Sistemi Flüt Enstrümanında Dönüm Noktası" (Erciyes Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Müzik Anasanat Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Kayseri, 2011), s. 43.

Bu çalışmada kolay uygulanabilen ve hiçbir olumsuz yanı olmayan gevşeme tekniklerinin çeşitleri başlıklar altında sıralanmış ve bu tekniklerin nasıl uygulanabileceği açıklanmıştır.

2. BEDENSEL VE RUHSAL GEVŞEME

Stres, organizmanın bedensel ve ruhsal sınırlarının zorlanması ve tehdit edilmesiyle ortaya çıkan bir durumdur. Başka bir deyişle stres, organizmayı etkileyen herhangi bir şeye karşı organizma tarafından yapılan genel bir davranımdır.⁵ Bu ruhsal gerilim bedenimizi de azımsanmayacak derecede etkilemektedir. Vücudumuzda, farklı kas gruplarımızın kasılmasına neden olabilmektedir. Stresini yönetemeyip, yaşamını tamamen stres altında geçiren bireylerde baş ağrısı, ülser, reflü gibi mide hastalıkları, saçkıran, egzama gibi cilt hastalıkları, kasılmalardan dolayı bel-boyun ağrıları, kalp rahatsızlıkları ve ruhsal problemler gibi birçok hastalığa sebep olabilmektedir.⁶

Stresle boğuşan tüm insanlığa artı olarak, sanatçılar sahne ve performans stresiyle de başa çıkmayı öğrenmeleri gerekmektedir. Her sanat ve spor dalının, müzikte de her enstrümanın türü açısından strese verebileceği tepki farklıdır. Örneğin bir opera sanatçısının nefesi, sesi kesilebilirken bir bale sanatçısı da kramplarla karşılaşabilmektedir.

Hangi seviyede olursa olsun tüm klarnet sanatçıları ve öğrencileri, sahne performanslarında, sınavlarında, heyecana veya başka uyarıcıların sebep olduğu strese kapılabilmektedirler. Tüm klarnet icracıları, kendilerini tanıyana ve klarnetin temellerine hâkim olana dek dudak, dil, parmak gibi tekniklerde kayma veya yanlış ilerleme gibi durumlar yaşayabilmektedirler. Stresi yönetemedikleri için de boyun kasılması, boğazın kapatılması, omuzların kasılması ve omuzların yukarı kaldırılması, el bilek ve parmaklarının kasılması gibi klarnet çalmaya ters düşecek davranışlarla da karşılaşabilmektedirler. Bu davranışların yapılma sebebi çalıcıya yanlış bir şekilde güven duygusu vermekte ve bu yanlış davranışlar birbirini daha da tetikleyebilmektedir.

Örneğin dudak pozisyonu rahat olmayan ve ağızlığı, kamışı sıkarak dudaklarına gereksiz baskı yapan çalıcılar, dudaklarında istenmeyen bir acı hissetmektedirler. Gerginlik hissi bir zincir gibi sırasıyla dudaklardan dile, engellenemediği takdirde de boğaz ve boyuna doğru devam etmektedir.

⁵ İbrahim Yıldırım, “Stres ve Stresle Başa Çıkma Gevşeme Teknikleri”, *Hacettepe Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, Sayı 6, Ankara 1991, s. 175.

⁶ Yasemin Özel, Aysun Bay Karabulut, “Günlük Yaşam ve Stres Yönetimi”, *Türkiye Sağlık Bilimleri ve Araştırmaları Dergisi*, Sayı 1, Ankara 2018, s. 51.

Unutulmamalıdır ki, icracının tüm vücut ve yüz kaslarının rahatlığını ve doğallığını koruması performansına katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Artık bilinmelidir ki, çeşitli bedensel egzersizler ve nefes alıştırımlarına ek olarak, edinilen bilinç ile de stres kaynaklı sorunların üstesinden kolaylıkla gelinebilmektedir. Teorik olarak gevşeme teknikleri belirli başlıklarda toplanmış olmasına rağmen, uygulamada kişinin kendi gevşeme tekniğini seçmesi ve öğrenmesi gerekmektedir. Bireylerin kendi özel ihtiyaçlarını, yaşam şartlarını, tercihlerini ve deyim yerindeyse tedaviye vereceği cevabı kendisi bulabileceği düşünülmekte veya mevcut durumlarını anlatarak uzmanından destek alabileceği önerilmektedir.⁷

Stresle etkili bir şekilde mücadele etmek ve bütünüyle gevşemek için bireysel olarak çalışmalar yapılabilir. Sorunlarının daha ileri boyutta olduğunu düşünen bireylere profesyonel yardım alması tavsiye edilmektedir.

2.1. Bedensel Gevşeme

Bir klarnet icracısının, çalışmalarına başlamadan önce veya performans sabahı yapacağı bedensel gevşemeler ve ısınma hareketleri, kaslarındaki gerginliği alarak performansını olumlu yönde etkileyecektir ve adeta bir sporcu gibi kaslarının korunmasına da yardımcı olabileceği düşünülmektedir.

Çalışmadan önce sırasıyla sırt, omuz, boyun, el bileklerini ısıtırmak, çalıcının çalışmadan alacağı verimi de artıracaktır. Bu çalışma sırası kişiseldir. Egzersizleri uygulayacak kişi veya kişiler de zamanla kendilerini tanıdıkça çalışmalarını kişiselleştirmeleri gerekmektedir.

Unutulmaması gereken konu ise bu çalışmanın gevşeme amaçlı olduğudur. Hissedilecek en ufak bir acı, ağrı ve aksi bir durumda da alıştırımayı kesmeli ve doktora başvurulmalıdır. Bu çalışma hiçbir şekilde tedavi yerine geçemez. Bu egzersizlere başlanmadan önce de kişinin herhangi bir sağlık sorunu olmadığı konusunda kendinden emin olması ya da doktor kontrolünden geçtikten sonra devam etmesi gerekmektedir.

Çalıcı, çalgısı ile çalışmaya başlamadan önce bedeni için uygulayacağı ısınma hareketlerine duruşunu (postürünü) düzeltmek ile başlaması önerilmektedir. Bunun sebebi ise uzun saatler boyunca, ayakta veya oturarak çalışılırken hareketsiz kalınmasıdır. Kimi zaman bazı kas grupları saatlerce hareket etmeden durmaktadır ve bu da istenmeyen bir durumdur.

⁷ Bilişsel Davranışçı Psikoterapiler Derneği, “Gevşeme Teknikleri”, <https://www.bilisseldavranisci.com/halka-yonelik/6/gevseme-teknikleri>, (E.T.03.03.2021).

Çalgı ile çalışmalardan önce yapılacak “Dik duruş” alıştırmaları adına;

- Göğüsten omza uzanan gergin kasları esnetmek için “Duvarda Göğüs Germe” (Wall Chest Stretch) hareketi,⁸
- Öne düşmüş omuzlar için “Duvara Dayalı Omuzları Esnetme” (Wall Shoulder Press) hareketi,
- Vücudun dik duruşunu dengelemek için “Duvarda Sırtı Dengeleme” (Wall Back Optimisation) hareketlerinin yeterli olacağı düşünülmektedir.

Duvarda Göğüs Germe (Wall Chest Stretch) hareketinin amacı göğüsten omza uzanan gergin kasları esnetmektir. Bu gergin kaslar esnetilmediği takdirde omuzları adeta bir yay gibi öne çektiğinden dolayı duruşta bozulmalar meydana gelecektir.

Duvarda Göğüs Germe (Wall Chest Stretch) hareketi için düz bir duvarın yanına geçilir. Bu harekete iki taraf ile de başlanabilir. Örneğin sağ omzumuz duvara bir dirsek mesafesinde olacak şekilde durulur. El, baş hizasından yüksekte olacak şekilde duvara koyulur ve avuç içi tamamen duvara yapıştırılır. Duvara yakın olan ayak bir adım öne atılır ve diğer tarafa yavaşça dönülür. Parmaklardan göğsümüze kadar olan gerilme hareket tamamlandıktan sonra rahatlık hissi verecektir. Aynı işlemi sol taraf için de uygulanır ve her iki taraf için toplamda 10-15 saniyeden ikişer set olarak uygulanması önerilmektedir.



Resim 1: Duvarda Göğüs Germe (Wall Chest Stretch)⁹

Duvara Dayalı Omuzları Esnetme (Wall Shoulder Press) hareketi, öne düşen omuzların dik duruş adına olması gerektiği gibi geriye alınmasını desteklemek amacıyla uygulanmaktadır. Bu hareket için, ayaklar sadece bir adım önce olacak şekilde baş, sırt, omuzlar, bel ve bel alt kısmı olan *Coccyx* (kuyruk sokumunu)

⁸ *Strengthen Your Back*, 2. Baskı, Dorling Kindersley Publishing Staff, New York 2018, s. 70.

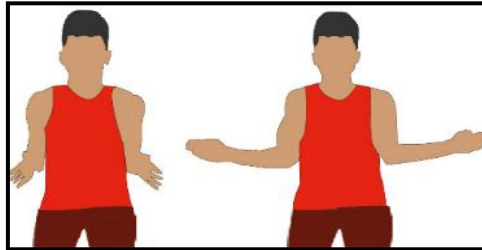
⁹ *Strengthen Your Back*, 2018, s. 70.

kemiğini da duvara tamamen yaslanır. Eller havaya kaldırılır. Dirsekler, kollar ve eller de tamamen yapışacak şekilde duvara yaslanır. Bu aşamada dirseklerin duvardan hiç ayrılmaması önemlidir. Dirsekleri duvardan ayırmadan kollar yavaşça aşağı ve yukarı hareket ettirilir. Bu hareketi 8-10 defa tekrarlandıktan sonra 30 saniye dinlenilir ve ikinci set yine aynı özenle tekrarlanması önerilmektedir.



Resim 2: Duvara Dayalı Omuzları Esnetme (Wall Shoulder Press)

Duvarda Sırtı Dengeleme (Wall Back Optimisation) hareketi de bir *Duvara Dayalı Omuzları Esnetme* (Wall Shoulder Press) hareketi gibi duruş bozuklukları, bel boşluğundaki fazlalık ve öne düşen omuzları geriye alarak vücudun dengesini optimize etmeyi (performansı arttırmak, daha iyi verim alabilmek için yani sistemi daha iyi bir hale getirmek için yapılan işlemler bütünüdür) amaçlar. *Duvarda Sırtı Dengeleme* (Wall Back Optimisation) hareketinde de yine *Duvara Dayalı Omuzları Esnetme* (Wall Shoulder Press) hareketinde olduğu gibi baş, bel, sırt bölgesinin tamamını duvara yasladıktan sonra dirsekler, duvara ve bedene tamamen yaslanır. Bu sırada karşıyı gösteren eller çok yavaş bir biçimde sağa ve sola doğru açılarak duvara yaklaştırılır. Hiçbir şekilde dirsekler vücuttan ve duvardan ayrılmaması gerekmektedir. Tüm gövdede fark edilen germe hissi hareketin adından da anlaşılacağı gibi tüm bedeni postür bakımından optimize edecektir. Hareket eksiksiz ve doğru bir biçimde yapıldıktan sonra duruştaki düzelmelerin anında fark edileceği düşünülmektedir.



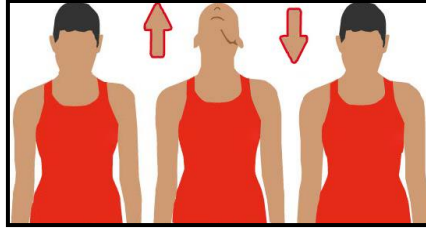
Resim 3: Duvarda Sırtı Dengeleme (Wall Back Optimisation)

İnsan vücudunda stres anında en çabuk kasılan bölgelerin başında boyun bölgesi gelmektedir.¹⁰ Boynun rahatlığı, klarnet çalarken bedenin, omuzların rahatlığı ve boğazdan hava akışının en üst düzeyde olması açısından büyük bir önem taşımaktadır. Yapılacak boyun hareketlerinin de sadece ısıtırmak ve esnetmek amacıyla yapıldığını ve olağandışı bir ağrı hissedildiği zaman bırakılması gerektiği unutulmamalıdır.

Boyun kaslarını ısıtırmak ve esnetmek için;

- *Öne ve Geriye Esnetme,*
- *Sağa ve Sola Yatırma,*
- *Sağa ve Sola Döndürme* hareketleri uygulanabilmektedir.

Boynu Öne ve Geriye Esnetme hareketi de diğer boyun esnetme hareketleri gibi ayakta veya oturarak kolayca uygulanabilmektedir. Boyundaki eklem ve sinirleri harekete geçirdiği için boyun ve üst grup sırt kaslarında oluşabilecek muhtemel gerginliği önlemeye yardımcı olmaktadır.



Resim 4: Boynu Öne ve Geriye Esnetme¹¹

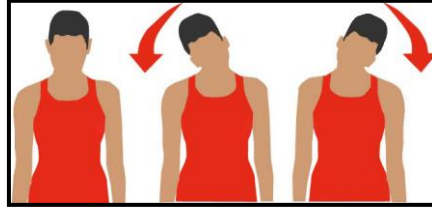
Harekete başlangıç olarak kollar iki yanda, gövde ve baş dik bir duruşla yüz tam karşıya bakacak şekilde başlangıç pozisyonu alınır. Çene yukarı doğru zorlanmadan kaldırılır. Bu esnada omuzların ve üst gövdenin rahatlığı korunur. Devamında baş öne doğru eğilir ve yine zorlanma olmayacak şekilde birkaç saniye beklendikten sonra başlangıç pozisyonuna dönülür. Bu hareket esnasında baş geriye doğru yatırılırken bir ağrı hissediliyorsa hareketin açısının azaltılması önerilir.

Boynu Sağa ve Sola Yatırma egzersizi, boyun hareketliliği, sırtın üst bölümü ve boyunda oluşan ağrıları hedefleyen verimli bir egzersizdir. Yanlış postür, yoğun cep telefonu, tablet kullanımı ve yanlış uyku pozisyonları gibi ters hareketler boyun ve omuz kaslarında dengesizliklere yol açmaktadır.

¹⁰ Pınar Tezişçi, “Keman Eğitiminde Yehudi Menuhin’in Beden Egzersizi Yaklaşımı”, *Afyon Kocatepe Üniversitesi Akademik Müzik Araştırmaları Dergisi*, Cilt 2, Sayı 3, Afyon 2016, s. 8.

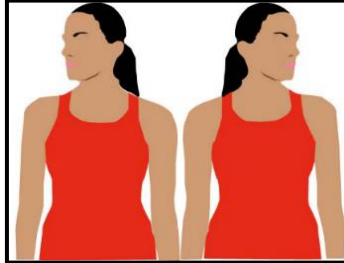
¹¹ *Strengthen Your Back*, 2018, s. 69.

Harekete başlarken vücut dik, rahat bir duruşta ve omuzlar gevşek olduğundan emin olunur. Yüz tam olarak karşıya bakmaktadır. Baş sağa doğru eğilir ve kulak omuza yaklaştırılır. Çenenin yüksekliği korunmalıdır. Birkaç saniye beklendikten sonra başlangıç noktasına dönülür. Sonrasında sol kulak da aynı şekilde omza yaklaştırılır ve birkaç saniye beklenir. Başlangıç pozisyonuna dönülerek hareket tamamlanır.



Resim 5: Boynu Sağa ve Sola Yatırma¹²

Boynu Sağa ve Sola Döndürme hareketi çalgı çalmayan kişilerce de uygulandığında, boyun ağrısını hafifletmeye, boyun esnekliğini korumaya ve yaşa bağlı sertliği önlemeye yardımcı olur. Boyun her iki tarafa da 70 ila 90 derece çevrilerek uygulanır. Bu alıştırmada boynun kasılmaması gerekmektedir.



Resim 6: Boynu Sağa ve Sola Döndürme¹³

Hareket başlangıç pozisyonu yine kollar serbest bir şekilde iki yanda, gövde ve baş dik bir duruşla yüz tam karşıya bakacak şekilde alınır. Baş yavaşça sağ omzun üzerinden karşıya bakacak şekilde nefes vererek çevrilir ve birkaç saniye beklenir. Baş tekrar yavaşça nefes alarak başlangıç pozisyonuna geldikten sonra sol omzun üzerinden karşıya bakacak şekilde nefes vererek sola doğru çevrilir. Birkaç saniye beklendikten sonra başlangıç pozisyonuna dönülür ve hareket tamamlanmış olur.

Boyun esnetme ve ısıdırma hareketlerini uygularken sakince ve derince nefes almak önemlidir. Buna ek olarak omuzların aşağıda tutulması ve beden rahatlığı

¹² *Strengthen Your Back*, 2018, s. 68.

¹³ LaReine Chabut, *Stretching for Dummies*, Wiley Publishing, Indiana 2007, s. 51.

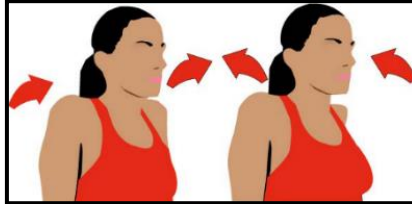
dikkate alınarak vücudun doğal duruşu gözetilmelidir. Boyun hareketleri her iki yana üçer set olacak şekilde tekrarlanması gerekmektedir.

Omuzları ısıtırmak ve esnetmek için;

- *Omuzların Çevrilmesi* (Shoulder Rotation),
- *Ayakta Kolları Döndürme* (Standing Arm Circles) hareketleri uygulanabilmektedir.

Vücut esnekliği ve doğru bir duruş, sağlıklı insanlarda olduğu gibi klarnet çalıcılarında da önemli bir rol oynamaktadır. *Boyun Sertleşmesi* (Servikal Lordoz) ve *Donuk Omuz Sendromu* (Adesiv Kapsülit) gibi durumlar performansı olumsuz şekilde etkilemektedir.

Omuzların Çevrilmesi (Shoulder Rotation) hareketi baş, boyun ve omuz bölgelerindeki kasları gevşeten bir egzersizdir. Buna ek olarak omuzlar ve bağlantılı boyun kaslarında hareketliliğin artmasına yardımcı olmaktadır.



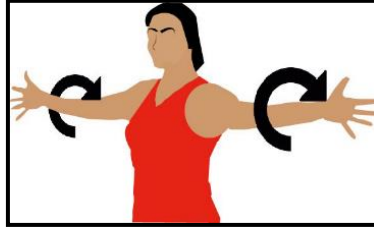
Resim 7: Omuzların Çevrilmesi (Shoulder Rotation)¹⁴

Omurga serbest, doğal fakat dik bir duruşta olması gerekmektedir. Kollar ve omuzlar gevşek, gövde düz ve baş dik olacak şekilde başlangıç pozisyonu alınır. Derin ve sakin olacak şekilde burundan diyafram nefesi alınır ve verilir. Omuzlar öne ve içe doğru getirilir ve kulaklara doğru kaldırılır. Bu esnada kollar gevşek bırakılmalıdır. Bu hareket 10-15 kez öne doğru tekrarlandıktan sonra başlangıç pozisyonunda durulur. Omuzlar geriye doğru olacak şekilde kendi etraflarında döndürülür. Geriye doğru hareket esnasında aynı şekilde nefes alışverişine devam edilmelidir ve hareket 10-15 kez tekrarlandıktan sonra başlangıç pozisyonunda egzersiz tamamlanır.

Ayakta Kolları Döndürme (Standing Arm Circles) hareketi de aynı şekilde omuzlara hareketlilik kazandırmayı amaçlayan bir harekettir. Başlangıç pozisyonu *Omuzların Çevrilmesi* (Shoulder Rotation) hareketi ile duruş olarak aynıdır. Düz bir sırt ve dik bir gövde ile duruş pozisyonuna alınır. Kollar iki yana uzatılır. Omuzlara odaklanırken kollar yavaşça dairesel hareketlerle öne doğru döndürülür. Küçük dairelerle başlanır ve dairelerin boyutu yavaş yavaş artırılır. 10-12 kez

¹⁴ *Strengthen Your Back*, 2018, s. 69.

tekrarlandıktan sonra hareket geriye doğru da 10-12 kez tekrarlanır. Hareket esnasında derin ve sakin nefes alışverişi unutulmamalıdır.



Resim 8: Ayakta Kolları Döndürme (Standing Arm Circles)¹⁵

Bilek ve ön kol kaslarının esnek tutulması, *Tenisçi Dirseği* (Lateral Epikondil) ve *Bilekte Sinir Sıkışması* (Karpal Tünel Sendromu) gibi tekrarlayan rahatsızlıkların önlenmesinde son derece önemlidir. Bu bölgeler gerginse, kaslar ve tendonlar doğal esnekliği bozulmakta ve hareket kabiliyetini kaybetmeye kadar gidecek ciddi sorunlara yol açabilmektedir.

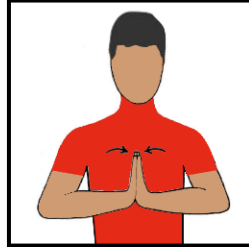
El bileklerini ısıtmak için;

- *Bileklerin Çevrilmesi* (Wrist Rolls),
- *Bilek açma* (Wrist Prayer Stretch) hareketleri uygulanabilmektedir.

Bileklerin Çevrilmesi (Wrist Rolls) hareketinde parmaklar birbirine kenetlenir. Önce saat yönünde sonra da saat yönünün tersine yaklaşık 30 saniye olacak şekilde hareket uygulanır. Bu hareket bilek eklemlerine hareketlilik kazandırmayı amaçlamaktadır.

Bilek açma (Wrist Prayer Stretch), dirsekler bükülü ve avuç içleri birbirine yapışık ve parmakların da yukarı bakacağı bir esneme hareketidir. Eller birbirine bastırılarak yavaşça aşağı indirilir. Başlangıç pozisyonuna dönmeden önce bileklerde hafif bir gerginlik hissedene kadar bu hareket yapılabilir. Aşağı-yukarı harekete ek olarak parmak uçları karşıyı ve bedeni gösterecek şekilde de bileklere esneklik ve hareket kazandırılabilir.

¹⁵ LaReine Chabut, *Stretching for Dummies*, Wiley Publishing, Indiana 2007, s. 63.



Resim 9: *Bilek açma* (Wrist Prayer Stretch)¹⁶

Esneme ve germe uygulamalarının esnekliği ve yaşam kalitesini artırdığı, vücudun genel stresinden kurtulduğu ve kasların gevşediği, kalp ritmini ve kan akışını düzenlediği, eklemleri uyarıp çalıştırdığı için daha dayanıklı olmasını ve konsantrasyonun artması gibi birçok faydası olduğu zamanla gözlemlenerek bilimsel çalışmalarla kanıtlanmıştır.¹⁷ Klarnet sanatçıları da çalışma öncesi ya da performans sabahı (konser, sınav vb.) yapacağı bu bedensel alıştırmalar sahne estetiği, postür, odaklanma, nefes kontrolü vb. konularda gelişim göstereceği kanısına varılmıştır.

2.2. Ruhsal Gevşeme

Bedenin rahatlatıp gevşetildiği gibi ruhun da dinginleştirilebileceği birçok yöntem olduğu bilinmektedir. Stresle etkin bir şekilde mücadele etmeyi amaçlayan kişiler, ruh sağlıkları için en uygun yöntemi kendileri bulmalıdır. Çünkü herkesin kendi yaşam biçimi, olumsuz durumları ve hayattan beklentileri farklılık göstermektedir. Gevşeme bir beceri işidir ve bu beceriyi öğrenmek gerekir.¹⁸ Gevşeme alıştırmalarını düzenli uygulamak bir süreç ister. Belki de birkaç haftadan sonra kişinin kendisini kontrol etmeyi öğrenebileceği düşünülmektedir. Bu alıştırmalar sabah ve akşam olacak şekilde uygulanabilir. Gevşeme egzersizleri bireysel olarak yapılamıyorsa bir uzmandan yardım almak doğru bir çözüm olacaktır.

Ruhsal Gevşeme konusu;

- Kaygıya Karşı Nefes Alıştırması
- Nefes Destekli Vücut Tarama Alıştırması
- Gevşeme Tekniği Olarak “Ritmik Egzersiz” başlıkları altında ele alınacaktır.

¹⁶ Oxford University Hospitals, *Advanced Wrist Exercises*, s. 2.

¹⁷ Pornratshanee Weerapong - Patria A. Hume - Gregory S. Kolt, *Stretching: Mechanisms and Benefits for Sport Performance and Injury Prevention*, Physical Therapy Reviews, 2004.

¹⁸ İbrahim Yıldırım, “Stresle Başa Çıkma Gevşeme Teknikleri”, *Hacettepe Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, Sayı 6, Ankara 1991, s. 185.

2.2.1. Kaygıya Karşı Nefes Alıştırması

Tam odaklı bir derin nefes alışverişi, çok güçlü bir gevşeme yöntemidir. Bu uygulama her yerde ve her zaman uygulanabilmektedir. Gün içerisinde, çalışırken ve performans öncesi stresi yönetirken çalışmaya yardımcı olacak küçük nefes alıştırmaları yapmak, zihinsel odaklanmayı artırır, sinirsel gerginliği yatıştırır, endişe duygusunu azaltmakta ve duygusal engellerden kurtulmaya yardımcı olmaktadır.

Uzman Nefes Terapisti Mustafa Kartal'a göre: "Zihnini tanımak, dengelemek, çelişik, tutarsız, kutuplaşmış ve içgüdülerin kontrolünde yarış ve rekabet içinde zihnimizi her şeyin birbiriyle iç içe, beraber ve bütünsel olduğu anlayışına genişletmek ve dengeleyebilmek, nefes teknikleri çalışmalarının en belirgin amacıdır."¹⁹

Dönüşümlü burun deliği solunumu *Nadi Shodhana*²⁰ "Kanal Temizliği" olarak da bilinmektedir ve yogada önemli bir yere sahiptir. Bu teknik 2 ayrı burun deliğinin de tam kapasiteli nefes alabilmesini amaçlamaktadır. Çünkü her iki burun deliğinden alınan nefes ayrı etkiye sahiptir.²¹ Sağ burun deliğinin aktifleşmesi durumunda, zihnin odaklanması artmakta, sinirler gevşemekte ve endişe duygusu azalmaktadır. Bu durum sol burun deliğinde ise yorgunluk azaltıcı ve canlılık kazanılan bir etki göstermektedir. Her iki burun deliğinden alınıp verilen nefes dengelendiğinde ise kişinin vücut dengesi düzene girmekte, kan akışı hızlanmakta, solunumu düzenlenmekte ve tüm beden toksinlerinden arınmaktadır.

Kanal Temizliği nefes çalışmasında,

- Rahat bir duruşta dik bir pozisyonda oturulur.
- Sağ elin işaret ve yüzük parmaklarını alına koyulur.
- Baş parmak ile sağ delik kapatılır ve sol delikten sakince nefes verilir.
- Yine sol delikten aynı şekilde sakince ve derince diyafram nefes alınır.
- Yüzük parmağıyla sol deliği kapatılır ve sağ delikten sakince nefesi verilir.
- Sağ burun deliğinden tekrar sakince nefes alınır.
- Bu dönüşümlü nefes alıp verme işlemine en az 3 dakika devam edilir.
- Sol burun deliğinden nefes vererek tamamlanır.

¹⁹ Mustafa Kartal, *Nefes Teknikleri*, Ray Yayıncılık, İstanbul 2016, s. 105.

²⁰ Gülyeter Erdoğan Yüce, Sultan Taşçı, "Astım Yönetiminde Yeniden Solunum Öğretimi: Pranayama Solunum Tekniği", *Türkiye Klinikleri Hemşirelik Bilimleri Dergisi*, Cilt 11, Sayı 4, s. 414.

²¹ Mustafa Kartal, *age*, 2016, s. 92.

2.2.2. Nefes Destekli Vücut Tarama Alıştırması

Sosyal yaşantılarında ve iş hayatlarında karşılaştıkları kaygılar, endişeler ve zorlukların stresi bireyleri tamamen sarmakta ve buldukları zamanı tam anlamıyla yaşayamamalarına sebep olmaktadır. Her bir bireyin yaşadığı sorunlara ek olarak sahne ve performans stresi ile baş edemeyen sanatçılar da başarısızlıklar yaşayabilmektedirler.

*Nefes Destekli Vücut Tarama Alıştırması*²², vücudun farklı noktalarına odaklanarak tüm kas gruplarının, organların, beden ve ruhun gevşemesi sağlanmaktadır. Klarnet sanatçılarının bu alıştırma faydalanması ile bedensel ve ruhsal gevşemesi gözlemlenecektir. Bu alıştırma sayesinde kusursuz bir hava akışı sağlanması ve tüm bedende kan dolaşımı dengelendiği için stresten uzaklaşılması için daha fazla odaklanma sağlanması amaçlanmıştır. Mümkünse yumuşak bir sandalye, havalandırılmış, sessiz, (mümkünse karanlık) bir oda ve rahat kıyafetlerle birlikte alıştırmanın yapılması tavsiye edilmektedir. Bu alıştırma haftada en az 3-4 kez olacak şekilde uygulanması ve yaşama entegre edilmesi tavsiye edilmektedir.

Alıştırmanın adımları bahsedildiği şekilde takip edilmelidir.²³

- Rahat ve dik bir pozisyonda oturulur ve gözler kapatılır.
- Burundan, derince ve sessizce nefes alınır ve yavaşça verilir.
- Derince nefes alınır, birkaç saniye tuttuktan sonra ağızdan yavaşça verilir.
- Nefes sakince alınır ve yavaşça bırakılır.
- Nefes alışverişi esnasında vücut tamamen gevşemesine izin verilir.
- Sırasıyla ayaklar, bacaklar, mide (karın), sırt, omuzlar, kollar, boyun ve yüz kasları olacak şekilde derin nefeslerle ve farkındalıkla beraber gevşetilir.
- Tüm vücudun varlığı fark edildikten sonra derin nefeslerle alıştırma tamamlanır.

2.2.3. Gevşeme Tekniği Olarak Ritmik Egzersiz

Yürümek, koşmak, bisiklete binmek, yüzmek gibi ritmik egzersizlerin stresi azaltmada, zihni gevşetmede, hastalıklardan korumada ve yaşam kalitesini artırma konusunda faydaları olduğu bilinmektedir. İlgilenilen spor dalı veya aktif hobilerle

²² Samuel J. Dreeben, Michelle H. Marnberg, Paul Salmon, “ The Mindfulness-Based Stress Reduction (MBSR) Body Scan in Clinical Practice”, *Mindfulness*, Cilt 4, Sayı 4. Aralık 2013. s. 394, 401.

²³ Zuhâl Baltaş, Acar Baltaş, *Stres ve Başa Çıkma Yolları*, Remzi Kitabevi, İstanbul 2018, s. 199.

ilgili araştırmalar yapmak, aktivite gerçekleştirilirken vücut hareketlerine ve nefesinize odaklanmak günlük yaşantının stresinden ve sorunlardan uzaklaşılmasına yardımcı olmaktadır. Ayrıca fiziksel egzersizlerin sonrasında vücutta *Mutluluk Hormonu* (Serotonin) salgılandığı yapılan araştırmalarca ortaya konmuştur.²⁴

3. SONUÇ

Her bireyin toplum içerisinde kendine özgü, farklı bir yaşantısı vardır ve buna “Sosyal Yaşam” denilmektedir. Hem sosyal yaşantısında hem de özel hayatında her bireyin yaşadığı güçlükler farklılık göstermektedir. Bu güçlükler de kişileri bedensel ve ruhsal olarak zorlamaktadır. Stres ise bu zorlanmaların, bireylerin yaşamsal sınırlarının ihlal edilmesiyle ortaya çıkan olumsuz bir durumdur. Stres yaşamın bir parçasıdır ve bundan kurtulmak neredeyse mümkün değildir. Stres durumunu yönetemeyen bireylerin ruh sağlıkları olumsuz yönde etkilenmektedir. Bununla başa çıkmak mümkündür fakat bu öğrenilmesi gereken bir durumdur.

Klarnet, 17. yüzyılda *Chalumeau* (Şalümo) isimli enstrümandan günümüze kadar sayısız girişim ile gelişerek değişim göstermiştir. Bu gelişim ve değişim sırasında çalgı yapımcıları ve klarnet sanatçılarının kontrollerine ve yaşanan gelişmelere paralel olarak, bestecilerin de hem klarnet eserleri hem de orkestra müziklerinde klarnet kullanımı giderek değişmiş ve gelişmiştir. Duyguların iyi ifade edilebilmesi için daima her yöntemin ve çalışmanın daha iyisinin arandığı müzik sanatında, sanatı icra eden kişilerin bu arayış ve gelişmelerle birlikte bazı kaygı ve sıkıntılar yaşadığı görülmektedir. Tarihten günümüze devam eden bu süreçte, emeklerinin karşılığını alamama düşüncesi, hata yapma veya müziğin ahenginden uzaklaşma korkusu, heyecanını kontrol altına alamama çekincesi ve bütün bu sorunlarla tekrar karşılaşma kaygısı gibi durumlar yaşanmaktadır.

Tüm insanlığın stresine ek olarak, sanatçılara özel performans stresi kaçınılmaz değildir. Bununla başa çıkmak, öğrenilmesi gereken ve tecrübe edildikçe azalan bir duygu haline geleceği düşünölmektedir. Stresle başa çıkma yöntemleri ve gevşeme tekniklerinin kişiler üzerinde olumsuz bir durum yaratmayacağı düşünölmektedir. Bu teknikler kullanışlıdır ve bireysel olarak uygulanabilir. Kendi kendine uygulayamadığını düşünen bireylerin ve daha uzun süreli sonuç almak isteyen kişilerin bir uzman desteğine başvurması gerekmektedir.

Bu çalışmada, klarnet sanatçılarına özel görülmesine rağmen diğer tüm nefesli algıları icra eden sanatçıların ve hobi olarak sanatla ilgilenen bireylerin de

²⁴ Murat Terlemez, “Spor Aktivitesinin Özgüven, Serotonin ve Dopamine Etkisi”, *Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt 2, Sayı 2., 2019, s. 4.

faaydalanabileceği rahatlatıcı ve uygulanabilirliği her koşulda mümkün olan teknikler derlenmiştir. Özellikle *Bedensel Gevşeme* başlığı altında ele alınan alıştırmalar hiçbir ekipman gerektirmeyen, herhangi bir çalışma odasında bir prova veya bireysel çalışma öncesi uygulanabilecek ve uzun vakitler almayacak şekilde hazırlanmıştır. “Hata yaparım” endişesi veya yüksek heyecan gibi uyarıcıların neden olduğu stresin yıkıcı etkisini azaltabilmek, stresle başa çıkabilmek amacı ile klarnet sanatçıların ve diğer bireylerin, kendilerine uygun gevşeme tekniklerini öğrenip hayatlarına dahil etmelerinin, huzurlu ve başarıya odaklanabilen bireyler olabilmeleri açısından ruh sağlıklarına destek olarak yararlı olacağına inanılmaktadır.

KAYNAKÇA

- Baltaş, Z. ve Baltaş, A., *Stres ve Başaçıkma Yolları*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2018.
- Bulak, G., “Klarnetin Gelişim Süreci İçerisinde Vibratonun Kullanımı”, (Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzik Anasanat Dalı, İstanbul, 2020).
- Chabut, L., *Stretching for Dummies*, Wiley Publishing, Indiana, 2007.
- Dreeben, S., Mamberg, M., Salmon, P., “The Mindfulness-Based Stress Reduction (MBSR) Body Scan in Clinical Practice”, *Mindfulness*, Cilt 4, Sayı 4, 2013, doi: 10.1007/s12671-013-0212-z.
- Erdoğan Yüce, G., Taşçı, S., “Astım Yönetiminde Yeniden Solunum Öğretimi: Pranayama Solunum Tekniği”, *Türkiye Klinikleri Hemşirelik Bilimleri Dergisi*, Cilt 11, Sayı 4, 2019, doi: 10.5336/nurses.2019-64761.
- Kartal, M., *Nefes Teknikleri*, Ray Yayıncılık, İstanbul, 2016.
- Oxford University Hospitals, *Advanced Wrist Exercises*, 2008.
- Özel, Y., Bay Karabulut, A., “Günlük Yaşam ve Stres Yönetimi”, *Türkiye Sağlık Bilimleri ve Araştırmaları Dergisi*, Sayı 1, Ankara, 2018.
- Rice, A., “Müller's "Gamme De La Clarinette" (c. 1812) and the Development of the Thirteen-Key Clarinet”, *The Galpin Society Journal*, Sayı 56, Oxford, 2003.
- Sarıboğa, B., “*Theobald Boehm*” ve *Boehm Sistemi Flüt Enstrümanında Dönüm Noktası*”, (Yüksek Lisans Tezi, Erciyes Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Müzik Anasanat Dalı, Kayseri, 2011).
- Strengthen Your Back*, 2. Baskı, Dorling Kindersley Publishing Staff, New York, 2018.
- Terlemez, M. “Spor Aktivitesinin Özgüven, Serotonin ve Dopamine Etkisi”, *Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt 2, Sayı 2., 2019, s. 4.

Tezişçi, P., “Keman Eğitiminde Yehudi Menuhin’in Beden Egzersizi Yaklaşımı”, *Afyon Kocatepe Üniversitesi Akademik Müzik Araştırmaları Dergisi*, Cilt 2, Sayı 3, Afyon, 2016, doi: 10.5578/amrj.10474.

Weerapong, P., Hume, P., Kolt, G., *Stretching: Mechanisms and Benefits for Sport Performance and Injury Prevention*, Physical Therapy Reviews, 2004, doi:10.1179/108331904225007078.

Yıldırım, İ., “Stres ve Stresle Başa Çıkımda Gevşeme Teknikleri”, *Hacettepe Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, Sayı 6, Ankara, 1991.

İnternet Kaynakları

Bilişsel Davranışçı Psikoterapiler Derneği, “Gevşeme Teknikleri”, <https://www.bilisseldavranisci.com/halka-yonelik/6/gevseme-teknikleri>, (E.T: 03.03.2021)

FRANCIS POULENC'İN FLÜT VE PİYANO SONATI HAKKINDA BİR İNCELEME

A REVIEW OF FRANCIS POULENC'S FLUTE AND PIANO SONATA

Çisem ÖNVER ZAFER*

Geliş Tarihi: 16.02.2021

Kabul Tarihi: 15.03.2021

(Received)

(Accepted)

Öz: Çağdaş dönem müziği denilince akla gelen isimlerden biri olan Francis Poulenc, üflemeli çalgıların repertuarlarına zenginlik kazandırmıştır. Sadece piyano eşlikli eserler değil, oda müziği alanında da çalışmalar yapan besteci, dönemin özelliklerini müziğine yansıtmıştır. Aynı zamanda kendine has melodik yapıları da eserlerinde kullanan besteci, klasik müzikte tanınan isimler arasında yerini almıştır. Bestecinin melodik üslubunu sergileyen en önemli örnekler arasında üç eser, Flüt ve Piyano için Sonat (1956-57), Klarnet ve Piyano için Sonat (1962) ve Obua ve Piyano için Sonat (1962) sayılabilir. Tek bir nefesli çalgı ve piyano, her üflemeli çalgının tamamen yeteneklerini gösterdiği ve şiirsel bir metnin yokluğu göz önüne alındığında, saf melodik çizginin ifadesi için mükemmeldir. Ayrıca bu eserler altı yıl içinde yazılmış olup, bestecinin en olgun tarzını temsil etmektedirler. Bu bağlamda yazdığı flüt ve piyano sonatı birçok öğrenci ve sanatçının repertuarında yer alan gözde eserlerin başında gelmektedir.

Anahtar Kelimeler: Çağdaş Dönem, Flüt sonatı, Francis Poulenc

Abstract: Francis Poulenc, one of the names that comes to mind when it comes to contemporary music, enriched the repertoire of wind instruments. The composer, who not only works with piano accompaniment but also works in the field of chamber music, reflected the characteristics of the period to her music. At the same time, the composer, who uses his own melodic structures in his works, has taken his place among the well-known names in classical music. The most notable examples of the composer's melodic style include three works, Sonata for Flute and Piano (1956-57), Sonata for Clarinet and Piano (1962) and Sonata for Oboe and Piano (1962). A single woodwind and piano are perfect for the expression of pure melodic line, given that each wind instrument fully demonstrates its capabilities and the absence of a poetic text. In addition, these works were written within six years and represent the composer's most mature style. His flute and piano sonata is one of the favorite works of many students and artists in the repertoire.

Key Words: Contemporary Period, Flute sonata, Francis Poulenc

* Doçent, Trakya Üniversitesi Devlet Konservatuarı Üflemeli ve Vurma Çalgılar Anasanat Dalı, cisemonverzafer@trakya.edu.tr

1.GİRİŞ

Çeşitli kültürleri ve anlatımsal tarzları içinde barındıran çağdaş dönem müziği, modern dönem müziği ya da 20. Yüzyıl müziği olarak da isimlendirilir. “Birçok akımdan oluşması sebebiyle çok yönlü hattâ zıtlıklarla beraber kendini geliştirmiş bir müziktir. Farklı kültürlerin, farklı müzik türlerinin ve içeriklerinin yer aldığı 20.yy. müziği o dönemde siyasi, ekonomik, sanatsal olarak toplumlar ne yaşıyorsa onların izlerini mutlaka taşımıştır.” (Önver, 2019:86). Dönemsel özellikleri bakımından hızlı gelişen teknoloji, hayata bakış açısı ve toplumsal değişikliklerin yaşandığı bu çağda tabii ki müzik de kendini bu hıza bırakacaktır. Bu yüzyılda müzik sınırlarını aşarak, dünyanın her köşesine oldukça hızlı bir şekilde ulaşacaktır.

Ekonomik, siyasi ve manevi olarak değişen yaşam, sadece halkı değil, sanatçıları da etkilemiştir. Çağdaş dönem kendine özgü renkleriyle hareketli bir yapıya bürünmüştür. Geleneksel kalıpları aşan besteciler, belli başlı tonalite kurallarını göz ardı ederek, değişken ölçülerle bezedikleri eserlerini elektronik müzikle de birleştirebilmişlerdir. İzlenimcilik, Anlatımcılık, Yeni Klasikçilik, Elektronik Müzik vb akımlarla zenginleşen 20. Yüzyıl müziği, kendi çağındaki bilimsel gelişmelere paralel olarak ilerlemiştir.

Dönemin en ünlü bestecileri arasında sayılan Poulenc de çağdaşlarından oluşan beş adet Fransız besteciyle “Les Six” grubunu kurarak çalışmalarına yön vermiştir. Fransa’da Wagnercilere karşı çıkan hattâ müzikteki tüm karmaşaya kafa tutan, yenilikçi bir yaklaşımı ele alan besteciler bu görüşlerini müzikle anlatmak için Les Six grubunu kurmuşlardır. “Altılar’ın müzik dili Yeni Klasik eğiliminde ve Geç İzlenimci yapıdadır.” (İlyasoğlu, 1994:247) Poulenc, yaratıcılığının devamında Debussy, Ravel, Stravinsky gibi birçok besteciden etkilenmişse de “adını yaymak için paradan ve propaganda yöntemlerinden ustaca yararlandı ve reklamcılarının öğrettiklerini kuşkuyla karşılamayan çevrelerde “büyük usta” diye tanınmaya başlandı.” (Mimaroglu, 1995:130) Poulenc, bestelerini yaratırken aynı zamanda Mozart ve Saint Saens gibi bestecilerin temalarından yararlanarak da yeni eserler üretmiştir.

2. İNCELEME

2.1. Francis Poulenc’in Hayatı

7 Ocak 1899 yılında Paris’te doğan Poulenc, zengin bir aileye sahiptir. Müzik çalışmalarına küçük yaşta annesiyle piyano çalarak başlayan besteci, hayatı boyunca parasal bir sıkıntı çekmemiştir. Düzenli olarak gittiği köy evinde ilk eserlerine yansiyacak olan aşk kırıntılarını bulacaktır.

1915 yılında tanıştığı Ricardo Vines isimli piyano öğretmeni müzikal hayatında önem kazanacak ve kendisini dönemin sevilen bestecileriyle tanıştıracaktır. 1917 yılında anne ve babasını kaybeden Poulenc, Paris'e ablasının yanına taşınır. 1920 yılında askerliğini bitirdikten sonra Fransız bestecilerden oluşan ve öncülüğünü E.Satie (1866-1925) ,F. Poulenc, D.Milhaud (1892-1974) ve G.Auric'in (1899-1983) yaptığı "les six" isimli grubu kurdular.

"Fransız Altılıların birbirlerine besteleme teknikleri ile bağlı olması en basit özelliklerinden bir tanesidir. Her cumartesi müzikhollere ve sirkelere gitmekten hoşlanıyorlardı. Grubun ekonomik ihtiyaçlarına katkı sağlayan tutku ve morali akrobat ve cambazların jestlerinden almaktaydılar. Herhangi bir kural, amaç, gereksiz fazlalık yerine doğallık ağır basıyordu. Burada dönemin sevilen müzikleri ve caz müziği dinleyerek, bütün dış etkenlerden müziklerini soyutluyorlar, Debussy ve Ravel' in etkilerinden uzaklaşmaya çalışıyorlardı" (Rasin,1957:23).

"Yaşadığı dönemde, barış için umut ve savunuculuk dolu müzikler besteleyen Poulenc, yaşamının sonraki dönemlerinde eserlerinde dini öğeler de kullanmıştır." (Schmitd, 2014:16)

Kendisini ve eserlerini eleştirel bir yaklaşımla değerlendiren Poulenc, etrafındaki birçok besteci gibi farklı kültürlerin müzikleriyle de ilgileniyordu. Bu dönemde Yazdığı Les Biches isimli balesi başarılı olduktan sonra üflemelilere yönelik eserlerine hız kazandırmıştır. Obua, fagot, piyano için trio, klarnet, fagot, piyano için sonat gibi eserlerini yazmıştır. İkinci Dünya Savaşı yaklaşırken 1932 yılında yazmış olduğu piyano ve üflemeliler için altılısını tekrar ele almıştır. (Schmitd, 2014:38)

1940-1950 yılları arasında müziğinde önceden görülen esprili ve neşeli hava, yerini daha sakin ve ciddi bir havaya bırakmıştır. Yazdığı keman, piyano sonatı ve viyoloncel, piyano sonatı bu dönemde ortaya çıkmıştır.

Francis Poulenc 30 Ocak 1963 yılında Paris'te rue des Medicis'te bulunan dairesinde kalp krizi geçirerek hayata veda etmiştir. 2 Şubat 1963 yılında Saint-Sulpice'te cenaze merasiminde vasiyeti üzerine kendi eseri çalınmamış, Marcel Dupré, Saint Sulpice'nin orgunda Bach çalmıştır (Mas,2016:11).

2.2. Francis Poulenc'in Müziği ve Eserleri

4 yaşında annesiyle piyano çalarak müzik eğitimine başlayan Poulenc, 8 yaşına geldiğinde Matmazel Boutet de Monvel isimli öğretmenle eğitimini sürdürdü. Debussy sayesinde empresyonizmle tanışan Poulenc, büyüdükçe Avusturya doğumlu F.Schubert ve I.Stravinsky gibi dönemin bestecilerinden etkilenmiştir. "Poulenc, müzik hayatı boyunca Beethoven, Berlioz ve Franck'ın müziğini sevmeyi bırakmamıştır." (Bernac,1977:21) 1917 yılında ilk defa Rapsodie Negré isimli oda

müziği eseriyle sahneye çıkmıştır. Trois Mouvements Perpetuels ve iki piyano için Sonat eserlerini 1918 yılında bestelemiştir.

15-16 yaşlarındaiken sürekli gittiği kitap evinde birçok yazarla tanışarak ufkunu ve çevresini genişletmiştir. 1919 yılında çok sevdiği hocası Ricardo Vines, Poulenc'in Trois Mouvements Perpetuels isimli yapıtını seslendirerek bir anlamda kendi çevresine Poulenc'i tanıtmıştır. Aynı yıl Fransız Altılıları grubuyla ortaya çıkardıkları piyano albümü de yayınlanmıştır. Tamamı Fransız bestecilerden oluştuğu için bu ismi alan grup G.Auric, L.Durey (1888-1979),A.Honneger (1892-1955), D.Milhaud, F.Poulenc ve G.Tailleferre (1892-1983) isimli besteciler tarafından oluşturulmuştur. Romantik unsurlar ve edebiyatın naifliğinden kaçınan bu grup zamanın Fransa'sında beklenen ilgiyi görememiştir.

“1923 yılında Les Biches Balesi'ni, 1924'te Poemes de Ronsard'ı, 1926 yılında da Chansons Galliardes isimli dizilerini besteledi. 1928 Concert Champetre isimli eserini tamamlamıştır. Şakacı anlatımdan ciddi yöne doğru gelişen müziğinde besteci, 18.yy. Fransız müziğinin hafif dokusunu 20.yy. müziğinin dinamizmiyle birleştirmiştir. Besteci eserlerinde tekdüze yapılardan kaçınarak vurguları, paralel akorları ve dissonans unsurları sıklıkla kullanmıştır.” (Zent,1995:10) Poulenc'in özel hayatında yaşamış olduğu sıkıntılı bir dönemi sayılan 1930'lu yıllar ve 2. Dünya Savaşı'nın başlamasıyla beraber besteci, verimli çalışmalar yapmamıştır. 1937 yılında Sol Major Missa ve 1951 yılında bestelediği Stabat Mater isimli eserleri dinî müzik alanında yazdığı önemli yapıtlar arasında yer almaktadır.

“1948 yılından 1956 yılına kadar Pierre Bernac ile beraber çıktıkları Amerika turnelerinde piyano eserleri ve Dialogues Des Carmelites Operasıyla ile meşgul oldu.” (Nelson,1978: 242).

Oda müziği, Poulenc'in yaşamının erken, orta ve geç yıllarında yazılan eserleri içeren bir türdür. Bu anlamda açıkça görülen gelişimsel süreklilik, geç dönem sonatlarının daha ayrıntılı bir çalışma içinde ele alınması gerektirir. Aynı zamanda Poulenc'in olgunlaşan melodik tarzını karşılaştırmak için, daha önceki çalışmalarıyla karşılaştırılması bu olgunlaşmaya kanıt sağlamaktadır.

“Poulenc'in Neo-klasik üslupta olan eserlerinde bile izlenimcilik etkileri görülmektedir. Bu konuya en iyi örneklerden biri Flüt ve piyano Sonatının Cantilena bölümündeki lirik temadır.” (Zent,1995:11)

“Poulenc'in melodik yazımında bazı unsurlara değinmek gerekmektedir. Örneğin melodik zıtlıklar gibi. Sonrasında bu melodik zıtlıkları çevreleyen komşu tonlar, arpejler ve kadanslı süslemeler kendini gösterir. Tüm bu değinilen unsurlar Poulenc'in melodik özgünlüğüne ilişkin önemli ipuçları sağlar. Son olarak, Poulenc'in melodik ritminin doğası incelenmelidir. Motive edici ifade yapısı ve ölçü değişikliklerinin ahengi, bestecinin müziğinin hafife alınmaması gereken

özelliklerinden bazılarıdır. Poulenc'in melodik yazısının karmaşıklığı ancak tüm bu yönler dikkate alındığında değerlendirilebilir.” (Wyber,1990:108).

1943 yılında bestelediği Figure Humaine isimli kantat dönemin önemli eserleri arasına girmiştir. Coşkulu ve esprili bir müzik anlatımının yanında duygusal etkilenimleri de içinde barındıran bir müzik anlayışına sahip olan Poulenc'in müziği çok çeşitli türlerden oluşmuştur.

2.3. Poulenc'in Eserlerinden Başlıca Eserleri

2.3.1. Operaları

Dialogues des Carmélites
Les mamelles de Tirésias
La voix humaine

2.3.2. Orkestra Müzikleri

Les biches (1923), Bale
Aubade, concerto chorégraphique pour piano et 18 instruments
Concerto en sol mineur pour orgue et orchestre
Les animaux modèles
Matelote provençale

2.3.3. Oda Müziği Eserleri

Sonate pour 2 clarinettes
Sonate pour clarinette et basson
Sonate pour çor, trombone et trompette
Trio pour piano, hautbois et basson
Sextour pour piano, flûte, hautbois, clarinette, basson et çor
Sonate pour flûte et piano
Élégie pour corno et piano
Sonate pour clarinette et piano
Sonate pour hautbois et piano

2.3.4. Piyano Eserleri

3 Pastorales
Sonate pour piano à 4 mains
3 Mouvements perpétuels
Valse en ut (from Albüm des Six)

5 İmpromptüs
 Promenades
 8 Nocturnes
 Intermède (from Le bal masqué)
 Improvisation No. 1 – 15
 Intermezzo No. 3
 “Thème varié Novelette (No. 3) sür ün thème de Manuel de Falla”¹

2.4. Francis Poulenc’in Flüt ve Piyano Sonatı

2.4.1. “1. Bölüm”

F. Poulenc’in hızlıca değişiklik gösteren (yani şen şakrak bir durumdan aniden ümitsizliğe ya da mutsuzluk içinde çırpınırken neşeye geçen) ruh halinden yola çıkarak eserlerinin de hiçbir zaman durağan olduğu söylenemez. Karakterindeki hareketlilik eserlerinde de tabiki göze çarpar.

“Poulenc, Flüt ve Piyano Sonatına Aralık 1956’da Cannes’daki Hotel Majestic’te başladı ve Mart 1957’de tamamlandı.” (Chester,1958:23).

Amerikalı piyanist Elizabeth Sprague Coolidge ‘e (1864-1953) adadığı flüt ve piyano sonatının ilk seslendirilişi, aynı yıl düzenlenen Strazburg Festivali’nde arkadaşı Fransız flütist Jean Pierre Rampal (1922-2000) tarafından gerçekleştirilmiştir ([https://en.wikipedia.org/wiki/Flute_Sonata_\(Poulenc\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Flute_Sonata_(Poulenc))).

Poulenc’in en bilinen eserleri arasında yer alan ve 3 bölümden oluşan sonat sınırları tanımayan, kendi içinde sürekli değişkenlik gösteren bir yapıdadır.

İlk bölüm Allegro Malinconico adıyla yazılmıştır. Hareketli, enerjik ancak aynı zamanda melankolik bir yapısı vardır. Bu bölümün ilk dört notasından oluşan ritmik hareket defalarca kendini tekrar eder. Ardından gelen triller de aynı şekilde bölümün teknik olarak çalışılması gereken yerlerinden biridir. Aşağıda verilen örnekte do diyez- re diyez, si- do natural, sonrasında aynı trillerin bir oktav üstten çalışması gibi özel çalışma gerektiren pasajlar yer almaktadır.

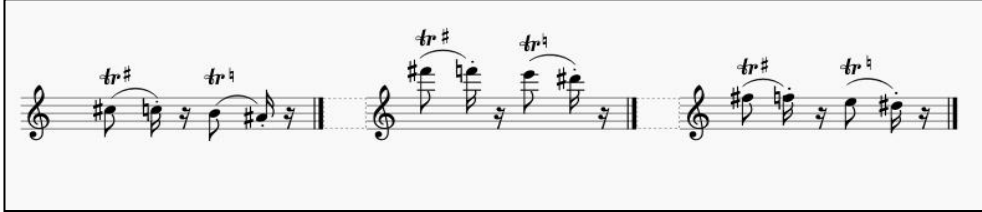


Örnek 1: 1. ve 5. ölçüler arası ²

Birinci bölümde bestecinin yazmış olduğu, yukarıda gösterilen trillerin daha net ve anlaşılır olması için aşağıda örnek çalışmalar verilmiştir.

¹ “Francis Poulenc” https://tr.wikipedia.org/wiki/Francis_Poulenc (E.T.10.05.2020).

² 14th Edition a la Memoire de Madame Sprague Coolidge Poulenc Flute and Piano Sonata



Örnek 2: Allegro Malinconico bölümü trill pozisyonlarından örnekler³

Bölümün devamında çift staccato tekniğiyle, 3. Oktav seslerden oluşan oldukça zorlayıcı bir pasaj yer almaktadır. Bu tip pasajlar çalışılırken mutlaka metronomla yavaş bir tempodan başlayarak ve giderek hızlandırarak çalışılmalıdır. İracı tu-ku-tu-ku, ti-ki-ti-ki-, du-gu-du-gu hecelerinden uygun olanı kullanarak tüm notaların eşit şekilde çıktığından emin olmalıdır.

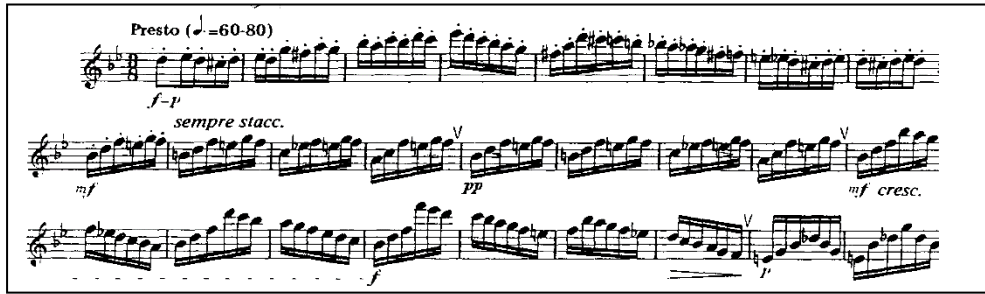


Örnek 3: Allegro Malinconico bölümü 46. ve 49. ölçüler arası⁴

Aşağıda çift staccato ile ilgili çalışmalar sunulmuştur.

Örnek 4: T.Bohm Twenty Four Capriccios 6 numaralı etütten bir kesit⁵

Birinci bölümün orta kısmında temponun biraz daha yükseldiği ve noktali



ritmin hâkim olduğu bir kısım bulunmaktadır. Ritmik olarak tam sayılması gereken

³ Sibelius programı kullanılarak tarafimca yazılmıştır.

⁴ Sibelius programı kullanılarak tarafimca yazılmıştır.

⁵ Theobald Bohm Twenty Four Capriccios isimli etüt

bu orta kısımdan sonra a teması yani bölümün ana teması tekrar gelmiştir. Farklı tonlarda kullanılan ana temadan sonra, bölümün final kısmında nüansları değiştirilerek kullanılan gamları görmekteyiz. Burada dikkat edilmesi gereken husus gamların çift piano nüansından sonra istenen üç piano nüansı verilirken entonasyonun bozulmamasını sağlamaktır. Gamların yukarı çıkması sebebiyle nüansı ister istemez yükseltmek eğiliminin önüne geçilmesi gerekmektedir.



Örnek 6: Allegro Malinconico final kısmından bir kesit ⁶

2.4.2. “2. Bölüm”

Poulenc’in Cantilena ismini verdiği sonatın ikinci bölümü duygusal ağırlığı, hüznü içinde fazlasıyla barındırmaktadır. Adeta şarkı söyler gibi düşünülmesi gereken bölümün, dinleyen çoğu kişinin aklında kalan ilk teması 3. Ölçüde, flütün üçüncü oktav seslerinde, piano nüansı ile başlar. İcracı için zor bir başlangıç olsa da müziğin güzelliği en hat safhadadır.

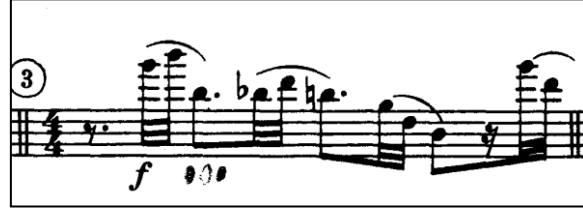


Örnek 5: Cantilena bölümü 3. ve 4. ölçüler⁷

Değişik oktavlarda kullanılan bu temadan sonra ilk bölümün orta kısmında karşımıza çıkan noktalı ritimlerin kullanıldığı temanın sanki ters çevrilmiş ritmik öğeleriyle karşılaşırız. Kısa süren bu kısımdan sonra ana tema tekrar karşımıza çıkar. Çift piano ve ardından üç piano ile icracıyı zorlayabilecek bir finale bölüm tamamlanır.

⁶ Sibelius programı kullanılarak tarafımdan yazılmıştır.

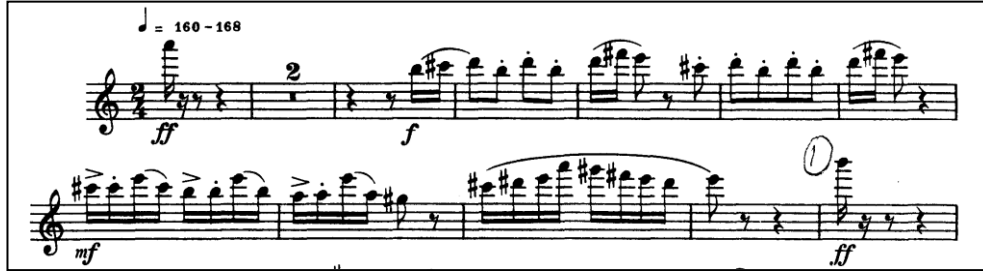
⁷ 14th Edition a la Memoire de Madame Sprague Coolidge Poulenc Flute and Piano Sonata



Örnek 7: Cantilena bölümü 26. ölçü⁸

2.4.3. “3. Bölüm”

Poulenc'in Presto Giocoso ismini verdiği üçüncü bölüm adının hakkını vermektedir. Çok hızlı ve şakacı olarak tanımladığı bölüm artistik bir başlangıçla, çift forte başlar. Bestecinin kullandığı 2 staccato-2 bağlı ve 4 bağlı artikülasyonlarla beraber üçüncü oktav seslerde net bir yaklaşım gerekmektedir.



Örnek 8: Presto Giocoso bölümü ilk 13 ölçü⁹

4. Oktav do notasına uzanan bu kısmın özellikle çalışılması ve detaylandırılması gerekmektedir.



Örnek 9: Presto Giocoso bölümü 105. ve 115. ölçüler arası¹⁰

⁸ a.g.e.

⁹ 14th Edition a la Memoire de Madame Sprague Coolidge Poulenc Flute and Piano Sonata

¹⁰ a.g.e.

Aşağıda, flütte üst oktavlardaki seslerin daha net ve doğru entonasyonla çıkarılması için çalışmalar verilmiştir.

Örnek 10: Marcel Moyse de la Sonorite Kitabı 3. oktav sonorite çalışmaları¹¹

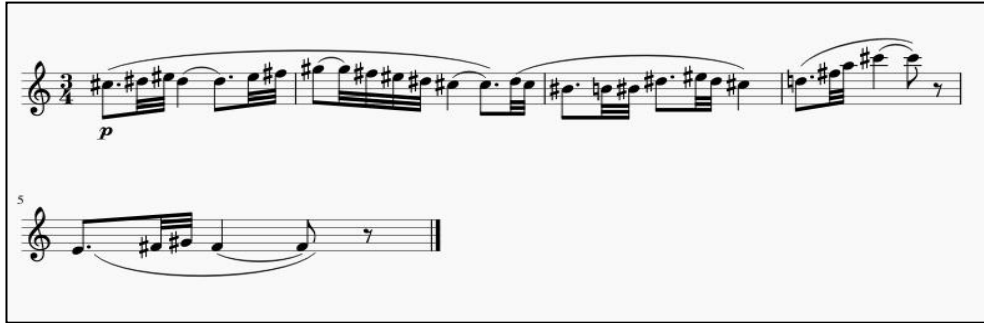
Aşağıda gösterilen pasaj, bölümün belki de en can alıcı kısımlarından biridir. Yardımcı perdeler kullanılarak daha rahat çalışılması önerilir. Bestecinin istediği üçüncü oktavdaki sol-la bemol trili özellikle dikkatle seslendirilmelidir.

Örnek 11: Presto Giocoso bölümü 150. ve 167. ölçüler arası¹²

¹¹ Marcel Moyse De La Sonorite

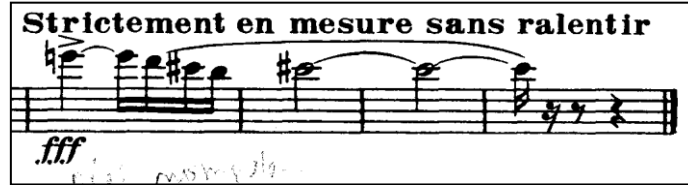
¹²14th Edition a la Memoire de Madame Sprague Coolidge Poulenc Flute and Piano Sonata

Poulenc'in flüt piyano sonatının her bölümünde kullandığı noktalı ritimlerle değiştirilmiş orta kısım burada da karşımıza çıkmaktadır. Özellikle üstüne düşülen *melancolique* notuyla beraber kısa bir orta kısımdan sonra yine ana tema gelecektir.



Örnek: 12 Presto Giocoso bölümü 171. ve 175. ölçüler arası¹³

Ana temanın tekrar karşımıza çıkmasından sonra eserin sonunda besteci, üç forte ile notaları adeta sıkıştırarak çalınmasını istediği, oldukça gösterişli bir final yazmıştır.



Örnek: 13 Presto Giocoso bölümü son 4 ölçü¹⁴

3. SONUÇ

“Poulenc, müziği Empresyonizmden, biçimcilikten ve entelektüellikten uzaklaştırmayı hedefleyen Fransız topluluğu Les Six'in lider bestecisiydi. Bestelerinde akılda kalan melodiler yaratmış, duygusallık ve melankoliyi alaycılık ve bilgiçlikle yan yana kullanmıştır. Kromatik bestecilikten çok diyatonik ve modal yapılarla ağırlık vermiştir.” (Tulga, 2009:146).

Fransız besteci melodik anlamdaki üstün yeteneğiyle adından söz ettiren ustalar arasında yer almıştır. Birçok oda müziği ve orkestra yapıtının yanında özellikle üflemeli enstrümanlar için yazmış olduğu eserler oldukça tanınmaktadır.

¹³ Sibelius programıyla tarafımdan yazılmıştır.

¹⁴ 14th Edition a la Memoire de Madame Sprague Coolidge Poulenc Flute and Piano

Bestelediği piyano eşlikli şarkılarını yakın dostu piyanist Pierre Bernac ile çıktığı turnelerde seslendirmekten geri kalmamıştır.

Müzik kariyerinde üflemeli enstrümanlar için oldukça fazla eser bestelemiştir. Bu eserler üç temel bölümde değerlendirilebilir.

Erken Dönem

İki Klarnet için Sonat (1918)

Klarnet ve Fagot için Sonat (1922)

Trompet, trombon ve korno için Sonat (1922)

Orta Dönem

Obua, fagot ve piyano için trio (1926)

Flüt, obua, klarnet, fagot, korno, piyano için Sextuor (1931-1944)

Geç Dönem

Flüt ve piyano için Sonat (1957)

Korno ve Piyano için Ekegy (1957)

Obua ve Piyano için Sonat (1962)

“Klarnet ve Piyano için Sonat (1962)” (Poulin, 1983:4).

Çağdaş Dönem flüt müziğinin en önemli eserleri arasında yer alan Poulenc’in flüt ve piyano sonatının genel olarak değerlendirildiği bu makalede, bestecinin hayatı ve müziği hakkında bilgiler verilerek, ait olduğu Fransız Altılıları grubuna kısaca değinilmiştir. Bu sonatı icra etmek isteyen öğrenciler ya da icracılar için gerekli görülen bazı teknik ayrıntılara yer verilmiş ve performansı daha iyi seviyeye çıkarabilecek çalışmalar sunulmuştur.

KAYNAKÇA

Bernac, P., *Francis Poulenc: The Man and His Songs*, trans. Winifred Redford, New York: W.W.Norton, 1977.

Chester Music [Score and part] *Francis Poulenc, Sonata for Flute and Piano*. London, 1958.

İlyasoğlu, E., *Zaman İçinde Müzik*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1994.

Mas, M.S., “Francis Poulenc’in Obua ve Piyano Sonatı’nın (FP185), Obua, Fagot, Piyano için Triosu’nun (FP 43) ve Piyanolu Altılısı’nın (FP100) Obua Tekniği Açısından İncelenmesi”, (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sanatta Yeterlik Tezi, İstanbul, 2016).

Mimaroglu, İ., *Müzik Tarihi*, Varlık Yayınları, İstanbul, 1995.

Nelson, R., “The Piano Music of Francis Poulenc”, (Doktora Tezi, University of Washington, 1978).

Önver, T., “Klasik Müzikte Çağdaş Dönem, Flüt Repertuarında Çağdaş Dönem Bestecileri ve Eserleri”, *Balkan Müzik ve Sanat Dergisi, Cilt 1, Sayı 2*, 2019.

Poulin, P.L., “Three Stylistic Traits in Poulenc’s Chamber Works for Wind Instruments” (Doktora Tezi, New York, 1983).

Rasin, V., “*Les Six*”, *Jean Cocteau, Music & Letters, Vol. 38, No:2*, UK, Oxford University Press, 1957.

Tulga, E., “Müzikte Empresyonist Akım”, (İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanatta Yeterlik Tezi, 2009).

Wyber, J.L., “A study of Francis Poulenc’s melodic style as found in the sonata flute and piano (1956-57)”, (Yüksek Lisans Tezi, Calgary University, 1990).

Zent, J.L., “Impressionism in Selected Works for Flute” (Yüksek Lisans Tezi, Ball State University Indiana, 1995).

İNTERNET KAYNAKLARI

Schmidt, C.B., “Entrancing Muse a Documented Biography of Francis Poulenc”,

www.digitalcommons.butler.edu/urc/2014/music/16 (E.T: 13.06.2020).

“Francis Poulenc”,

https://tr.wikipedia.org/wiki/Francis_Poulenc (E.T: 10.05.2020).

MÜZİK DERSLERİNDE AKILLI TAHTA KULLANIMINA İLİŞKİN ÖĞRETMEN GÖRÜŞLERİ¹

TEACHER'S VIEWS ON THE USE OF SMART BOARD IN MUSIC CLASSES

Serkan SARUHAN *

Geliş Tarihi: 10.01.2021

Kabul Tarihi: 05.03.2021

(Received)

(Accepted)

Öz: Bu araştırma, Fatih Projesi kapsamında akıllı tahta kullanan öğretmenlerin akıllı tahta hakkındaki görüş ve beklentilerini ortaya koyarak mevcut durumu saptamak, akıllı tahtanın eğitim hayatına etkisini belirlemek ve sonuçları değerlendirip bazı öneriler getirmek suretiyle izleyen araştırmalara ve kurumsal kararlara bir kaynak oluşturma amacıyla yapılmıştır.

Araştırma öğretmenlerin akıllı tahta kullanımını belirlemeye yönelik betimsel bir çalışmadır. Verilerin elde edilmesi uzman görüşlerine başvurularak oluşturulan anket aracılığı ile sağlanmıştır. Anket formunda yer alan sorular akıllı tahtaların kullanılma durumunu belirleme, akıllı tahta kullanımının öğrenci motivasyonuna etkisi ve genel olarak akıllı tahtanın eğitim-öğretime etkisini belirlemeye yönelik hazırlanmıştır. Araştırmanın evreni Türkiye’de Fatih Projesi kapsamında akıllı tahta dağıtılan okulların müzik öğretmenlerinden oluşmaktadır. Araştırmanın örneklemini ise Türkiye genelinde farklı illerde aktif olarak görev yapan 218 müzik öğretmeni oluşturmaktadır. Örneklem sayısı belirlemede Krejcie ve Morgan örneklem miktarı tablosundan yararlanılmıştır. Verilerin analizinde tanımlayıcı istatistikler olan frekans (f) ve yüzde (%) değerleri belirlenmiştir.

Araştırmanın sonucunda; proje kapsamındaki akıllı tahtaların öğretmenler tarafından aktif olarak kullanıldığı, ders katılımının fazla olduğu, zamandan büyük tasarruf sağladığı, öğrenci ve öğretmen motivasyonunu üst düzeyde tuttuğu ve eğitimin daha kalıcı olmasına imkân sağladığı sonuçlarına ulaşılmıştır. Bunun yanı sıra yazılım eksikliğinin olması ve hizmet içi eğitim programlarının yetersizliği sonucuna ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Fatih Projesi, Akıllı Tahta, Etkileşimli Tahta, Müzik Dersi

Abstract: This study is carried out to determine the current situation by revealing the opinions and expectations of teachers using interactive whiteboards within the scope of Fatih Project, to determine the effect of the interactive whiteboards on education life, and to create a resource for the following research and institutional decisions by evaluating the results and making some suggestions.

¹ Bu makale, Serkan Saruhan’ın “Müzik Derslerinde Akıllı Tahta Kullanımına İlişkin Öğretmen Görüşlerinin İncelenmesi” adlı yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

* Müzik Teori ve Uygulama Öğretmeni, Kütahya Ahmet Yakupoğlu Güzel Sanatlar Lisesi, serkansaruhan@windowlive.com, ORCID: 0000-0002-4038-8914

The study is a descriptive study to determine teachers' use of smart boards. The data was obtained through a questionnaire created by referring to expert opinions. The questions in the questionnaire form were prepared to determine the use of interactive whiteboards, the effect of using interactive whiteboards on student motivation, and the overall effect of interactive whiteboards on education and training. The study population consists of interactive whiteboards in Turkey, Fatih Project, distributed school music teacher. The sample of the study consisted of serving as active in different provinces across Turkey 218 music teachers. The Krejcie and Morgan sample size table is used to determine the sample size. In the analysis of the data, descriptive statistics, frequency (f) and percentage (%) values are determined.

As a result of the study; It has been concluded that the interactive whiteboards within the scope of the project are actively used by teachers, participation in the lesson is high, saves a lot of time and the education is more permanent. In addition, it is concluded software is lacking, and in-service training programs are insufficient.

Key Words: Fatih Project, Smart Board, Interactive Board, Music Class

1. GİRİŞ

Öğretmen, ders kitabı ve tahta; bu üç unsur eğitimde bütün branşların yıllardır temel taşları olmuştur. Bilim ve teknolojideki gelişmelerin baş döndürücü bir şekilde ilerlediği günümüzde teknoloji, hayatın her alanında olduğu gibi eğitim alanında da varlığını hissettirmeye devam etmiştir. Zamanla teknolojik gelişmeler ister istemez eğitim hayatına da etki etmeye başlamıştır. Geleneksel eğitim, bilişim teknolojisindeki gelişmelerle yeni bir hal almış ve öğrencinin daha aktif olduğu bir eğitim sistemi oluşmaya başlamıştır.

Günümüzde bilgisayar teknolojisindeki gelişmeler metin, müzik, resim ve video gibi iletişim araçlarını kolayca işleyebilir hale getirmiş ve bu imkânları bütün kullanıcıların hizmetine sunmuştur. Eğitim ortamında akıllı tahta kullanılmasının bilgilerin akılda kalıcılığını sağlaması, zamandan tasarruf sağlanması, motivasyonu artırması, duyuların hepsine hitap edebilmesi, zekâ gelişimine yardımcı olması, bireysel ve grupta öğrenme ortamı sağlaması ve öğrenmeyi eğlenceli hale getirmesi gibi etkilerinden söz edilebilir (McEntyre, 2006:3).

Yurtdışındaki üniversitelerde yapılan araştırmalarda akıllı tahtaların; öğretim programlarının genel amaçlarına ulaşılmasına yardım ettiği ve birçok kazanımın öğretiminde etkili bir öğretim teknolojisi olduğu belirtilmiştir. Eğitim teknolojilerinin yaygınlaşması bizi geleneksel eğitimden uzaklaştırıp, sınıfta yazdıran, sadece kendisi konuşan geleneksel öğretmen etkisini zayıflatıp, öğrenci merkezli bir eğitim yaklaşımına doğru götürmüştür.

Gelişen teknoloji, müziği de büyük ölçüde etkilemiştir. Bestelemeyi seslendirmeye, basımdan çoğaltıma kadar her alanda teknolojiye yararlanılmıştır.

Akıllı tahta ile köy davulundan timpaniye, komalı seslerden tampere seslere her şey elimizin altına gelmiştir.

Teknolojinin eğitimde sağladığı faydalardan biri de zaman kavramıdır. Öğretmenin nota, dizek vb. çizimlerle uğraşmasını kolaylaştıran gerekli alt yapıyla her şeyin hazır bekletildiği bilgiler bütünü olan akıllı tahta çözümü getirilmiştir. Sınırlı bir ders saatine sığdırılan müzik dersi için akıllı tahtanın kullanılması nitekim kaçınılmaz bir hal almıştır.

Hızlı gelişmelerin yaşandığı bilim ve teknoloji alanında, müzik eğitimi ve öğretimi de teknolojiye yerini almalıdır. Öğrenciler değişen ve sürekli gelişmekte olan müziksel olayları sanatsal faaliyetleri takip edebilmelidir. Ufuklarını genişletmeli ve müziksel yazılım ve programlarla kendini geliştirmeli ve ifade edebilmelidir (Buyurgan, 2007:21).

1.1. Eğitimde Akıllı Tahta Kullanımı

Akıllı tahtaların sahip olduğu çoklu ortam özellikleri düşünüldüğünde, öğrencilerin bilişsel, duyuşsal ve zihinsel gelişimlerine fayda sağlayacak öğretim etkinliklerini gerçekleştirebilecek en uygun öğretim teknolojisi olduğu ortadadır. Öğrencilerin seviyeleri dikkate alındığında ortaöğretim öğrencileri için akıllı tahta kullanımı eğitimi kalıcı ve zamandan tasarruf sağlayacağı söylenebilir. Dolayısıyla Avrupa ülkelerinin çoğunda çok daha önceden eğitim hayatına giren akıllı tahta teknolojisi günümüzde geç de olsa hızla gelişmeye devam etmektedir.

Piyasada var olan yazılımların teknolojik olarak etkili olmasına rağmen eğitsel açıdan yetersiz olmaları, müfredat ve öğrencinin gelişim süreciyle tutarlılık göstermemesi, bazı materyallerin etkili olsa da pahalı olması eğitim sistemimizin gelişmesinde engeller olarak görülebilir (Halis, 2002:129).

Uygun yazılımlarla yeni sesler üretilip istenilen ritim, nota birimleri de çok kanallı kayıtlar yapmak mümkündür. Müzik öğretmenleri bu imkânları kullanarak öğrencilerin ilgisini çekebilir ve dersi monotonluktan kurtarabilirler (Uşun, 2006:25).

Akıllı tahtaların eğitim öğretimde ne kadar iyi olduğu, onun kullanılma sıklığına ve ne derece etkin kullanıldığına bağlıdır. Öğretmen akıllı tahtayı hiç kullanmazsa akıllı tahtanın sınıfta bulunmasının hiçbir önemi yoktur. Yine akıllı tahtaların ne kadar iyi olduğu onun kullanıcılarının niteliklerine bağlıdır. Öğretmen teknolojik gelişmelere karşı kendisini geliştirmemişse, akıllı tahta kullanımını bilmezse ya da akıllı tahtaya karşı olumsuz görüşleri varsa akıllı tahtadan sınıf ortamında yeteri kadar faydalanılamayacaktır.

Kennewell ve Morgan'a (2003:4) göre akıllı tahtanın etkin bir şekilde kullanımının sağlanması için öğretmenin;

- Teknoloji kullanımına karşı kendisine güvenmesi,
- Akıllı tahtanın özelliklerini ve kullanımını çok iyi bilmesi,
- Hangi öğretim yöntem ve tekniğinin akıllı tahta ile uygulanacağını çok iyi bilmesi, yani öğretim planlamasını çok iyi yapması,
- Öğrencilerin bireysel özelliklerini (yeteneklerini, kapasitelerini) bilmesi ve onlara göre uygun öğretim etkinliğinde bulunması,
- İnteraktif öğrenmenin mantığını ve temel ilkelerini iyi bilmesi gerekmektedir.

Sürekli değişen ve gelişen teknoloji çağında akıllı tahta kullanımına ilişkin hizmet içi eğitimlerin kapsamının genişletilmesi gerekmektedir. Akıllı tahta kullanımıyla alakalı gelişmelerin önce öğretmenler tarafından benimsenmesi gerekmektedir. Eğitimde akıllı tahta kullanımının yaygınlaşması için okulların meslek içi eğitime geniş yer vermeleri zorunluluk haline gelmiştir (Alıcıgüzel, 2003:46-47).

Öğretim amaçlı kullanılacak bir teknolojik materyalin başarı getirmesi; öğretmenin bilgi, becerisi ve bu teknolojik aleti kullanımına bağlıdır. Bundan dolayı öğretmen öncelikle teknolojinin faydasına inanmalıdır (Yiğit, 2007:92).

1.2. Problem Durumu

Yapılandırmacı öğrenmeyi benimseyen Millî Eğitim Bakanlığı 2010 Kasım ayında FATİH Projesi kapsamında akıllı tahta teknolojisini okullarımızda uygulamaya koymuştur. Fakat okullardaki altyapı ve olanakların yetersiz olması uygulamada başarının önündeki en büyük engel olarak görülmektedir. Eğitim etkinliklerinde kullanılacak materyalin sağlanamayacağı endişesi, sınıfların fiziki yapısının uygun olmaması, öğrencilerin oturma düzeni için masa ve sıraların uygun olmaması, sınıf mevcutlarının fazlalığı, okulların donanım yetersizliği dikkat çekilen konulardır.

Müzik eğitimi ilköğretimden yükseköğretime kadar eğitimin her kademesinde formal olarak, ayrıca yaşamın her alanında ister istemez informal olarak duyulup zaman zaman davranışlarımıza da yansıttığımız yaşantılardır. Müzik derslerinde teknoloji kullanımı ve görsel-işitsel araç gereçlerle bir bağ içinde olmak müzik dersinin kazanımları adına öğrenmeyi daha kalıcı hale getirmektedir. Öğretmenlerin bu şekilde aktif olarak müzik derslerinde teknolojiyi kullanması ve dersine gerektiği önemi vermesi sonucunda müzik dersi sadece eğitim programlarının tamamlanacağı bir ders olmaktan da kurtulacaktır. Teknoloji gerisinde kalan öğretmenin günümüzde iyi ve nitelikli bir öğretmen olarak görülmeyeceği günler yaklaşmaktadır (Koşar vd., 2005:149).

Eğitim-öğretimde teknoloji kullanımı kazanımlara ulaşmada son derece önemli unsurdur. Bundan dolayı eğitimden istenilen verimin alınması için teknoloji ve eğitim ortamı bir araya getirilmelidir. Günümüzde teknoloji araçları daha etkili

bir eğitim sağlamaktadır. Daha önce mümkün olmayan nota yazılarının ve seslerin birleşmesi mümkün hale gelmiştir. Şarkı çalınırken notalar veya şarkı sözleri müzikle senkronize bir şekilde takip edilebilir bir hale gelmiştir.

1.3. Problem Cümlesi

Bu araştırmada, “Müzik Derslerinde Akıllı Tahta Kullanımına İlişkin Öğretmen Görüşleri nelerdir?” sorusuna cevap aranacaktır.

1.4. Araştırmanın Amacı

Akıllı tahtanın özelliklerini düşündüğümüzde müzik dersinde gerekli alt yapısının olmadığı görülmektedir. Coğrafya, matematik gibi derslerde kalıcılığı büyük ölçüde sağlayan görseller ya da programlar, zamandan tasarruf sağlayan hazır şekiller, çizimler ve grafikler mevcuttur. Fakat müzik dersinde gerekli altyapı yok denilecek kadar azdır. Buradan yola çıkarak araştırmanın amacı;

Akıllı tahta kullanan müzik öğretmenlerinin görüşleri alınarak, ülkemizde okullarda yaygınlaştırılması planlanan akıllı tahta kullanımının eğitim hayatımıza etkisini belirlemek amacıyla yapılmıştır. Akıllı tahta kullanan müzik öğretmenlerinin akıllı tahta hakkındaki görüşlerini ve beklentilerini ortaya koyarak mevcut durumu saptamak ve sonuçları değerlendirerek bazı öneriler getirmek suretiyle izleyen araştırmalara ve kurumsal kararlara bir kaynak oluşturmaktır.

Akıllı tahtalar ders süresini verimli şekilde kullanmaya yardımcı olabilecek bir araçtır. Müzik dersinin bir ders saatiyle sınırlandırıldığı günümüzde notaları elde edebileceğimiz akıllı tahtaya gereksinim duyulmuştur. Bu yüzden akıllı tahtaların müzik dersinde kullanılabilirliğini göstermesi açısından önemlidir. Araştırma sonucunda ulaşılan verilere dayanarak oluşan sonuçlar, öğretmenlerin iç görüş geliştirmeleri ve bu doğrultuda gerekli önlemleri almalarına yardımcı olabilir.

Millî Eğitim Bakanlığı'nın, müzik öğretmenlerinin ihtiyaçlarını görerek, hizmet içi eğitim programlarını bu doğrultuda düzenlemesine ve eksik görülen altyapı veya donanım sorununun düzenlemesine fayda sağlayabilir. Akıllı tahta kullanan öğretmenlerin akıllı tahta hakkındaki görüşlerini ve beklentilerini ortaya koymas, yol gösterici olması ve müzik alanında ilk çalışma olması açısından önemlidir.

2. YÖNTEM

Araştırma betimsel nitelikte olup öğretmenlerin görüşlerinin incelenmesi için “Anket Tekniği” uygulanmıştır. Araştırmanın evreni Türkiye’de Fatih Projesi kapsamında akıllı tahta dağıtılan okulların müzik öğretmenlerinden oluşmaktadır. Öğretmenlerin seçiminde sistematik tesadüfi örnekleme yöntemi tercih edilmiştir ve araştırmaya 218 öğretmen katılmıştır. Örneklem miktarı belirlenirken Krejcie ve

Morgan örneklem miktarı tablosundan yararlanılmıştır. Anlamlılık düzeyi 0,05 tercih edilmiştir.%5 örneklem hatası varsayılarak 218 öğretmenden görüş alınmıştır.

Problem ve alt problemlere yönelik anket formu oluşturulmuştur. Anket formu için uzman görüşü alınmış ve analiz işlemlerinde frekans (f) alma ve yüzde (%) tekniği uygulanmıştır.

3. BULGULAR VE YORUM

Bu bölümde, ortaöğretim müzik öğretmenlerine uygulanan anket çalışması sonuçlarından elde edilen bulgular ve bulgulara ait tablolara yer verilmiştir.

Tablo 1. Katılımcıların "Akıllı Tahta Kullanmak Sınıf Yönetimini Sağlamakta Zorluk Yaratıyor" Görüşüne Katılma Durumları

Katılma Durumu	Frekans (f)	Yüzde (%)
Katılmıyorum	123	56,4
Kısmen Katılıyorum	39	17,9
Orta Derecede Katılıyorum	40	18,3
Büyük Ölçüde Katılıyorum	13	6,0
Tamamen Katılıyorum	3	1,4
Toplam	218	100,0

Tablo 1’de görüldüğü üzere, katılımcıların %56,4’ü akıllı tahtanın sınıf yönetimini sağlamada olumlu etkisi olduğunu savunmuştur. Sadece %1,4’lük bir oran tamamen katıldığını, %6,0 gibi bir orandaki katılımcı da büyük ölçüde katıldığını, akıllı tahtanın sınıf yönetimini sağlamakta zorluk yarattığını belirtmiştir. Öğretmenlerin bu hususta ortak bir noktada buluştuğu, akıllı tahtanın sınıf yönetiminde etkisinin olumlu yönde olduğunu söyleyebiliriz.

Tablo 2. Katılımcıların "Öğretmen Tekniklerinin ve Metotlarının Uygulanması Bakımından Akıllı Tahta ile Geleneksel Tahta Arasında Fark Görmüyorum" Görüşüne Katılma Durumları

Katılma Durumu	Frekans (f)	Yüzde (%)
Katılmıyorum	126	57,8
Kısmen Katılıyorum	36	16,5
Orta Derecede Katılıyorum	21	9,6
Büyük Ölçüde Katılıyorum	14	6,4
Tamamen Katılıyorum	21	9,6
Toplam	218	100,0

Tablo 2’ye göre öğretme teknikleri ve metotlarının uygulanması bakımından akıllı tahta ile geleneksel tahta arasında fark görmüyorum görüşüne % 57,8’inin katılmadığını, % 16,5 ile de kısmen katıldığını belirten toplam %74,3 lük bir oran çıkmaktadır. Katılımcılarımızın büyük çoğunluğu akıllı tahtayı geleneksel kara

tahtaya tercih etmektedirler. Geleneksel yöntemi devam ettiren az da olsa katılımcının olduğu görülmektedir.

Tablo 3. Katılımcıların "Akıllı Tahta Kullanımı Zamandan Büyük Ölçüde Tasarruf Sağlamaktadır" Görüşüne Katılma Durumları

Katılma Durumu	Frekans (f)	Yüzde (%)
Katılmıyorum	19	8,7
Kısmen Katılıyorum	20	9,2
Orta Derecede Katılıyorum	45	20,6
Büyük Ölçüde Katılıyorum	47	21,6
Tamamen Katılıyorum	87	39,9
Toplam	218	100,0

Tablo 3'e göre, öğretmenlerin %39,9'luk kısmı akıllı tahta kullanımının zaman yönünden katkı sağladığını belirtmiştir. Bu olumlu ifadeyi % 21,6 ile büyük ölçüde katılıyorum cevabı takip etmiştir. %20,6 oranında öğretmen ise orta derecede cevabını vermiştir. Katılmadığını söyleyenlerin oranı ise %8,7'dir. Katılımcıların cevaplarına göre derslerde akıllı tahta kullanmanın zamandan kâr edilebildiğini söyleyebiliriz.

Tablo 4. Katılımcıların "Akıllı Tahta Öğretmenleri Tembelliğe İtmektedir" Görüşüne Katılma Durumları

Katılma Durumu	Frekans (f)	Yüzde (%)
Katılmıyorum	123	56,4
Kısmen Katılıyorum	48	22,0
Orta Derecede Katılıyorum	24	11,0
Büyük Ölçüde Katılıyorum	18	8,3
Tamamen Katılıyorum	5	2,3
Toplam	218	100,0

Tablo 4'de görüldüğü üzere, %56,4 ile öğretmenler bu görüşe katılmadıklarını, %22,0 oranında katılımcı ise kısmen katıldıklarını söylemişlerdir. Bu durumda akıllı tahta teknolojisinin öğretmenleri tembelliğe itmediği görülmüştür. Aksine akıllı tahtayı aktif bir şekilde kullanabilmek için öğretmenler çalışmalar yapmakta, akıllı tahtanın materyal eksikliğini kendi çabalarıyla aşmak zorunda kalmaktadırlar.

Tablo 5. Katılımcıların "Akıllı Tahta İçin Kullanılan İnternet Altyapısı Yetersiz Kalmaktadır" Görüşüne Katılma Durumları

Katılma Durumu	Frekans (f)	Yüzde (%)
Katılmıyorum	4	1,8
Kısmen Katılıyorum	12	5,5
Orta Derecede Katılıyorum	19	8,7
Büyük Ölçüde Katılıyorum	36	16,5
Tamamen Katılıyorum	147	67,4
Toplam	218	100,0

Tablo 5'e göre, öğretmenlerin %67,4'ü tamamen katılıyorum ve %16,5 büyük ölçüde katılıyorum cevabıyla toplam %83,9 oranında büyük çoğunluğu akıllı tahtalarda kullanılan internet altyapısının yetersiz olduğunu belirtmişlerdir. Bir okulun ortalama 18-19 şubeye sahip olduğunu düşünürsek aynı anda her şubede internet kullanılması mevcut internet alt yapısıyla mümkün olmadığından dolayı öğretmenlerin internet alt yapısının yetersiz olduğu yönünde ortak kanaya vardıkları görülmektedir.

Tablo 6. Katılımcıların "Akıllı Tahtadaki Mevcut Ses Sistemi Müzik Dersi İçin Yetersizdir" Görüşüne Katılma Durumları

Katılma Durumu	Frekans (f)	Yüzde (%)
Katılmıyorum	27	12,4
Kısmen Katılıyorum	19	8,7
Orta Derecede Katılıyorum	39	17,9
Büyük Ölçüde Katılıyorum	58	26,6
Tamamen Katılıyorum	75	34,4
Toplam	218	100,0

Tablo 6'da görüldüğü üzere, öğretmenler %34,4 oranında tamamen katıldıklarını, %26,6 oranında öğretmen ise büyük ölçüde katıldıklarını belirtmişlerdir, %12,4'lük bir oranda katılımcı bu görüşe katılmadığını belirtmiştir, Müzik dersinde kaliteli ve yüksek sesin kullanılabilirdiği bir ses düzeni olmak zorundadır. Müzik dersleri için ayrıca bir ses düzeni eklentisi kurulabilir. Hali hazırdaki ses düzeninin öğretmenlerinde görüşüne dayanarak yetersiz olduğunu söyleyebiliriz.

Tablo 7. Katılımcıların "Akıllı Tahta Kullanımı Konusunda Daha Fazla Hizmet İçi Eğitim Kursuna Gereksinim Vardır" Görüşüne Katılma Durumları

Katılma Durumu	Frekans (f)	Yüzde (%)
Katılmıyorum	44	20,2
Kısmen Katılıyorum	42	19,3
Orta Derecede Katılıyorum	37	17,0
Büyük Ölçüde Katılıyorum	41	18,8
Tamamen Katılıyorum	54	24,8
Toplam	218	100,0

Tablo 7’de görüldüğü üzere, %24,8 Tamamen Katılıyorum, %18,8 Büyük ölçüde katılıyorum, %17,0 Orta Derecede, %19,3 Kısmen Katılıyorum, %20,2 oranında ise katılmıyorum cevabı vardır. Bu görüşte öğretmenlerin ortak bir noktada buluşmadığı görülmektedir. Yine de salt çoğunluğa bakacak olursak katılımcıların hizmet içi eğitime ihtiyaçları olduklarını söyleyebiliriz.

Tablo 8. Katılımcıların "Akıllı Tahta ile Müziksel Kazanımlara Daha Fazla Ulaşılmaktadır" Görüşüne Katılma Durumları

Katılma Durumu	Frekans (f)	Yüzde (%)
Katılmıyorum	17	7,8
Kısmen Katılıyorum	22	10,1
Orta Derecede Katılıyorum	45	20,6
Büyük Ölçüde Katılıyorum	70	32,1
Tamamen Katılıyorum	64	29,4
Toplam	218	100,0

Tablo 8’e göre,%32,1 oranında öğretmen büyük ölçüde katıldığını, 29,4 oranında ise tamamen katıldığını belirtmişlerdir. %7,8 oranında ise katılmıyorum cevabını vermişlerdir. Bu durumda akıllı tahtanın müzikal kazanımlara etkisinin çok olduğunu görüyoruz.

Tablo 9. Katılımcıların "Akıllı Tahtayı Hâkim Bir Şekilde Kullanmak Gayet Kolaydır" Görüşüne Katılma Durumları

Katılma Durumu	Frekans (f)	Yüzde (%)
Katılmıyorum	15	6,9
Kısmen Katılıyorum	29	13,3
Orta Derecede Katılıyorum	58	26,6
Büyük Ölçüde Katılıyorum	65	29,8
Tamamen Katılıyorum	51	23,4
Toplam	218	100,0

Tablo 9'a göre %29,8 büyük ölçüde katılıyorum, %23,4 ise tamamen katılıyorum cevabını vererek Akıllı Tahta kullanımının kolay olduğunu belirtmişlerdir. Zor olduğunu söyleyen katılımcı oranı ise %6,9 katılmıyorum bu oranı takiben %13,3 ise Kısmen Katılıyorum cevabını vermişlerdir. Yine %26,6 gibi büyük bir oran Orta Derecede kolay olduğunu belirtmiştir.

Tablo 10. Katılımcıların "Kulak Eğitiminde Akıllı Tahtadaki Yazılımlardan Yararlanılmalıdır" Görüşüne Katılma Durumları

Katılma Durumu	Frekans (f)	Yüzde (%)
Katılmıyorum	19	8,7
Kısmen Katılıyorum	25	11,5
Orta Derecede Katılıyorum	48	22,0
Büyük Ölçüde Katılıyorum	47	21,6
Tamamen Katılıyorum	79	36,2
Toplam	218	100,0

Tablo 10'da görüldüğü üzere, öğretmenler bu görüşe % 36,2 oranında Tamamen Katılıyorum cevabını vermişlerdir. Ayrıca %22,0 Orta Derecede, %21,6 ise büyük ölçüde katıldıklarını belirtmişlerdir. %8,7 oranında ise katılmıyorum görüşünü belirtmişlerdir.

Tablo 11. Katılımcıların "Şarkı Sözleri ve Notalarının Akıllı Tahtada Açılması Öğretimi Daha Etkili Hale Getirir" Görüşüne Katılma Durumları

Katılma Durumu	Frekans (f)	Yüzde (%)
Katılmıyorum	5	2,3
Kısmen Katılıyorum	4	1,8
Orta Derecede Katılıyorum	19	8,7
Büyük Ölçüde Katılıyorum	61	28,0
Tamamen Katılıyorum	129	59,2
Toplam	218	100,0

Tablo 11'e göre, katılımcıların % 59,2'si şarkı sözleri ve notalarının akıllı tahtada açılması öğretimi daha etkili hale getirir görüşüne Tamamen Katılıyorum cevabını vermişlerdir. Sadece %2,3 oranında öğretmen katılmadığını belirtmiştir.

Tablo 12. Katılımcıların "Şarkı Öğretiminde Akıllı Tahta Aracılığıyla Müziksel Altyapıları Kullanmak Dersin Daha Etkili İşlenmesini Sağlar" Görüşüne Katılma Durumları

Katılma Durumu	Frekans (f)	Yüzde (%)
Katılmıyorum	5	2,3
Kısmen Katılıyorum	10	4,6
Orta Derecede Katılıyorum	18	8,3

Büyük Ölçüde Katılıyorum	47	21,6
Tamamen Katılıyorum	138	63,3
Toplam	218	100,0

Tablo 12’de görüldüğü üzere öğretmenlerin %63,3’ü bu görüşe tamamen katıldıklarını, %21,6’sı ise büyük ölçüde katıldıklarını belirtmişlerdir. Bu durumda öğretmenlerin çalgı çalarken ders hâkimiyeti az da olsa düştüğü için akıllı tahtanın mevcut ses düzenini kullanma, akıllı tahtadan mp3 alt yapısını kullanmak dersin daha etkili işlenmesini sağlar görüşünü %84,9 gibi büyük bir çoğunluk ileri derecede katıldıklarını belirtmişlerdir.

Tablo 13. Katılımcıların "Akıllı Tahtada Görsel ve İşitsel Kaynakların Kullanımı Dersin Daha Etkili ve Verimli Geçmesini Sağlar" Görüşüne Katılma Durumları

Katılma Durumu	Frekans (f)	Yüzde (%)
Katılmıyorum	4	1,8
Kısmen Katılıyorum	5	2,3
Orta Derecede Katılıyorum	19	8,7
Büyük Ölçüde Katılıyorum	44	20,2
Tamamen Katılıyorum	146	67,0
Toplam	218	100,0

Tablo 13’de görüldüğü üzere %67,0 oranında öğretmen Tamamen Katıldığını belirtmiştir. Sadece %1,8 oranında katılmıyorum cevabı vardır. Bu hususta öğretmenlerin geleneksel ders yöntemini bırakmış teknolojiye eğilim gösterdiği ve gelişen teknoloji içinde akıllı tahtayı benimsediğini söyleyebiliriz.

Tablo 14. Katılımcıların "EBA (Eğitim Bilişim Ağı)'da Müzik Dersi İçin Yeterli Materyal Olmadığını Düşünüyorum" Görüşüne Katılma Durumları

Katılma Durumu	Frekans (f)	Yüzde (%)
Katılmıyorum	5	2,3
Kısmen Katılıyorum	13	6,0
Orta Derecede Katılıyorum	18	8,3
Büyük Ölçüde Katılıyorum	45	20,6
Tamamen Katılıyorum	137	62,8
Toplam	218	100,0

Tablo 14’de görüldüğü üzere, katılımcılar %62,8 oranında Tamamen Katılıyorum, %20,6 oranında Büyük Ölçüde Katılıyorum seçeneğini işaretlemişlerdir. Eğitim Bilişim Ağı’nda çoğu branş için var olan materyallerin ne yazık ki müzik dersi için olmadığı belirtilmiştir.

Tablo 15. Katılımcıların "Akıllı Tahta İçin Kullanışlı, Öğrenci Merkezli Nota Yazım Programı Olmadığını Düşünüyorum" Görüşüne Katılma Durumları

Katılma Durumu	Frekans (f)	Yüzde (%)
Katılmıyorum	9	4,1
Kısmen Katılıyorum	21	9,6
Orta Derecede Katılıyorum	37	17,0
Büyük Ölçüde Katılıyorum	46	21,1
Tamamen Katılıyorum	105	48,2
Toplam	218	100,0

Tablo 15’de görüldüğü üzere, %48,2 oranında öğretmen Tamamen Katılıyorum, %21,1 büyük ölçüde katılıyorum seçeneğini işaretlemişlerdir. Yalnızca %4,1 katılmadığını belirten öğretmen grubu vardır. Bu durumda müzik öğretmenlerinin akıllı tahta için kullanışlı, öğrenci merkezli nota yazım programına ihtiyaçları olduğu görülmektedir.

4. SONUÇ VE ÖNERİLER

Akıllı tahtanın gerek öğrencilerin ve müzik öğretmenlerinin motivasyonunu arttırmada gerekse öğrenmelerin kalıcılığını sağlamada başarılı olduğunu gelen yanıtlara göre söyleyebiliriz.

Zaman kavramının çok önemli olduğu günümüzde akıllı tahta ile görsel-ışitsel materyalleri bünyesinde rahatlıkla saklayan ve sunuşta kolaylık sağlayan akıllı tahtaların, zamandan önemli ölçüde tasarruf sağladığı söylenebilir. Zor ve karmaşık olan müziksel kazanımların gerekli görsellerle desteklenmesi üzerine büyük kolaylık sağladığı sonucuna varılmıştır.

Hizmet içi eğitimi konusunda müzik öğretmenleri arasında bir kararsızlık olsa da yüzdeler oranda önde gelen grup daha fazla hizmet içi eğitim kursuna gereksinim olduğunu belirtmiştir. Akıllı tahtanın farklı öğretim kuramlarıyla uzman müzik eğitimcileri tarafından hizmet içi eğitimin verilmesi sonucunda akıllı tahtadan en yüksek düzeyde başarı sağlanabileceğini söyleyebiliriz.

Ulaştığımız diğer bir sonuç da internet altyapısıdır. İnternetsiz akıllı tahta boş bir kutuya benzetilebilir. Çünkü günümüzde çoğu yazılım, program internet bağlantısı olmadan çalışmamaktadır. Eğitim Bilişim Ağı’na bağlanmak mümkün olmayacaktır. İnternet alt yapısı hakkında gerekli çalışmaların yapılması doğrultusunda akıllı tahtadan daha çok verim alınabilir.

İçinde her türlü video, görsel ses dosyalarını bir arada tutan ve Eğitim Bilişim Ağı gibi büyük bir paylaşım sitesinin uygulamaya konulması öğretmenleri tembelliğe itebileceği düşünülmüştür. Fakat katılımcılar bu görüşe katılmadıklarını belirtmişlerdir. Çünkü müzik dersi için çoğu materyalin olmaması müzik

öğretmenlerini ders için yoğun bir hazırlık içine girmesini gerektirmektedir. Bunun sonucu olarak %78,4 oranında katılımcı “Akıllı tahta öğretmenleri tembelleğe itmektedir” görüşüne katılmadıklarını belirtmişlerdir.

Akıllı tahtadaki mevcut ses sistemi müzik öğretmenleri tarafından yetersiz bulunmuştur. Öğrencilerin şarkı söylemesi için altyapıların akıllı tahta aracılığıyla kullanılması, zaman ve derse katılım açısından ilgi uyandırmaktadır. Fakat ses sistemi arka sıralardaki öğrencilere net bir şekilde ulaşmamaktadır. Bunun sonucu olarak öğrenciler seslerini özgür bir şekilde kullanmaktan çekinmektedirler.

Eğitim müziğinde kullanılan piyanonun her yerde olmaması, öğretmenleri akıllı tahta kullanmaya yönlendirmektedir. Kulak eğitimi için piyano işlevi görebilecek yazılımlar mevcuttur. Bu tip yazılımlar akıllı tahta ile gayet keyifli hale gelebilir ve eğitim müziğinde kullanılabilir.

Müzik öğretmenlerinin ortak noktada bulunduğu diğer bir husus da öğrenci merkezli bir nota yazım programına ihtiyaç duyulmasıdır. Kullanılmakta olan nota programları üst seviyededir. Bu programların akıllı tahtada kullanılması oldukça güçtür. Akıllı tahta için geliştirilmiş bir nota yazım programının olması müzik derslerinin etkisini daha da genişletecektir. Müzik dersi için akıllı tahtayı olmazsa olmaz hale getirecektir.

Araştırmanın sonuçlarına göre, daha önce diğer branşlar için yapılmış olan akıllı tahtaya ilişkin tezlerle sonuçların tutarlı olduğu görülmüştür.

Yapılan çalışmada müzik öğretmenlerinin büyük çoğunluğunun hizmet içi eğitim aldığı sonucuna varılmıştır. Kısmî olarak rapor, doğum gibi sebeplerden dolayı hizmet içi eğitim almayan öğretmenler vardır. Eğitimin zorunlu olmasından dolayı geç de olsa her öğretmen akıllı tahta için sunulan hizmet içi eğitimi almaktadır.

Yapılan çalışmada akıllı tahta için geliştirilen Starboard yazılımını çoğunluğun kullanmadığı görülmektedir. Bunun sebebi olarak bu yazılımın müzik dersi için kullanışsız olduğunu ve zaman kaybına sebebiyet verdiğini söyleyebiliriz. Matematik dersi için yazılımda birçok materyal ve kolaylık mevcuttur. Fakat müzik dersi için sunulan dizek ve notaların yazımı aşırı zaman kaybına yol açmaktadır.

Eğitim sistemimizde köklü bir değişiklik olan FATİH Projesi’nden istenilen başarının ve eğitim kalitesinin sağlanabilmesi için öncelikle projenin uygulayıcıları olan müzik öğretmenlerinin projeye hazırlanması, akıllı tahtayı özümsemesi gerekmektedir. Dolayısıyla müzik öğretmenlerinin ihtiyaçları doğrultusunda düzenlemeler yapılması gerekmektedir.

10 yaşında olan bu projede çoğu sorunun kaynağı bulunmuş ve giderilmiştir. Fakat bazı dersler unutulmuştur. Müzik dersi de bunlardan biridir. Ülkemizde

müziğe her zaman önem verilmiştir. Cumhuriyet tarihimizle birlikte Atatürk'ün "Hayatta müzik lazım değildir. Çünkü hayat müziktir. Müzik ile ilgisi olmayan varlıklar insan değildirler. Eğer söz konusu olan hayat insan hayatı ise müzik mutlaka vardır. Müziksiz hayat zaten mevcut olamaz." ifadesi de müziğe önem verilmesi gerektiğinin en güzel örneğidir.

Öğretmenlerin akıllı tahtada ders sunumları yapabilmesi için müzik dersi için hazır ders içerikleri geliştirilebilir. Böylece öğretmen akıllı tahta için materyal hazırlamakla zaman harcamayacaktır. Nota yazma programı ve simülasyon yazılımları ile alakalı sunduğumuz bir soruda katılımcıların çoğunluğu bu tip materyallere ihtiyaçları olduğunu belirtmektedirler. Bu tip yazılım ve programlar öğretmenin yapabileceği basitlikte şeyler değildir. Bu yüzden gerekli birimlerin bu konuda çalışma yapması beklenmektedir.

Okulların internet altyapısının geliştirilmesi gerekmektedir. FATİH Projesi kapsamındaki okullar fiber internet bağlantısı verilmesi gerekmektedir. Aksi takdirde normal bir internet bağlantısıyla 20 akıllı tahtanın aynı anda kullanılması derslerde işleri zorlaştırmaktadır.

Akıllı tahtanın sadece görsel içerikli bir teknoloji olmadığı, farklı uygulama biçimleriyle dersin zenginleştirilebileceği öğretmenlere hizmet içi eğitim kurslarıyla anlatılmalıdır. Bu eğitim teori konularıyla sınırlı kalmamalı, öğretmenlere uygulamalar yaptırılmalıdır. Akıllı tahtadaki mevcut ses sistemine ek olarak müzik sınıfları için farklı bir ses sistemi ilave edilebilir. Mevcut ses düzeninde sesin net çıkmaması ve sesin normal bir sınıfta düşük kalması, birçok probleme yol açmaktadır.

Kayaduman, Sırakaya, Seferoğlu (2011) tarafından yapılan çalışmada, bilgisayar okuryazarlığının yaygınlaştırılması ve projenin asıl uygulayıcıları olan öğretmenlere ciddi hizmet içi eğitimler sunulması gerektiği açıklanmıştır. Böylelikle sınıflardaki donanımın, altyapının, e-içeriklerin bilişim teknolojileriyle uyumlu hazırlanan öğretmen kılavuzlarıyla birlikte teknolojinin etkin bir şekilde kullanmanın mümkün olabileceğini belirtmişlerdir.

Eğitim fakültelerinde var olan bilgisayar dersi kapsamında akıllı tahta uygulama dersinin müfredata eklenmesinin olumlu olacağı düşünülmektedir. Sonrasında öğretmen adaylarının eğitimden geçirilmeleri uygun olabilir. Akıllı tahta kullanımının öğrenme gücünü çeken, özel eğitime ihtiyacı olan öğrenciler üzerindeki etkisi de araştırılabilir. Akıllı tahtanın farklı öğretim kuramlarıyla birlikte kullanılmasının öğrencilerin öğrenmesi üzerindeki etkileri araştırılabilir.

KAYNAKÇA


- Alıcıgüzel, İ., *Çağdaş Okulda Eğitim ve Öğretim*, Sistem Yayıncılık, 4. Baskı, İstanbul, 2003.
- Buyurgan, S., U., *Sanat Eğitimi ve Öğretimi*, Pegem A. Yayıncılık, 2. Baskı, Ankara, 2007.
- Halis, İ., *Öğretim Teknolojileri ve Materyal Geliştirme*, Nobel Yayınları, Ankara, 2002.
- Kayaduman, H., Sırakaya, M., Seferoğlu, S.S., “Eğitimde Fatih Projesinin Öğretmenlerin Yeterlik Durumları Açısından İncelenmesi”, *13. Akademik Bilişim Konferansında Sunulmuş Bildiri*, İnönü Üniversitesi, Malatya, Şubat 2011.
- Kennewell, S., Morgan, A., “Student Teachers Experiences and Attitudes Towards Using Interactive Whiteboards in the Teaching and Learning of YoungChildren”, 2003.
- Koşar, E. (Ed.), *Öğretim Teknolojileri ve Materyal Geliştirme*, Pegem A. Yayıncılık, Ankara, 2005.
- Uşun, S., *Öğretim Teknolojileri ve Materyal Tasarım*, Nobel Yayınları, 1. Baskı, Ankara, 2006.
- Yiğit, N. (Ed.), *Öğretim Teknolojileri ve Materyal Tasarımı*, Celepler Matbaacılık, 3. Baskı, Trabzon, 2007.

İnternet Kaynakları

- “Student Teachers' Experiences and Attitudes Towards Using Interactive Whiteboards in The Teaching and Learning of Young Children”, https://www.researchgate.net/publication/228808535_Student_teachers'_experiences_and_attitudes_towards_using_interactive_whiteboards_in_the_teaching_and_learning_of_young_children (E.T: 09.04.2021).
- McEntyre, M., “The Effects Interactive Whiteboards Have on Student Motivation”, 2006, <https://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.534.5272&rep=rep1&type=pdf> (E.T: 10.04.2021).

EKLER

EK-1 : Yenilik ve Eğitim Teknolojileri Genel Müdürlüğü Araştırma İzin Yazısı

 T.C.
MİLLÎ EĞİTİM BAKANLIĞI
 Yenilik ve Eğitim Teknolojileri Genel Müdürlüğü

Sayı : 81576613/605/3071330 20/03/2015
 Konu:Araştırma izin talebi

GAZİ ÜNİVERSİTESİ
 (Eğitim Bilimleri Enstitüsüne)

İlgi: a) 16/03/2015 tarih ve 80287700-302.08.01/1247 sayılı yazınız
 b) 07/0/2012 tarih ve B.08.0.YET.00.20.00.0/3616 sayılı genelge

Enstitünüz Güzel Sanatlar Eğitimi Ana Bilim Dalı, Müzik Öğretmenliği Bilim Dalı yüksek lisans öğrencisi Serkan SARUHAN'ın "Müzik Derslerinde Akıllı Tahta Kullanımına İlişkin Öğretmen Görüşlerinin İncelenmesi " konulu tez çalışması kapsamında hazırlanmış olduğu veri toplama aracının Bakanlığımıza bağlı liselerdeki müzik öğretmenlerine uygulanmasına yönelik izin talebi Genel Müdürlüğümüz tarafından incelenmiştir.

Onaylı bir örneği Bakanlığımızda muhafaza edilen uygulama sırasında da imzalı ve mühürlü örnekten çoğaltılan veri toplama aracının gönüllülük esas olmak kaydıyla, eğitim öğretim faaliyetlerini aksatmadan liselerde görev yapan müzik öğretmenlerine uygulanmasına ilgi (b) genelge doğrultusunda izin verilmiştir.

Gereğini bilgilerinize rica ederim.

Mustafa Hakan BÜCÜK
 Bakan a.
 Daire Başkanı

Ek: Veri toplama aracı
 (iki sayfa)

Güvenli Elektronik İmza
 Asli ile Aynıdır
 20.03.2015

Ayrıntılı bilgi için: Ayiile DEMİRBAŞ
 Sayda KABALILUT
 Telefon 0-312-2964400/9182

Konya Yolu No:21 ANKARA
 Elektronik Adı: www.meb.gov.tr
 atilademirbas@meb.gov.tr

Bu elektronik güvenli elektronik imza ile imzalanmıştır. http://evrta.sorgu.meb.gov.tr adresinden 5182-4404-34a2-9e1f-549b koda ile teyit edilebilir.

EK-2 : MÜZİK DERSLERİNDE AKILLI TAHTA KULLANIMINA İLİŞKİN ÖĞRETMEN GÖRÜŞLERİNİN İNCELENMESİ ANKETİ

MÜZİK DERSLERİNDE AKILLI TAHTA KULLANIMINA İLİŞKİN ÖĞRETMEN GÖRÜŞLERİNİN İNCELENMESİ ANKETİ

Değerli Meslektaşım,

Bu anket ile Fatih Projesi kapsamında olan okulların müzik derslerinde akıllı tahta kullanımına ilişkin öğretmen görüşleri saptanacaktır. Araştırma, alanında ilk çalışma olması ve sizlerin görüşleri, beklentileri doğrultusunda gerekli birimlere yol gösterme ve bu doğrultuda eğitim kalitesinin yükseltme olasılığı açısından önemlidir.

Katkılarınızdan dolayı teşekkür eder, mesleğinizde başarılar dilerim.

Serkan SARUHAN

Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü

Erzurum Narman Anadolu Lisesi Müzik Öğretmeni

Betgün : serkansaruban@windowslive.com

BÖLÜM I

1.Yaşınız ?

() 21-26 () 27-32 () 33-38 () 39-44 () 45 yaş ve üstü

2.Bitirmiş Olduğunuz Eğitim Durumu?

() Lisans () Yüksek Lisans () Doktora

3.MEB Hizmet Süreniz ?

() 1-5 yıl () 6-10 yıl () 11-15 yıl () 16-20 yıl () 21 yıl ve üstü

4.Görev Yaptığınız Yerleşim Birimi ?

() İl () İlçe

5.Görev Yaptığınız Okul ?

6.Akıllı tahta kullanımı ile ilgili hizmetiçi eğitim aldınız mı ?

() Evet () Hayır

7.Eğitim teknolojilerindeki gelişmeleri takip eder misiniz ?

() Evet () Hayır

8.Akıllı tahta için geliştirilen Starboard yazılımını müzik derslerinizde kullanıyor musunuz ?

() Evet () Hayır

10.Ne kadar süredir akıllı tahta kullanıyorsunuz ?

() 1 yıl () 2 yıl () 3 yıl () 4 yıl () 5 yıl ve üstü



BÖLÜM II

Bu ankette doğru ya da yanlış cevap yoktur. En doğru cevap sizin davranışınızı yansıtan cevap olacaktır. Lütfen aşağıda belirtilen davranışlara katılım derecenizi " Hiç katılmıyorum (1) " "Kısmen Katılmıyorum (2) " "Orta Derecede (3) " "Kısmen Katılıyorum(4) " "Tamamen katılıyorum(5) " seçeneklerinden en uygun olanının altına (x) veya (✓) işareti koyarak belirtiniz.

	HİÇ KATILMIYORUM	KISMEN KATILMIYORUM	ORTA DERECEDE	KISMEN KATILMIYORUM	TAMAMEN KATILMIYORUM
1 Akıllı tahta kullanmak sınıf yönetimini sağlamakta zorluk yaratıyor.	1	2	3	4	5
2 Öğretme tekniklerinin ve metotlarının uygulanması bakımından akıllı tahta ile geleneksel tahta arasında fark görmüyorum.	1	2	3	4	5
3 Akıllı tahtalar öğrenmeyi daha zevkli ve ilginç hale getirmektedir.	1	2	3	4	5
4 Akıllı tahta kullanımı zamandan büyük ölçüde tasarruf sağlamaktadır.	1	2	3	4	5
5 Akıllı tahta kullanıldığında öğrencilerin derse katılımı daha fazla olmaktadır.	1	2	3	4	5
6 Akıllı tahta öğretmenleri tembelleğe itmektir.	1	2	3	4	5
7 Akıllı tahta için kullanılan internet altyapısı yetersiz kalmaktadır.	1	2	3	4	5
8 Akıllı tahtadaki mevcut ses sistemi müzik dersi için yetersizdir.	1	2	3	4	5
9 Akıllı tahta kullanımı konusunda daha fazla hizmetçi eğitim kursuna gereksinim vardır.	1	2	3	4	5
10 Akıllı tahta ile müziksel kazanımlara daha fazla ulaşılmaktadır.	1	2	3	4	5
11 Akıllı tahtayı kullanabilmek gayet kolaydır.	1	2	3	4	5
12 Akıllı tahtada çalgı anatomisini gösteren simülasyonların tasarlanması zaman ve maddi yönden tasarruf sağlar.	1	2	3	4	5
13 Kulak eğitiminde akıllı tahtadaki yazılımlardan yararlanılmaktadır.	1	2	3	4	5
14 Şarkı sözleri ve notalarının akıllı tahtada açılması öğretimi daha etkili hale getirir.	1	2	3	4	5
15 Çalgıların tanıtılmasında akıllı tahtada flash animasyonlarla ayrıntılara değinmek öğretimde daha etkili olur.	1	2	3	4	5
16 Şarkı öğretiminde akıllı tahta aracılığıyla müziksel altyapıları kullanmak dersin daha etkili işlenmesini sağlar.	1	2	3	4	5
17 Akıllı tahtada görsel ve işitsel kaynakların kullanımı dersin daha etkili ve verimli geçmesini sağlar.	1	2	3	4	5
18 EBA(Eğitim Bilişim Ağı)'da müzik dersi için yeterli materyal olmadığını düşünüyorum.	1	2	3	4	5
19 Akıllı tahtanın projeksiyon makinesinden farkı olmadığını düşünüyorum.	1	2	3	4	5
20 Akıllı tahta için kullanılan öğrenci merkezli nota yazım programı olmadığını düşünüyorum.	1	2	3	4	5
21 Öğrenciler akıllı tahta ile notaları sesleriyle birlikte duyuş yazma olanağına sahip olmaktadırlar.	1	2	3	4	5

FAGOTTA MİKROTONLARI ELDE ETMEYİ SAĞLAYAN MİKROTONAL ES BORUSU ÜZERİNE BİR İNCELEME

AN INVESTIGATION ON THE MICROTONAL ES BOCAL TO OBTAIN MICROTONS IN THE BASSOON

Anton TROFİMOV¹ - Valentyn TROFİMOV² - Olga TROFİMOVA³ -
Şhrinaz GÜNDÜZ⁴

Geliş Tarihi: 20.11.2020

Kabul Tarihi: 05.02.2021

(Received)

(Accepted)

Öz: Bu çalışma, fagotta her ses üzerinde ağız ve parmak pozisyonunu değiştirmeden elde edilmesi imkânsız olan mikrotonları, elde etmeyi sağlayan mikrotonal es borusu ve Handrest 360 fagot parmaklığını kapsamaktadır. Araştırmada, Es Borusunun, mikrotonal açıdan klarinet ve keman ile kullanımı incelenmiştir. Çalışmanın mikrotonal es borusunun çalgıya sağladığı kolaylıklar ve getirdiği yeniliklerin ortaya konulması ile birlikte mikrotonal seslerin icra sırasında kesintisiz olarak devam etmesi çözümüne katkı sağlanması amaçlanmıştır. Çalışmada, Türk müziği ses sistemindeki komalı seslerin, icra sırasında mikrotonal es borusunun nasıl kullanılacağı belirlenmesi için deneysel ve bilimsel olarak geliştirmiş farklı boyutlardaki mikrotonal es borularından yararlanılmıştır. Yaşar Üniversitesi desteğiyle her iki buluş fikrî patent koruması altına alınmıştır. Çalışma sonucunda fagotta glissando-mikroton tekniğinin kullanılması, bu buluşlar ile başarıya ulaşılmıştır. Çalışma betimsel bir çalışma olup, batı kökenli bir çalgı olan fagotun, makale konusu olan buluş sayesinde makamsal müzik türlerindeki kullanımı açısından fagot sanatçılarına yarar sağlayacağı ve alana özgü önemli bir araştırma olduğu düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Mikrotonal Fagot, Mikrotonal Keman, Mikrotonal Klarinet, Fagot Es Borusu, Fagot Parmaklığı.

Abstract: This study covers the microtonal bocal, which enables to obtain the microtons, which are impossible to obtain without changing the mouth and finger position on each sound in the bassoon. The Microtonal Bocal has been evaluated in terms of its performance with the clarinet and violin used in Turkish music, its facilities and innovations have been investigated and explained in detail. Bassoon grating-Handrest 360, which

¹ Yüksek Lisans Öğrencisi, Yaşar Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Müzik Bölümü, anton.trofimov@windowslive.com

² Öğr. Gör., İskenderun Teknik Üniversitesi Mustafa Yazıcı Devlet Konservatuvarı Müzik Bölümü, valentyn.trofimov@iste.edu.tr

³ Öğr. Gör., İskenderun Teknik Üniversitesi Mustafa Yazıcı Devlet Konservatuvarı Müzik Bölümü, olgatroff@hotmail.com

⁴ Dr. Öğr. Üyesi, İskenderun Teknik Üniversitesi Mustafa Yazıcı Devlet Konservatuvarı Müzik Bölümü, sehrinaz.gunduz@iste.edu.tr

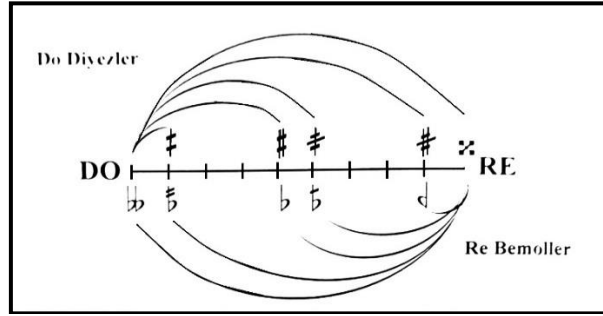
supports the non-standard use of the microtonal bocal, which has a new mechanism developed as a result of scientific studies, in terms of comfort, will be included in the study. Based on the requirement to protect intellectual property, national patent applications have been made for both inventions. It is aimed that the apparatus obtained from these inventions are accessible to bassoon artists all over the world and for this, negotiations with the manufacturer companies have been made for mass production. Since almost all products related to bassoon are imported in our country, it is thought that these products, which are the subject of the article, have the potential to be exported to all countries of the world by domestic production thanks to their innovations and advantages.

Key Words: Microtonal Bassoon, Microtonal Violin, Microtonal Clarinet, Bassoon Bocal, Bassoon Fence.

1.GİRİŞ

Her sesin, yani her notanın kendine has titreşimi olduğu için her sesin seviyesi de titreşimlerin fazlalığıyla alakalıdır (Haciev, 2016: 9). Madde moleküllerinin titreşmesiyle oluşan bir titreşim dalgası ses yaratmaktadır. Titreşim dalgaları ses kaynağından çıkarak karşı tarafa ulaşınca ses iletilmiş olur. Söz konusu dalgalar titreşimlerden ibarettir. Bir saniyede oluşan ses titreşim sayısı frekansla ifade edilir. Enstrümandan bir saniyede çıkan titreşim sayısı fazla ise sesin frekansı da fazla olur. Frekansın artmasıyla seste incelmeye yani tizleşme olur. Aynı şekilde titreşim sayısı azaldıkça frekans azalmasıyla beraber seste kalınlaşma yani pesleşme olur (Yücel, 2013: 19-24).

Batı klasik müziğinin tampere sistemi, bir oktav ses aralığının eşit olarak 12 parçaya bölünmesinden oluşan bir sistem olup tam aralıklar 9 sese, yarım aralıklar 4,5 sese yani komaya bölünmektedir. Tampere sistemde 12 aralık ve bu aralıkların arasında komalı seslerin var olduğu söylenebilir. Makamsal müziklerde bir tam ses aşağıdan yukarıya doğru 1, 4, 5, 8 ve 9. komalarda diyaz; yukardan aşağıya doğru 1, 4, 5, 8 ve 9. komalarda bemol şeklinde bir dizilime sahiptir. Diyaz ve bemollerin dizilimini, şekil 1'de görmek mümkündür. Bir tam ses içerisinde 9 ses yani 9 koma kullanılmaktadır (Özkan, 2003: 44-45).



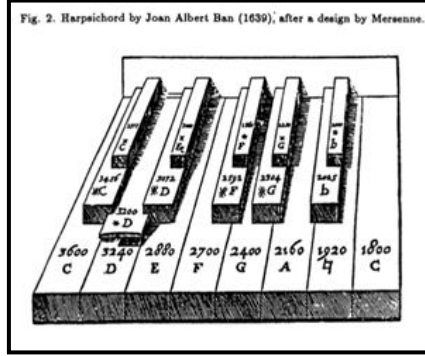
Şekil 1: Türk Müziğinde Kullanılan Diyezler ve Bemoller (Özkan,2003:46).

Tampere sisteme sahip enstrümanlar sonradan mikrotonları ile beraber kullanılabilir hale getirilirse şekil 2’de ve 3’de görüldüğü gibi oldukça farklı ve ek perdeleri fazla olan enstrümanlara dönüştüklerini görmek mümkündür. Fakat bu durum fagot için geçerli değildir. Bu nedenle icat edilen mikrotonal es borusu, enstrümanın yapısını bozmadan komalı sesleri elde etmeyi sağlamaktadır.



Şekil 2: Mikrotonal Gitar (Çoğulu, 2020:6).

Bazı enstrümanların fiziksel yapısı glissando yani ses kaydırma (Sözer, 2005: 302) yapmak için müsait değildir. Mikrotonların her biri ayrı ayrı elde edilirken bir tam sesi yani 9 komayı 1’den 9’a kadar kaydırarak icra etmek mümkün olmayabilmektedir.



Şekil 3: Mikrotonal Piyano Tuşesi (Çoğulu, 2020:6).

Fagot tahta üflemeli bir enstrümandır. Türkiye topraklarına Osmanlı döneminde gelmiştir. “Fagot” kelimesi ilk olarak 16. yy.da Fransa’da duyulmuştur. Fagotun kelime anlamı çubuk destesidir. 18. yy. ortasından itibaren Almanca “fagot”, İtalyancada “fagotto” olarak adlandırılmıştır (Duman, 2009:3). Günümüzde fagotun iki farklı çeşidi bulunmaktadır: Heckel-Alman sistemi ve Buffet-Fransız sistemi. Fransız fagotların tuş sistemi ve kalak yapısı Alman fagotlarına göre değişiktir; fakat fagotun temel yapısına her iki türde de bağlı kalmıştır. 1960’lardan itibaren şekil 4’te görülen Alman sistemi ile yapılmış fagotlar daha sık kullanılmaktadır (Aktalay, 2010:2). Aktif olarak birçok müzik türünde başarıyla kullanılan bu enstrümanın hâlâ gelişim aşamasında olduğunu söylemek mümkündür.

Barok dönemin başlarında, eserlerin bas partilerini çalan bir eşlik enstrümanı olarak kullanılan fagot, Antonio Vivaldi ve Georg Philipp Telemann gibi Barok bestecilerin yazdıkları konçerto ve sonatlar sayesinde solo çalgı olarak kullanılmaya başlamıştır ve bu durum günümüzde de devam etmektedir.



Şekil 4: Fagot (Girici, 2010:5).

Şekil 5.'te görülen es borusuna takılan bir parça olan kamış, kargıdan yapılmaktadır ve fagot ses kalitesini sağlayan en önemli parçalarındandır.



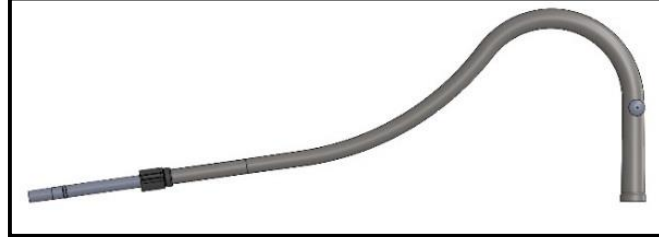
Şekil 5: Fagot Kamışı (Üzülmez, 2016 : 12).

Şekil 6'da gösterilen, fagotun entonasyonunu yani akordunu sağlayan, es borusu olarak adlandırılan parçadır. Bu parça, kamış ve fagot arasında yer almaktadır. Borunun en dar olan kısma kamış takılırken en geniş tarafı fagota takılarak kullanılır. Akort yapmayı sağladığı için 0, 1, 2 ve 3 numara olarak genellikle 4 farklı es borusu kullanılır. En kısa 0 (sıfır) numaralı es borusu tiz akordu sağlarken daha uzun es boruları pes akordu sağlamaktadır (Terohin, 1981:5). Tüm bu uzunlukları yalnızca bu uzayıp kısalabilme özelliğine sahip yeni sistem, akort edilebilir es borusu sistemiyle sağlamak mümkündür.



Şekil 6. Es borusu (Midwest, 2020:6).

Şekil 7'de görüldüğü gibi Anton Trofimov'un lisanslanan ve ticarileşen buluşu olan akort edilebilir yeni sistem es borusu bulunmaktadır. Bu es borusu birbirine giren iki parçadan oluşur ve uzayıp kısalabilme özelliğine sahiptir. Bu üründe değişime gerek kalmadan tek es borusuyla istenilen uzunluk yani akort sağlandıktan sonra sıkıştırılma yöntemiyle uzunluk sabitlenir. Bu sayede 4 farklı es borusunun uzunluğu tek bir es borusunda sağlanır.



Şekil 7. Yeni Sistem Es Borusu (Trofimov, 2019: 25).

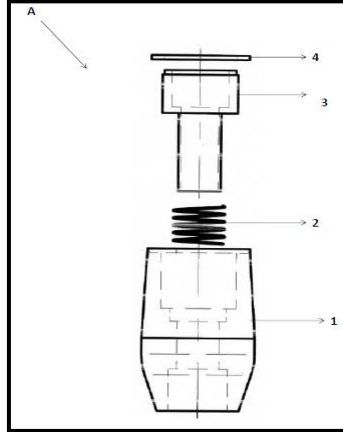
Fagotta ses pesleştirme ve tizleştirme, tıpkı klarinet gibi diğer kamışlı enstrümanlarda olduğu gibi dudak kaslarını gevşetme ve sıkma yöntemiyle yapılmaktadır (Selçuk, 2009: 23-33). Mikrotonal es borusu, tıpkı mikrotonal klarinet bareli gibi dudak pozisyonu, kasları gevşetme ve sıkma yöntemlerine gerek kalmaksızın icra sırasında tamamen uzunluk ayarlarıyla oynayarak söz konusu olan mikrotonları elde etmeyi sağlamaktadır. Ayrıca dudak pozisyonlarıyla elde edilmesi imkânsız olan kusursuz ses ile entonasyonu tizleştirip pesleştirmeyi mümkün ve kullanışlı kılmaktadır.

Klarinet ve keman makamsal müzik türlerine sonradan katılmış olsa da bu enstrümanlar mikrotonlarıyla kullanılmaktadır. Keman perdesiz bir yapıya sahip olduğu için kulak kontrolü ile icra sırasında elde edilen mikrotonlar klarinette “mikrotonal barel”, fagotta “mikrotonal es borusu” olarak adlandırılan parça yardımıyla elde edilmektedir.

Bu makalenin konularından biri olan Mikrotonal Es Borusu, çeşitli deneyler sonucunda üretilmiştir. Mikrotonal Es Borusu, fagot icrası anında, dudak ve çene pozisyonu değişime uğratmadan, dudak pozisyonlarıyla ulaşılması imkânsız olan mikrotonları teleskopik mekanizma sayesinde ergonomik olarak elde etmektedir. Bu da her bir nota üzerinden yarım ses yukarı ve aşağı olmak üzere tüm mikrotonları elde etmeyi sağlamaktadır.

Fagot, klarinete göre daha büyük fakat aynı prensiple çalışan çalgıdır.

Klarinette bek olarak adlandırılan parçalar sayesinde akort sağlanır. Barel uzunlukları akordun tiz veya pes olmasını sağlar. Farklı uzunluklara sahip barellerin kısa olanları daha tiz akort elde etmeyi sağlarken daha uzunları pes akordu sağlar. İstenilen akorda göre farklı bareller kullanılır. Barel uzunluğu icra sırasında akordun farklılığına göre değiştirilebilir. Klarinette ve fagotta 4,5 ve 9 komalı seslerin arasındaki ses frekanslarını ses deliklerin kullanımı ile yapılmaya çalışılmaktadır. Bu yöntem kısıtlı ve tüm ses aralığında kullanılması açısından olumsuz bir durum oluşturmaktadır. Dolayısıyla Glissando ve mikrotonları elde edebilmek için yeni icatlar yapılmıştır. Şekil 8.’de görüldüğü gibi, mikrotonal klarinet bareli aynı mikrotonal es borusu gibi teleskopik bir yapıya sahiptir.



Şekil 8. Mikrotonal Klarinet Bareli Mekanizması (Akneri Müzik Aletleri firmasının teknik çizimidir).

Bu sistemler sayesinde artık herhangi bir sorun olmaksızın klarinet ve fagotta mikrotonal sesleri elde etmek mümkün olmaktadır.

Keman, yaylı çalgılar ailesinin en tiz sesli olan enstrümanıdır. Yayın, keman üzerindeki gerilmiş tellere sürtünmesi ile oluşan titreşimler sesin çıkmasını sağlar. Keman ses tellerin dizilimi Sol-Re-La-Mi şeklinde yapılmıştır. En kalın yani pes ses veren tel sol telidir. Beşli aralıklarla re, la ve mi olarak teller incelik. Mi teli en incesidir. Kemanda tek tel üzerinden sesler arasında mikrotonları kullanarak glisando yapmak mümkündür. Ancak bir telden diğer tele glisando tekniğiyle geçmek imkansızdır. 4,5 ve 9 komalı seslerin arasındaki ses frekanslarını yani komalı mikrotonları tek telin imkân verdiği ses aralığında elde etmek mümkündür. Klarinet ve fagotta aparatlar sayesinde bir sesi 4,5 koma tizleştirip 4,5 koma pesleştirmek mümkündür, kemanda ise tek tel üzerindeki bir sesi mikrotonal olarak telin ses sınırları içerisinde tizleştirmek ya da pesleştirmek mümkün olduğu söylenebilir. Bu durum fagotun artık Türk müziği gibi makamsal seslerin kullanıldığı müzik türlerinde de kullanılabilceğini göstermektedir.

2. MİKROTONAL ES BORUSUNUN YENİLİĞİ, SAĞLADIĞI KATKILAR VE AVANTAJLAR

Fagotta geleneksel yöntemle icra sırasında her nota üzerinden mikrotonları elde etmek imkânsızdı. Bu durum fagotun çeşitli mikrotonların ihtiyaç duyulduğu müzik türlerinde kullanımını kısıtlamaktaydı. Sorunu ortadan kaldırmak ve fagotu çeşitli müzik türlerine kazandırmak amaçlı “mikrotonal es borusu” geliştirilmiştir. Şekil

9’da görüldüğü gibi bu yeniliğin, fagotun tarihsel gelişimine yeni bir sayfa açarak fagotun kullanım açısından daha avantajlı ve tercih edilebilecek bir saz olmasını sağlayacağı düşünülmektedir.



Şekil 9. Mikrotonal Es Borusunun Kullanım Şekli

Mikrotonal es borusu yeniliğini ve mekanizmasını kullanmak, yeni bir enstrüman kullanmakla hemen hemen eş değerdir. Bu nedenle keşfedilmesi gereken yönlerin araştırılması ve kullanım kılavuzu olarak nitelendirilebilecek metotların, egzersizlerin ve etütlerin yazılması ihtiyacı öngörülmektedir. Fagotun hem Türk müziğinde hem de diğer makamsal müzik türlerinde artık kullanılabilir olmasının, müzik literatürüne büyük katkı sağlayacağı düşünülmektedir. Bu durum ayrıca klasik müzik repertuarının yeni, mikrotonal fagot eserleriyle ve metotlarıyla zenginleşebileceği anlamına gelmektedir. Besteciler, fagotun verdiği mikrotonları kullanarak yeni renkler ve glissando tekniğini dinleyicilere yazdıkları yeni eserlerle sunabileceklerdir. Ayrıca diğer enstrümanlara yazılan mikrotonal eserlerin fagotta çalınması için düzenlemeler yapılabilecek olması fagot repertuarının genişlemesini sağlayacaktır.

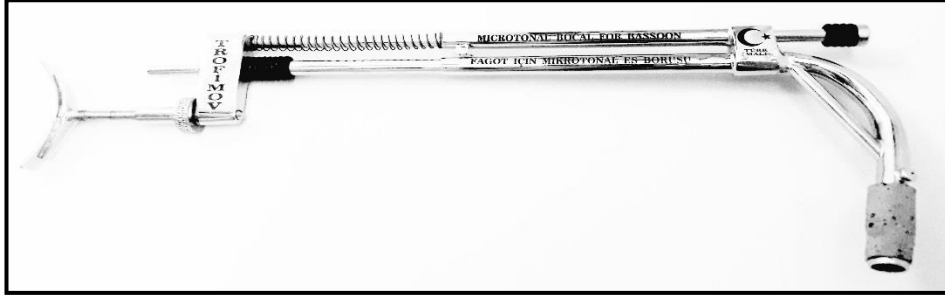
3. MİKROTONAL ES BORUSU HAKKINDA TEKNİK BİLGİLER VE ÜRETİM

Hem orkestra, hem solo, hem de oda müziği icra edilirken, fagotun diğer çalgılarla beraber entonasyon ve akort açısından uyum sağlaması gerekmektedir. Bu durum, her ses aralığında ve her nüansta istenilen akordu bozmaksızın seslerin doğru çıkarılmasını zorlaştırmaktadır. Enstrümanlar sıcak ve soğuk havalarda akortsal açıdan değişiklikler göstermektedir. Soğuk havada enstrümanın kendisi ve içindeki havanın da soğuk olmasından kaynaklanan akortta pesleşme eğilimi olmaktadır. Aynı şekilde enstrümanın kendisi ve içindeki havanın da sıcak olmasından kaynaklanan akortta tizleşme olmaktadır. Soğuk enstrümanla konser başında icraya başlandığı zaman konserin ortalarına doğru mecburen nefes ile ısıtılan enstrüman baştaki akorttan çok daha tiz bir akort çıkartmaya başlamaktadır. Bu gibi sıkıntıları çözmek amaçlı 4 farklı es borusu numarası kullanılmaktadır. Sorun şu ki, her es borusu ses rengi ve hissiyatı açısından farklılık göstermektedir.

İcracı istediği akorda ulaşsa bile farklı bir enstrümanla çalıyormuş gibi bir hissiyat rahatsızlığı yaşamaktadır. Bu sorunu ortadan kaldırmak için “Akort Edilebilir Yeni Sistem Es Borusu” geliştirilmiştir. Yeni sistem, tek es borusuyla 4 farklı es boruların uzunluklarını elde etmeyi sağlamaktadır. Fagottan mikrotonal sesleri elde edebilmek için yeni bir es borusu tasarımına ihtiyaç duyulmuş ve icra esnasında uzayıp kısalabilen “mikrotonal es borusu” tasarlanmıştır. Bu tasarım bir sesi 4,5 koma tizleştirip aynı şekilde 4,5 koma pesleştirme imkanını sağlamaktadır. Bu sayede fagottan, teknik ve pratik açıdan 9 koma ses elde edilebilmektedir.

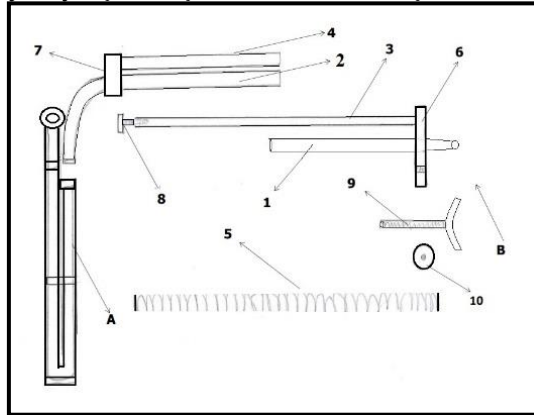
3.1. Mikrotonal Es Borusunun Üretim Yöntemi

Mikrotonal es borusunun üretimi sarı metal malzemesinin işlenmesiyle başlamıştır. İstenilen ölçülere göre birbirine teleskopik şekilde girecek iki boru, torna yardımıyla üretilmiştir. Ardından dış çapı daha dar olan borunun iç konikliğinin verilmesi için kayar otomat kullanılmıştır. Es borusunun fagota girecek parçası boru bükme aparatları sayesinde yapılmıştır. Parçaların birleşme yerleri ve mekanizmanın hareket ettirilmesini sağlayan çeneliğin yapılması amaçlı kare şeklinde istenilen ölçülere göre sarı malzemedan parçalar kesilmiştir. Ustaların yardımlarıyla delme ve metrik 5 paso açma işlemi yapıldıktan sonra parçalar gümüş kaynağı yöntemiyle kaynatılmıştır. Boruların ölçülerine göre özel olarak yay çekilmiştir. Yayın görevi, teleskopik yapıya sahip boruların birbirine giriş yapıldıktan sonra tekrar çıkışa doğru yönlendirmesini sağlamaktır. Montaj işlemi sırasında hareket edecek parçaların birbirine çarpıp çarpmaması ve darbe almaması amaçlı o-ringlerin takılması ile prototipin üretimi başarıyla sonuçlanmıştır. Şekil 10’da tüm üretim aşamaları bitmiş es borusunu görmek mümkündür.



Şekil 10. Fagot İçin Mikrotonal Es Borusu

Buluşu daha açık izah edebilmek için, patent başvurusunda kullanılan ve Anton Trofimov'a ait şekil 11'de bulunan teknik çizim sunulmuştur. Bu resimde buluşun parçaları ayrı ayrı çizilmiş, numaralandırılmış ve tanımlanmıştır.



Şekil 11. Mikrotonal Es Borusunun Patlak Teknik Çizimi

- A. Fagot
 B. Mikrotonal Es Borusu Sistemi
 1. Entonasyon Sağlayan İç Boru
 2. Entonasyon Sağlayan Dış Boru
 3. Destek Sağlayan İç Boru
 4. Destek Sağlayan Dış Boru
 5. Yay
 6. Üst Birleştirme Elemanı
 7. Alt Birleştirme Elemanı
 8. İç Boru Vidası

9. Çene Destek Elemanı
10. Sabitleme Somunu

Mikrotonal es borusu sistemi en temel halinde, bir ucu fagota giren ve entonasyon sağlayan bir dış borudan (2), içerisine girerek dikey yönde hareket edebilen ve entonasyon sağlayan bir iç borudan (1), destek sağlayan bir dış borudan (4), destek sağlayan dış boru (4) içerisine girerek dikey yönde hareket edebilen bir destek iç borudan (4) meydana gelmektedir. Entonasyon sağlayan iç borunun (1) kamışa giren kısmı konik bir yapıdadır. Entonasyon sağlayan dış borunun (2) fagota (A) yakın olan kısmında bir alt birleştirme elemanı (7) yer almaktadır. Söz konusu alt birleştirme elemanı (7), entonasyon sağlayan dış boru (2) ile destek sağlayan dış borunun (4) birbirine sabitlenmesini sağlamaktadır. Entonasyon sağlayan iç borunun (1) kamışa yakın olan kısmında bir üst birleştirme elemanı (6) yer almaktadır. Söz konusu üst birleştirme elemanı (6) entonasyon sağlayan iç boru (1) ile destek sağlayan iç borunun (3) birbirine sabitlenmesini sağlamaktadır. Üst birleştirme elemanı (6) ile alt birleştirme elemanı (7) arasında ve destek sağlayan iç boru (3) ile destek sağlayan dış borunun (4) içinden geçtiği bir yay (5) yer almaktadır. Destek sağlayan iç borunun (3) bir ucu üst birleştirme elemanına (6) sabitlenmektedir. Destek sağlayan iç borunun (3) diğer ucuna ise iç boru vidası (8) yerleştirilmiştir. İç boru vidası (8) destek sağlayan iç borunun (3) destek sağlayan dış borudan (4) dışarı çıkmasını engellemektedir. Destek sağlayan iç boru (3) destek sağlayan dış boru (4) içerisinde yukarı doğru hareket ettikten sonra iç boru vidası (8) alt birleştirme elemanına (7) çarparak bir stoper görevi görmektedir. Böylelikle hem entonasyon sağlayan iç borunun (1) entonasyon sağlayan dış borudan (2), hem de destek sağlayan iç borunun (3) destek sağlayan dış borudan (4) ayrılmasının önüne geçilmektedir. Üst birleştirme elemanı (6) üzerinde çene destek elemanı (9) yer almaktadır. Çene destek elemanının (9) boyu ayarlandıktan sonra çene destek elemanı (9) üst birleştirme elemanına (6) sabitleme somunu (10) yardımı ile sabitlenmektedir. Yani çene destek elemanının (9) boyu icracının rahat edebileceği şekilde ayarlanabilmektedir. Bu da icracıya bir avantaj sağlamaktadır.

Çalışmanın genel amacı, fagottan çıkarılmayan mikrotonal sesleri, yeni tasarıma sahip olan es borusu sayesinde çıkarmayı sağlamaktır ve bu sayede fagotun kullanımını daha yaygın hale getirmektir. Mikrotonal es borusu sisteminin geliştirilmesi, iki seneyi aşkın bir zaman diliminde deneysel ve bilimsel çalışmalar sonucunda gerçekleşmiştir.

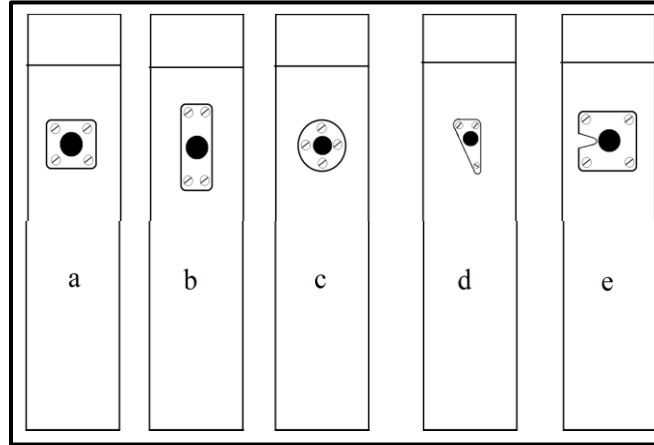
Normal es borusu tek parçadan oluşurken mikrotonal sistem iki parçadan oluşmaktadır. Es borusunun konikliği 4 milimetre ile başlar, 9 milimetre ile son

bulur. Fizik kuralları gereği boru uzunluğu arttıkça ses pesleşir ve kısaldıkça tizleşir. Açık halinin (elde edilebilecek en pes entonasyon) toplam uzunluğu 43 santimetre ve kapalı halinin (elde edilebilecek en tiz entonasyon) uzunluğu 26 santimetredir. Bilimsel deneyler sonucunda sadece boru uzunluğu değil, boru iç çaplarının da sesin entonasyonunu etkilemekte olduğu fark edilmiştir. Aynı zamanda tiz veya pes seslerin icra kolaylığı, çap genişliğinin ölçülerine göre farklılık gösterdiği de görülmüştür. Çalışmanın en komplike kısmı, boruların uzunluklarını ve iç konikliğinin namlu çapını, istenilen frekansların elde edileceği ses aralıklarını kapsayacak şekilde dengelemek olmuştur. Doğru uzunluk ve kısalık dengesini sağlamak için birçok farklı çeşit mikrotonal es borusu yapılmıştır. Neticede istenilen hedefe başarıyla ulaşılmıştır.

4. MİKROTONAL ES BORUSUNUN KULLANIMINI DAHA PRATİK HALE GETİREN HAREKETLİ FAGOT PARMAKLIĞI

İcracı, hareketli olan mikrotonal es borusunu kullanırken yapısı gereği standart dışında farklı pozisyonlarla fagotu kullanmak durumunda kalıyor. Fagotta parmaklık olarak adlandırılan destek-kontrol parçası vardır. Bu parça standart fagotlarda sabittir. İcra sırasında performansı düşürmemek adına hareketli fagot parmaklığına ihtiyaç duyulmuştur.

Fagot parmaklığının kim tarafından icat edildiği bilinmese de sağ elin fagot kullanımında rahat etmesi amacıyla tasarlanan bir dayama parçasıdır. Bu parça birçok farklı model, şekil ve uzunluklara sahip olarak üretilse de her biri sabit olduğundan elin serbest kullanımını imkânsız kılmaktadır. Bu durum çalım tekniğine ve sağ elin kullanması gerektiği tuş mekanizmasının serbest kullanımına engel olmaktadır.



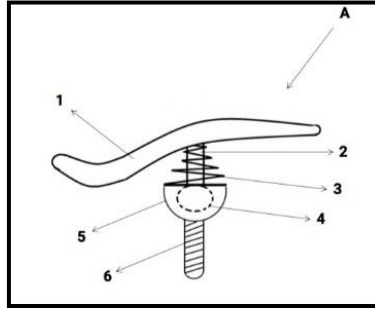
Şekil 12. Parmaklığın Takıldığı Tutacak Parçaları ve Çeşitleri

Makaleye konu olan, Hareketli Fagot Parmaklığı ile ilgili olarak parmaklığın takıldığı tutacak parçaların çeşitleri, şekil 12’de Anton Trofimov’un çizimlerinde görülmektedir. Günümüzde kullanılan parmaklıkların olumsuz yanı sadece sabit olmaları değil, değişmeleri için fagot ahşabında yeni vida deliklerinin olmamasıdır. Yeni bir parmaklık tutacağı kullanmak için fagot sanatçıları enstrümanlarında yeni vida deliği açmak durumunda kalabilmektedirler. Fagot oldukça pahalı ve değerli bir enstrüman olduğu için bu gibi adımlar enstrümanın gövdesine ciddi hasarlar verebilmektedir. Orijinal deliklerin açık kalması havanın sızmasına ve vakumun bozulmasına yani özellikle pes seslerin çıkmamasına neden olabilmektedir. Bu nedenle sağ elin rahat kullanımı amaçlı yeni bir parmaklık tutacağı takmak isteyen ve riski göze alan sanatçının, bu işlemi hasar riskinin en aza inmesi için yurt dışında büyük maliyetler karşılığında bir fagot ustasına yaptırmayı gerekmektedir.

Günümüzde kullanılan parmaklıklar yurt dışından getirtilen ve Türkiye’de üretimi olmayan parmaklıklardır. Çalışmanın konusu olan “Handrest 360” adıyla prototipi üretilmiş 360 derece hareket kabiliyetine sahip olan parmaklığın her fagota uygun olacak şekilde tasarlanmış olması en önemli özelliklerindedir. Ayrıca birçok sabit fagot parmaklıkların farklı şekil ve modellerin icra sırasında veremediği kullanım konforunu “Handrest 360” tek parmaklıkta toplayarak sağ elin performansını olumlu yönde etkilemektedir.

4.1. Hareketli Fagot Parmaklığı Hakkında Teknik Bilgiler Ve Üretim

Handrest 360 olarak adlandırılan hareketli fagot parmaklığının üretim aşamalarının daha planlı olması açısından önce patlak teknik resmi çizilmiştir. Daha sonra taslak çizimleriyle beraber ölçülendirme yapılmıştır. Üretim aşamalarında; rulman, boru bükme aparatı, konik yay çekme makinası, freze, argon kaynak, metrik 5 diş açma ve ustaların el işçiliği kullanılmıştır. Zamanla parmaklığın çalan müzisyenin ter asitlerinden etkilenmemesi için krom malzemeden üretimi yapılmıştır. Krom, korozyon, kararma ve oksitlenmeye karşı oldukça dayanıklı bir malzemedir. İnsan elinin şekline göre bükülen daha sonra ortadan ikiye kesilerek ayrılan krom boru, parmaklığın temelini oluşturmaktadır. Bu parça argon kaynağıyla arasında konik yay olacak şekilde kaynatılmaktadır. Daha sonra rulmanın zıt tarafına bombe bir kapak, kapağa da metrik 5 dişlerine sahip olan parça kaynatılmaktadır. İsteğe bağlı metrik 5 diş yerine düz bir malzeme de kullanılabilir. Bu sistem diziliminin kaynak işlemleri bittikten sonra kaplama gereksizdir polisaj işlemiyle kaynak yanıklarının temizlenmesi yeterli olmaktadır. Şekil 13’de Anton Trofimov tarafından Handrest 360 parmaklığının teknik resmin çizimini görmek mümkündür.



Şekil 13. Handrest 360 parmaklığının teknik resmi

- A.Parmaklık
 1. El Dayama Alanı
 2. Bağlantı Direği
 3. Konik Yay
 4. Rulman
 5. Gövde
 6. Dişli Çubuk

Şekil 14'te parmaklığın yandan görünüşü gösterilmektedir. Fagot performansı sırasında hareket kabiliyetine sahip olan parmaklık (A), herhangi bir açıda kullanıldıktan sonra konik yay (3) ve rulman (4) vasıtasıyla parmaklık (A) tekrar ortalanmaktadır. Handrest 360 parmaklığının üretilmiş prototipinin fagot üzerindeki görüntüsünü şekil 14'te görmek mümkündür.



Şekil 14. Handrest 360 Parmaklığının Fagot Üzerindeki Görüntüsü

5. SONUÇ

Yaşar Üniversitesi tarafından fikrî patent korumasına alınan ve deneysel çalışmalar sonucunda üretilen “Fagot İçin Mikrotonal Es Borusu ve Fagot Parmaklığı-Handrest 360” adlı buluşların prototipleri üretilmiş ve uygulama

sırasında başarılı sonuçlar elde edilmiştir. Mikrotonal es borusu çalışması sonucunda, dudak pozisyonu, kasları sıkma ve gevşetme yöntemlerine gerek kalmaksızın icra sırasında tamamen uzunluk ayarlarıyla oynayarak söz konusu olan mikrotonları elde edilme hedefine başarıyla ulaşılmıştır. Sonuç olarak fagotta daha önce icra sırasında elde edilemeyen komalı yani mikrotonal sesleri artık elde edebilmek mümkün olmuştur. Klarinet, keman ve fagotun ortak mikrotonal kullanım özellikleri incelenmesi sonucunda klarinet ve fagotta aparatlar sayesinde bir sesi 4,5 koma tizleştirip 4,5 koma pesleştirmenin mümkün olduğu, kemanda ise tek tel üzerindeki bir sesi mikrotonal olarak telin ses sınırları içerisinde tizleştirmek ya da pesleştirmenin mümkün olduğu söylenebilir. Bu durum, fagotun artık Türk müziği gibi makamsal seslerin kullanıldığı müzik türlerinde de kullanılabileceğini göstermektedir. Fagotta glissando tekniğinin kullanılması hedefine muvaffakiyetle varılmıştır.

Fagot sağ el tuş mekanizmasının mikrotonal es borusu kullanımına engel olan geleneksel sabit parmaklık çeşitlerinin verdiği sıkıntıları ortadan kaldırmak amaçlı icra sırasında 360 derece hareket kabiliyetine sahip parmaklık geliştirme çalışması başarıyla sonuçlanmıştır. Handrest 360 parmaklık yaşanan sorunları ortadan kaldırarak ergonomik yapısı sayesinde kendini pratik açıdan başarılı göstermiştir. Ayrıca her fagotun parmaklık tutacağına uyacak şekilde tasarıma sahip olduğu için, enstrümanlara hasar vermeden takılıp kullanılabilecektir.

İleriye dönük çalışmalarda giriş çıkışların daha rahat olması için, Mikrotonal es borusuna raylı ve rulmanlı sistem mekanizmasının ilave edilmesi; tamamen krom malzemeden üretilen Handrest 360 parmaklığının el ile temas edilen yerin, hissiyat ve konfor eklenmesi amaçlı ahşapla kaplanması öngörülmektedir.

Bu çalışma daha sonra yapılacak çalışmalara temel teşkil etmesi, yukarıda bahsedilen problemlere çözüm getirmesi, umut vadeden pek çok olumlu potansiyelleri içerisinde barındırması bakımından önemlidir. Ayrıca, bahsi geçen buluşlar kullanım kolaylıkları ve yenilikçi yaklaşımları ve ticari öneme sahip olmaları bakımından değerlidir. “Fagot İçin Mikrotonal Es Borusu ve Fagot Parmaklığı-Handrest 360” adlı buluşların bu konuda çalışan bilim insanlarına, fagot sanatçılarına, bu konuda üretim yapan üretici şirketlere katkı sağlaması beklenmektedir.

KAYNAKÇA

Aktalay, C., “Fagot Ailesinin Eski ve Yeni Türleri, Kullanım Alanları, İcracıları ve Repertuarı ile P. F. Bøddecker Fagot Sonatı, H. Dutilleux Sarabande Et Cortege, O. Nussio Pergolesi Aryası Üzerine Varyasyonlar ve R. Boutry

Interferences I”, (Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, SBE, İstanbul, 2010).

Duman, A., “Fagotun Tarihsel Süreci ve Malcolm Arnold’un Op.86 Fantezisi, Georg Philipp Telemann’ın Fa Minör Sonatı, Eugene Bozza’nın Recit - Sicilienne Et Rondo’su, H. Villa – Lobos’un Ciranda Das Sete Notas’ının Teknik ve Yapı Bakımından Analizi”, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, SBE, İstanbul, 2009).

Girici, G., “20. Yüzyıl Müziğinde Fagot Çalım Teknikleri”, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, SBE, İstanbul, 2010).

Haciev, P., *Temel Müzik Teorisi*, Çev. Ahter Destan, İstanbul, Pan Yayıncılık, 2016.

Karadeniz, M. E., *Türk Müsîkîsinin Nazariye ve Esasları*, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2013.

Özkan, İ. H., *Türk Müsîkîsi Nazariyatı ve Usûlleri Kudüm Velveleleri*, Ötüken Neşriyat A.Ş., İstanbul, 2003.

Selçuk, M. C., “Tampere Olmayan Seslerin Klarnette İcrası, Bazı Basit ve Şed Türk Müziği Makamlarında Klarnet Alıştırılmaları”, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Haliç Üniversitesi, SBE, İstanbul, 2009).

Şenalp, T., “Makamsal Türk Müziği Eğitimi ve İcrasında Batı Armonisi” *İdil Dergisi*, Sayı 24, 2016, s. 1147.

Terohin, R., *Shkola İgrı Na Fagotte*, Muzika Yayınları, Moskova, 1981.

Trofimov, A., “Fagot Akordunun ve Akort İnce Ayarının Yapılmasını Sağlayan Yeni Bir Es Borusu Sistemi ve Yeni Kamış Sistemi Hakkında Bir Öneri”, (Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, Yaşar Üniversitesi, SBE, İzmir, 2019).

Üzülmez, H. O., “Fagot Kamışı Yapımında Kullanılan Kargı Malzemesi İslanma Sürecinin Çalınma Etkisi”, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi, GSE, Ankara, 2016).

Yücel, F. G., “Ses Bilgisi ve Akustik Konusunda Geliştirilen Etkinliklerin Müzik ve Fizik Öğretmen Adaylarının Tutum ve Başarı Düzeylerine Olan Etkisinin Araştırılması”, (Yayınlanmamış Doktora Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Ankara, 2013).

İnternet Kaynakları

Çoğulu, T. (B.T.), “Mikrotonal Gitar” <https://calismagruplari.itu.edu.tr/%C3%BCrkmusikisidevletkonservatuar%C4%B1/mikrotonalm%C3%BCzk> (E.T: 11.06.2020).

Midwest M. İ. (B.T.), “Es Borusu” <https://www.mmimports.com/product/new-fox-c-bassoon-bocal/> (E.T: 06.2020).

