

ISSN: 2146-7765



EÜ DEVLET TÜRK MUSİKİSİ KONSERVATUVARI DERGİSİ

Sayı: 7 Yıl: 2015

Yayın Sahibi

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

Editör

Doç. Dr. İlhan ERSOY

Editör Yardımcıları

Yrd. Doç. Dr. Maruf ALASKAN
Öğr. Gör. Atabey AYDIN

Dergi Yayın Kurulu

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

Dizgi

Öğr. Gör. Atabey AYDIN

Kapak Tasarım

Öğr. Gör. Levent USLU

Basım Yeri

Ege Üniversitesi Basımevi
Bornova-İzmir

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

Basım Tarihi

15.01.2016

Baskı Adedi: 150

Yönetim Yeri

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

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

EGE ÜNİVERSİTESİ
DEVLET TÜRK MUSİKİSİ KONSERVATUVARI DERGİSİ
HAKEM VE DANIŞMA KURULU

Prof. Dr. Gürbüz AKTAŞ	Ege Üniversitesi
Prof. Ş. Şehvar BEŞİROĞLU	İstanbul Teknik Üniversitesi
Prof. Dr. Mustafa Hilmi BULUT	Cumhuriyet Üniversitesi
Prof. Dr. Hakan CEVHER	Ege Üniversitesi
Prof. Dr. Ayhan EROL	Dokuz Eylül Üniversitesi
Prof. Songül KARAHASANOĞLU	İstanbul Teknik Üniversitesi
Prof. Serpil MÜRTEZAOĞLU	İstanbul Teknik Üniversitesi
Prof. Nihal ÖTKEN	İstanbul Teknik Üniversitesi
Prof. Dr. M. Öcal ÖZBİLGİN	Ege Üniversitesi
Prof. Berrak TARANÇ	Ege Üniversitesi
Doç. Dr. Abdullah AKAT	Karadeniz Teknik Üniversitesi
Doç. Dr. F. Reyhan ALTINAY	Ege Üniversitesi
Doç. Dr. Türker EROĞLU	Gazi Üniversitesi
Doç. Dr. İlhan ERSOY	Ege Üniversitesi
Doç. Dr. Martin GREVE	Orient Institut
Doç. Dr. Kürşad GÜLBEYAZ	Dicle Üniversitesi
Doç. Dr. Belma KURTIŞOĞLU	İstanbul Teknik Üniversitesi
Doç. Bülent KURTIŞOĞLU	İstanbul Teknik Üniversitesi
Doç. Dr. Muzaffer SÜMBÜL	Çukurova Üniversitesi
Doç. Dr. S. Bahadır TUTU	Ege Üniversitesi
Doç. Dr. Ö. Barbaros ÜNLÜ	Ege Üniversitesi
Doç. Dr. İbrahim Yavuz YÜKSELEN	Dokuz Eylül Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Maruf ALASKAN	Ege Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Füsun AŞKAR	Ege Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Münir Nurettin BEKEN	University of California (USA)
Yrd. Doç. Dr. Gökhan EKİM	Ege Üniversitesi
Dr. Yücel AÇIN	İstanbul Teknik Üniversitesi

İÇİNDEKİLER

(Sayı 7, 2015)

ARAŞTIRMA MAKALELERİ

HALK MÜSİKİSİ REPERTUAR İNCELEMELERİNİN MAKAM NAZARİYESİ ARAŞTIRMALARINA YAPABİLECEĞİ KATKILAR Okan Murat Öztürk.....	1
ÇOCUKLARDA PİYANOYA BAŞLANGIÇ YAŞI VE MÜZİK EĞİTİMİNDE KULLANILAN YÖNTEMLERİN DEĞERLENDİRİLMESİ S. Sena PAMUKÇU - Mehmet Can ÖZER.....	29
TÜRK MÜZİĞİ'NDE KOMALI SES VAR MIDIR? (2) Adnan ATALAY.....	39
BERGAMA ASKLEPİON'UNDA BİR SAĞALTIM YÖNTEMİ OLARAK MÜZİK Ayda TUNA - Mehmet Can ÖZER.....	63
TOPLU ÇALIP SÖYLEME GELENEĞİNİN YAŞATILDIĞI 'SOHBET TOPLANTILARINDA 'SIRA SAHİBİNİN BELİRLENME RİTÜELİ Gökhan EKİM.....	75
POMAK HALK ŞARKILARININ MÜZİKSEL ANALİZİ E. Filiz YİĞİT.....	85
KADININ SANAT, YARATICILIK VE ROMANTİK DÖNEM BESTECİLERİ ÜZERİNDEN BİR OKUMASI Ece SARIKAYA - Mehmet Can ÖZER.....	97

DERLEME ve SERBEST YAZILAR

Sanatta Yeterlik Tez Özeti

SEFARAD ŞARKILARININ TARİHÇESİ, OLUŞMU VE YAPISI Linet ŞAUL.....	111
---	-----

Editörden,

Bu sayımızda yayınlanmak üzere gönderilen yazıların sayısındaki ve niteliğindeki artış, Türkiye'deki müzik araştırmacılığının/yazarlığının, var olan müziksel potansiyele bir yanıtı olarak görülebilir. Ayrıca müzik yazını alanında, kurumsallaşma yolunda ciddi bir yol almamız ve okuyucu kitlesine (müzik öğrencilerine, müzikbilimcilerine, müzik eğitimcilerine, müzisyenlere ...) direkt ve kolay ulaşılabilir olmamız, dergimize yönelik bu artışı açıklar niteliktedir.

Dergimizin bu 7. sayısında da alanımıza katkı sağlayacağını düşündüğümüz özgün makaleleri yayınlıyoruz. Bu sayımızda toplam 7 araştırma makalesi ve 1 sanatta yeterlik tez özeti yer alıyor:

Okan Murat Öztürk, "Halk Müsikisi Repertuar İncelemelerinin Makam Nazariyesi Araştırmalarına Yapabileceği Katkılar" adlı makalesinde, Türk müzik geleneği içindeki kadim bir konuyu, yeni bir perspektif ve yöntemle ele alıyor. Öztürk'ün makalesi, Halk müziği repertuarının, çerçevesini çizdiği makam nazariyesi bağlamında ele alınmasının gerekliliğine yönelik bir önerinin ürünü olarak dikkat çekiyor.

S. Sena Pamukçu - Mehmet Can Özer'in birlikte yazdığı "Çocuklarda Piyanoya Başlangıç Yaş ve Müzik Eğitiminde Kullanılan Yöntemlerin Değerlendirilmesi" adlı makalesinde, müzik öğretim yöntemlerine genel bir bakışla, çocuklara yönelik piyano eğitimi hakkında bir değerlendirme yapılıyor.

Adnan Atalay'ın, "Türk Müziği'nde Komalı Ses Var Mıdır? adlı makalesinin iki bölüm halinde yayınlanacağını 6. Sayımızda, belirtmiştik. Makalenin ikinci bölümünü bu sayımızda okuyacaksınız. Atalay, Türk müzik geleneğindeki ses dizgesine yönelik kullanılan kavramları, söylemsel zemini, kendi perspektifi ile yeniden ele alıyor.

Ayda Tuna - Mehmet Can Özer'in birlikte yazdığı "Bergama Asklepion'unda Bir Sağıltım Yöntemi Olarak Müzik" adlı makalelerinde, tıbbın tedavi yöntemleri arasında müziğin de kullanıldığını tarihsel bir perspektif ile bizlere sunuyorlar, makalede, Asklepionların, günümüz tedavi merkezlerinin bir prototipi olduğunu öne sürülüyor.

Gökhan Ekim, "Toplu Çalıp Söyleme Geleneğinin Yaşatıldığı 'Sohbet Toplantılarında' Sıra Sahibinin Belirlenme Ritüeli" adlı makalesinde, Anadolu'da sohbet toplantılarındaki edimleri ve bu edimlerin oluşumundaki dinamikleri ele alıyor.

E. Filiz Yiğit, "Pomak Halk Şarkılarının Müziksel Analizi" adlı makalesinde, Pomak müzik kültürünün karakteristik bir özelliğini ortaya koyarken, İzmir Bayındır'da yapmış olduğu özgün alan çalışmaları elde ettiği ezgisel dağarı, sınıflandırarak ve analiz ederek bizlere sunuyor.

Ece Sarıkaya - Mehmet Can Özer'in birlikte yazdığı "Kadının Sanat, Yaratıcılık ve Romantik Dönem Bestecileri Üzerinden Bir Okuması" adlı makalelerinde, kimi kadın müzisyenlerin performansları toplumsal cinsiyet bağlamında irdeleniyor.

Linet Şaul, "Sefarad Şarkılarının Tarihçesi, Oluşumu ve Yapısı" adlı yazısıyla, 2012 yılında kabul edilen sanatta yeterlik çalışmasının bir özetini sunuyor. Çalışmada, Sefarad'ların kültürel kimlikleri ve bu kimliklerin en önemli bileşeni müzik ele alınıyor.

İyi okumalar...

HALK MÜSİKİSİ REPERTUAR İNCELEMELERİNİN MAKAM NAZARİYESİ ARAŞTIRMALARINA YAPABİLECEĞİ KATKILAR

Okan Murat ÖZTÜRK*

ÖZET

Anadolu halk müzikisi repertuarı, çeşitli makam nazariyeleri bakımından henüz kapsamlı araştırmalara konu edilmiş değildir. Oysa makam nazariyesi tarihi alanı, çeşitli nazari modeller tarafından kullanılan yaklaşım ve yöntemler bakımından dikkat çekici bir çeşitlilik sunar. Bu makalede, Öztürk (2014b) tarafından geliştirilen "Nazari Modeller" yaklaşımından yararlanılarak, halk müzikisi repertuarında görülen çeşitli "ezgisel hareket tarzları", "Bâtinî Sembolizme Bağlı Makam Modeli" (BMM) ve "Bestesel Seyire Dayalı Makam Modeli" (BSM) olarak adlandırılan iki tarihsel modeldeki tariflerle karşılaştırılmaktadır. Buradaki karşılaştırmalar için seçilen "ezgi-merkezli" tarihsel modellerin her ikisinde de, tipik ezgi tarifleri, hareketin temel referans noktalarına işaret edilmesi suretiyle yapılmaktadır [örneğin, başlangıç noktası ("âgâz"), yönelim tarzı ("seyir"), bitiş noktası ("karar")]. Tüm bu referans noktalarını belirtmede, modellerin, bir yöntem olarak, geleneksel perde adlarını kullandıkları görülmektedir. Karşılaştırmalar sonucunda, halk müzikisi örneklerinin her iki tarihsel modeldeki tariflerle tam bir uyum içinde olduğu tespit edilmiştir. Bu çalışmayla, halk müzikisi repertuarının, tarihsel ve teorik bağlamda makam kavramıyla ilgili olarak yapılacak yeni araştırmalar için çok verimli bir alan olduğu ortaya konulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Anadolu halk müzikisi repertuarı, makam nazariyesi, ezgisel hareket tarzı, nazari modeller.

THE POSSIBLE CONTRIBUTIONS OF THE ANALYSIS OF ANATOLIAN FOLK MUSIC REPERTORY TO THE STUDIES IN MAKAM THEORY ABSTRACT

The repertory of Anatolian folk music has not yet been subjected to extensive studies in terms of various makam theories. The field of the history of makam theory, however, shows a remarkable diversity in terms of approaches and methods used by different theoretical models. In this article, by utilizing the approach of "Theoretical Models" developed by Öztürk (2014b), the various "modes of melodic motion" seen in the repertory of Anatolian folk music are compared with the descriptions in two historical models, namely "Esoteric Symbolism-based Model" (ESM) and "Compositional Direction-based Model" (CDM). In both of the "melody-oriented" historical models chosen for comparisons here, the description of the typical melodies are made by specifying the basic reference points of the motion [e.g. the beginning point ("âgâz"), the orientation style ("seyir"), the ending point ("karar")]. It is seen that the models use the traditional note names as a method to

* Yrd. Doç. Dr., Başkent Üniversitesi Devlet Konservatuarı, Öğretim Üyesi.
okanmurat@gmail.com

denote all these reference points. As a result of the comparisons, it has been found that the folk music examples are in full compliance with the descriptions of both historical models. Based on this study, it has been proven that the repertory of Anatolian folk music has a lot of potential to be a very productive area for new researches related to the concept of makam in the historical and theoretical contexts.

Key Words: Anatolian folk music repertory, makam theory, the mode of melodic motion, theoretical models.

Giriş

Anadolu halk mûsikîsi repertuarının, makam nazariyesi açısından bugüne değin yeterince araştırılmış ve incelenmiş bir alan olduğunu söylemek mümkün değildir. Bununla birlikte, halk mûsikîsi alanını “nazarî” açıdan ele alma ve açıklama amacıyla muhtelif görüşler ileri sürüldüğü de bir gerçektir. Bu kapsamda bugüne dek ortaya konulmuş belli başlı yaklaşımlar, anlayış ve eğilimlerin aşağıdaki gibi sıralanması mümkün görünmektedir:

1) Yekta (1986), Ezgi (1935-53), Arel (1993), Öztuna (1987), Özkan (1987), Kutluğ (2000) çizgisinin ürünü olan ve özünde geleneksel makam nazariyesini Avrupa “armonik tonalite” sine özgü nazariyeye göre şekillendiren anlayışla yaklaşım¹;

2) Bartok (1976, 2002), Saygun (2008), Yönetken (1961a, 1961b, 1961c, 1961d), Arseven (2004), Sıpos (2009) gibi araştırmacılarca temel alınan ve Antik Yunan “tetrakortları”, “kilise modları” ve yine Avrupa armonik tonalitesine özgü “majör-minör sistemi”ni esas kabul eden, tamamen Avrupa müzik teorisi kaynaklı tonal ve modal yaklaşım;

3) Bartok (1976, 2002), Saygun (1936), Gazimihal (1936)², Arsunar (1937), Sıpos (2009) gibi araştırmacıların bir tez olarak ileri sürdükleri “pentatonizm” esaslı yaklaşım;

4) Tipik ifadesini Hoşsu (1997)’da bulan ve genelde radyoevi ve konservatuar çevrelerinde halk mûsikîsi için nazarî bir kavram haline getirilmiş durumdaki “ayak/dizi” esaslı ve perde adları (örneğin Segâh) yerine nota adları (örneğin Si bemol iki koma) kullanımını tercih eden yaklaşım;

5) Tura (1987, 1988, 1997), Öztürk (2008, 2010) ve Hatipoğlu (2011)’nin müzikolojik amaçlarla yararlandıkları ve Urmiyeli Safiyüddin’in “devir/daire nazariyesi”ne esas teşkil eden “cins”lere dayalı yaklaşım;

6) Temel bir anlayış olarak önce Bayraktarkatal ve Öztürk (2012) tarafından ortaya konulan ve sonra Öztürk (2014b) tarafından “nazarî modeller” ve “merkezler ve yönelimler” gibi analiz yöntemlerine dayalı olarak geliştirilen ve makam kavramını “ezgisel hareket tarzı” olarak ele alan yaklaşım.

¹ Farklı bir “oktav bölünüşü” önermek dışında, halk mûsikîsine “dizi” temelli makam fikriyle yaklaşım bakımından Abdülkadir Töre ekolünün temsilcisi olan Karadeniz (1984); Ayomak (1933-35), Oransay (1966, 1971, 1979), İlerici (1981), Toraganlı (1983), Sayan (2003, 2011) ve Akdoğu (1985, 1991)’nin de bu anlayış içinde değerlendirilmeleri mümkündür.

² Gazimihal, 1928’de eski yazıyla yayınladığı ‘*Anadolu Türküleri ve Musiki İstikbalimiz*’ adlı eserinde, halk türkülerinin ‘Şark ve Garp tonalitelerinin her ikisi ile de tespitine çalışmak gerektiği’ni vurgulamış, daha sonra ise pentatonizm fikrine yaklaşmıştır.

Bu makalede, halk mûsikîsi repertuarının makamsal özellikleri, Öztürk (2014b) tarafından “Bâtınî Sembolizme Bağlı Makam Modeli” ve “Bestesel Seyire Dayalı Makam Modeli” olarak adlandırılan iki nazariye temel alınmak suretiyle araştırılmakta, incelenmekte ve karşılaştırılmaktadır. Bu nazariyelerden ilkinin Osmanlı dünyasındaki başlıca temsilcileri, Kırşehirli Yusuf (2014; Kamiloğlu, 1998; Cevher, 2004a; Doğrusöz, 2007, 2012a), Bedri Dilşad (Ceyhan, 1997), Hızır bin Abdullah (Özçimi 1989; Çelik, 2001), Kadızâde Tirevî (2006; Uygun, 1990), Seydî (Arisoy, 1988; Popescu-Judetz, 2004) ve Makâmî (Tekin, 2003) olmuştur. Bu isimlere, bâtinî sembolizme ait açıklama modellerinden yararlanan ve özellikle *Kenzü't-tuhaftan* aktardığı terkipli tarifleri nedeniyle Ahmedoğlu Şükrullah'ın (Bardakçı, 2008, 2011; Kamiloğlu, 2007; Şirinova, 2008); “müteahhirin” olarak nitelediği “yeni kuşak” nazariyecilere ait aktardığı görüşler sebebiyle Lâdikli Mehmed Çelebi'nin (Kalender, 1981; Tekin, 1999; Pekşen, 2002) ve 17. yüzyıla ait, yazarı bilinmeyen *Rûhperver* (Cevher, 2004b; Agayeva ve Uslu, 2008) adlı eserin de ilave edilmesi gerekir. İkinci model ise Kantemir (2001), Nâyî Osman Dede (1992; 2015), Tanburî Küçük Artin (Popescu-Judetz, 2002), Esseyyid Mehmed Emin (2015; Daloğlu, 1993; Bardakçı, 2000; Doğrusöz, 2012b), Kemanî Hızır Ağa (2015; Daloğlu, 1985; Tekin, 2003; Uslu, 2009), Abdülbâki Nâsır Dede (2006; Aksu, 1988), Mehmed Hafid (Uslu, 2004) gibi nazariyecilerce temsil edilir. Her iki nazariyenin ortak noktasını, “ezgi-merkezli” bir anlayışla oluşturulmuş olmaları; “ezgisel hareket tarzı”nı açıklamaya dönük birer model olmaları oluşturur. Bu yüzden, kronolojik açıdan Osmanlı dünyasında 20. yüzyıl öncesinde yazılmış çeşitli edvâr ve risâlelerin önemli bir çoğunluğunun, “ezgisel hareket” ilkesine odaklanan nazari eserler oldukları açıkça görülür. Bu makalede halk mûsikîsi repertuarını oluşturan ezgilerin açıklanmasında, ezgisel hareket tarzının tarifine odaklı nazari modellerin işlevselliği üzerinde durulmaktadır.

Ezgi-merkezli Bir Nazariye Olarak Bâtınî Sembolizme Dayalı Makam Modeli

Bâtınî sembolizme dayalı makam modelinde mûsikî, kökleri Pisagorcucu, Platoncu ve Neoplatoncu geleneklerde³ bulunan, hermetik ve ezoterik yorumlama suretiyle “kâinat”taki “nizam” ve “uyum”u en mükemmel şekilde temsil eden temel bir ilim ve sanat olarak anlaşılır (Öztürk, 2014a, 2014b). Bu temsil, belirtilen geleneklerin, mûsikî felsefesi alanında “âlemlerin/kürelerin mûsikîsi/uyumu” olarak bilinen kadim anlayışlarının bir ürünüdür.⁴ Buradaki sembolizmin bâtinî karakteri, kâinat unsurlarının mûsikî unsurlarıyla temsil edilmesi ve yorumlanmasından kaynaklanır. Bu anlayışta 12 burcu içeren “zodyak” (“hayvanlar çemberi”) 12 makamla;

³ Bu köklü gelenekler hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Theon of Smyrna (1979), Guthrie (1987), Olguner (1989, 1990), Morevedge (1992), Shehadi (1995), Gregory (1999), Uludağ (1999), Kingsley (2002), Özbudun (2003), Ferguson (2008, 2012), Kılıç (2010).

⁴ Bu kadim felsefi anlayış ve sembolizm için bkz. Barker (1984, 2001), Godwin (1991, 1993, 1995), Berghaus (1992), James (1993), Shiloah (1993), Çetinkaya (1995), Uludağ (1999), Can (2002), Creese (2002), Wright (2010), Wuidar (2010).

yedi seyyâre, yedi âvâzeyle; dört unsur, dört şûbeyle ve zaman boyutu da “terkib”lerle eşleştirilmişlerdir.⁵

Öztürk (2012c, 2012d, 2014a, 2014b) tarafından daha önce işaret edildiği gibi bu modelde, mûsikî ile astroloji (ilm-i nücûm) arasında çok yakın bir bağ mevcuttur. Aslında astroloji, simya ve tıp, müziğin ezoterizm üzerinden yorumlanmasında antik dönemlerden bu yana, “kültürler-arası” bir anlayışla etkili olmuş görünür.⁶ Osmanlı dünyası kaynaklarında da temel bazı terim, kavram ve konular, özellikle müzik ve astroloji tarafından “ortak” bir şekilde kullanılmıştır.⁷ Mûsikînin yedi temel perdesinden/âvâzından her biri, aynı zamanda bir “seyyâre”yi temsil eder. “Âlemlerin mûsikîsi” anlayışı, mûsikî perdelerinin, gökteki seyyârelerin kendi eksenleri etrafındaki dönüşlerinden hâsıl olduğunu ifade eder. Ayrıca, tüm bu seyyâreler, “dünya”nın etrafındaki dönüşleri esnasında da, “on iki burç”a ait evleri/hâneleri, yani “burçların kendi makamları”nı ziyaret etmiş olurlar.

Bâtinî modelde bu tipik astrolojik gözlem, mûsikîde, perdelerin “hareket”e gelip, “nağme” üretmeleri olarak yorumlanmıştır. Böylece bir perdeden diğerine doğru gelişen hareket, mûsikîde melodiyi ortaya çıkarırken, astrolojide de, seyyârelerin burçları “seyri” olarak anlaşılır. Yalın bir ifadeyle bâtinî sembolizm, mûsikîde ezgilerin “hareket tarz”larına odaklı bir makam nazariyesi geliştirmiştir. Bu nazariyede makam bilgisi açısından temel alınan iki kavram “perde” ve “nağme”dir. Perde, makam açısından “sûkûn”, yani “hareketsiz kalma” veya “yerinde durma” halinin ifadesi iken, seyir de, “durulan iki makam arasındaki hareket” olarak anlaşılmıştır. Mûsikîde makam, hem perde, hem de nağme demektir. Makam nazariyesi, bir bilme ve açıklama modeli olarak, perdeler arasında gelişen tipik bazı melodik hareket tarzlarını “tarif ve tasnif” etmek ihtiyacından doğmuştur. Bâtinî makam nazariyesine temel oluşturan perde kavramı; (i) nitelik, (ii) sistem ve (iii) düzen özellikleriyle ele alınırken, nağme de; (i) bir merkez etrafındaki dairesel hareket (dönme hareketi) tarzı ve (ii) iki merkez arasındaki çizgisel hareket (müstakim hareket) tarzıyla anlaşılır.

Bu temel çerçevede, halk mûsikîsi repertuarına yönelik inceleme, karşılaştırma ve yorumlamalara başlamadan önce, makam, perde ve nağme kavramları üzerinde durmakta ve temel yaklaşım ışığında da belirtilen özelliklerin açıklanmasında fayda vardır.

“Ezgisel Hareket Tarzı” veya “Hava” Olarak Makam

Öztürk (2014b) makam nazariyesi alanına temel oluşturan kaynakların temel bazı ayırt edici yönlerini belirlemede, “Nazarî Modeller” adını verdiği özgün bir

⁵ Sembolizm açısından önceleri 24 saat, 30 gün, 56 hafta gibi zamansal unsurların, terkiblerin sayısal bakımdan sınırlandırılmasında kullanıldıkları, fakat sonradan “terkibe nihayet yoktur” anlayışına ulaşıldığı görülür.

⁶ Nasr (1978, 1985), Erzurumlu İbrahim Hakkı (1981), Godwin (1993), James (1993), Pacholczyk (1996), Encausse (1999), Kingsley (2002), Popescu-Judetz (2002), Öztürk (2012c, 2012d, 2014a, 2014b).

⁷ Makam, ev/hane, seyir, evc, suud, hübut ve sünbüle, iki alan arasında ortak şekilde kullanılan terimlerden sadece birkaçıdır.

yöntem ortaya koymuştur. Bu yöntemde nazarî kaynaklar; (i) temel kavramları, (ii) terimleri, (iii) tarif tarzları ve (iv) sınıflandırma tarzları üzerinden ele alınmış ve bu yolla, makam nazariye tarihinin dört temel modelden oluştuğu tespit edilmiştir. Bu tespite göre makam nazariyesi alanında etkili olmuş başlıca nazarî modeller şunlardır:

(i) Devir/daire/şedd Modeli (Fârabî, İbn-i Sinâ, Urmiyeli Safiyüddin, Kutbeddin şirazî, Maragalı Abdülkâdir, Abdülaziz Çelebi, Ahmedoğlu şükrullah, Fethullah şirvanî, Lâdikli Mehmet Çelebi, Mahmud bin Abdülaziz ve Alişah bin Hacı Búke gibi nazariyeciler);

(ii) Bâtinî Sembolizme Bağlı Makam Modeli (İhvân-ı Sâfâ, Muhammed Nişaburî, Kutbeddin şirazî (özellikle makam, âvâze, şube ve terkib sınıflaması sebebiyle), Safedî, Kırşehirli Yusuf, Bedri Dilşad, Hızır bin Abdullah, Kadızâde Tirevî, Ahizâde Çelebi, Seydî, Makâmî gibi nazariyeciler);

(iii) Bestesel Seyire Dayalı Makam Modeli (Kantemiroğlu, Nâyî Osman Dede, Tanburî Küçük Artin, Esseyid Mehmed Emin, Kemanî Hızır Ağa, Abdülbâki Nâsir Dede, Mehmed Hafid gibi nazariyeciler);

(iv) Tonaliteye Dayalı Makam Modeli (Rauf Yekta, H. Saadeddin Arel, Suphi Ezgi, Abdülkadir Töre, Ekrem Karadeniz, Mildan N. Ayomak, Gültekin Oransay, İsmail H. Özkan, Fikret Kutluğ gibi nazariyeciler).

Kronolojiden ziyade yaklaşım tarzı ve muhtevaya vurgu yapan bu tespitin, makam nazariyesi alanına dönük en önemli katkısı, makam kavramının, "tek" bir nazarî modele bağlı kalınarak anlaşılması zorunluluğu bulunmadığını ortaya çıkarması ve bu bağlamda "bilme/anlama/açıklama modelleri" içinde kavramın kazandığı kavrayış çeşitliliğine dikkat çekmesi olmuştur.⁸ Başka bir deyişle, makam konusu, geçmiş dönemlerde, hep aynı şekilde anlaşılmamış; temelde "dizi-merkezli" veya "ezgi-merkezli" modellerle açıklanmıştır. Belirtilen modellerden birinci ve dördüncüsü "dizi-merkezli", dolayısıyla "yapıya odaklanan" ve "ölçme" amaçlı modeller iken, ikinci ve üçüncünün de tamamen "ezgi-merkezli", "harekete odaklanan" ve "betimleme" amaçlı modeller oldukları açıkça göröler.

Öztürk (2014b)'de ortaya konulan "Düzenler ve Nağmeler Yaklaşımı", ilkesel olarak, "melodik analiz" ve "nazarî modeller" alanlarından elde edilen bulgu ve bilgileri bir arada yorumlamaya dayanan yeni bir anlayışı temsil eder. Bu yaklaşım tarzı, makam kavramının perde ve nağme odaklı bir anlayışla ele alınması gerekliliğine vurgu yapar. Bu yolla makam kavramının kendi geleneksel uygulamaları

⁸ Unutulmamalıdır ki bu modellerin her biri, sonuçta birer açıklama modelidir ve hepsi de, kendi temel kavramları açısından, "kaos" halindeki "ezgi dünyası"na nizam vermek; kaos, kozmosa dönüştürmek amaç ve iddiasındadır. Bu çerçevede düşünöldüğünde, belirtilen açıklama modellerinin "tümü", makam konusunu çeşitli yönleriyle anlamak ve açıklamak bakımlarından "hâlâ" geçerlilik taşıyan özelliklere sahiptir. Günümüzde "tarih" alanına dönük nazarî araştırmalarda, temel "karşılaştırma" ve değişim açısından "hüküm verme" ölçütü olarak kullanıldığı görölen Arel nazariyesinin başat rolü açısından düşünöldüğünde, bunun "yegâne" karşılaştırma ölçütü olarak kullanılması mecburiyetinin bulunmadığı hemen görölebilir. Bu yüzden, buradaki araştırmada da özellikle halk müsikisi repertuarı açısından, makam nazariyesinin en azından dört yüz yıllık şekillenmesinde temel rolü oynayan bâtinî model ile bestesel seyir modellerinin ele alınmasının, bir anlamda, alana yaklaşım bakımından bir "ilk" olduğu bir gerçektir.

ve açıklanış modelleriyle uzlaşa içinde; Avrupa'yı değil, geliştirildiği coğrafyayı merkez alan bir anlayış doğrultusunda, "daha iyi anlaşılma"sına imkân yaratılmış olunacağına dikkat çekilir.

Bu çerçevede değerlendirildiğinde "makam" kavramı açısından öncelikle iki temel nitelik ayırt edilebilmektedir. Bunlardan birincisi, "makam" kavramının "betimleyici" ve "sınıflandırıcı" niteliğidir. Bu nitelik, "mevcut/var olan" veya "önceden bilinen" eser repertuarındaki ezgileri -birbirine benzerlik veya farklılık ekseninde-tasnif etmek ve özellikle de ezgilerde karşılaşılan tipik hareket tarzlarını, hareketin başlangıç, gidiş ve bitişindeki perde adları üzerinden tarif etmek anlayışına dayalıdır. Bu "bilme tarzı", makam kavramına "tarif ve tasnif" amacıyla ihtiyaç göstermiş; bu nedenle de "makam", mevcut ezgi repertuarlarına "nizam verilmesi" işleviyle donatılmıştır. Bu anlayışta makamın kendisinin, "ezgi üretimi" açısından "oluşturucu ilke" olarak anlaşılması açıkça görülür.

İkinci nitelik, "makam" kavramının kendisinin, "yeni beste üretimi"ne temel alınacak olan ve nağme yapımında imkânların neler olduğuna yönelik bilgi veren bir "kılavuz" veya "talimat/direktif" haline getirilmesiyle ilgili olarak ortaya çıkmıştır.⁹ Buradaki tarihsel "dönüşüm", makam kavramının, müzik kültürü içinde kazandığı iki farklı vasfı doğru değerlendirmek bakımından büyük önem arz eder. Çünkü "ilk" aşamada makam, sadece "tasviri/betimsel" niteliğiyle karakteristik iken, 18. yüzyıl civarlarında artık, bestecilik nosyonunun bilgi ihtiyacını karşılamaya dönük "yönergesel" bir niteliğe büründüğü görülür. Böylece, "tarif edici/betimleyici" bir nitelikten, "talimat verici/yönlendirici" bir niteliğe doğru bir kavrayış ve ihtiyaç değişimini, tarihsel kaynaklardan açıkça takip etmek mümkün olmaktadır. Burada konu edilen halk mûsikîsi repertuarı açısından düşünüldüğünde, makam konusunun özellikle ilk niteliğinin, yani bir "mevcut eserler" stokunu, ezgilerde görülen "benzer hareket tarzı" şeklinde tarif ve tasnif etme özelliğinin, "makam nazariyesi araştırmaları" adına çok önemli bir imkân yarattığı açıkça belirtilmelidir.¹⁰ Bâtınî nazariyeye özgü bu kavrayış tarzı, buradaki karşılaştırmalara esas teşkil etmektedir.

Bu makalede "tipik ezgisel hareket tarzları" anlamında kullanılan makam kavramının, halk mûsikîsinde ezgi tarzlarının ifadelendirilmesinde kullanılan "hava" tabiriyle özdeş görülmesinin, doğru ve tutarlı bir yaklaşım olacağını özellikle belirtmek gerekir (Öztürk, 2014b). Bu bağlamda "ezgi/nağme", "hava/tarz" ve "makam/perde" kavramları arasında ilkesel bir ilişkinin mevcudiyeti açıkça belirlenebilmektedir. Kavramsal açıdan ele alındığında makamın; mevcut ezgilerin nereden başlayıp nereye doğru yol aldıklarını ve hareketlerine nerede son verdiklerini "tarif ve tasnif" eden, "müfred" karakterdeki bir perde-nağme birliği olarak anlaşılması

⁹ Bu ikinci vashın, günümüz makam nazariyelerinin hemen hepsinde yer alan "seyir" kavramıyla büyük oranda örtüştüğü bir gerçektir. Bu nedenle "yönergesellik", temel vashını "yeni eser", "yeni beste", "taksim", "gazel" gibi doğaçlama yaratılar için bir kılavuz olmadadır. Bu yönüyle de birinci vashıtan, "amaç" ekseninde ayrılmış olur. Mukayese açısından, betimsel ve yönergesel yaklaşımların, notalama alanıyla ilgili teknik bir analizi için bkz. Seeger (1958), Kanno (2007).

¹⁰ Kuşkusuz, halk mûsikîsi repertuarında, makam kavramının ikinci niteliğiyle de örtüşen eserler bulmak mümkündür. Ancak "göreneysel" repertuarın, "tarif ve tasnif" odaklı makam kavrayışına son derece uygun örnekler barındırdığı da, repertuar incelemeleri sırasında açıkça teşhis edilmiş bir durumdur.

olduğu görülmektedir. Buradaki kritik nokta, “bir” makam nağmesinin, bir diğer makam nağmesinden “kuşkuya yer bırakmayacak şekilde” farklı ve ayırt edilebilir oluşudur. Nitekim gerek Kantemiroğlu (2001) ve gerekse Abdülbâki Nâsır Dede (2006), “makam”ın bu vasfını, gayet etkili bir şekilde açıklamış ve örneklemişlerdir.

Tarihsel açıdan makam kavramı ve nazariyesi, “duyma/dinleme” temelinde, herhangi bir ezginin hareket tarzındaki hususiyetin anlaşılması ve açıklanması ihtiyacıyla geliştirilmiş görünür. Bu hareket tarzının açıklanmasında, “isimlendirilmiş perde”lere dayanan köklü ve yaygın bir yöntemden yararlanılması bir gelenek halinde sürdürülmüştür. Bir ezginin “isim sahibi perde”ler¹¹ aracılığıyla “tarif edilmesi” demek, ilkesel düzeyde, bu ezginin, ses verme hareketine hangi perdeyi merkez alarak başladığının, hangi perdeler üzerinde yol aldığı/gezindiğinin, varsa hangi perdede durakladığının ve nihayet hangi perdeyi merkez alarak sona erdiğinin belirtilmesi demektir. Ezgide “duyulan” tipik “hareket tarzı”na yönelik bu referanslar, geleneksel ıstılahta sırasıyla “âgâz”, “seyir” ve “karar” olarak adlandırılmıştır.¹² Bu referanslara, ezgi içindeki geçici duraksamaları ifade eden “asma karar”ın, özellikle 18. yüzyılla birlikte ilave edilmesi ihtiyacının doğduğu anlaşılıyor.

Öz olarak düşünüldüğünde, “makam” konusuna yaklaşımda “perde”, “nağme” ve bunlar arasındaki “ilişki ve hareket tarzı”nın, nazari modellerin tümünde etkili ve etkin oldukları tespit edilebiliyor. Bu yüzden, makam nazariyesinin ezgi dünyasını açıklayıcı ve sınıflandırıcı vasfının, yüzlerce yıllık bilgi birikimi içinde hangi terimlerle açıklanırsa açıklansın, hep korunmuş olduğu açık bir şekilde görülmektedir. Makam açısından mevcudiyetleri bir ön-koşul oluşturan “perde sistemi” ve “düzen” konuları ise, nazariyelerin “statik yapı” temelini meydana getirir ki buna ilişkin ayrıntılı bir tartışmaya, aşağıda yer verilmektedir.

4. Makamın “Kendisi” Olarak Perde: Nitelik, Sistem ve Düzen

Makam bilgisinin temelini perde bilgisinin ve hatta “perdeşinâs”lığın oluşturduğu bir gerçektir. Tarihsel açıdan perdenin, makama önceliği bulunduğu ve süreç içinde, her ikisinin, birbiri yerine kullanılabilirdiği, kaynaklardan açıkça görülebilmektedir (Dzhumajev, 1992; Öztürk, 2014b, 2014d).¹³ Bâtini kaynaklar çoğu zaman makamın “kendi perdesi”nden, “kendi evi”nden, “kendi hânesi”nden ve makamın “kendi perdesinde kendini beyan etmesi”nden bahseder. Bu ilişkinin somutlaştırılması açısından en dikkat çekici ifadelerden biri, hiç kuşkusuz, Nâyî Osman Dede’nin, orijinali Farsça yazılmış olan *Rabt-ı Ta’bîrât-ı Mûsikî* (1724) adlı

¹¹ “İsimlendirilmiş perde”nin, müsikî nazariyatında bir tür “notalama” anlamı taşıdığına, burada ayrıca dikkat çekmekte fayda vardır.

¹² Gerçi bu sözcüklerle eş-anlamli olarak kullanılan daha pek çok sözcüğe nazari metinlerde çokça rastlanıyorsa da (örneğin âgâz için serâgâz, evvel, ibtida, huruc, mebde, doğma, kopma, çıkma, vb.; seyir için hareket, tarz, yürüyüş, reviş, eda, üslup, tavır, vb.; karar için durma, istirahat, mahatt, makarr,; asma karar için dinlenme, kalma, muvakkat kalış vb.; asma karar için dinlenme, kalma, muvakkat kalış, vb.), belirtilen sözcüklerin, nazari düzlemde yaygınlaşmak suretiyle birer “terim” haline geldikleri anlaşılıyor.

¹³ Perde ve makam kavramları ve ilişkileri açısından bkz. Maragalı Abdülkadir (Bardakçı, 1986; Sezikli, 2007; Karabaşoğlu, 2010), Nâyî Osman Dede (1992, 2015), Dzhumajev (1992), Öztürk (2014b, 2014d).

eserinde yer alır: “[181] Şimdi bana her makamın icrâsı gerekiyor. Tam ismi ile perdeler gerekiyor. [182] Her kim perdeleri bir bir bilirse şeksiz ve şüphesiz onun icrâsını [da] bilir” (2015: 8). Bu ifadeleriyle Nâyî, makamın “gerçekleşmesi”nin perde ile mümkün olduğunu; bunu bilmenin yolunun da mutlaka perdeleri ve adlarını tek tek bilmekten ve icra etmekten geçtiğini açıkça ortaya koymaktadır.

Ezgi-merkezli makam nazariyelerinin temelini oluşturan perde konusu, üç yönüyle doğru anlaşılacak durumundadır. Bunlardan ilki perde kavramında “nitelik” bakımından yapılan “tam” ve “nim” ayrımıdır. Bu niteliklerin her ikisi de, felsefi sembolizmde, ruhların tanrıyla beraber olma (tamlik/mükemmellik/ tamamlanmışlık) ve ondan koparak yeryüzüne düşme, dolayısıyla tanrıdan mahrumiyet (nimlik/kusurluluk/tamamlanmamışlık) hallerini ifade eder. Tamlik ve nimlik konusunun, bu yönüyle, perdeler açısından “nicel” bir vasıf olarak anlaşılmadıkları gayet açıktır. Buna ek olarak bâtinî sembolizmde perdelerden her biri, kâinattaki düzenin temel unsurları arasında yer alan yedi adet seyyâreyi ve onların dönüşlerinden çıkan seslerin temsilcisi olarak görülmüşlerdir.¹⁴ Bu yüzden bu “âvâz”lar, makam mûsikisine temel oluşturan yedi perdeli bir mertebelenme ve tarihsel açıdan da İrani geleneğe özgü “yedi makamlı sistem” olarak anlaşılmışlardır.¹⁵ Bu mertebelenmede her bir perde, sıralanışlarındaki yerlerini belirten birer rakamla adlandırılmıştır: 1. “Yekgâh” (“birinci perdenin yeri”), 2. “Dügâh” (“ikinci perdenin yeri”), 3. “Segâh” (“üçüncü perdenin yeri”), 4. “Çârgâh” (dördüncü perdenin yeri”), 5. “Pençgâh” (beşinci perdenin yeri”), 6. “Şeşgâh” (“altıncı perdenin yeri”), 7. “Heftgâh” (“yedinci perdenin yeri”).

Bu temsilin “özlü” bir anlatımı, Hızır bin Abdullah’ta (1441) yer alır (Özçimi, 1989: 187; Çelik, 2001: 269):

Alem-i ervahta cemi ruhlar dahı alem-i ecsama gelmezden öndin ol
harekat-ı eflakden hasıl olan âvâzlardan lezzet alurlardı zira Hak
te’ala çün bu eflakı yaratdı dahı bunlaradönün diyü emretti bunlar
emre imtisal idüb döndiler bunların her birisinin hareketinden bir
dürlü âvâz hasıl oldı ki dahı birinün âvâzına benzemezdi.

Yedi asıl âvâzın, Doğu Akdeniz dünyasında mûsikîye temel alınan çift-sekizli sistemi içindeki düzenlenişleri; (i) yedi tam perde, (ii) tizleri ve (iii) nermi olacak şekilde, üç bölge halinde gerçekleşir. Bu sıralanışın, Bâtinî kaynakların bir kısmında Yekgâh/Rast’tan başlanarak önce tiz tarafa doğru on üç, sonra da “nerm”deki üç tam perdenin ismen sayılmasıyla açıklanışı dikkat çekicidir. Şekil 1’de, geleneksel on altı perde sisteminin, üç bölgesini ve Öztürk (2014b)’de kullanılan “kodlama”yla perde adları arasındaki ilişkileri gösteren notalama yer almaktadır.

¹⁴ Konuya ilişkin ayrıntılı bilgi ve açıklamalar için bkz. Nasr (1978, 1985), Erzurumlu İbrahim Hakkı (1981), Godwin (1991, 1993), James (1993), Pacholczyk (1996), Encausse (1999), Kingsley (2002).

¹⁵ İrani gelenek ve yedi makam sistemi için bkz. Feldman (1996), Farhat (2004), Nâyî Osman Dede (1992, 2015).

Onaltı Tam Perdeden Oluşan Geleneksel Perde Sistemi
ve Rast Düzeni'nin Kodlanması

(genişleyebilir) Tizler (T) Yedi (Asıl) Perde / Yedi Âvâz Nermier (N) (genişleyebilir)

6T 5T 4T (3)3T 2T 1T (3)7 6 5 4 (3)3 2 1 (3)7N 6N 5N

Heftgâh Şeġgâh Pençgâh Çârgâh Segâh Dügâh Yekgâh

Tiz Tiz Tiz Tiz Tiz Tiz Hüseynî Pençgâh Çârgâh Segâh Dügâh Rast Hisâr Hüseynî Pençgâh Çârgâh Segâh Dügâh Rast Nerm Hisâr Hüseynî Pençgâh

Tiz İsfahân Evc Muhayyer Gerdânye İsfahân Irak Acem* Nerm İsfahân Mâye

Tiz Nevâ Tiz Segâh Eviç Nevâ Aşvân Yegâh Hüseynî-aşvân

* Acem adı, 15. ve 16. yüzyıl kaynaklarının bir kısmında, Nerm Hüseynî perdesi için kullanılmıştır.

şekil 1: Bâtınî modelde on altı tam perdeden oluşan geleneksel çift-sekizli temelli perde sistemi ile temel düzenlenişini ifade eden Rast Düzeni'ne ait kodlama. Perde sisteminin notasyonu, müzikolojik amaçlar doğrultusunda Dügâh-Re eşleştirmesini temel alan bir anlayışla yapılmıştır. şekilde kalın fontla yazılmış 1-7 rakamları yedi asıl perdede (Segâh ve Heftgâh için pestleşme belirten uyarlanmış naturel ile birlikte); bu rakamların sağ yanına yazılan "T"ler ilgili seslerin tiz sekizlilerini, "N"ler ise nerm sekizlilerini göstermektedir. Dizek altında ayrı satırlar halinde yazılan perde isimleri, aynı perdenin, farklı "makam" bağlımlarına göre adlandırılabilirdiği hususuna dikkat çekmek amacıyla belirtilmiştir. Bu çeşitlilik, her biri "sistem"e ait olan perdelerin, sadece ilgili "makam" tarafından kullanılması durumunda o makam adıyla anılması geleneğinden kaynaklanmaktadır. Bu anlamda makam-perde ilişkisi ve adlandırması için özellikle başlangıç (âgâz) perdesinin anahtar bir rol oynadığı anlaşılıyor.

Bâtınî modeldeki perde anlayışının çok önemli bir yönünü de "düzen" ve "girift" konusu oluşurmaktadır (Öztürk, 2012e, 2014b, 2014d). Bu modele bağlı nazariyecilerin "saz düzenleri", "perde düzmeğ" veya "makam düzmeğ" gibi tabirlerle, tam perdelerde yapılması gereken konum değişiklikleri veya aralarına girift perde ilavesini kast ettikleri görölür. Tanbur ve tambura gibi sapları üzerinde sadece tam perdeler bulunduran sazlarda, nim perdeler, tam olanların "nerm" (pestleştirme/kalınlaştırma) veya "ziyâde" edilmesiyle (dikleştirme/inceltme) icra edilebiliyordu. Ayrıca geleneğte ikinci bir seöenek olarak "girift" adı verilen bir uygulama daha vardı ki, bunda da, öalgı üzerinde ihtiyaç duyulan tüm perdeler -tam ve nim bir arada olmak üzere- bağlanmış durumdaydı. Bu uygulamanın yaygınlaşması süreci, günümüzde standart hale gelmiş olan perde sistemini doğurduğu gibi, sonu gelmez "ses sistemi tartışmaları"na da malzeme olmuştur. Aşağıdaki iki örnekten ilki "düzen" (ihtiyaç duyulan nim için ilgili tam perdenin konumunun değiştirilmesi), ikincisi ise "girift" (tam perdelerin konumları değiştirilmeksizin, aralarına ilave nim/girift perde eklenmesi) ile ilgilidir (şekil 2, şekil 3)

Büselik Makamı
(Halk dansı ezgisi / Artvin derlemesi)

Büselik düzeni

âgâz seyir [asma] karar âgâz seyir karar (figürli)

Büselik makam nağmesi (tek-merkezli: "sırf Büselik") Büselik makam nağmesi (çift-merkezli)

Şekil 2: Düzen yöntemini açıklamak üzere burada verilen Büselik örneğinde, bâtinî modele göre Büselik nîmi, bir tam perde olan Segâh'ın tizleştirilmesiyle elde ediliyor. Düzen uygulaması, tam perdelerden ihtiyaç duyulanların, tizleştirilmesi veya pestleştirilmesi suretiyle yapılıyor; çalgı üzerinde sadece tam perdeler bulunuyordu. Düzen yöntemiyle icra edilen ezgilerin tümünde sadece düzen perdeleri bulunabildiğinden, aynı tam perdenin nîm konumuyla bir arada, değişmeli olarak kullanımına rastlanmamaktadır.

Hüseyinî Makâmı
(“Mavi kirep” türküsü / İzmir derlemesi)

Rast düzeni (giriftli)

âgâz seyir asma karar âgâz (giriftli) seyir karar (giriftli)

(evic) (giriftli kullanım) (acemî)

Hüseyinî makam nağmesi (değişmeli) (tek-merkezli) Hüseyinî makam nağmesi (Acemî) (çift-merkezli)

Şekil 3: Girift yönteminde, ezgide yer alan “nîm” perde için tam perdelerin konumlarında değişiklik yapılmayıp, sisteme ilave nîm perde (girift) bağlanmaktadır. Giriftli ezgilerde en tipik özellik, örnekte de görüldüğü gibi, Eviç (eski Hisar) ile Acem perdelerinin bir arada, değişimli olarak yer alabilmesidir. Bu tür ezgilerin varlığı, “girift” uygulamasına duyulan ihtiyaçta belirleyici olmuş; süreç içinde de bu yöntem, perde kullanımı bakımından yaygınlaşmak suretiyle, giderek “standart” bir özellik haline gelmiştir.

5. Halk Mûsikîsi Repertuarına Yaklaşım: Tarifler, Örnekler, Karşılaştırma ve Yorumlar

Bu başlık, aslında bu makalede amaçlanan tarihsel ve analitik alanlara özgü bilgi ve materyallerin karşılaştırmalı bir yaklaşımla yorumlanmasıyla ilgili araştırma yöntemine ait örnekleri içermektedir. Buna ilişkin tipik bazı örneklere geçmeden önce, Öztürk (2008, 2010, 2014b) tarafından işaret edilmiş olan, günümüz Türk Mûsikîsi çevrelerinde çok yaygın ve bir o kadar da önyargılı bir anlayışa, burada bir

kez daha değinmek ve meselenin yanlışlığına yeniden dikkat çekmekte yarar vardır. Mesele, tarih içinde belirli makamların “kaybolduğu” veya “unutulduğu”na ilişkin önyargıyla ilgilidir. Aşağıda örnekleri verilecek çeşitli makam ve terkiib tarifleri, çoğunlukla 15. yüzyıl kaynaklarından seçilmiştir. 20. yüzyılda Yekta-Ezgi-Arel çizgisinin geliştirdiği nazariye açısından düşünüldüğünde, belirli isimler etrafında üretilen ve yaygınlaştırılan bu son derece hatalı anlayışın sorgulanması gerektiği açıktır ve bu tür bir sorgulamaya ilişkin en dikkat çekici karşılığın, halk mûsikîsi repertuarında mevcut çeşitli eserlerden gelmesi çok anlamlıdır. Bu olgu, halk mûsikîsi repertuar incelemelerinin, makam nazariyesi ve tarihi alanlarında yapılacak araştırmalar bakımından hayati bir önem taşıdığını açıkça göstermektedir. Dolayısıyla “kayıp” olarak ifade edilen durumun, geleneksel makam kültüründe veya repertuarında değil, ama Avrupa teorisine göre şekillenmiş “bakış açıları” ile tarih ve analiz alanlarına yaklaşımdaki yüzeysellikte olduğu ortadadır.

Aşağıda, 15. yüzyıl makam ve terkiib tarifleri ile halk mûsikîsi repertuarından seçilmiş eserlerin analizleri arasında yapılan çeşitli karşılaştırmalara yer verilmiştir. Bu karşılaştırmalarda özellikle dikkat edilmesi gereken husus, “ezgisel hareket tarzı”nı tarifte kullanılan âgâz ve karar merkezleşmeleri ile aralarında gelişen seyir kesitinin, notaları verilen ezgilerdeki “bulunma” tarzıdır. Bâtinî model, “hareket tarzı”na odaklı ilkesel bir “duyuş” ve buna bağlı bir bilme üslubu geliştirmiş olduğundan, durulan merkezler etrafında yapılan nağme figürlerini bir anlamda ayrıntı olarak görmüş ve yalın haliyle merkezde bulunan sese odaklanmıştır.

Bâtinî modelde verilen makam, âvâze, şûbe ve terkiib tariflerine âgâz, seyir ve karar açısından bariz bir “çizgisellik” hâkimdir. Başka bir ifadeyle bâtinî modelde verilen makam ve terkiib tariflerinin önemli bir çoğunluğu, “müstakim hareket” karakterindedir (Öztürk, 2015b). Bu tür harekete sahip makamların, âgâz ve karar merkezleşmeleri iki farklı perde etrafında geliştiğinden, Öztürk (2014b) bunları “çift-merkezli makamlar” olarak adlandırmıştır. Âgâz ve kararın “aynı” perde üzerinde gerçekleştiği, örneğin Rast gibi makamlar ise “tek-merkezli makamlar”ı oluştururlar. Bunlardaki tipik ezgisel hareket tarzı, “daireysel hareket”le gerçekleşir.

Bu iki temel hareket tarzının, ezgilerdeki bulunuşu, iki bariz unsurun mevcudiyetiyle kendini gösterir. Tek-merkezlilikte, bir perdenin etrafında gelişen, bu merkeze tabiliği bulunan melodik figürler yer alır.¹⁶ Buradaki notalamalarda bu tür figürler, kesikli bağ işaretleriyle birleştirilerek gösterilmiştir. Çift-merkezlilik ise “müstakim hareket”le şekillendiğinden, bir perdeden diğerine doğru sıralı bir ilerleyiş sunar. Bunun notasyonu da nota başlarını birleştiren bir okla gösterilmiştir.

Bâtinî modelde “terkiib” olarak adlandırılan nağme karışımları, doğası gereği tek ve çift-merkezli hareketlerin muhtelif eklemlenmelerinden veya birbiri içine sokulmalarından meydana gelir. Bu olgu, terkiiblerin “çok-merkezli” bir nitelik kazanmasını sağlar. Bâtinî nazariyenin, iki temel hareket tipi olarak tanıdığı daireysel ve müstakim hareketlerden birincisi seyyârelerin kendi eksenleri etrafındaki dönüşlerini sembolize ederken, ikincisi de güneşin burç hanelerini ziyaretiyle ortaya çıkan

¹⁶ Analitik açıdan bu melodik figürlerin ayrıntılı bir sınıflaması ve notasyonu için bkz. Öztürk (2014b, 2015a).

çizgisel/doğrusal hareketin bir simgesi olarak yorumlanmıştır.¹⁷ Bu yüzden aşağıda verilen tarif ve ezgi örneklerinde tek-merkezlilik, çift-merkezlilik ve çok-merkezlilik gelişimlerine, özellikle dikkat edilmesi gerekmektedir. Ayrıca, şekil açıklamalarında kullanılan “hava” ifadesinin, “ezgisel hareket tarzı” anlamında kullanıldığı bir kez daha hatırlatılmalıdır.

Tarif 1: Kadızâde Tirevî, Risâle-i edvâr (1492) (Kadızaade, 2006: 34; Uygun, 1990: 33):

“rastın âgâzesi ve karargahı kendü perdesidir [...] kendü hanesinden âgâze idub aşâğı gidub nerm-i seghah nerm-i hüseyini ve nerm-i pençgah haneleri seyr ider kendü hanesinden yukaru düğah ve seghah ve çargah haneleri seyr ider yine gelub kendüsünde karar ider”

Rast Makâmı
("Geyve Zeybeği" / Sakarya derlemesi)

*Tam perdeler düzeni
(Rast düzeni)*

Rast makam nağmesi

Şekil 4: Kadızâde Tirevî'nin Rast makamı tarifinin, “Geyve Zeybeği” havasıyla karşılaştırılması. Ezgideki tüm melodik figürlerin Rast perdesini merkez olarak geliştiklerinin görülmesi, tarifte belirtilen âgâz, seyir ve karar özellikleriyle birebir örtüşmektedir. Rast makamı, tarif olarak “daireysel hareket”le şekillenen tek-merkezli makamlar için tipik bir örnek durumundadır. Bu ve bundan sonraki şekillerde, notalamada kullanılan özel işaretler şu anlama gelmektedir: Kesikli bağla birleştirilen nota kümeleri, durulan perde etrafında örülmüş “nağme” figürlerini göstermektedir. “Serâgâz” perdesi daire, karar perdesi ise kare içine alınmıştır (asma karar için eşkenar dörtgen). Dizik üzerindeki kesik çizgili köşeli parantezler, makam nağmelerinin âgâz-seyir-karar kesitlerini; altta yer verilen köşeli parantezler ise, tariflerle uyumluluk arz eden makam nağmesi oluşumlarını belirtir. Nota altlarına yazılan alfa-nümerik karakterler, makamlara özgü daireysel ve müstakim hareketlerin kodlanması amacıyla taşır.

Tarif 2: Seydi, Matlâ (1504) (Ansoy, 1988: 24; Popescu-Judet, 2004: 33):

“[...] düğahun perdesinden it hurucı / nüzul itdür irak evine göçü [...]”

¹⁷ Müsikide devir kavramı ve daireysel harekete dair dikkat çekici ifadeler için bkz. Nâyi Osman Dede (2015).

Irak Makâmı

("Kayalar yarılması" türküsü / Ürgüp derlemesi)

Rast düzeni

Irak makam nağmesi

Irak makam nağmesi

Şekil 5: Seydî’de yer alan Irak makamı tarifinin, “Kayalar yarılması” havasıyla karşılaştırılması. Ezgideki temel merkezleşişin âgâzda Dügâh, kararda Irak olduğu ve makamın “seyir” perdelerinin, tam perdeler düzenindeki diğer ana sesler üzerinde geliştiği, örnekte açıkça görülmektedir.

Tarif 3: Abdülbâki Nâsır Dede, Tetkik ü Tahkik (1794, 1796) (2006: 37; Aksu, 1988: 160-161):

“perde-i hüseynidən âgâz idüb nevâ ve çârgâh ve segâh ve dügâh perdesine hübut idub anda karar ider”

Hüseynî Makâmı

("Benim adım dertli dolap" deyişi / Sivas derlemesi)

Rast düzeni

Hüseynî makam nağmesi

Şekil 6: Abdülbâki Nâsır Dede’nin verdiği Hüseynî makamına ait tarifin, “Benim adım dertli dolap” havasıyla karşılaştırılması. Makamın “asıl” tarifinin, “Hüseynî perdesinden âgâz” ve tam perdelerle inerek “Dügâh’ta karar” olduğu, örnekte gayet açıktır.

Tarif 4: Lâdikli Mehmed Çelebi, Zeynü’lelhân (1484) (Kalender, 1982: 95; Pekşen, 2002: 51):

	mb	su’ûd	mh
	H	V	C
“[...] dört nağmedür ki üç bu’ud(i) müştemil ola [...]”	B	bu’di E-h	C

”

Hicaz Makamı
("Söke Oyun Havası" / Aydın derlemesi)

Hicaz düzeni

Hicaz makam nağmesi

Şekil 7: Lâdikli'nin, ebced notasyonu ile verdiği Hicaz makamı tarifinin, "Söke Oyun Havası"yla karşılaştırılması. Lâdikli, makam nazariye tarihinde Hicaz aralığını (tanini+bakiye) genişliğiyle veren ilk kaynak olma özelliğini taşır. Lâdikli'nin notasyonunda mb kısaltması âgâz anlamında "mebde"yi, mh ise karar anlamında "mahatt"ı ifade eder. Seyir, doğrudan "inici hareketi" belirten "suud" ifadesiyle gösterilmiştir. Buradaki örnek, Lâdikli'nin verdiği ilkesel hareket tarzının tüm referanslarıyla uyum içindedir.

Tarif 5: ?, *Rûhperver* (15. Yy.) (Cevher, 2004b: 35; Agayeva ve Uslu, 2008: 92):

"uzzâl oldur kim hüseyni âgâz idüp hicaz karar eyleye"

Uzzâl Terkibi
("Haldozun portikali" türküsü / Rize derlemesi)

Hicaz düzeni

Hicaz makam nağmesi

Şekil 8: Yazarı bilinmeyen *Rûhperver* adlı yazmadaki Uzzâl terkeb tarifinin, "Haldoz'un portikali" havasıyla karşılaştırılması. Tarif, ezginin şekillenmesindeki ilkesel özelliği kusursuz şekilde açıklamaktadır.

Tarif 6: Kemanî Hızır Ağa, *Tefhimü'l-Makamat ...* (1761?) (2015: 12; Tekin, 2003: 109; Uslu, 2009: 116):

"nîkrîz oldur ki neva kopup nim hicaz ile segâh ve dügâhı göstere ve perde-i râstda karâr ide"

Nî(k)rîz Terkibi
("Fethiye Zeybeği" / Muğla derlemesi)

Hicaz düzeni

Nî(k)rîz terki'b nağmesi

Şekil 9: Kemanî Hızır Ağa'nın Nî(k)rîz terki'b tarifi'nin, "Fethiye Zeybeği" havasıyla karşılaştırılması. Terki'b tarifi ile örnekteki ezgisel hareket tarzı arasındaki uyum belirgin şekilde görülebilmektedir. Tarifi'nin Segâh perdeli olarak yapılması, 15. yüzyıldan bu yana, Hicaz Düzeni'nde bulunan makam ve terki'blerin tam perde olarak Segâh'ı kullanır olması geleneğinin bir devamıdır. Oysa Lâdikli, daha yaşadığı dönemde buna ilişkin dikkat çekici bir eleştiri ortaya koyup, bu perdenin Segâh'tan daha pest olduğunu ifade ve iddia etmiştir.

Tarif 7: Ahmedoğlu Şükrullah, Risâle min İlm-i'l- Edvâr (1429) (Bardakçı, 2008: 138; Kamiloğlu, 2007: 169; Şirinova, 2008: 263):

"rahatü'lervah oldur ki hicaz başlana ve ırak tamam ide"

Rahâtü'l-ervâh (Hicaz-ırak) Terki'b
("Kız zülüfler'in" türküsü / Gümüşhane derlemesi)

Hicaz düzeni

Rahâtü'l-ervâh terki'b nağmesi

Şekil 10: Ahmedoğlu Şükrullah'ın Rahâtü'l-ervâh terki'b hakkında verdiği tarifi'nin, "Kız zülüfler'in" havasıyla karşılaştırılması. Tipik bir terki'b olarak önce Hicaz makam nağmesiyle başlamakta ve karar edişi Irak makam nağmesiyle gerçeletirmektedir. Bu yüzden Rahâtü'l-ervâh terki'bini'nin, "aynı zamanda" repertuarda ismen de rastlanan, "Hicaz-ırak" terki'b olarak anlaşılması ve adlandırılması da mümkündür.

Tarif 8: Bedr-i Dilşad, Muradname (1426)¹⁸:

¹⁸ Görüldüğü gibi "repertuar" da örneklere bulunmasına karşı'n, tonaliteyi temel alan nazariyeler, bu türden örneklere açıklayabilecek "hassasiyete" sahip değildir. Oysa örnekte görülen melodik hareket tarzı, batinî modeldeki "Müberkâ" tarifiyle birebir örtüşmektedir. "Devir/daire/şedd modeli"ni temsil eden

“Eger kılsa âgâzını Çârgâh / Karar eyleyincegez itse Sigâh / Müberkâ kalubdur bu terkibe ad [...]”

Müberkâ (kadim) Terkibi/Şübesi
("Gedikde duvak allanır" / Erzurum derlemesi)

Rast düzeni

Müberkâ "şübe" nağmesi Müberkâ "şübe" nağmesi Müberkâ "şübe" nağmesi

Şekil 11: Bedr-i Dilşad'ın Müberkâ tarifinin “Gedikde duvak allanır” havasıyla karşılaştırılması. Müberkâ, tarihsel kaynakların bir kısmında terki, bir kısmında ise şübe olarak sınıflandırılmıştır. Tarif tarzına bakıldığında bunun bir “karışım” içermemesi sebebiyle terki olarak değerlendirilmesi mümkün değildir. Müberkâ, Rast düzeni içinde bir “kol” oluşturması nedeniyle şübe olarak değerlendirilmelidir. Tonaliteye dayalı nazariyelerin, halk müzikîsi repertuarında bulunan bu tür örnekleri “açıklayamamakta” oluşları göz önüne alındığında, Bâtınî modeldeki açıklama tarzının, halk müzikîsinde makam kavramı açısından duyulan nazariye ihtiyacına önemli bir zemin oluşturabilme potansiyeli, daha da iyi anlaşılmış olmaktadır.

Halk müzikîsi repertuarında görülen eserlerin bir kısmında, “kompozisyon veya form ölçüğü” açısından son derece “minyatür” örneklerin mevcudiyeti, âgâz-seyir-karar üçlüsüyle tarif edilen ezgisel hareket tarzının, bazen sadece usulün bir devri içinde gelişip sona erebildiğini; dolayısıyla yaygın kanının aksine, “makam fikri”nin, bazen sadece melodik bir figür veya motif içinde gerçekleşebildiğini açıkça göstermektedir. Bu olgu, araştırmacıların, belirtilen türdeki ezgilere “makam fikri” açısından nasıl yaklaşmaları gerektiği konusunda kılavuzluk etmektedir. Ezgideki “merkezlenişler” ve yukarıdaki örnekte görülen türden “bir ölçü” içinde cereyan eden bir melodik motif, “makam fikri”nin ezgilerdeki mevcudiyet ve bulunuş tarzı açısından aranan tüm sorulara, gayet yalın ve öz bir cevap vermektedir. Konuyu bu yönüyle kavramanın, şimdiki makam teorisinin sunduğu donanım ve kalıplaşmış tarzdaki bilme tarzına alışkinlik kazanmış çevreler açısından bazı güçlükler taşıdığı kabul edilebilir. Ama halk müzikîsi araştırmalarında bu türden örneklerin, çok daha özel bir anlam ve değer taşıdığını ileri sürmek hiç de hatalı olmayacaktır. Bir ezgisel figür veya motif içinde “makam fikri” ve “tarifi” için ihtiyaç duyulan tüm hareket referanslarına sahip “minyatür”lerin, makam eğitimi çalışmalarında birer ikon olarak kullanılabilirliğini önermek de oldukça anlamlı görünmektedir. Bu çerçevede bir

nazariyecilerin Müberkâ için verdikleri “c” (mücenneb-i sagir) aralığı, Çârgâh âgâz, Segâh karar özelliğinin bir başka ifade biçimidir. Bu aralık ve ezgisel hareket tarzı için Lâdikli, *Zeynü'l-elhân*'da, açık bir şekilde “ehl-i amel bu Çârgâh'dur ki mahattı [kararı] Segâh ola dirler” referansını verir. Lâdikli'nin her yönüyle aydınlatıcı notalaması ve aktardığı bilgi, bâtinî modelde verilen bilgiyle tam bir uyum içindedir. Bu nedenle Müberkâ'nın, beş yüz yıl öteden seslenen tariflerinde işaret edilen “melodik hareket tarzı”yla neye benzediği, halk müzikîsi repertuarındaki örneklerden açıkça görülebilmektedir.

melodik figürün “bile”, makam teşekkülü için yeterli olabileceği düşüncesinin – günümüz makam kavrayışı açısından ne kadar sarsıcı olursa olsun– dikkate alınması gerekliliği açıklık kazanmaktadır. Sonuçta amaç “makam fikri”nin ezgileri tarif ve tasnif etmekteki kapasitesini anlamak ve “keşfetmek” ise, bu minyatürler, her anlamda doyurucu birer örnek olarak görülebilirler.

Tarif 9: Kantemir, Kitabu İlmi'l MüsİKî ... (1700) (2001: 157):

“beste-ısfahan ısfahan gibi hareket idüb, irak karâr ider”

Beste İsfahan (İsfahan-İrak) Terkibi
("Bir yiğit gurbete gitse" türküsü / Keskin derlemesi)

İsfahan düzeni

İsfahan (makam nağmesiyle) âğâz İrak (makam nağmesiyle) karar

Şekil 12: Kantemir’in “edvâr-ı kadim”e göre aktardığı Beste İsfahan (İsfahan-İrak) tarifinin, “Bir yiğit gurbete gitse” havasıyla karşılaştırılması. Bu türkünün TRT arşivinde bulunan notası Dügâh perdesi üzerinde yazılmış olduğundan, ezginin Beste İsfahan terkininde olduğunun anlaşılması neredeyse imkânsızdır. Eser, burada, olması gerektiği gibi Irak perdesi üzerine aktararak yazılmış ve Beste İsfahan tarifine ait özellik, ezgisel hareket tarzında açıkça görülür hale gelmiştir.

Tarif 10: Kırşehirli Yusuf, Risâle-i MüsİKî (1410, 1469) (2014: 41; Doğrusöz, 2007: 194):

“muhayyer oldur ki tiz düğâh âğâz ide hüseyni yüzünden yine düğâh karar ide”

Muhayyer Terkibi
("Gadir mevlam senden" türküsü / Adana derlemesi)

Rast düzeni

Tiz Dügâh (makam nağmesiyle) âğâz Hüseyni yüzünden (Hüseyni makam nağmesiyle) Dügâh karar

Şekil 13: Kırşehirli Yusuf’ta yer alan Muhayyer terkinin, “Gadir mevlam senden” havasıyla karşılaştırılması. Tarif ve ezgisel hareket tarzı arasındaki uyum, “gerçekleşme” ve nazariye ilişkisi bakımından dikkat çekicidir.

Tarif 11: Abdülbâki Nâsır Dede, Tetkik ü Tahkik (1794, 1796) (2006: 51; Aksu, 1988: 181):

“muhayyer perdesinden uşşak âgâze idüb, uzzal karar ider”

Nühüft^(kadim) Terkibi
("Kozak Zeybeği" / Bergama derlemesi)

Hicaz düzeni

Tiz Dügâh (makam nağmesiyle) âgâz Uzzâl ("Seşgâh") yüzünden Hicaz (makam nağmesiyle) karar

Şekil 14: Abdülbâki Nâsır Dede'nin Nühüft-i kadim adıyla verdiği terki tarifi, "Kozak Zeybeği" havasıyla karşılaştırılması. Tarif ile ezgisel hareket tarzı, ezgide Eviç yerine Acemî'li iniş dışında, bu örnekte de tam bir uyum arz etmektedir. Nühüft terki, 18. yüzyıldan itibaren bambaşka bir muhteva kazanmış ve buradaki tarif, yaygın kaniya göre "unutulmuş"tur. Halk müzikisi repertuarında bulunan muhtelif eserler, Nühüft terki için "kadim" gelenekte ne tür bir ezgisel hareket tarzını tarif ettiğine dair somut örnekler içermesi sebebiyle, makam nazariyesine dönük tarihsel araştırmalar için benzersiz bir kaynak alan olma niteliği sergilemektedir. Bu tür örneklerin mevcudiyetinin, yaklaşık beş yüz yıllık bir derinlikle bu ezgisel hareket tarzına kaynaklık ettiği de ayrı bir gerçek olarak dile getirilmelidir.

Tarif 12: Hızır bin Abdullah, Kitâbü'l-edvâr (1441) (Özçimi, 1989: 208; Çelik, 2001: 291):

“irak mâye oldur ki irak âgâz ide ine mâye karar ide”

Irak-mâye Terkibi
("Tabakamda tütün yok" türküsü / Kırklareli derlemesi)

Rast düzeni

Irak (makam nağmesiyle) âgâz Mâye (makam nağmesiyle) karar

Şekil 15: Hızır bin Abdullah'ta yer alan Irak-mâye terki için, "Tabakamda tütün yok" havasıyla karşılaştırılması. Günümüzde daha çok Rast makamı repertuarında rastlanan bir ezgisel hareket tarzı haline gelmiş bulunan bu karakteristik terki için "unutulmuş" olduğu zannedilen örnekleri halk müzikisi repertuarında somut olarak rastlanmaktadır. Bu örneklerin mevcudiyeti, "ısrarla", makam nazariye tarihine yeni bir bakışla yaklaşılması gerektiğini ortaya koyar.

Tarif 13: Kadızâde Tirevî, Risâle-i edvâr (1492) (2006: 37; Uygun, 1990: 41):

“aşiran oldur ki hüseyin tamam âgâz idub rast hanesinde karar idersin”

Aşırân Terkibi

("Yatma yeşil çimene" türküsü / Biga derlemesi)

Rast düzeni

6 5 4 3 2 1 5 4 3 2 6 5 4 3 2 1

Hüseyinî (makam nağmesiyle) âgâz Rast hânesinde karar Aşırân terkihi nağmesi

Şekil 16: Tirevî'nin Aşırân terkibi tarifinin, "Yatma yeşil çimene" havasıyla karşılaştırılması. Ezgi, tarifi yansıttığı tüm referanslara sahip görünmektedir.

Tarif 14: ?, *Kitâb-ı Edvâr* (15. Yy.) (Cevher, 2004a: 48):

"rû-yi irak oldur ki irak üstünden segah agaz ide ine irak tamam karar ide"

Rû-yi Irak Terkibi

("Lamba da şişesiz yanmaz mı" türküsü / Gaziantep derlemesi)

Rast düzeni

3 2 1 7N

Segâh (makam nağmesiyle) âgâz Irak (makam nağmesiyle) karar

Şekil 17: Yazarı bilinmeyen *Kitâb-ı Edvâr* adlı eserde verilen Rû-yi Irak terkihi tarifinin, "Lamba da şişesiz yanmaz mı" havasıyla karşılaştırılması. Türkü, TRT arşivinde Bûselik/Si notası üzerinde yazılmış olduğundan, bu haliyle terkihi teşhis etmek mümkün değildir. Ancak burada, ezgi Irak perdesi üzerinde yeniden yazılarak, terkihin tanınır hale gelmesi sağlanmıştır. Tarif ile repertuar örneği, ezgisel hareket tarzı bakımından tam bir uyum içindedir.

Tartışma

Halk müsîkîsi repertuarının makam kavramı çerçevesinde incelenmesine dönük bu makale, sergilenen yaklaşım tarzı ve izlenen yöntem açısından ortaya dikkat çekici sonuçlar çıkarmıştır. Her şeyden önce yaklaşım, temelde, ezgilerdeki hareket tarzının, perde adlarına dayalı bir mantıkla tarif edilmesi anlayışına dayandırılmıştır. Böyle yaklaşıldığında, Osmanlı dünyasında, makam nazariyelerine ezgi-merkezli açıklamaları temel alan modellerin, bu türden bir yaklaşımla birebir örtüştüğü görülmüştür. Bu modellerde makamların, "on altı perde" sistemi içinde, "âgâz, seyir, karar" referanslarına dayalı birer ezgisel hareket tarzı olarak anlaşılıp açıklandıkları görülüyor. Bu bilmede "yapısal" birimler olarak cinslerden, dörtlülerden, beşlilerden bahsedilmiyor. Aksine hareketin başlangıç noktası ile bitiş noktasına bakılıyor ve bu iki nokta arasındaki hareketin yönelimi esas alınıyor. Bu tip bir kavrayışta, âgâz ve kararın "aynı" merkezî perde üzerinde gerçekleştiği ezgi

tarzlarının, belli bir “makam” olarak anlaşılması, bu bilme modelini diğerlerinden ayıran en önemli özelliktir. Dolayısıyla bir makamı bilmek için “mutlaka” dörtlü, beşli gibi “yapı” esaslı topluluklara ihtiyaç bulunmadığı açıkça ortaya çıkmış oluyor. Bu bilme tarzındaki farklılığın, âgâz ve karar işlevlerini üstlenecek perde merkezleşmesi (veya merkezleşmeleri) olduğu belirtilebilir. Burada önemli olan perde kullanımı, merkezleşmeler ve nağme oluşumlarıdır.

Aynı çerçevede halk mûsikîsi repertuarının makam nazariyesiyle izahında, Avrupa armonik tonalite sistemini esas almak suretiyle yapılandırılmış ve “modern” olma iddiasındaki makam nazariyelerinin de yetersiz bir model oluşturdukları ileri sürülebilir. “Eski” oldukları düşünülen ve bu “eskilik”leri nedeniyle “işe yaramaz” olduklarına hükmedilen ezgi-merkezli nazari modellerin, repertuarda karşılaşılan çeşitli hareket tarzlarını mükemmel şekilde açıklayabilmeleri, meselenin aslında tamamıyla yaklaşım ve kavrayışla ilgili olduğunu göstermektedir. Bir imkân olarak ele alındığında, “ezgisel hareket tarzı”nı açıklamaya dayalı nazari modellerin, halk mûsikîsi açısından önemli bir tartışmaya zemin hazırladığı da görülüyor. Bu tartışmanın, halk mûsikîsi repertuarında bulunan eserlerin, “tonal dizi”, “durak-güçlü (tonik-dominant) karşıtlığı”, “dizi dereceleri”, “makam dizisine bağlı seyir anlayışı”, “geçki”, “çeşni”, “dörtlüler-beşliler” gibi ölçütler üzerinden anlaşılması zorunluluğu bulunup bulunmadığıyla ilgili olduğu açıktır. Makam nazariye tarihiyle ilgili Öztürk (2014b)’de ortaya konulan tespitler ve burada verilen karşılaştırmalar açısından böyle bir zorunluluğun bulunmadığı, aslında net olarak görülmektedir. Makamları “oktav dizileri” ve “tonik-dominant” kutupsallığıyla beraber “dondurulmuş” bir “bestesel seyir” anlayışı içinde ele almanın, halk mûsikîsi çevrelerinin bu tür bir açıklama modelini benimsememelerinde önemli bir etken olduğu bir gerçektir. Armonik tonaliteyi temel alan nazari modellerin, “makam teşekkülü” açısından oktav dizilerini bir önkoşul olarak ileri sürmeleri, oktavdan daha az sayıda perde üzerinde gelişme gösterebilen halk mûsikîsi repertuarının önemli bir kısmının, “makam özelliği taşımadığı” veya makam teşekkülü açısından “yetersiz” kaldığı gibi bir kabule yol açmış olması ise son derece düşündürücüdür.¹⁹ Tartışmanın bu yönü için bu makalede verilen karşılaştırmaların önemli bir yanıt oluşturduğunu ileri sürmek yanlış olmayacaktır.

Tartışmanın bir diğer yönü, tamamen makam nazariye tarihine yaklaşımla ilgilidir. Bu alanda karşılaşılan temel problem, repertuarın “unutulmuş” veya “kaybolmuş” makamlara sahip olduğu görüşünden kaynaklanır. Mûsikî tarihi araştırmaları açısından elde bulunan kaynak ve imkânlar derinlikli ve yaygın şekilde kullanılmaksızın ortaya atılmış bu “varsayımsal” düşüncenin hükümsüzlüğü, verilen muhtelif örneklerle gözler önüne serilmiştir. Makam nazariye tarihinin esasında bir “değişme”ler tarihi olduğuna burada özellikle dikkat çekmek gerekir. Bu alandaki bilgi altyapısı, farklı modellere bağlı olarak gelişme göstermiştir ve süreç içinde, gerek farklı çevrelerdeki bilgilenme kanallarının çeşitliliği, gerekse geliştirilen “yeni” terkipler nedeniyle ortaya çıkan değişim ve dönüşümler, geleneğin değişmez veya

¹⁹ Halk mûsikîsi alanında Yücel Paşmakçı üstadın konuyla ilgili bir değerlendirmesi için bkz. Şenel (2009: 166).

standart bir muhtevayla şekillenmediğini açıkça ortaya koymaktadır. Bu kapsamda özellikle dikkat çekilmesi gereken husus, makam ve perde adları ile makam nağmelerinin tarif edilmesi sürecinin, müzik çevreleri veya meşk silsileleri içinde uğradıkları önemli değişimlerdir. Bu “bilme tarzı”nda, makam veya terkiib adıyla belli bir nağme arasında doğrudan bir bağ kurulmaktadır. Ama tarihsel süreç göstermektedir ki “aynı” makam veya terkiib “ad”ı, zaman içinde “farklı” bir nağmeyi tarif eder hale de gelebilmektedir. Örneğin 15. yüzyılda, Hicaz Düzeni’nde, “Tiz Dügâh’tan âgâzla Dügâh’a inip karar eden” terkiib nağmesine “Nühüft” adı verilirken, muhtemelen 17. yüzyıl ortalarından itibaren, bu isim, Rast Düzeni’nde Neva-aşırân olarak adlandırılan terkiib nağmelerini tarif için kullanılmaya başlanmıştır.²⁰ Bu “sarsıcı” değişim, bir yandan belli bir terkiib nağmesinin “isimsiz” hale gelmesine yol açtığı gibi, diğer yandan da ismi olan bir diğer terkiib nağmesinin “asıl” ismini yitmesine ve artık “başka” bir isimle bilinir olmasına sebep olmaktadır. Salt bu olgu, “adlandırma” ile “içerik” arasındaki ilişkinin, “değişime maruz” kalabildiğini göstermektedir. Bu yüzden, makam tarihine dönük araştırmaların, “içerik”i oluşturan perde adları ve nağmeler üzerinde yoğunlaşması gerektiği açıktır. Çünkü örneğin Karcıgar “ad”ı 15. yüzyıldan beri makam kültürü içinde biliniyor olmasına karşın “muhteva”sı, zaman içinde tamamen farklılaşmış durumdadır. Böylece “Karcıgar” denildiğinde, bu ismin 15. yüzyılda çağrıştırdığı içerik ile 21. yüzyıldaki arasında ortaya çıkan “değişme”nin bizzat kendisi, başlı başına bir araştırma konusu haline gelebilmektedir. Bu türden değişimlerin, makam kültüründeki pek çok makam veya terkiib açısından geçerlilik taşıması ise, tarihsel müzikoloji ve müzik teorisi alanları için, ivedilikle çözülmesi gereken problemler oluşturmaktadır.

Bu somut örneklerin, Türkiye’de, “masa başında” nazariye geliştirmeye dönük yoğun ilginin, bilimsel araştırma ve analiz konularından ne denli uzak olduğu konusunu gözler önüne serdiği bir gerçektir. Bu bağlamda özellikle müzikoloji, müzik teorisi, müziksel analiz ve müzik tarihi alanlarında bilimsel esaslara dayalı araştırma ve incelemeler yapılması gerekliliği, önem ve önceliğini daha da iyi bir şekilde hissettirmektedir. Sadece makam nazariye tarihinde yapılacak araştırmaların bile, ortaya çok değerli bilgiler çıkarılmasını sağlayabilecek bir potansiyeli bünyesinde taşımakta olduğu bir gerçektir. Burada konu edilen türden değişimlerin ayrıntılı şekilde araştırılabilmesi açısından, süreç ve etkenlerin neler olduklarının belirlenmesi; aralarındaki ilişkiler ağının çözümlenmesi; geleneksel repertuarın her yönden kapsamlı analizlere tabi tutulması gibi konuların, Türkiye’de, belirtilen alanların öncelikli meselesi haline gelmesi gerektiği bir gerçektir. Bu sayede makam kavramı, nazari modeller ve makamsal ezgilerin analizi gibi konularda bilgi ve donanım bakımından çok daha tatminkâr bir noktaya ulaşılacağı gayet açıktır. Bu makalede izlenen yaklaşım ve yöntem, böyle bir imkânın varlığını açık bir şekilde ortaya koymaktadır.

²⁰ Bu konuya ilişkin bilgi ve değerlendirmeler için bkz. Kantemir (2001), Nâyi Osman Dede (2014), Öztürk (2014b).

Sonuç

Halk mûsikîsi repertuarının, makam araştırmaları açısından çok önemli bir kaynak alan olma özelliği taşıdığı, bu makalede somut olarak ortaya konulmuştur. Yaklaşık beş yüz yıllık bir geçmişi yansıtan çeşitli makam ve terkeb tariflerinin, ezgisel hareket tarzlarını açıkladıkları pek çok “nağme” (burada örneklenen Bûselik, Rast, Irak, Hüseyinî, Hicaz, Uzzâl, Nî(k)rîz, Rahatü'lervâh, Müberkâ, Beste İsfahan, Muhayyer, Nühüft^(kadim), Irak-mâye, Aşîrân, Rûy-i Irak itibariyle), halk mûsikîsi repertuarında çok iyi korunmuş durumdadır. Makamı, gerek bâtinî sembolizme bağlı, gerekse bestesel seyire dayalı makam modellerine temel oluşturan “ezgisel hareket tarzı”nı tarif ve tasnif eden bir kavram olarak anlamının, halk mûsikîsi repertuarında nazari açıdan yapılacak araştırmalar için anahtar bir yaklaşım oluşturduğu, burada açıkça tespit edilmiştir. Bu çerçevede, gerek nazari modellerin mukayeseli araştırılması, gerekse analizler yoluyla halk mûsikîsi repertuarının, makam nazariyesi alanındaki araştırmalara çok önemli katkılar sağlayabileceği daha iyi anlaşılmış olmaktadır. Bu çalışma ışığında, “makam fikri”ni temsil eden tüm repertuarın (klasik ve halk) kapsamlı şekilde ele alınıp incelenmesi ve tarihsel bilgi altyapısıyla mukayeseli çalışılması suretiyle “bütünlüklü” bir makam nazariyesinin inşası için üretken bir zemin sağlanmış olacaktır hususu da somutluk kazanmaktadır.

Kaynakça

- ABDÜLBÂKİ NASIR DEDE (2006). *Tetkik ü Tahkik [1794]*. (Yalçın Tura, Ed.). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- AGAYEVA, Suraya ve USLU, Recep (2008). *Rûhperver: Bir XVII. Yüzyıl Müzik Teorisi Kitabı*. Ankara: Ürün Yayınları.
- AKDOĞU, Onur (1985). “Türk Müziği Öğreniminde Makamların Açıklanmasında Yeni Yöntem”, *Yayımlanmamış Bildiri*, İstanbul. *İstanbul Üniversitesi 5. Milletlerarası Türkoloji Kongresi*.
- _____ (1991). “Türk Mûsikîsi”, *Yayımlanmamış Ders Notları*, İzmir: Ege Üniversitesi Türk Mûsikîsi Devlet Konservatuvarı.
- AKSU, Fatma Adile (1988). *Abdülbâki Nâsir Dede ve Tedkik ü Tahkik*, *Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi*, İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- AREL, Hüseyin Sadettin (1993). *Türk Mûsikîsi Nazariyatı Dersleri*. (Onur Akdoğan, Ed.). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- ARISOY, Mithat (1988). *Seydî'nin El-Matlâ Adlı Eseri Üzerine Bir Çalışma*, *Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi*, İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- ARSEVEN, Veysel (2004). “Halk Müziğinde Tonal-Modal Bünye (Diziler)”, *İçinde Ed. S. Bulgar, Veysel Arseven (Vasili Öküzçü) 1919-1977*, ss. 286-287, Ankara: Türksoy Yayınları.
- ARSLAN, Fazlı (2008). *Urmiyeli Safiyüddin ve Şerefiyye Adlı Eseri*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayını.
- AYOMAK, Mıldan Niyazi (1933-35). *Nota Mecmuası*. (Çeşitli sayılar).
- BARDAKÇI, Murat (1986). *Maragalı Abdülkâdir ve Câmîü'l-Elhân Adlı Eseri*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- _____ (2000). “Derviş Es-Seyyid Mehmet Emin'in Tanbur Perdeleri Risâlesi”. *Mûsikîşinas*, No. 4.
- _____ (2008). *The Treatise of Ahmedoglu Şükrullah and Theory of Oriental Music in the 15th Century*. Boston. Harvard University Press. [Türkçe çevirisi: (2011). *Ahmedoğlu Şükrullah*. (Murat Bardakçı, Çev.). İstanbul: Pan Yayıncılık.]
- BARKER, Andrew (1984). *Greek Musical Writings II: Harmonic and Acoustic Theory*. Port Chester: Cambridge University Press.
- _____ (2001). *Scientific Method in Ptolemy's Harmonics*. Port Chester. Cambridge University Press.

- BARTOK, Bela (1976). *Turkish Folk Music from Asia Minor*, (B. Suchoff, Ed.). Princeton: Princeton University Press. [Türkçe çevirisi: (2002). *Küçük Asya'dan Türk Halk Müsíkisi*, (B. Aksoy, Çev.), İstanbul: Pan Yayıncılık.]
- BAŞER, Fatma Adile (1996). *Türk Müsíkisinde Abdülbâki Nâsir Dede (1765–1821)*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- BAYRAKTARKATAL, Ertuğrul ve ÖZTÜRK, Okan Murat (2012). "Egzisiel Kodların Belirlediği Bir Sistem Olarak Makam: Hüseyini Makamının İncelenmesi", *Porte Akademik Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi*, Cilt. 3, No. 4.
- BERGHAUS, Günter (1992). "Neoplatonic and Pythagorean Notions of World Harmony and Unity and Their Influence on Renaissance Dance Theory", *Journal of S Dance Researches*, Vol. 10, No. 2.
- CAN, Cihat Mehmet (2002). "Eski Grek Dört Unsur Nazariyesi ve Türkçe Müzik Yazmalarında Etkisi, *Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, Cilt. 22, Sayı. 2.
- CEVHER, Hakan (2004a). *Kitâb-ı Edvâr*. İzmir: Can Basımevi.
- _____ (2004b). *Rûh-perver*. İzmir: Sade Matbaacılık.
- CEYHAN, Adem (1997). *Bedr-i Dilşâd'ın Muradnâmesi I-II*. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- ÇAKIR, Ahmet (1999). *Alişah bin Hacı Büke'nin (?-1500) Mukaddimetü'l-usûl Adlı Eseri*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- ÇELİK, Binnaz Başar (2001). *Hızır bin Abdullah'ın Kitâb'ül Edvâr'ında Makamlar*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- ÇETİNKAYA, Yalçın (1995). *İhvân-ı Safâ'da Müzik Düşüncesi*, İstanbul: İnsan Yayınları.
- DALOĞLU, Yavuz (1985). *Hızır Ağa, Tefhîmü'l-makamât fi tevlid'i'n-nağamât (1765?)*, Yayınlanmamış Lisans Bitirme Tezi, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- DALOĞLU, Yavuz (1993). *Yazarı Bilinmeyen Bir Müsiki Risalesinde Anılan Perdeler ve Makamlar*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- DOĞRUSÖZ, Nilgün (2007). *Yusuf Kırşehirî'nin Müzik Teorisi*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- _____ (2012a). *Yusuf Kırşehirî'nin Müzik Teorisi*. Kırşehir: T.C. Kırşehir Valiliği Yayını.
- _____ (2012b). *Müsiki Risaleleri*. İstanbul: Biksad Yayınları.
- DZHUMAJEV, Alexander (1992). "From Parđa To Maqam: A Problem of The Origin of The Regional Systems", In Jürgen Elsner & Gisa Jahnichen (Eds), *Regionale Maqam-Traditionen in Geschichte und Gegenwart* (pp. 145-162). Berlin: Nationalkomitee DDR.
- ENCAUSSE, G. (1999). *İnisyeler İçin Astroloji: Batılı Gizemci Geleneğın Astrolojik Sırları*, (E. Arısoy, Çev.). İzmir: Ege Meta Yayınları.
- ERZURUMLU İBRAHİM HAKKI (1981). *Marifetnâme [1765]*. (A. Davudoğlu, Ed.). İstanbul: Çelik Yayınları.
- ESSEYYİD MEHMEN EMİN (2015). *Der Beyân-ı Kavâid-i Nağme-i Perde-yi Tanbûr [1760?]*. (Y. Daloğlu, Çev.), (baskıda), Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- EZGİ, Suphi Zühtü (1935-1953). *Nazarî Amelî Türk Müsíkisi C. I-V*. İstanbul: Hüsnitabiāt Matbaası.
- FARHAT, Hormoz (2004). *The Dastgâh Concept in Persian Music*, Cambridge: Cambridge University Press.
- FELDMAN, Walter Zev. (1996). *Music of The Ottoman Court*, Berlin: Verlag für Wissenschaft und Bildung.
- FERGUSON, Kitty (2008). *Pythagoras: His Life and The Legacy of A Rational Universe*, New York: Walker Publishing. [Türkçe çevirisi: (2012). *Kadim Pythagoras Kardeşliği: Pythagoras'ın Yaşamı ve Bize Miras Olarak Biraktığı Evren Anlayışı*. (S. Arslanloğlu, Çev.), İstanbul: Ayna Yayınevi].
- GAZİMİHAL, Mahmut Ragıp (1936). *Türk Halk Müziklerinin Kökeni Meselesi*, İstanbul: Akşam Matbaası.
- _____ (2006). *Anadolu Türküleri ve Müsiki İstikbalimiz [1928]*, (M. Özarlan, Ed.), İstanbul: Doğu Kütüphanesi Yayınları.
- GODWIN, Joscelyn (1991). *The Mystery of The Seven Vowels: In Theory and Practice*, Grand Rapids: Phanes Press.

- _____ (1993). *The Harmony of The Spheres: A Sourcebook of The Pythagorean Tradition in Music*, Rochester: Inner Traditions Press.
- _____ (1995). *Harmonies of Heaven and Earth*, Vermont: Inner Traditions.
- GREGORY, John (1999). *The Neoplatonists: A Reader*. New York: Routledge.
- HATİPOĞLU, Emrah (2011). *Mevlevi Ayinleri: Makamlar ve Geçkiler*. İstanbul: T.C. Konya Valiliği Yayınları.
- HOŞSU, Mustafa (1997). *Geleneksel Türk Halk Müziği Nazariyatı*, İzmir: Kombassan A. Ş. Yayınları.
- İLERİCİ, Kemal (1981). *Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi*, İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- JAMES, Jamie (1993). *The Music of The Spheres*, New York: Grove Press.
- KALENDER, Ruhi (1982). *XV. Yüzyılda Müsiki Kuramı (Nazariyatı) ve Zeynü'l-Elhân Fi İlmi't-Te'lif Ve'l-Evzân*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- KAMILOĞLU, Ramazan (1998). *Şehri Kırşehri El-Mevlevi Yusuf İbn Nizameddin İbn Yusuf Rumi'nin Risâle-İ Müsiki'sinin Transkribe ve Değerlendirilmesi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Malatya: İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- _____ (2007). *Ahmedoğlu Şükrullâh ve 'Edvâr-ı Müsiki' Adlı Eseri*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- KANNO, Mieke (2007). "Prescriptive Notation: Limits and Challenges", *Contemporary Music Review*, Vol. 26, No. 2.
- KANTEMİR, Dimitrie (2001). *Kitâbu İlmi'l-Müsiki alâ Vechi'l-Hurufât [1700]*, (Y. Tura, Ed.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- KARABAŞOĞLU, Cemal (2010). *Abdülkâdir-i Merâğî'nin Makâsıdu'l-elhân Adlı Eseri*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- KARADENİZ, Ekrem (1984). *Türk Müsiki'sinin Nazariye ve Esasları*, Ankara: İş Bankası Yayınları.
- KEMÂNÎ HIZIR AĞA (2015). *Tefhîmü'l-Makâmât fi Tevlidi'n-Nagamât [1761?]*, (Y. Daloğlu, Çev.). (baskıda), Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- KILIÇ, Mahmut Erol. (2010). *Hermesler Hermes: İslam Kaynakları Işığında Hermes ve Hermetik Düşünce*. İstanbul. Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- KADIZÂDE TİREVİ (2006). "Risâle-i Edvâr", (B. Keskiner, Çev.), *Müsikişinas*, No. 8.
- KİRŞEHİRLİ YUSUF (2014). *Risâle-i Müsiki [1411]*, (O. M. Öztürk, Ed. ve U. Sezikli, Çev.), Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- KINGSLEY, Peter (2002). *Antik Felsefe, Gizem ve Büyü: Pythagoras ve Empedokles Geleneği*, (K. Kalyon, Çev.), İstanbul: Kabalıcı Yayınevi.
- KOÇ, Ferdi (2010). *Abdülaziz b. Abdülkâdir Merâğî ve 'Nekâvetü'l-Edvâr' İsimli Eserinin XV. Yy. Müsiki Nazariyatındaki Yeri*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- KUTLUĞ, Yakup Fikret (2000). *Türk Müsiki'sinde Makamlar*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- MAALOUF, Shireen (2011). *History of Arabic Music Theory*, Shelbyville: Wasteland Press.
- MOREWEDGE, Parviz (1992). *Neoplatonism and Islamic Thought*, Albany: State University of New York Press.
- NASR, Seyyed Hossein (1978). *An Introduction to Islamic Cosmological Doctrines*, London: Thames ve Hudson. [Türkçe çevirisi: (1985). *İslam Kozmoloji Öğretilerine Giriş*. (N. Şişman, Çev.). İstanbul: İnsan Yayınları.]
- NÂYİ OSMAN DEDE (2015). *Rab-ı Ta'birât-ı Müsiki [1724]*, (O. Akdoğu, Ed. ve F. Hariri, Çev.). İzmir. (?).
- _____ (2015). *Rab-ı Ta'birât-ı Müsiki [1724]*. (S. Erguner, Çev.), (baskıda), Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- OLGUNER, Fahrettin (1989). *Batı ve İslam Kaynakları Işığında Platon*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- _____ (1990). *Batı ve İslam Dünyası'nda Eflatun'un Timaios'u*, Konya: Selçuk Üniversitesi Yayınları.

- ORANSAY, Gültekin (1966). *Die Melodische Linie und Der Begriff Makam*, Ankara: Küğ Yayınları. [Türkçe çevirisi: (tarihsiz) (G. Oransay, Çev.), *Ders notları*.]
- _____ (1971). *Türk Halk Ezgilerini Çözümleme Yöntemi*, Ankara: TRT Müzik Dairesi Yayınları.
- _____ (1977). *Müzik Tarihi*, Ankara: YYK Yayınları.
- _____ (1979). "Taşıl Bezeklerin Kodlanması", *Türk Folklor Araştırmaları*. No. 356.
- _____ (1990). Gültekin Oransay Derlemesi I. (S. Durmaz ve Y. Daloğlu, Ed.ler), *Belleten Türk Küğ Araştırmaları*, İzmir: DD Yayını.
- ÖZBUDUN, Sibel (2003). *Hermes'ten İdris'e: Bir Dinsel Geleneğin Dönüşüm Dinamikleri*, Ankara: Ütopya Yayınları.
- ÖZÇİMLİ, Sadettin (1989). *Hızır bin Abdullah ve Kitâbü'l-Edvâr*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- ÖZKAN, İsmail Hakkı (1987). *Türk MüsİKİSİ Nazariyatı ve Usulleri Kudüm Velvelleri*, İstanbul: Ötüken Yayınları.
- ÖZTUNA, Yılmaz (1987). *Türk MüsİKİSİ: Teknik ve Tarih*, İstanbul: Türk Petrol Vakfı Yayını.
- ÖZTÜRK, Okan Murat (2006). *Zeybek Kültürü ve Müziği*, İstanbul: Pan Yayıncılık.
- _____ (2008). "Büzürg Makamı: Geleneksel Türk Müziği'nde Bütüncül Kuram İhtiyacı İçin Analitik Bir Model", içinde L. Berköz ve G. Ay, (Yayına Hazırlayanlar). *Türk Müziği'nde Uygulama-Kuram Sorunları ve Çözümleri Uluslararası Çağrılı Kongre Bildiriler Kitabı*, ss. 89-137. İstanbul: Kültür AŞ Yayınları.
- _____ (2010). "İsfahan Cinsi Bağlamında Geleneksel Teoriye Analitik ve Bütüncül Bakış" içinde U. Bora (Editör), *İzmir Ulusal Müzik Sempozyumu Bildiriler Kitabı*, ss. 279-294, İzmir: Yaşar Üniversitesi Yayını.
- _____ (2012a). "Anadolu Yerel Müziklerinde Yapıtaşları Olarak Makam ve Usul Kavramları", içinde O. Elbaş, M. Kalpaklı, O. M. Öztürk (Editörler), *Türkiye'de Müzik Kültürü* ss. 135-142, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- _____ (2012b). "Türk Müziğinde Yeni Bir Paradigma İhtiyacı", *Porte Akademik Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi*, Cilt. 3, No. 4.
- _____ (2012c). "15. Yüzyıl Osmanlı Müziğinde Şübe Kavramı ve Hermetik Gelenek", *Doğru Batı Dergisi*, No. 62.
- _____ (2012d). "The Concept of Şübe ('Branch') As a Tetrachordal Classification Method in the 15th Century Ottoman Makam Theory". içinde J. Elsner, G. Janichen, J. Talam (Eds), *Maqam: Historical Traces and Present Practice in Southern European Music* (pp.), Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.
- _____ (2012e). "Hızır bin Abdullah'ta Saz Düzenleri ve Yansıttığı Ses Sistemi Üzerine Tespitler", *Porte Akademik Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi*, Cilt. 3, No. 2.
- _____ (2013). "Reconstruction of the 15th Century Ottoman Makam Theory". *The ICTM 42nd World Conference*. Shanghai, China: Shanghai Conservatory.
- _____ (2014a). "Makam, Avâze, Şübe ve Terkiib: Osmanlı MüsİKİ Nazariyatında Pisagorcu 'Kürelerin Uyumu/MüsİKİSİ Anlayışının Temsili", *Rast Uluslararası Müzikoloji Dergisi*. Cilt. 2, No. 1.
- _____ (2014b). Makam Müziğinde Ezgi ve Makam İlişkinin Analizi ve Yorulanması Açısından Yeni Bir Yaklaşım: Perde Düzenleri ve Makamsal Ezgi Çekirdekleri, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- _____ (2014c). "Türkiye' de Makam Kavramının Mod veya Tonalite Olarak Anlaşılmasının Doğurduğu Sorunlar: Tarihsel Bir Yaklaşım". Yayınlanmamış Bildiri, *Doğru Dünyasında Geleneksel Türk Müzik Kültürü Uluslararası Müzik Sempozyumu*, Kars: Kafkas Üniversitesi.
- _____ (2014d). "Two Key Subjects for the Makam Theory: The Fret System and Tunings". Unpublished Paper, *Joint Symposium of the ICTM Study Groups on Maqam and on Music in the Arab World*. Ankara: Yıldırım Beyazıt University and ICTM.
- _____ (2015a). "The Makam-based Melodies and the Issue of Musical Analysis", In Razia Sultanova, ed., *Soundscapes of the Turkic Speaking World*, (inprint). Surrey: Ashgate Publishing.

- _____ (2015b). "The Place of the Concept of Melodic Motion in the Ideas of Makam and Mode". *IVth International Musicological Symposium Space of Mugham*, pp. 293-305, Baky. Azerbaijan.
- PACHOLCZYK, Jozef (1996). Music and Astronomy in the Muslim World, *Leonardo*. Vol. 129, No. 2.
- PEKŞEN, Ahmet (2002). *Zeynü'l-Elhân İsimli Eserin Metin ve Sözlük Çalışması (Lâdikli Mehmed Çelebi)*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- POPESCU-JUDETZ, Eugenia. (2000). *Dimitrie Cantemir*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- _____ (2002). *Tanburi Küçük Artin*, İstanbul: Pan Yayıncılık.
- _____ (2004). *Seydi's Book on Music*, Frankfurt am Main: IGAIW.
- SAYAN, Erol (2003). *Müziğimize Dair*, Ankara: METU Press.
- _____ (2011). *Ulusal Müziğimiz*, İstanbul: Boyut Yayınları.
- SAYGUN, Ahmed Adnan (1936). *Türk Halk Müsikisinde Pentatonizm*, İstanbul: Numune Matbaası.
- _____ (2008). "Türk Müsikisi" İçinde İ. Gökçen (Çev.), *Türk Müsikisine Katkılar: Seçmeler/Külliyat* ss. 147-184, Ankara: Ürün Yayınları.
- SEEGER, Charles (1958). Prescriptive and Descriptive Music-writing", *The Musical Quarterly*, Vol. 44, No. 2.
- SEZİKLİ, Ubeydullah (2000). *Kırşehirli Nizameddin ibn Yusuf'un Risale-i Müsikî Adlı Eseri*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- _____ (2007). *Abdülkâdir Merâği ve Câmîu'l-Elhân'ı*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- SHEHADI, Fadlou (1995). *Philosophies of Music in Medieval Islam*, Leiden: Brill Publications.
- SHILOAH, Amnon (1993). *The Dimension of Music in Islamic and Jewish Culture*, Hampshire: Variorum Ashgate Publishing.
- SIPOS, Janos (2009). *Anadolu'da Bartok'un İzinde*, (B. Aksoy, Çev.), İstanbul: Pan Yayıncılık.
- STUBBS, Frederick W. (1994). *The Art and Science of Taksim: An Empirical Analysis of Traditional Improvisation from 20th Century Istanbul*, Unpublished Doctoral Dissertation, Connecticut: Wesleyan University.
- SÜMBÜLLÜ, Hasan Tahsin (2006). *Türkiye'de Ayak Kavramının Geleneksel Türk Halk Müziği Kaynağında Ne Ölçüde Kullanıldığına İncelenmesi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- ŞENEL, Süleyman (1997). "Türk Halk Müziğinde 'Beste', 'Makam' ve 'Ayak' Terimleri Hakkında", *V. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Bildiriler Kitabı*, ss. 372-377, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- _____ (2009). *Yücel Paşmakçı ile Türküler Üzerine*, İstanbul: İTÜ TMDK Yayınları.
- ŞİRİNOVA, Zümrüt (2008). *Şükrullah'ın İlmü'l-Edvâr'ı*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- TEKİN, Abdülkadir (2003). *Hızır Ağa'nın 'Müsikî Risâlesi' İsimli Yazma Eserinin Transkripsiyonu ve Dönemin Edvârları İle Mukayesesi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- TEKİN, Demet (2003). *Yavus Sultan Selim'e Yazılan Bir Kitâb-ı Edvâr*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- TEKİN, Erhan (2007). *Safedî'nin Müzik Teorisinin İncelenmesi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- TEKİN, Hakkı (1999). *Lâdikli Mehmed Çelebi ve er-Risaletü'l-Fethiyye'si*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Niğde: Niğde Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- THEON OF SMYRNA (1979). *Mathematics Useful for Understanding Plato*, (R. & D. Lawlor, Eds.). San Diego: Wizards Bookshelf.
- TORAGANLI, Hasan (1983). "Türk Halk Müsikisinde Anal (Hüseyini) Türecinin (Makam) Yapısal Özellikleri", *II. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Bildirileri C. III*, ss. 311-324, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

- TURA, Yalçın (1987). "Türk Halk Mûsikîsindeki Makam Hususiyetleri ve Bunların Dayandığı Ses Sistemi", *III. Milletlerarası Türk Folklor Kongresi Bildiriler Kitabı C. III*, ss. 293-361, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- _____ (1988). *Türk Mûsikîsinin Mes'eleleri*, İstanbul: Pan Yayıncılık.
- _____ (1997). "Türk Halk Müziğinde Karşılaşılan Ezgi Çizgilerinin İncelenmesi ve Sınıflandırılması", *V. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Bildiriler Kitabı*, ss. 415-430, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- ULUDAĞ, Süleyman (1999). *İslam Açısından Mûsikî ve Sema*, İstanbul: Marifet Yayınları.
- USLU, Recep (2001). *Mehmed Hafid Efendi ve Mûsikî*, İstanbul: Pan Yayıncılık.
- _____ (2009). *Saraydaki Kemancı: Hızır Ağa ve Müzik Teorisi*, İstanbul: [kişisel basım].
- UYGUN, Mehmet Nuri (1990). *Kadızaade Tirevi ve Mûsikî Risâlesi*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- _____ (1996). *Safiyüddin-i Urmevi ve Kitâb-ı Edvâr*, İstanbul: Kubbealtı Yayınları.
- WRIGHT, Owen (1978). *The Modal System of Arab and Persian Music A.D. (1250-1300)*, Oxford: Oxford University Press.
- _____ (2000). *Demetrius Cantemir: The Collection of Notations V. 2 Commentary*, London: SOAS Publications.
- _____ (2010). *Epistles of The Brethren of Purity on Music*, Oxford: Oxford University Press.
- WUIDAR, Laurence (Ed.) (2010). *Music and Esotericism*, Leiden: Brill Publication.
- YEKTA, Rauf (1986). *Türk Mûsikîsi [1922]*, (O. Nasuhioğlu, Çev.). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- YÖNETKEN, Halil Bedii (1961a). "Türk Halk Müziği Dizilerinin Tarifi Meselesi", *Türk Folklor Araştırmaları*, No. 141.
- _____ (1961b). "Halk Müziklerinde Dizilerin Tarifi", *Türk Folklor Araştırmaları*, No. 142.
- _____ (1961c). "Majör-Minör Dışı Diziler Hakkında", *Türk Folklor Araştırmaları*, No. 143.
- _____ (1961d). "Gene Dizilere Dair" *Türk Folklor Araştırmaları*, No. 147.
- _____ (1962). "Acem Makamlarının da Majör Minörle İzahı", *Türk Folklor Araştırmaları*, No. 150.

ÇOCUKLARDA PİYANOYA BAŞLANGIÇ YAŞI VE MÜZİK EĞİTİMİNDE KULLANILAN YÖNTEMLERİN DEĞERLENDİRİLMESİ

S.Sena PAMUKÇU*, Mehmet Can ÖZER**

ÖZET

Günümüzde küçük yaşta başlanan eğitim, genel eğitimin temel basamağı olarak görülmektedir. Erken yaşta başlanan piyano eğitimi, üst düzeyde disiplin ve motivasyon gerektiren bir süreçtir. Piyano eğitimine başlangıç aşaması, temel davranışların kazandırıldığı bir dönemdir. Bu süreçte öğrencinin ilgisi ve yeteneği ile birlikte, öğretmenin ilk derslerde izleyeceği yöntem de büyük önem taşımaktadır. Bu amaçla, çalgı öğrenim yaş aralığı ve farklı çalgı eğitimleri üzerinde bilinen bazı yöntemler hakkında bilgiler sunulmuş ve açıklanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Etkili Öğrenme, Müzik Eğitim Yöntemleri, Aktif Öğrenme Stratejileri.

THE AGE OF START PLAYING PIANO IN CHILDREN AND EVALUATION OF THE MUSIC TEACHING METHODS

ABSTRACT

Nowadays the education which starts in an early age is accepted as the basic step to the general education. An early piano lesson is a process which requires a high level of discipline and motivation. The beginning stage of the piano education is a period which brings the fundamental behaviours. In this period, together with the student's interest and abilities, the method which teacher follows is also crucial. For this purpose, the information about the age range of learning to play a musical instrument and some methods are given and explained.

Key Words: Effective Learning, Music Education Methods, Active Learning Strategies.

GİRİŞ

Müzik; iletişim, işbirliği, grup koordinasyonu ve sosyal bütünlük gibi evrimsel fonksiyonları içermekle birlikte aynı zamanda beynin, algılama, hareket, duygu, öğ-

* Yaşar Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Müzik Bölümü Yüksek Lisans Öğrencisi. pamukcusena@icloud.com

** Doç. Dr., Yaşar Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Müzik Bölümü Öğretim Üyesi. mehmetcan.oz@yasar.edu.tr

renme ve hafıza gibi hemen hemen bütün zihinsel fonksiyonlarını faaliyete geçiren çok yönlü bir iştir (Aşkın ve Ayata, 2008: 15). Çocuğun öğrenmesinde ise en iyi verim, bireysel farklılıkların ortaya konulmasıyla sağlanır. Çünkü her çocuğun birikimleri ve öğrenme düzeyi birbirinden farklıdır (Çilden, 2001: 5). Müzik öğretim tekniklerinin öğrenilmesi ve alan uygulamalarıyla yetişen müzik eğitimcileri, öğrencilerin bilişsel ve duyuşsal alanlardaki gelişmelerini sağlayan uygulayıcılardır (Dündar, 2003: 57). Bu bağlamda müzik eğitimi yoluyla, birey ile çevresi, özellikle müziksel çevresi arasındaki iletişim ve etkileşimin daha sağlıklı, daha düzenli, daha etkili ve daha verimli olacaktır (Uçan, 1997: 14). Müzik öğretimi, bireye kendi yaşantısı yoluyla müziksel davranışlar kazandırma sürecidir. Müzik öğretimi ile bireyin müziksel yaşamı daha etkili, verimli olur. Bunun sonucunda bireyin bilinçli, yapıcı, üretici özellikler kazanması beklenir. Bu davranışları kazanırken birey özellikle çocuklar müziksel çevresi ile etkileşim içinde olur, müzikle eğlenir, müzikle oynar, müzikle dinlenir (Çevik, 2007: 96). Duygu ve düşüncelerini ifade edecek müziksel becerilerinin gelişimi, pek çok sosyal davranış becerisi, belirli müzik beğenilerinin gelişimi, bilinçli bir müzik dinleyicisi olabilmeleri müzik ile kazandırılmaktadır. Müzik eğitimi alanında çağdaş düzeye gelebilmek için, çeşitli müzik öğretim yöntemlerini tanımak bilinçlenmek ve öğrenmek gerekmektedir (Çevik, 2007: 95).

Erken Yaşta Müzik Eğitiminin Sosyal Gelişimine Etkisi

Eğitimle birlikte insanın değişimi ve gelişimi hedeflenmiştir. Sağlıklı bir eğitim, kişiyi ilgi ve yetenekleri doğrultusunda, onu en iyi şekilde yetiştirmeyi amaçlar. Her insan, yaşamı boyunca, eğitim ve öğretimini sürdürürken çok yönlü bir müzik ortamı içinde bulunur. Çocukların ve gençlerin sağlam bir ruh ve kişilik eğitimi almalarında müzik eğitiminin önemli bir katkısı vardır (Kütahyalı, 1994: 5). İnsanın içinde yaşadığı çevrede kaynağı, türü, iş görüşü değişik çeşitli müzikler vardır. Çeşitli öğelerden oluşan müziksel çevre, içinde yaşayan insanla birlikte sürekli bir oluşum, değişim ve gelişim halindedir (Uçan, 1994: 24). Böylece müzik eğitimi, eğitici, yetiştirici, geliştirici, sabırlı ve disiplinli olmayı öğretici, güdüleyici yönleriyle oldukça önemli bir eğitim biçimidir. Tarih boyunca dünya milletleri müziğin eğitsel rolüne inanmışlar, ona bir eğitim aracı olarak bakmış ve önem vermişlerdir (Aşkın ve Ayata, 2008: 20). Çocuk, bir ülkenin en önemli yatırımı ve bir anlamda geleceği olduğu için sağlıklı ve çağdaş toplumların yaratılması büyük ölçüde yeni kuşakların iyi eğitilmesine bağlıdır. Bu yüzden gelecekte üretken bireyler olarak görev alacak çocukların eğitimini ve gelişimini sağlayacak ortamın iyi hazırlanması o toplumun çocuklarına verdiği değer ve hizmetlerle ölçülür (Tuzcuoğlu, 1989: 1). Etkin ve bilinçli bir müzik eğitimi çocuğun yaratıcı gücünü uyandırdığı gibi, onun bu yöndeki yeteneklerinin de gelişmesini ve zenginleşmesini sağlar (Şendurur ve Barış, 2002: 167). Yani müzik eğitiminin sosyalleşme ve kültürel birikim edinme boyutu değerlendirildiğinde; bu eğitim bireyin çevresi ile etkileşimini yoğunlaştırır, sosyal ve eğitsel amaçlı bu ilişkilerin daha sağlıklı ve düzenli olmasını sağlar. Bu eğitimin bireye kültürel ve sosyal boyutları yanında, müzikte hedeflenen davranış değişikliklerini kazandırması da büyük önem taşımaktadır (Çevik, 1989: 83).

Piyano Eğitiminde Yaratıcılık, Yetenek Dizimi ve Yaş Aralığı

Okul öncesi dönem, insan yaşamının temelini oluşturmaktadır. Erken yaşta verilen eğitim, çocukların gelişim düzeylerine ve bireysel özelliklerine uygun olarak onların bedensel, zihinsel, duygusal ve sosyal yönlerden gelişimlerini destekleyen, toplumun kültürel değerleri doğrultusunda en iyi biçimde yönlendiren ve onları ilköğretime hazırlayan, temel eğitim bütünlüğü içinde yer alan eğitimidir (Çuha, 2013: 52). Sanat eğitiminin bir kolu olan müzik eğitimi ise çocuğun sosyal gelişimini destekleyen önemli bir boyuttur. Müzik etkinliklerinde yapılan grup çalışmaları çocuğa; birlikte iş yapma, gruba uyum sağlama, grup arkadaşlarına saygı gösterme, düzenli ve disiplinli olma gibi sosyal davranış disiplinleri kazandırır (Tufan ve Sökezoğlu, 2009: 2). Bu doğrultuda piyano başlangıç eğitiminde, doğrudan çalgı öğretimine başlamak yerine hazırlık çalışmalarına yer verilmesi ve eğitim sürdürülürken, görselliğin çağdaş eğitimdeki önemi göz önünde bulundurularak, görsel çalışmalarla da pekiştirilmesi gerektiği düşünülmektedir (Onuray Eğilmez, 2009: 73). Yaş grubu 6-11 olan çocuklar için pedagoglarca ilkökul dönemi olarak nitelendirilmektedir. Çocuk 10 yaşında başlayarak okul çağına adım atmakta ve aile ortamından çıkarak dış dünyaya açılmaya başlamaktadır. Zihinsel yetenekleri, konuşma yeteneği ve söz dağarcığı gelişmektedir. Somut düşünceden soyut düşünceye geçmeye başlamakla birlikte bir konu üzerinde sıklıktan en az 5-20 dakika durabilecek düzeye gelmektedir (Yıldız ve Şen, 1999: 189). Bu bağlamda, piyano eğitimcisi için, piyano dersini işlerken izleyeceği yöntem çocuğun yaşı kadar önem taşımaktadır. Programlı şekilde piyano eğitimine başlama yaşı, çocuğun olgunluk ve gelişim göstereceği 6-7 yaşlarıdır (Uzler ve Diğerleri 2000: 35). Çocukların bireysel farklılıklarından dolayı yaş sınırları, daha erken senelerde de olabilmektedir. 5-6 yaşlarındaki bir çocukla ders süresi 15-20 dakikadan fazla olduğu takdirde ilgileri dağılıbilir ve dersten sıkılabılırler. Bu noktada çocuğun yaşı ve yeteneği önemli rol oynamaktadır (Güven ve Diğerleri, 2012: 159). Seslerin yerlerini kavrayan öğrenci belli bir yetenek kazanmış olduğundan, diğer enstrümanlara da kabiliyeti olduğunu farkedecektir. Bu, onun özgüvenini de geliştirmiş olacaktır. Piyano eğitimini ise doğru zamanda, doğru kişilerden, doğru yöntem ve materyalle almaya başlayan istekli bir öğrencinin, çocuğun kişisel gelişimine önemli bir katkı sağlamaktadır. Özellikle okul öncesi çocuklar üzerinde yaptıkları araştırmalarda, 3-5 yaş arası çocukların 6 aylık piyano dersinden sonra, matematik ve diğer bilimler açısından çok önem taşıyan uzaysal algılama testlerinde ve bulmacalarda heyecan verici gelişmeler gösterdiklerini saptamışlardır. Araştırmacılar, müzik eğitiminin beyindeki yeni ve sürekli bağlantılar oluşumunu canlandırdığını düşünmektedirler (Onuray Eğilmez, 2009: 73). Piyano eğitiminin sadece teknik beceriyi kapsamadığı, teknik yeterliliğin güzeli yaratmak için bir araçken, temelde öğrencilere kendilerini müzik yoluyla güzelce ifade etmelerini sağlayacak müzikal davranışlar kazandırmanın vazgeçilmez bir amaç olduğu unutulmamalıdır (Ercan, 2003: 214).

Çocuklarda Piyano Eğitimi ve Öğretilen Metotlarının Önemi

Çocuklar, iç dünyalarında yaşadıklarını zaman zaman sözcüklerle anlatmada güçlük çektiklerinde müziği araç olarak kullanırlar. Müzik dinleyen çocuk, sessiz olmayı, dikkatini yoğunlaştırmayı ve müzik dinleyenlere sessiz kalarak saygı gösterme-

yi, sesleri tanımayı ve ayırt etmeyi öğrenmektedir (Şen, 2006: 339). Sanat eğitiminin içinde yer alan müzik eğitimi, bireylerin içinde bulunduğu çevre ile sağlıklı iletişim kurabilmelerini, bireysel algı ve duyarlılıklarının artmasını sağlamaktadır. Çalgı eğitimi, müzik eğitiminin ve özellikle mesleki müzik eğitiminin vazgeçilmez bir parçasıdır. Piyano eğitimi ise, çalgı eğitiminin çok önemli bir boyutu konumundadır. Özellikle de piyano dersinin bütün öğrenciler için zorunlu yardımcı çalgı olması, çalgı eğitimi içerisinde piyano eğitimine ayrı bir önem kazandırmaktadır (Gün ve Yıldız, 2012: 104). Piyano; geniş bir literatüre sahip olma, çoksesli kullanıma, eşlik çalgısı olma özellikleri ile hem bir eğitim alanı olarak hem de etkili bir eğitim aracı olarak, çalgı eğitiminde önemli bir yere sahiptir (Yazıcı, 2013: 132). Öğrencinin iyi piyano çalabilmesi, ondan tamamen zevk alabilmesi ve daha etkin bir piyano eğitimi ve öğretiminin yapılabilmesinde, eğitimcinin rolü oldukça önemlidir. Öğretmen, etkin bir piyano eğitimi ve öğretiminde temel taşlardan birisidir (Gökbudak, 2005: 572). Bununla birlikte piyano eğitimi süresince metotların seçimi dersin verimliliği açısından büyük önem taşımaktadır. Öğretmenin bu noktada çocuğun kişilik özelliğini, el yapısını, anlatılanları algılama hızını, sağ ve sol eldeki sorunları, bunlar parmak numaralarının yanlış basılması, bilek tutuşunun düzgün olup olmaması vb. gibi dikkatlice belirlemelidir.

Yanlış öğrenilen bir teknik ileride sorunlara yanlış tutuş şekillerine yol açabilir. Piyano eğitimcisi pek çok metodu araştırarak değerlendirebilmeli, daha etkili bir ders için tek bir metotla sınırlı kalmamalıdır. Bu da çocuğun seviyesine uygun metotların takip edilmesi bakımından gereklidir (Güven ve diğerleri, 2012: 159). Ruhsal durumumuz ne kadar çeşitlilik gösterirse göstereceği çalgı üzerinde ifadeye yarayacak belirli fizyolojik hareketler vardır. Ve bu değişik ruhsal durumların ifadesi için de vücudumuz bir takım hareket silsileleri yapmaya mecburdur (Fenmen, 1991: 25).

Dünyada Geçerliliğini Kanıtlamış Müzik Eğitim Yöntemleri ve Piyano ile İlişkileri

Müziksel yetenek düzeyleri ne olursa olsun, müzik her çocuğun yaşamında vardır ve her çocuk müzikle ilgili en az bir etkinliği yaşamına katmaktan keyif alır. Bireysel olarak ya da toplu biçimde çalgı çalmak, şarkı söylemek, dans etmek, müzik dinlemek bu etkinliklerdendir. Müzik eğitiminin çocuk gelişimine etkilerinden söz etmek demek, öncelikle “müzik-çocuk gelişimi” ikilisi arasında bir ilişki olduğu denencesini savunmak anlamına gelmektedir. Bu denenceyi destekleyen temel neden ise, müziğin insan yaşamında belirli kimi işlevleri olduğudur. Müziğin işlevleri, özü bakımından estetik temelli olup, bireysel, toplumsal, kültürel, ekonomik, eğitimsel nitelikler taşır. İşlevlerinin insan yaşamındaki yeri ve önemi nedeniyle, müzik, insanlık tarihinin en eski çağlarından beri, hem çok etkili bir eğitim aracı, hem de çok önemli bir eğitim alanıdır (Eskioğlu, 2003: 118).

Bütün çalgılar içinde, çalışmaya en elverişli ve en erken başlanabilecek olanı piyanodur. Çünkü diğer müzik aletlerinden farklı olarak istenilen ses piyanoda hazır olarak bulunmaktadır. Piyano eğitimi çocuğun genel olarak müzik yeteneğini daha ileri düzeye götürmektedir. Özellikle işitme yeteneği ve ritim duygusunu iletir. Sesleri ve tartımları kendi yaşantısı yoluyla daha yakından tanır, birbirinden ayırt eder. Doğru ve yanlış sesleri bulabilmeyi öğrenir. Çoksesli müziği öğrenmesine olanak

sağlar. Hafızasını geliştirir. Müzik iç disiplini sayesinde belli bir konuya konsantre olmayı (yoğunlaşmayı) ve dikkatini uzun süre sürdürmeyi öğretir. Ayrıca piyano eğitimi çocuğun zihinsel gelişimine etki ve katkıda bulunur. Çünkü çocuğun okuldaki derslerine kıyasla piyano eğitiminde zihinsel çözümlmeye daha fazla yer verilmektedir. Bu da zihnin gelişimine farklı katkılar sağlamaktadır. Sadece basit bir müzik yazısını okuyarak, çalgı üzerinde gerçekleştirme süreci içinde bile, ezgisel ve ritmik bir nota yazısını aynı anda iki farklı porteden farklı iki anahtarda okuma, iki elde de onları doğru, hatasız olarak çalma, doğru parmak numaralarını kullanma, parmakların notaları net bir şekilde belirterek çalmasını sağlama, müzik cümlelerinin akışını hissedip belirtme ve nüans işaretlerine uyma ve uygulama gibi aynı anda birçok zihinsel işlem yapılmaktadır (Demirova, 2008: 59). Müzik eğitiminin bir boyutu olan çalgı eğitiminde ise öğrencilerin müzik bilgileri arttırılmakta ve çalgı çalma yoluyla müzik yapmaları hedeflenmektedir. Bu hedeflerin gerçekleştirilebilmesi için geliştirilmiş ve tüm dünyada geçerlilikleri kanıtlanmış olan öğretim yöntemleri vardır (Özen, 2004: 60). Günümüzde en çok kullanılan yöntemler, Dalcroze, Carabo-Cone, Kodály, Suzuki ve Orff yöntemleridir. (Tufan ve Sökezoğlu, 2009: 3).

Orff Yöntemi

Okul öncesi eğitimde müzik etkinliklerinde kullanılan özel öğretim yöntemlerinden ilki Orff öğretisidir. Orff öğretisi yaklaşımı okul öncesi müzik etkinliklerinde, çocukların kendiliğinden ortaya çıkardığı ve tekrarlamaktan hoşlandıkları şarkı söyleme, şiir, tekerleme, el çırpma, dans gibi çalışmalarını temel almaktadır. Gözlem, taklit, deneme ve yaratıcılık süreçlerinden oluşan Orff öğretisinde tüm bu aşamalarındaki gelişmenin temel amacı, müzik eğitiminin temel deneyimlerini kazandırmaktır (Sığirtmaç, 2005: 72).

Alman besteci Carl Orff (1895-1982) tarafından geliştirilen bu yöntemde çocuğun ritim duygusunun ve yaratıcılığının geliştirilmesi amaçlanır. Ezgili-ezgisiz vurmali çalgılar olan Orff çalgıları dört-beş yaş çocuğunun çalabileceği bir çalma kolaylığına sahiptir. Bu nedenle okul öncesinde Orff çalgıları en çok tercih edilen ve kullanılan çalgılardır (Özen, 2004: 61).

Başka bir deyişle, Orff Öğretisi; tek düze bilgilerin aktarıldığı, notalı kulaktan şarkı öğretildiği müzik derslerinden daha farklı olup, bireysel ve grup çalışmaları üzerinde yoğunlaşan, çocukları aktif olarak derse katan, onları yaratıcılığa yönlendiren bir öğretimdir (Uçal, 2003: 111). Orff yönteminde, insanın en önemli enstrümanı sesi ve bedenidir. Bir öğretmen açısından beden dilini nasıl kullanacağını bilmek, hitap ettiği grupla iletişim kurmak açısından önemlidir (Özevin, 2006: 1). Çocukların müzik eşliğinde dans etmeleri, vücutların kontrolünü kazanmalarında etkili olmaktadır. Yürüme, koşma, hoplama, zıplama vücudun hareket kapasitesini geliştirmekte, bunun yanında parmak şıklatma, el çırpma, dizlere vurma, ayak vurma gibi hareketler de ritim üretmelerine, doğaçlama yapmalarına yardımcı olmaktadır (Tufan ve Sökezoğlu, 2009: 4). Çocukların birlikte çalması, eğlenceyi paylaşması, işbirliği yaparak birbirlerine uyum sağlaması, temel sosyal davranış biçimlerini öğrenmelerinin yanında öz saygıların da gelişmesine yardımcı olur. Böylece çocuklar, kendi bireysel çözümlerine güvenmeyi öğrenerek, bireysellikte sosyalleme arasındaki dengeli tavır daha kolay bula-

bilirler (Tufan ve Sökezoğlu, 2009: 4). Orff yaklaşımı her ne kadar ilkökul düzeyinde düşünüldüyse de zihinsel ve bedensel engelli çocukların eğitimi içinde geniş kullanım alanı bulmuştur. Okul öncesi dönemi, ilkökul ve üniversite öğrencileri hatta yetişkinler gibi farklı yaş grubundaki topluluklar için basit fakat yaratıcı müzik deneyimleri kazandırma açısından oldukça etkilidir (Shamrock, 1997: 41).

Suzuki Yöntemi

Çalgı öğretiminde benimsenmiş bir yöntem olan Suzuki yöntemi, Japonya'da Schinicki Suzuki tarafından keman için geliştirilmiş bir eğitim sistemidir. Bu yöntemle çocuğun doğuştan itibaren müzik dinlenmesi sağlanmakta, böylece kulağı eğitilmektedir (Özen, 2004: 61). Suzuki metodu amacı, çocukların müzik yoluyla bir bütün olarak yetiştirilmesidir. Dr. Suzuki bütün hayatı boyunca çocukların müzikal algılama yolu ile güzelliğin farkına varmalarını ve onların insanlara saygı duymalarını sağlamayı hedeflemiştir (Kasap, 2005: 117). Suzuki müziğin çocukların yaşamlarını zenginleştirme konusundaki büyük potansiyelini düşünmüş ve çocukların, yeteneklerinin en üst seviyesinde müzikle uğraşmalarını sağlayacak bir müzik eğitimi yöntemi geliştirmek istemiştir. Bu yöntemle de çocukların anadillerini öğrenmedeki rahatlık ve kolaylıkları konusundaki gözlemlerinden yola çıkılmıştır. Dil gelişiminin temel kurallarını incelemiş ve "ana dil yaklaşımı" olarak adlandırılan müzik eğitimi sistemine uyarlamıştır (Özal, 2007: 2). Dr. Suzuki müzik eğitiminin başlangıcından itibaren kulağın gelişimini vurgulamıştır. En önemli mesajı "gözden önce kulak; nota okumadan önce ezberre çalmak" olmuştur. Kulak eğitimi doğru yapılırsa, çocuklar güzel bir tonun ne olduğunu kavrayabilecekler ve böylece en mükemmel müzisyenler gibi çalabileceklerdir. Suzuki, anadilin öğrenilmesinde olduğu gibi, öğretmenin ve ailenin sağladığı müzikal bir ortamda çocukların sürekli olarak müzik dinlemelerini tavsiye etmiştir. Çocukların her gün sürekli olarak müzik eserlerini dinlemeleri hızlı bir şekilde öğrenmelerine neden olacağı gibi, dinledikleri örneklerdeki sanatçılar gibi çalmaya da çaba göstereceklerdir. Bu metot ile çocuklar müzikal duyarları gelişmiş bireyler olacaklardır (Kasap, 2005: 120).

Kodály Yöntemi

Zoltan Kodály (1882-1967) Macar eğitimci, besteci, ve müzikologdur. Kodály, özellikle küçük çocukların eğitimleriyle ilgilenmiş olup, eğitimin, mümkün olan en erken yaşta başlaması gerektiğine inanmıştır (Özeke, 2007: 113). Kodály anadilin çocuklar için çok önemli olduğuna inanarak özellikle kendi kültürünün halk müzikleriyle ilgilenmiştir. Şarkı söylemenin hem kulağı hem de zekayı geliştirdiğini söylemiş, bu yolla kulaklarıyla görüp, gözleriyle duyabilen okur-yazar çocuklar yaratabileceğine inanmıştır (Boshkoff, 1991: 33). Kodály yönteminin amaçları, her çocukta var olan müzik kapasitesini en yüksek düzeye çıkarmak, müziğin dilini çocuklara öğretmek ve onları bu dille okuyup, yazıp üretecek hale getirmek, çocukları kendi dil ve kültürlerinin ürünleri ile tanıştırmak (halk türküleri, halk dansları vb.), çocukları dünyanın en büyük sanat eserleri ile tanıştırmak bu müzikleri dinlerken, çalışırken ve çözümlerken, müzik üzerine dayana bir bilgiden kaynaklanan güvenle müziği ve yaşamı sevmelerini sağlamaktır (Yıldırım, 2010: 142). Kodály geliştirdiği yöntem ile, çocuğun doğal

gelişimine odaklanan bir yaklaşım sergilemiş ve öğretimin çocuğun yaşantısında bilinen olgulardan yola çıkılarak gerçekleştirilmesi gerektiğini savunmuştur. Kodály felsefesi, müzikaliteyi geliştirme adına ve çocukların nasıl daha iyi öğrenebileceğine açıklık getirmek adına düşünülmüş bir sistemdir (Özeke, 2007: 117).

Dalcroze Yöntemi

İsviçreli besteci ve armoni öğretmeni olan Emile Jaques Dalcroze (1865-1950)'un geliştirdiği bu yöntemin amacı, çocuğun müziksel işitme yeteneğini, ritm duygusunu ve yaratıcılığını oyunlar ve ritmik jimnastikle geliştirmektir (Dündar, 203: 2). Yöntem bir yandan çocuğun kendisine olan güven duygusunu güçlendirmekte, bir yandan da uyumlu olma özelliğini kazandırmaktadır. Dalcroze yöntemi her yaştaki çocuklar için uygundur (Tufan, 1995: 36). E. J. Dalcroze' un, tohumlarını Cezayir'deki bir tiyatronun yardımcı orkestra şefliğini yürüttüğü dönemde attığı bu yöntem Avrupa'da o dönemlerde müzik eğitiminde gözardı edilen beden-müzik ilişkisini içermektedir. Bu yönüyle Dalcroze Eurhythmic, günümüzde sadece bir müzik öğretim yöntemi olarak değil, insan ve müzik ilişkisinin fizyolojik, psikolojik ve sosyolojik boyutlarının açılımını sağlayan bir perspektifte ele alınmaktadır (Özmenteş, 2007: 627). Bu yöntem çalgı eğitimi öncesinde çocukların kulağını geliştirmek ve el işaretleri kullanarak notaların birbiriyle ilişkisini kavramak yönünden Kodály yöntemine benzemektedir. Çocuklar, müziğin temel prensiplerini öğrendikten sonra, keman, viyolonsel, piyano ve gitar eğitimi almaktadırlar (Heslop 1995: 12). Dalcroze, derslere müziğin ritmine uygun yürüme hareketi ile başlar ve öğrencilerden ne duyuyorlarsa ona göre hareket etmelerini ister. Böylece yaratıcılığın temelleri doğaçlama ile atılmış olur. Doğaçlama, Dalcroze yönteminin en önemli ögesidir. Öğretmen, piyano veya vurmali bir çalgıyla doğaçlama yapar, öğrenciler de duyduklarını hareketle ifade ederek doğaçlarlar. Konuşma, el çırpma, şarkı, hikaye, vurmali çalgılar doğaçlamada kullanılan araçlardır. Çocuklar duydukları müziği kendilerine göre ifade etme fırsatı elde etmiş olurlar. Repertuar doğaçlama müzik üzerine kuruludur. Zaten bu yöntemin en önemli özelliği; çocukların hareket edebilme yeteneklerini kendi kendilerine ortaya çıkarmalarını sağlamaktır. Müzikal ritmin kişinin bedeninde doğal ritimlerde olduğunu savunur (Gürgen, 2006: 91).

Carabo-Cone Yöntemi

Madaleine Carabo-Cone tarafından geliştirilen bu yöntem, okul öncesindeki çocuklara müzik terimlerinin somut ve görünür biçimde kavratılması gerçeğine dayanır (Özen, 2004: 62) İsviçreli psikolog Jean Piaget (1896-1980)'nin gözlemlerinden yola çıkılarak hazırlanan bu yöntemde, çocuklar öğretilen konuların bir parçası hâline getirilerek müzik çalışmalarını sürdürürler. Örneğin Do Majör akorunu seslendirmek için bir çocuk do, diğer çocuk mi ve diğeri de sol notasını söyler. Bu yöntemde göre çocuklar bir dizi oyunla müziği yaşayarak öğrenmektedirler (Tufan, 1995: 36).

Müzik Yöntemlerinin Çocuk Gelişimine Etkileri

Suzuki Yöntemi, Orff Yöntemi, Kodály Yöntemi, Carabo-Cone Yöntemi, Dalcroze Yöntemi çalgı eğitiminde kullanılan yöntemlerdir. Bu yöntemlerle, öğrencilere

çalgı eğitimi öncesinde ve çalgı eğitimi sırasında müziksel bilgi ve beceri kazandırmanın hedeflenerek motivasyonun arttırılması sağlanabilir (Akpınar ve Çaydere, 2011: 300). Bu yöntemler, Suzuki Yöntemi, Orff Yöntemi, Kodály Yöntemi, Carabone Yöntemi, Dalcroze Yöntemi olarak makalede açıklanmıştır. Sözü edilen tüm yöntemlerde ortak amaç, öğrencilere çalgı eğitimi öncesinde ve çalgı eğitimi sırasında müziksel bilgi ve beceri kazandırmanın hedeflenmesi ve erken yaşta müzik eğitimine başlayan çocuklara yönelik olmasıdır (Akpınar ve Çaydere, 2011: 294). Çalgı eğitimi yoluyla öğrenci, yeteneğini geliştirecek, müzikle ilgili bilgilerini zenginleştirecek ve müzik beğenisini yüksek bir düzeye çıkarmaya çalışacaktır (Tanrıverdi, 1997: 8). Çocuğun ritim eğitimi alması, onun ritim duygusunun ve dolayısıyla kulak duyarlılığının gelişmesine; müzik yoluyla hareket etmesi, enerjisini olumlu yönde harcamasına; toplu olarak şarkı söylemesi, sesini denetlemeyi kavramasına, arkadaşlarına uyum sağlamasına, birlikte iş yapmanın zevkini tatmasına ve toplumla uyum içinde olması gerektiğini kavramasına yardımcı olur. Bu yollarla çocuk, birlikte iş yapmanın gerektirdiği disiplin alışkanlığını kazanacak, özgüven duygusunu geliştirecektir (Tufan ve Sökezoğlu, 2009: 3). Müzik kabiliyeti terimi müzik öğrenme olasılığını, özellikle de müziksel beceriler geliştirmeyi imler (Özer, 2013: 4).

Hızla değişen çağa ayak uydurabilmek için özgür iradeye sahip, düşüncelerini rahatlıkla ifade edebilen, yenilikçi bireylerin yetişmesi gerekmektedir. Bu da her bireyin içinde var olan yaratıcılık özelliğinin geliştirilmesi ile mümkündür. Müzik, yaratıcı etkinlik çalışmaları için bize önemli ipuçları sunmaktadır. Bireyin duygu ve düşüncelerini ifade etmesinde, kişiliğini ve yeteneklerini daha derinlemesine tanıyıp geliştirmesinde, iyiye ve güzele yönelmesinde müziğin etkisi yadsınamaz bir gerçektir (Uçal, 2003: 1). Çocuklara verilen müzik eğitiminin onların özgüveni yüksek, ruhsal gelişimlerini sağlıklı tamamlamış, kişilikleri oturmuş, disiplinli, sosyal, iyi ve kötüyü ayırt edebilecek bakış açısına sahip ve daha iyi davranışlar sergileyen bireyler olmaları yolunda teşvik ettiği yapılan araştırmalar ile belirlenmiştir. Buna ilaveten, çalışmalar göstermektedir ki müzik eğitimi alan çocukların almayanlara oranla daha yüksek ders notları, test skorları ve akademik becerileri olmaktadır. Bu da onların yaratıcı, başarılı ve üretken bireyler olarak yetişmelerinde katkı sağlamaktadır. (Uluğbay 2013: 1031)

Sonuç

Piyano sadece çalmak değil, aynı zamanda çalışmaktır. Piyano çalışmak da doğru alıştırma ve tekrarlarla gelişen bir beceridir. Özveri ve ciddi sabırlı çalışma isteyen uzun bir eğitimidir. Bu eğitimi eğlenceli, istekli ve sevimli hale getirmek öğrenci ve tabii öğretmenlerin elindedir. Doğru metot seçimi ve kullanılan yöntemler çok önemli olup, hepsi hakkında kısa öz fikir sahibi olunması gerekmektedir. Öğretmen ne kadar donanımlıysa, gideceği yolu o kadar rahatlıkla çizebilir. Birebir derslerde öğrenci-öğretmen arasındaki ilişki çok önemlidir. Özellikle ilk ders izlenimi ne kadar iyi olursa dersin gidişatıda o kadar verimli olur. Okul öncesi eğitimde çocukların hangi yönde yetenekleri olduğunun erken tanısı yapılarak çocukların erken yaşta doğru yönlendirilmeleri sağlanmalıdır. Çocuğu ebeveyni dışında en iyi tanıyan öğretmeni- dir. (Ayaydın, 2010: 198) Müzik etkinliklerinin oyun yoluyla verilmesi, küçük yaştaki çocukların bu etkinliklerden hoşlanarak ve isteyerek katılmalarını sağlayacaktır. Öğ-

retmen öğrencisinin yaşına ve müzik yeteneğine bağlı olarak farklı metotlar seçebileceği gibi, birkaç metodu aynı anda da çalıştırabilir.

Yalnızca metoda bağlı kalmak yerine kendi geliştireceği yöntemlerden ve etkinliklerden yararlanarak öğrencinin gelişimini destekleyebilir. Özellikle, doğru metot seçimiyle, çocuklar için düşünüldüğünde görsel egzersizler ve çeşitli oyunlarla desteklenen bir piyano eğitimi daha çabuk başarıya ulaştıracaktır. (Özmenteş, 2007: 643) Sözü edilen tüm yöntemlerde ortak amaç, öğrencilere çalgı eğitimi öncesinde ve çalgı eğitimi sırasında müziksel bilgi ve beceri kazandırmanın hedeflenmesidir. Bir diğer ortak nokta ise, erken yaşta müzik eğitimine başlayan çocuklara yönelik olmasıdır (Özen, 2004: 63)

Kaynakça

- AŞKIN, Cihat ve AYATA, Ebru (2008). "Müziğin Beynin Bilişsel Fonksiyonlarına Olan Etkisi", *İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzik Programı, İstanbul*. Vol. 5, No.2.
- AYAYDIN, Abdullah (2010). "Okul Öncesi Dönemde Görsel Sanatlar Eğitiminin Bireye Kazandırdığı Değerler", *Erzincan Eğitim Fakültesi Dergisi*, Vol.12, No.1.
- AKPINAR, Gülbahar ve ÇAYDERE, Öznur Öztosun (2011). "Başlangıç Keman Eğitiminde Kullanılabilir Okul Şarkıları, Türküler ve Tekerlemeler", *E-Journal of New World Sciences Academy Fine Arts*, Vol. 6, No.2.
- BOSHKOFF, Ruth (1991). "Lesson". *Music Educators Journal*, Vol.78, No.2.
- ÇEVİK, D. Beste (2007). "Müzik Öğretim Yöntemlerinden Orff Müzik Öğretisine Genel Bir Bakış", *Balikesir Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Dergisi*. Vol. 9, No.1.
- ÇEVİK, Suna (1989) *Müzik Eğitiminde Başlıca Sorunlar*, Ankara. Türk Eğitim Derneği (TED) Yayınları.
- ÇILDEN, Şeyda (2001). "Müzik, Çocuk Gelişimi ve Öğrenme". *G.Ü. Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, Vol. 21, No.1.
- ÇUHA, Nermin (2013). "Okul Öncesi Öğretmenlerinin Eğitici Drama Çalışmalarına Yönelik Yeterliliklerinin Belirlenmesi", *VI. Ulusal Lisansüstü Eğitim Sempozyumu, Sakarya Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Yayınları*. No.9.
- DEMİROVA, Güler (2008). "Piyano Eğitiminde Gam Tekniği Üzerine Düşünceler", *Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi, Eğitim Fakültesi Dergisi*. Vol. 8, No.15.
- DÜNDAR, Mehlika (2003). "Müzik Öğretmeni Yetiştirmede Alanda Eğitim", *Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*. Vol. 23, No.1.
- ESKİOĞLU, İtir, (2003). "Müzik Eğitiminin Çocuk Gelişimi Üzerindeki Etkileri, Cumhuriyetimizin 80. Yılında Müzik Sempozyumu", *İnönü Üniversitesi, Malatya*.
- ERCAN, Nevhiz (2003). "Piyano Eğitiminde Müzikalite Kavramının Kazandırılması Açısından Genel Yaklaşımlar", *Cumhuriyetimizin 80. Yılında Müzik Sempozyumu, İnönü Üniversitesi Eğitim Fakültesi*.
- FENMEN, Mithat (1991). *Müzikçinin El Kitabı*, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- GÖKBUDAK, Zehra Seçkin (2005). "Etkili Bir Piyano Eğitimi ve Öğretimi İçin Ailenin Rolü", *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. Vol:1, No.9.
- GÜRGEN, Elif TEKİN (2006). "Müzik Eğitiminde Yaratıcılığı Geliştiren Yöntem ve Yaklaşımlar", *İnönü Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, Vol:7, No.12.
- GÜN, Elmas ve YILDIZ, Gökay (2013). "Piyano Eğitiminde Başarıyı Etkileyen Faktörler", *NWSA: Fine Arts*, Vol. 8, No.1.
- GÜVEN, Elif., ÇEVİK, Deniz BESTE., CANBEY, Ebru GÜNER., SNAPPER, Esra KINIKLI (2012). "Çocuklara Yönelik Piyano Eğitimi Başlangıç Metotları Üzerine Bir Değerlendirme", *Journal of Research in Education and Teaching*. Vol.1, No.2.
- HESLOP, C. (1995). *Primary Colours*, London: Music Teacher (March).
- KASAP, Belir Tecimer (2005). "Suzuki Okulu Metodu", *İnönü Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, Vol. 6, No.9.
- KÜTAHYALI, Önder (1994). "Müziğin Toplumsal Becerileri", *Orkestra Aylık Müzik Dergisi*.

- ONURAY, Hatice EĞİLMEZ (2009). "Piyano Eğitimi Başlangıç Aşamasında 6-8 Yaş Çocuklar İçin Kullanılması Öngörülen Öğrenmeyi Hızlandırıcı Ve Pekiştirici Görsel Çalışmalar", *Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*.
- ÖZAL, Kadir (2007). *Suzuki Metodu*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Samsun: Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- ÖZER, Mehmet Can (2013). "Kulak Eğitiminde Teknoloji Tabanlı Bir Öneri: Midas", *Ankara Hacettepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı*.
- ÖZEN, Nuray (2004). "Çalgı Eğitiminde Yararlanılan Müzik Eğitimi Yöntemleri", *Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, Vol. 24. No.2.
- ÖZEVİN, Banu (2006). "Oyun, Dans, ve Müzik Dersine İlişkin Motivasyon Ölçeği", *Ulusal Müzik Eğitimi Sempozyumu Bildirisi*, Denizli: Pamukkale Üniversitesi, Eğitim Fakültesi.
- ÖZEKE, Sezen (2007). "Kodály Yöntemi ve İlköğretim Müzik Derslerinde Kodály Yöntemi Uygulamaları". *Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, Vol. 20, No.1.
- ÖZMENTEŞ, Gökmen (2007). "Müzikte Beden Zihin İlişkisi", 38. *ICANAS 10* Vol.2, No.2.
- SHAMROCK, M (1997). "Orff – Schulwerk an Integrated Foundation", *Music Educators Journal*, Vol. 83. No.6.
- SİĞİRTMAÇ, Ayperi Dikici (2005). *Okul öncesi Dönemde Müzik Eğitimi*, İstanbul: Kare Yayınları.
- ŞENDURUR, Yılmaz ve BARIŞ, Dolunay (2002). "Müzik Eğitimi ve Çocuklarda Bilişsel Başarı", *G.Ü. Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, Vol. 22, No.1.
- ŞEN, Yavuz (2006). "Okul Öncesi Dönemde, Çocuğun Gelişiminde Müziğin Önemi", *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Vol.7, No.1.
- TANRIVERDİ, Ayfer. (1997) "AGSL Müzik Bölümlerinde Uygulanan Çalgı Eğitimi ve Viyolanın Çalgı Eğitimi İçerisindeki Yeri", *Ulusal Anadolu Güzel Sanatlar Liseleri Müzik Bölümler Sempozyumu*.
- TUFAN, Selmin (1995). "Grup Piyano Eğitimi", *AGSL Sempozyumunda Sunulan Bildiri*. Trabzon: Mavi Nota Dergisi.
- TUFAN, Selmin ve SÖKEZOĞLU, Duygu (2009). "Oyun, Hareket, Dans ve Ritim Yoluyla Müzik En 7 - 11 Yaş Grubu Çocuk Yuvası Öğrencilerinin Sosyal Gelişimler Üzerine Etkileri", *Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Bildiriler – 8. Ulusal Müzik Eğitimi Sempozyumu*.
- TUZCUOĞLU, Necla (1989). *Korunmaya Muhtaç Çocukların Öğrenim Problemleri*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara: Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- UÇAN, Ali (1994). *İnsan ve Müzik / İnsan ve Sanat Eğitimi*, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- UÇAN, Ali (1997). *Müzik Eğitim Temel Kavramlar İlkeler Yaklaşımlar*, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- USZLER, Marienne., GORDON, Stewart., MACH, Elyse. (2000). *The Well-Tempered Keyboard Teacher*, (2nd ed.), New York: Schirmer Books.
- UÇAL, Esin (2003). "Okul Öncesi Müzik Eğitiminde Orff Öğretisinin Müziksel Beceriler Üzerindeki Etkileri", Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı.
- ULUGBAY, Selin (2013). "Müzik Eğitiminin Çocuk Zekasına Olan Etkileri", *Kastamonu Eğitim Dergisi*, Vol.21, No.3.
- YAZICI, Tarkan (2013). "Piyano Öğretiminde Karşılaşılan Sorunların Piyano Öğretmenleri Tarafından Değerlendirilmesi", *Dicle Üniversitesi Devlet Konservatuvarı*. Vol.1. No.2.
- YILDIZ, Evren., ŞEN, Yavuz (1999). "Küçük Yaşlarda Müzik Ve Piyano Eğitiminin Önemi", *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, Vol.7, No.1.
- YILDIRIM, Kemal (2010). "Kodály Yönteminin ilköğretim Öğrencilerinin Keman Çalma Becerisi Üzerindeki Etkileri", *Batı Anadolu Eğitim Bilimleri Dergisi (BAED)*, Vol.1. No.2.

TÜRK MÜZİĞİNDE “KOMALI SES” VAR MIDIR?¹

-2-

Adnan ATALAY*

...

Selenbilimsel ve Tarihsel Gerçeklerin Işığında Türk Müziğinde “Komalı Ses” Algısı

Buraya kadar ortaya konulan bilimsel ve tarihsel veriler, müzikte kullanılan ses ve aralık oranlarının (eş aralıklı düzen türünden yapay düzenlemelerle değiştirilmediği sürece) dünyanın her yerinde aynı fiziksel yasalar ve o yasaların psikofiziksel etkileri doğrultusunda oluştuğunu/oluşturulduğunu, Avrupa kökenli müzik kültürlerinde 1700’lü yıllardan beri uygulanagelen eş aralıklı düzenin bile yalnızca klavyeli ve sabit perdeli çalgılar için geçerli olduğunu, perdesiz çalgılar ve insan sesiyle yapılan müzikte yine selenlerin koşullandırmasıyla elde edilen doğal ses ve aralıkların kullanıldığını, aksini yapabilmeyen insanın doğasına aykırı olduğunu göstermektedir. O halde müzik terminolojimizde yaygın bir biçimde kullanılan “komalı ses” ifadesinin kaynağı nedir? “Koma” terimi, herhangi bir ses türünün adı değil, iki ses arasındaki aralığın büyüklüğünü ifade etmek için kullanılabilecek bir “aralık birimi” olduğuna göre, “komalı ses” ifadesiyle, müziğimizde kullanılan seslerin kendileri değil de, o sesler arasındaki aralıklar mı kastedilmektedir? Aralıkların büyüklüğünü belirtebilmek için “koma”nın yanı sıra “savart” ve “cent” gibi başka aralık birimleri de kullanıldığına göre, aralık ölçümlerinde “savart” ve “cent” birimini kullanan kültürler de, aynı aralıkları “savartlı aralık”, “centli aralık” şeklinde mi adlandıracak?.. Kullandığı aralıkları bu şekilde adlandıran bir kültür var mı? Kullanılan ses ve aralıkları, o aralıkları ölçmek için kullanılan birimle özdeşleştirerek adlandırmanın, boyunun uzunluğu “metre” denilen uzunluk birimiyle ölçülen insanı “metreli insan”(!), “inch” (2.54 cm.) ya da “foot” (30.48 cm) denilen uzunluk birimleriyle ölçülen insanları da “inchli insan” / “footlu insan” (!) olarak adlandırmaktan ne farkı vardır?..

Bütün bu sorular için “komalı ses” ifadesini savunabilecek selenbilimsel ve mantıksal bir cevap beklemek anlamsız olur, çünkü söz konusu ifade çarpıklığı, selenbilimsel bir gerçekten değil, kullandığımız nota yazısı ve o yazıyı kullanım biçimimize dayalı algı yanımlarından kaynaklanmaktadır..

Bugün kullandığımız Avrupa nota yazısının Türk müzik yaşamına girişi, 1826’dan başlayan değişiklikler çerçevesinde Mehterhane’nin yerine kurulmuş olan Muzikay-i Hümayûn’ u yönetmek ve çalıştırmak üzere Sultan II. Mahmut tarafından

¹ Makale, Ege Üniversitesi, Devlet Türk Musikisi Konservatuarı Dergisinin 6. Sayısında yayınlanan, aynı adlı makalenin devamıdır.

* Emekli müzik eğitimcisi.
ad.atalay@gmail.com

görevlendirilen İtalyan sanatçı Giuseppe Donizetti'nin (1788-1856) 1828' de İstanbul'a gelip, Muzikay-i Hümâyûndaki müzisyenlere söz konusu nota yazısını öğretmesiyle başlar.**

"Neumatik" ya da "cheironomik yazı" olarak adlandırılan ilk örnekleri M.S.9. yy.dan başlayıp geçirdiği sürekli evrim sonucu 17. yy.da bugünkü biçimini almış olan Avrupa nota yazısı, Uluslararası Sanat Müziği kültürü içinde ve o müziğin gereksinimleri doğrultusunda geliştirilmiş bir müzik yazısıydı. Bu yazıyı kullanmaya başladığımız 1828 tarihinde, Avrupa'da "polifonik müzik" döneminin "altın çağları" kabul edilen Rönesans ve Barok dönemleri sona ermiş ve hatta yalnızca Corelli (1653-1713), Vivaldi (1669-1741), Bach (1685-1750), Händel (1685-1759) vb. barok dönem bestecileri değil, klasik dönemin en önemli üç ismi olan Haydn (1732-1809), Mozart (1756-1791), Beethoven (1770-1827) ve hatta Romantik dönem bestecisi olan Schubert (1797-1828) bile tüm eserlerini verip ömrünü tamamlamıştı. Kullandıkları nota yazısı, kendi müzik kültürlerinin gerekleri doğrultusunda evrimleşmiş, dolayısıyla müzikte kullandıkları ses ve aralıkları J.S. Bach zamanından beri kullanılan eş aralıklı düzen anlayışı doğrultusunda gösteren bir yazıydı...

Yazının bu özelliğinden dolayı, perdesiz çalgılar ve insan sesiyle yaptıkları müziklerde kullandıkları doğal ses ve aralıklar da sanki eş aralıklı düzen içinde elde edilmiş sesler gibi gösteriliyordu. Oysa yalnızca eş aralıklı düzene göre akortlanmış sabit perdeli ve klavyeli çalgılar için geçerli olan bu gösteriş biçiminin perdesiz çalgılar ve insan sesiyle yapılan müziklerdeki geçerliliği yalnızca bir görüntüden ibaret olup öyle olduğu varsayılıyordu ...

Oysa Türk müziğinde kullanılan tanbur, bağlama vb sabit perdeli çalgılar, insan sesine dayalı müzik geleneğinin etkisi ve eş aralıklı düzen türünden bir müdahalenin yapılmamış olması nedeniyle, tıpkı perdesiz çalgılar ve insan sesinde olduğu gibi, bir oktav içinde kullanılan doğal ses yüksekliklerinin büyük bir kısmını verebilecek biçimde perdelenmiş durumdaydı. Bu nedenle, bir oktavında en fazla (hepsi eşit büyüklükte $\approx 4,5$ koma) 12 yarım ton gösterebilen Avrupa nota yazısıyla, 9, 8, 5 ve 4 komalık doğal aralıkların tümünü içeren, dolayısıyla da bir oktavında en az 17 perde bulunan (*bir oktavdaki perde sayısı tartışmalıdır*) bir müziği yazmaya çalışmanın getireceği sorunlar kaçınılmazdı. Ne var ki, ilk dönemlerden kalma nota yazılarına bakıldığında, bu sorun üzerinde durulmamış (belki de fark edilmemiş) ve Avrupa nota yazısının olağan biçimiyle uygulanmış olduğu görülmektedir. Büyük bir olasılıkla Avrupa nota yazısından başka müzik yazısı bilmeyen çoğu müzisyenlerin, yeni öğrendikleri bu yazıyı müzik yazımının tek ve değişmez yöntemi kabul etmelerinden kaynaklanmış olabilecek bu direkt uygulamada Yegâh, Hüseyinî Aşîran, Acem Aşîran, Rast, Dügâh, Segâh, Bûselik ve Çargâh perdeleri ile bu perdelerin oktavları Avrupa nota yazısındaki natürel (değiştirgeçsiz) seslerle, geriye kalan perdeler ise olağan

** Daha önceki dönemlerde 'ebced' yazıları başta olmak üzere 'Ali Ufkî', 'Kantemiroğlu' ve 'Hamparsum' yazısı gibi özgün birtakım yazılar geliştirilip kullanılmışsa da genellikle belirli kişilerin el yazması eserlerinde kullanılmış olan bu yazıların (Hamparsum yazısı dışında) hemen hiç biri zamanın müzisyenleri (besteciler, icracılar vb.) arasında ilgi görmemiş ve hatta bir çoklarını mucidinden başka kullanan olmamıştır." (ATALAY 1985:909)

bemol ve diyez imleriyle gösteriliyordu. Böylece örneğin ayrı perdeler olan Kürdî ve Dik Kürdî perdeleri Si bemol sesiyle ve yine ayrı perdeler olan Segâh ve Bûselik perdeleri Si natürel sesiyle gösterilmiş oluyordu...

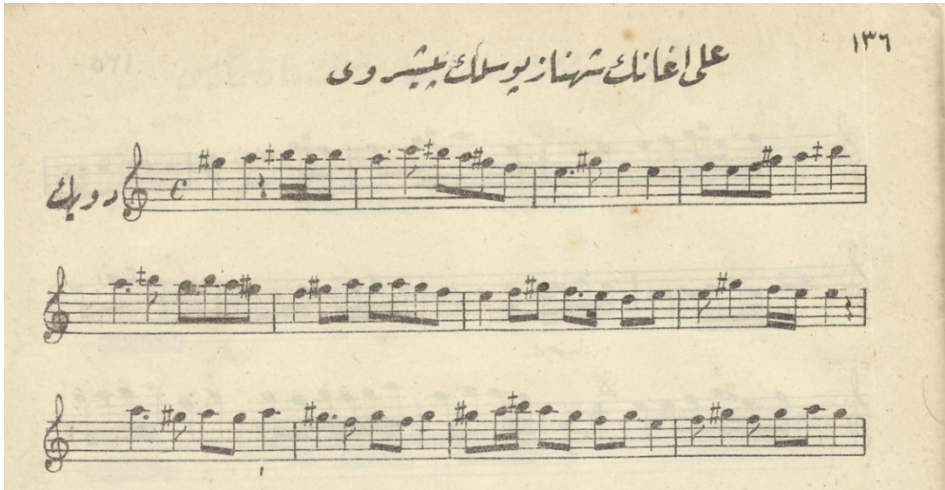
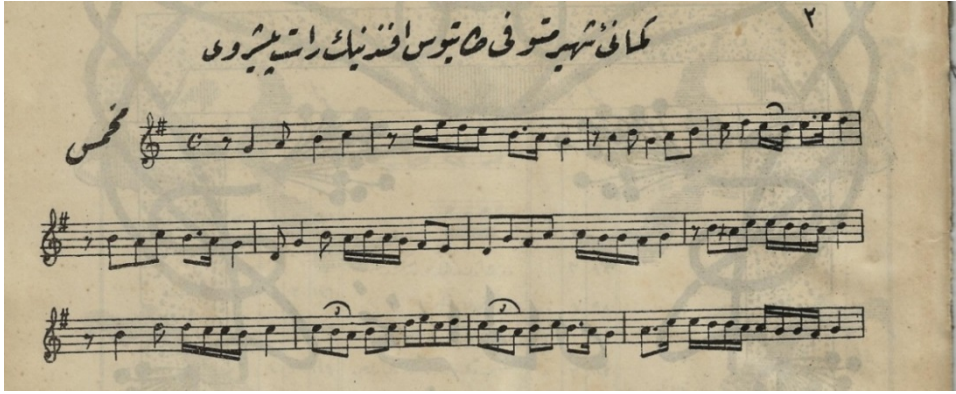
Yazım yönü soldan sağa giden Avrupa notasının altına, o zamanki alfabeyle (Osmanlıca/Arap alfabesi) sağdan sola yazılan şarkı sözlerini denk getirebilmek için, sözlerin soldan sağa ama hecelerinin sağdan sola yazılması gibi ilginç (biraz da garip) bir yöntem uygulandığı 1828'den 1928' e (Harf Devrimi) kadar olan yüz yıllık dönemde, (Şevki Bey'in aşağıya ilk iki dizeğini aldığım "Bir katre içen çeşme-i pür-hûn-i fenadan" sözleriyle başlayan "uşşak" şarkısında da görüldüğü gibi) " Uşşak" makamındaki Segâh perdesi bile (aslında normal Segâhtan da pes basılır) Si natürel sesiyle gösteriliyordu:





Perdelerimiz arasındaki bir komalık farkın bile makam oluşumu ve makamlar arası geçkilerde ne kadar büyük önem taşıdığı düşünülecek olursa, iki ya da üç ayrı perdenin aynı sesle gösterilmesi demek olan bu direkt uygulamanın perdelerimiz arasındaki yükseklik farkını, dolayısıyla da müziğimizi yansıtmaktan ne kadar uzak olduğu ortadadır. Nitekim, direkt uygulamanın yetersizliği ve sakıncaları bir süre sonra anlaşılıp, (Avrupa nota yazısında karşılığı bulunmayan perde ve aralıklarımızı bu yazıya eklenecek yeni bir takım bemol ve diyez imleriyle gösterme esasına dayanan) yeni yeni değiştirgeçler türetilip kullanılmaya başlandı.

Avrupa nota yazısına eklenen ilk değiştirgeç, her ikisi de aynı sesle (Si natürel sesiyle) gösterilmekte olan Segâh ve Bûselik perdelerini birbirinden ayırabilmek amacıyla kullanılmaya başlanan 1 komalık diyez imi † oldu. Avrupa nota yazısındaki olağan diyez iminin düşey çizgisi tek çizilmiş bir versiyonu olan 1 komalık diyez iminin kullanıma girmesiyle birlikte (aşağıdaki örneklerde de görüleceği üzere) Segâh perdesi Si natürel sesiyle, Bûselik perdesi ise 1 komalık diyez imiyle gösterilmeye başlandı. (İlk kez kim tarafından başlatıldığı bilinmeyen ve yıllar sonra Rauf Yekta Bey tarafından geliştirilen değiştirgeç dizgesinde de süren bu uygulamanın dikkat çekici özelliği, Segâh perdesini "tam perde", Bûselik perdesini ise "nîm perde" olarak göstermiş oluşudur...)

1915 öncesinde İstanbul'da Şamlı İskender ve Tevfik kardeşler tarafından yayınlanan Nuhbe-i Elhân Peşrev ve Saz Semaileri Mecmuasının 2. sayfasından aldığım ilk örnekte, Kemânî Tatyos Efendi Rast Peşrevinin ilk üç dizeği görülmekte ve Segâh perdesinin hem donanımda hem de parça içinde (natürel) Si⁵ sesiyle gösterilmiş olduğu dikkat çekmektedir. Aynı mecmuanın 136. sayfasından aldığım 2. örnekte ise Ali Ağa Şehnâz Pûselik Peşrevinin ilk üç dizeği görülmekte olup, Buselik perdesini gösterebilmek için Si⁶ seslerinin önüne konulan 1 komalık diyez imleri dikkat çekmektedir:



Bu notalar, acemilik döneminin getirdiği bazı hata ve eksikliklerine rağmen en azından "tam perde/nîm perde" ayrımı konusunda geleneğe daha bağlı görünüyorlar. Zira geleneksel kuramımızda ana dizinin perdeleri "tam perde" kabul edildiğinden, tam perdelerin özgün birer imle, nîm perdelerin ise kendinden önce gelen tam perde iminin üzerine konulan "nîm perde" çizgiyle gösterildiği

Hamparsum notasında da Segâh perdesi kendine özgü şu imle  gösterilip, Bûselik perdesi için aynı imin üzerine “nîm perde” çizgisi  ekleniyordu...

Tam ve nîm perdelerin bu şekilde gösterilmesi geleneğe uygun olmakla birlikte Avrupa nota yazısının ifade ettiği değerlere uygun düşmüyordu, zira perdelerimize Avrupa nota yazısının ana perde /ara perde yaklaşımıyla bakıldığında, yüksekliği Si natürel sesine çok daha yakın olan Bûselik perdesi “ana perde” (tam perde), Si natürelle göre 1 koma daha pes olan Segâh perdesi ise “ara perde” (nîm perde) olarak görünüyordu. İşte bu görüntüden kaynaklanan koşullanmalar sonucu, perde dizgemize ilişkin tüm kavramlar, Avrupa nota yazısındaki görüntüleri esas alınarak yeniden düzenlendi ve böylece kuramın edimden kopacağı (edimde geleneğin, kuramda ise nota yazısına koşullanmaların egemen olacağı) bir sürece girilip (aşağıda görüldüğü gibi) çeşit çeşit diyez ve bemol imleri üretildi:

Şekil 99	1 koma	2 koma	3 koma	4 koma	5 koma	6 koma	7 koma	8 koma	9 koma								
XIX. yüzyıl yazmalarında	#			b #	b #												
Ali Rifat ÇAĞATAY	f		f	b													
Rauf YEKTA	#		b	b #	b #			#	x								
Dr. Suphi EZGİ	#			b #	b #			#	b x								
Ekrem Zeki ÜN	q			b f	b #												
Gültekin ORANSAY	q #		q # +b	b #	b #			b # #	b # #								
Muzaffer SARISÖZEN Kemal İLERİCİ	1 b	1 #	2 b	2 #	3 b	3 #	4 b	4 #	5 b	5 #	6 b	6 #	7 b	7 #	8 b	8 #	b x

Tablo: 22 (Atalay 1985: 934)

Ali Rifat Çağatay, Ekrem Zeki Ün ve Gültekin Oransay tarafından önerilen değiştirgeçleri kendilerinden başka kullanan olmamış, Rauf Yekta'nın 4 bemol ve 5 diyezden oluşan değiştirgeç dizgesi 1920-1930 yılları arasındaki yayınlarda kullanılmış, 1933'ten itibaren de Dr. Suphi Ezgi tarafından önerilmiş olan bugünkü değiştirgeç dizgesine geçilmiştir. (Oransay, 1976 : 129-130; Atalay, 1984b)

Değiştirgeç önerileri bunlarla da sınırlı kalmayıp örneğin Abdülkadir Töre'nin Ekrem Karadeniz tarafından tamamlanıp yayına hazırlanan ve 1983 yılında yayınlanan “Türk Musikisinin Nazariye ve Esasları” başlıklı kitabında önerilen 41 aralıklı yeni

perde dizgesine paralel olarak aşağıdaki değiştirgeçler de önerilmiştir. (Karadeniz, 1983: 16-21)

Diyezler	‡ (1,5 koma), ‡ (3 koma), ‡ (4 koma), ‡ (5,5 koma)
Bemoller	♭ (1 koma), ♭ (2 koma), ♭ (3,5 koma), ♭ (5 koma)

Tablo: 21 (Atalay, 1985: 934)

Bugün halk müziğimizde kullanılan rakamlı değiştirgeçler bir İB2 (Büyük tam ton) aralığı içindeki 9 komanın her birini rakamla gösterebilme özelliğine sahip olmakla birlikte, 4 ve 5 komalık diyez ve bemollerin her ikisi de Avrupa nota yazısındaki olağan biçimiyle, 1, 2 ve 3 komalık bemoller ise olağan bemol imlerinin üzerine konulan rakamlarla gösterilmektedir. Benzer yöntemi kullanan Kemal İlerici 4 ve 5 komalık diyez ve bemolleri de (tıpkı halk müziğinde yapıldığı gibi) olağan diyez ve bemollerin üzerine konulan rakamlarla göstermiştir.

“Benimsenmiş olup olmaması bir yana, bu kadar farklı değiştirgeç sistemlerinin geliştirilmesi (ifade ettikleri aralıklardaki farklılıklardan da anlaşılacağı üzere) yalnızca bunların biçimleri konusundaki anlaşmazlıklardan değil ‘ana dizi’nin ne olduğu, ‘ana dizi’de kullanılan aralıkların boyları ve bir oktavin kaç perdeden oluştuğu konularındaki anlaşmazlıklardan kaynaklanmaktadır.” (Atalay, 1984)

İşte Türk Müziğindeki “komalı ses” ifadesi de, her biri farklı büyüklükte olan bunca değiştirgecin oluşturduğu algıya dayanmaktadır. Zira çoğu zaman yalnızca bir “saptama aracı” olarak görülen, bu nedenle de bir çok kitapta (özellikle genel müzik bilgisi veren kitaplarda) “müziği yazmak için kullanılan işaretler” şeklinde tanımlanan müzik yazılarının, (oldukça yaygın olan bu tek yanlı düşünüş ve tanımlamanın aksine) müziği yalnızca saptamakla kalmayıp aynı zamanda biçimlendiren “görselleştirme aracı”, “ulaştırma aracı”, “tasarlama aracı” olma gibi işlevleri de vardır ve insanları/toplumları derinden etkileyip yönlendiren bu gibi yan işlevlerinden biri de “koşullandırma”dır. Yazının bu psikolojik işlevi, insanlarda “yazdıkları gibi düşünme” eğilimine yol açtığından, (her türlü yazı dizgesi gibi nota yazısı da) o yazıyı kullananları ister istemez koşullandırıp “nasıl yazılıyorsa öyle düşüncelerine” neden olmaktadır.

“Yazının getirdiği koşullanmalar, yazıya dayalı müzik geleneğine sahip olmayan, fakat kültürel etkileşimler sonucu bir başka kültürün yazısını kullanmaya başlayan toplumlarda daha da belirginleşmekte ve bilinçli davranılmazsa çok büyük kavram kargaşalarına neden olabilmektedir. Geleneksel müziklerini bir başka kültürden ithal ettikleri yazıyla saptamaya başlayan toplumlarda, ithal yazının yaygınlaşmasından hemen sonra yeni yeni perde ve makam dizgelerinin ortaya atılması bir rastlantı değil, yeni yazıya koşullanma ve kuramı bu koşullanmaya göre yeniden düzenleme gereksiniminin doğal sonucudur” (Atalay, 1985: 947)

İşte (edimde olmasa bile kuram ve algıda) eş aralıklı düzen düşüncesiyle özdeşleşmiş olan Avrupa nota yazısına koşullanan kimseler, "bir oktavın en fazla 12 eşiş yarım tona bölüneceğine, müzikte yarım tondan daha küçük aralık olamayacağına, iki yarım tonun birleşmesinden oluşan tam tonların da eşit büyüklükte olduğuna" inandığı için, müziğimizin yazımında kullanılan 1, 4, 5, 8 ve 9 komalık değiştirgeçlere bakınca "kullandığımız seslerin 'komalı' olduğu" algısına kapılmaktadır. Tabii bu algıda, bugünkü Türk Müziği Kuramının da payı bulunmaktadır. Zira Türk müziğine ilişkin bu günkü kuram kitaplarında (aşağıdaki tabloda da görüldüğü üzere) 7 çeşit ikili aralığı tanımlanmakta ve Türk müziğinde kullanıldığı belirtilen ikili aralıklarının en başında da "Koma" ya da "Fazla" olarak adlandırılan "1 komalık aralık" (!) bulunmaktadır:

ARALIĞIN ADI	KOMA OLARAK DEĞERİ	DİYEZİ	BEMOLÜ	SİMGESİ
KOMA veya FAZLA	1	♯	d	F
EKSİK BAKIYE	3	—	—	E
BAKIYE	4	♯	♮	B
KÜÇÜK MÜCENNEB	5	♯	b	S
BÜYÜK MÜCENNEB	8	♯	♮	K
TANINI	9	✕	bb	T
ARTIK İKİLİ	12-13	—	—	A ₁₂ -A ₁₃

Tablo: 22 (Özkan, 1987: 39)

Oysa bugünkü kuram kitaplarımızda yaygın olarak kullanılan bu tür tablolardaki görünüş ve gösterilişinin aksine, Türk müziğinde "1 komalık aralık" hiçbir zaman kullanılmamıştır ve geleneksel çizgi içinde kullanılabilmesi de mümkün değildir. Çünkü örneğin günümüzde Segâh perdesini göstermek için kullandığımız 1 komalık bemol imi, Bûselik perdesi ile Segâh perdesi arasında 1 komalık aralık kullanıldığını değil, 1 koma büyüklüğünde yükseklik farkı bulunduğunu gösterir. Söz konusu perdeler arasında "bir komalık aralık kullanıldığını" söyleyebilmek için Türk

müziği eserlerinde Bûselik perdesinden Segâh perdesine ya da Segâh perdesinden Bûselik perdesine geçiliyor olması gerekir ki, bu iki perdenin birinden ötekine geçildiğini/geçilebileceğini gösteren tek bir eser örneği yoktur.* Bu nedenle, Segâh perdesini göstermek için kullanılan 1 komalık bemol iminin, Buselik ile Segâh arasında 1 komalık bir aralık oluşturmak için değil (!), Çargâh ile Segâh arasındaki 5 komalık, ya da Dügâh ile Segâh arasındaki 8 komalık aralığı nota yazısına yansıtılabilmek için kullanıldığına dikkat edip “*Türk müziğinde 1 komalık aralık kullanıldığı*” algısına kapılmamak gerekir.

Türk müziğinde “bakiye” ya da “bakıyye” (*Uk2’li, küçük yarım ton*) adı verilen 4 komalık küçük ikili ile “küçük mücenneb” (*İk2’li, büyük yarım ton*) adı verilen 5 komalık küçük ikili arasındaki ya da “büyük mücenneb” (*UB2’li, küçük tam ton*) adı verilen 8 komalık büyük ikili ile “tanini” (*İB2’li, büyük tam ton*) adı verilen 9 komalık büyük ikili aralığı arasındaki 1 komalık büyüklük farkına bakıp “*Türk müziğinde 1 komalık aralıkların kullanıldığı*” algısına kapılmanın, aralarında birer santim boy farkı olan 4 kardeşin boy farklarına bakıp 1 cm. uzunluğunda bir başka kardeşlerinin daha olduğunu zannetmekten hiçbir farkı yoktur.

Türk müziğinde hiçbir zaman kullanılmamış ve (geleneksel çizgi içinde) kullanılması da mümkün olmayan 1 koma büyüklüğündeki algısal “aralığı”(!) bir yana bırakacak olursak, “eksik bakiye” adı verilen 3 komalık aralık terimi de, (adından ve özel bir deyişirgecinin olmayışından da anlaşılacağı üzere) bağımsız olarak “kullanılan” bir aralığı değil, 8 komalık büyük mücenneb aralığından 5 komalık “küçük mücenneb” aralığı çıkarıldığı zaman geriye kalan “bakıyyeyi” (3 koma) ifade etmektedir. Dolayısıyla kullanılan ikililer bakiye (4 koma), küçük mücenneb (5 koma), büyük mücenneb (8 koma), Tanini (9 koma) ve “artık ikili” aralıklarından* ibaret olup (daha önce ayrıntılı olarak açıklandığı üzere bkz: *Tablo: 6, Tablo: 17*) eş aralıklı düzen türünden yapay müdahalelerle değiştirilmedikleri sürece dünyanın her yerinde aynı ikililer kullanılmaktadır... Kullanılacak küçük ve büyük ikililerin seçimi de (yani nerede hangi büyüklükteki küçük ya da büyük ikilinin kullanılacağı), tıpkı “yer çekimi”, ya da “merkezkaç kuvveti” gibi kaynağını fiziksel yasalardan alıp insanı yönlendiren dizisel, tonal ve makamsal yönlendirmeler doğrultusunda yapılır.

Selenlerin sıra sayısı ve o selenler arasındaki aralık ilişkileri hiçbir şekilde değişmediği halde aynı perdeye kimi tonalite ya da makamda “durucu”, kiminde “yürüyücü”, kiminde “çıkıcı”, kiminde “inici” işlev yükleyen etken, içinde kullanıldığı tonalite ya da makamın kendi iç dinamikleri, kendi çekim güçleridir. Bu nedenle aynı perde bir tonalite ya da makamda “çıkıcı” özellik gösterirken, bir başka tonalite ya da makamda “inici”, bir başka tonalite ya da makamda ise “durucu” özellik yüklenebilmektedir. Örneğin Mi sesinin Mi majör tonalitesinde “durak”, Re majör



* “Sipsi” vb. çalgılarda Bûselik perdesini yeden olarak kullanıp Dügâh perdesinde karar verirken (erek çekimi etkisiyle) yapılan ses kaydırmaları (glissando) aralık sayılmayacağı için Bûselik perdesinden Segâh perdesine geçiş olarak değerlendirilemez.


* 12 ve 13 komalık “artık ikili” aralıkları, bir tam ton (tanini ya da büyük mücenneb) ile bir yarım tonun (bakiye ya da küçük mücenneb) bir birine eklenmesinden oluşan “toplam aralıklar” olup doğal ikililerin kullanıldığı her ortamda aynı şekilde (kendilerini oluşturan ikililerin cinsine göre 12 ya da 13 koma) oluşurlar.

tonalitesinde Re sesine karar vermek isteyen “inici” bir ses, Do majör tonalitesine “yardımcı durak”, Fa majör tonalitesinde ise çıkarak Fa sesine karar vermek isteyen bir “yeden” (*note sensible*) işlevi yüklenmesi gibi... İşte her bir sesin (perdenin) tonal ya da makamsal çekim güçleri doğrultusunda yüklendiği tondan tona / makamdan makama değişen bu işlevler o perdelerin yerlerinde oynamalara neden olur ve dolayısıyla (daha önce de değinildiği üzere) bir kemancının Fa # minör tonunda çaldığı Sol # sesi ile La minör tonunda çaldığı Sol # sesi birbirinin aynı olmaz. Çünkü “erek çekimi” denilen bu çekimler nedeniyle her bir perde, Yalçın TURA’nın da belirttiği gibi (sabit perdeli çalgılar esas alınarak verilen kesin oran ve frekans değerlerinin aksine sabit bir nokta olmayıp) “...dar ya da geniş bir frekans bandı, bir bölge olduğu için , bir alt uç, bir göbek ve bir üst uç ihtivâ etmektedir (Tura, 1988: 202) Bu nedenle de bir kemancı, söz konusu frekans bandının, Fa # minörde alt ucunu, Mi majörde göbeğini, La minörde ise üst ucunu kullandığından her tonda farklı bir Sol # basar. Ve işte (farklı amaç ve nedenlerle) bu uçları (noktaları) birbirinden ayrı tutup, sabit perdeli çalgılarda bazen yalnızca biri bazen ikisi, bazen de her üçü için ayrı birer perde bağı takılması ve takılan her bir perdeye birbiriyle ilişkili ya da ilişkisiz isimler verilmesi, bir oktav içinde kullanılan perde sayısının kültürden kültüre ya da aynı kültür içinde dönemden döneme/ kişiden kişiye değişiklik göstermesine neden olmaktadır. (Tura, 1988: 202-203; Atalay, 1989: 135-136) Bu yüzden (müziğimizin ediminde herhangi bir değişiklik olmadığı halde) bir oktav içindeki perde sayımızda belirgin değişiklikler yapıp eski kaynaklarda 17 civarında olan perde sayımız 20. yüzyılda yirmi dörde çıkarılmış ve bu sayıyla da yetinmeyen bazı kuramcılarımız arasında 29, 41 ve hatta 53 perde önerenler bile olmuştur. Burada şunu sorgulamak gerekiyor: Müziğimizde (şükürler olsun ki hâlâ) İtrî’lerin, Sadullah Ağa’ların, Dede Efendi’lerin, Hacı Arif Bey’lerin eserleri seslendirildiğine ve bugün 24 kabul edilen perde sayımız o dönemlerde genellikle 17 olduğuna göre, biz mi fazla perde bağı taktık, yoksa aynı parçaları onlar mı eksik (dolayısıyla da hatalı) bir perde dizgesiyle seslendiriyorlardı? Yazıya dayalı müzik geleneğinin olmaması ve insan belleğinin zayıflığı gibi olumsuz etkenler başta olmak üzere, yüzlerce yılın getirdiği onca olumsuzluğa ve hatta dışlamalara, yasaklamalara rağmen ölümsüz birer abide olarak günümüze ulaşmayı başaran o şaheserlerin, kendi üretildikleri dönemdeki eksik (dolayısıyla hatalı) bir perde dizgesinin ürünü olabileceği düşünülebilir mi?..

Perde sayısının 17’den 24’e çıkarılması, makamsal çekimlerin hissettirdiği bir gereksinmenin sonucu ise şimdi kullanmakta olduğumuz 24 perde ile bütün gereksinimleri karşılayabiliyor muyuz? Müziğimizdeki en önemli ve en çok kullanılan makamlardan biri olan Hüseyinî makamında ve özellikle de Uşşak makamında 1 komalık Si bemol sesiyle gösterdiğimiz Segâh perdesi, örneğin Rast makamında kullandığımız Segâhla aynı yükseklikte midir? Ya da Hüseyinî makamında karara giderken basılan Segâh ile aynı makamdaki Tiz Segâh perdesi birbirinin gerçekten oktavı mıdır? Hüseyinî ve Uşşak makamlarında özellikle karar perdesi olan Dügâh perdesine çözümlenirken Rast makamındaki Segâha oranla bir iki koma daha pes bir “Segâh” (!) basıldığı ve hatta o perde için tanburlara perde bağı bile takıldığına göre,

perde sayısını 17'den 24'e yükselterek eksikleri tamamladığı düşünülen bugünkü perde dizgemizde o perdenin adı ve o perdeyi gösterecek bemol imi nerededir? Ya da dizge hâlâ tamam değil de bazı kuramcılarımızın önerdiği gibi 29, 41 derken 53 perdeye –ki bir oktav içindeki her bir koma için 1 perde demektir- doğru genişlemeyi sürdürecekseniz, örneğin bir tanbur sapının baş eşişe yakın bölümlerine yeni perde bağları takılabilsen bile, aynı perdelerin üst oktavları, perdelerin gittikçe daraldığı gövdeye yakın bölüme nasıl sığdırılacak ve sığdırılabilsen bile o daracak alanlara neyle/nasıl basılabilecektir?

Bütün bu sorulara edimle örtüşen bir cevap beklemek anlamsız olur, çünkü değişiklikler edimin kendisinde değil, açıklamasında (yani kuramda) olmuştur. (!) Örneğin Segâh ve Bûselik perdeleri, bir oktavımızın 17 perde ile gösterildiği dönemlerde hangi aralık ilişkileri içinde kullanılmış ve nasıl duyulmuşsa, 24 perdeyle gösterdiğimiz bu dönemde de aynı aralık ilişkileri içinde kullanılmakta ve aynı şekilde duyulmaktadır. Dolayısıyla günümüzden yaklaşık 3 buçuk asır önce Ail Ufkî (1610-1675) notasında natürel Mi⁵ sesiyle “tam perde” olarak, 3 asır önce Kantemiroğlu (1673-1727) harf yazısında (Bûselik'in “b” sinden hareketle) osmanlıca (arap) alfabesindeki ب (= b) harfiyle “tam perde-nîm perde” ayrımı yapılmaksızın, 2 buçuk asır önce Hamparsum (1768-1839) yazısında (Segâh'ı “tam perde Bûselik'i “nîm perde” sayan geleneksel yaklaşımla) Segâh iminin  üzerine konulan alterasyon çizgisiyle  “nîm perde” olarak, Avrupa nota yazısının kullanımına başlandığı ilk dönemlerde (19. yy) natürel Si⁵ sesiyle “tam perde” olarak, 19. yüzyılın sonlarından

1930'lu yıllara kadar bir komalık diyez imi  konulmuş Si⁵ sesiyle “nîm perde” olarak gösterilmiş ve 1933 yılından başlayarak Dr. Suhi Ezgi'nin önerisiyle kullanıma giren bugünkü değiştirgeç dizgesinde ise yeniden natürel Si⁵ sesiyle “tam perde” olarak gösterilmekte oluşu, Bûselik perdesinin edimdeki kullanılış ve duyuluşundaki farklılıkları değil, yazıya yansıtılış biçimlerindeki ve kuramsal nitelemelerdeki farklılıkları göstermektedir. Kullanılan müzik yazılarındaki gösteriliş biçimleri ve yapılan kuramsal nitelemeler ne denli farklı olursa olsun, edimdeki Bûselik perdesi ve öteki perdelerle oluşturduğu aralıklarda hiçbir değişiklik olmamıştır... Farklılıklar olguda değil algıdadır...

Aynı şekilde perdelerimiz arasındaki oranlara ilişkin açıklama farklılıkları da, (Örneğin Rauf Yekta Bey'in verdiği oranlarla Arel-Ezgi-Uzdilek dizgesindeki oranlar arasındaki farklar gibi...) perdelerimizin edimdeki oranlarından değil, esas alınan dizilere (Pythagor dizisi, doğal dizi vb) ilişkin oran ve anlayış farklarından kaynaklanmaktadır.

Müziğimizi yazmak için kullandığımız nota yazısı ve o yazıyı kullanım biçimimizden kaynaklanan görüntü farklılıkları, dilimizi yazmak için kullandığımız alfabe ve o alfabeği kullanım biçimimizde de yaşanmıştır/yaşanmaktadır. Örneğin 1928 Harf devrimine kadar, 28 harfli Arap alfabesine yeni imler ekleyerek geliştirmiş olduğumuz 36 harfli Osmanlıca alfabeyle yazdığımız dilimizi 1928 Harf devriminden sonra Latin alfabesinin dilimize uyarlanmış bir versiyonu olan 29 harfli yeni alfabeyle yazmaya başlamamız, “dilimizdeki bazı seslerin atıldığı” anlamına gelmediği gibi, “a”, “u” ve “ı”

ünlülerinin inceltilerek ya da uzatılarak söylendiği kâr, hâlâ, mûsikî gibi kelimelerde kullanılan “şapkalı” â, û ve î harflerinin, “*Türk Dil Kurumu tarafından kaldırıldığı*” yolundaki yanlış bir söylenti sonucu* (kullanmakta olduğumuz bilgisayar, telefon vb. araçlardaki klavyelerin de yönlendirmesiyle) olağan a, u ve ı biçiminde yazılması ve dolayısıyla hem okunuşları hem de anlamları birbirinden tamamen farklı olan varis/vâris, adet/âdet, alem/âlem, aşık/âşık, hala/hâlâ, kar/kâr gibi kelimeleri (şapkalarını atarak) aynı biçimde yazmaya başlamamız, konuştuğumuz dilde ve o kelimelerin telaffuzunda bir değişiklik olduğunu değil, dilimizin yazılışındaki değişiklikleri gösterir... Bugünkü yazıda (yanlış bir anlamadan dolayı) şapkalı ünlülerin kullanılmıyor oluşuna bakarak dilimizdeki “uzun” ya da “ince” okunan ünlülerin atıldığını zannetmek ne denli yanlış bir algılama olursa, perdelerimizin kullanılan müzik yazılışlarındaki görüntü farklarına bakarak “değişikliğin” perdelerimizde ve edimde olduğunu zannetmek de aynı şekilde yanlış olur. Gösterilişi, kullanılan yazı ve değiştirgeç dizgesine göre ne denli farklı olursa olsun, örneğin Osmanlı dönemindeki Segâh ya da Bûselik perdelerinin bugünkü Segâh ya da Bûselik perdelerinden hiçbir farkı yoktu. Farklılıklar edimde değil, (edimin yorumu/açıklaması demek olan) kuramda olmuştur.

İşte tüm bu nedenlerden dolayı (Yalçın Tura'nın yıllar önce belirttiği gibi) dizi ve makamların oluşturduğu çekim güçleri nedeniyle sabit bir nokta biçiminde değil daha geniş birer frekans bandı biçiminde oluşan perdelerin farklı noktalarından herhangi birini ya da bir kaçını esas alarak takılan perde bağları nedeniyle birbirinden çok farklı görünen on yedili, yirmi dördü, yirmi dokuzlu... perde dizgelerinin aslında aynı frekans bandının değişik noktalarından başka bir şey olmadığını, dolayısıyla “on yedili sistemin farklı birer görünüşünden ibâret” olduklarını (Tura, 1988: 203-204; Atalay, 1989:121-138) gözden kaçırmamak gerekiyor. Söz konusu perde dizgelerinden birini esas alıp öteki dizgeleri esas alınan dizgenin bakış açısıyla değerlendirmek, (özellikle de esas alınan dizge bir başka kültürün perde dizgesiyse) bizde görüldüğü gibi yanlış algılara neden olmaktadır.

Müziğimizin yazımında bir başka kültürün yazısını kullanıyor olmamızdan çok (zira bugün tüm dünyada aynı yazı kullanılmaktadır) müziğimize ilişkin her şeye, (perdelerimizin bile dört beş ses yukarıdan gösterildiği) o yazının kriterleriyle bakmamız sonucu, perde dizgemizden makam dizgemize kadar hemen her şey (yazının getirdiği koşulların doğrultusunda) yeniden düzenlenip geleneksel çizgisinden ve edimden uzaklaşmış oldu. Bütün bunlar yetmezmiş gibi, müziğimizin kendisini değil de kağıt üzerindeki çarpıtılmış görüntüsünü esas alan kimi insanlar “*Türk müziğinde komalı seslerin bulunduğu*” kanısına varıp (müzikteki “koma” terimini

* Eskiden “Lokâl, Plân, Plâj, Flâma, Klânet” gibi “Batı” kökenli kelimelerde de kullanılan şapkalı â harflerinin “Türk Dil Kurumunca 2005 yılında yayınlanacak yazım kılavuzunda kaldırılacağı” ve bu gibi kelimelerin yabancı dillerdeki yazılışlarına uygun olarak şapkasız a harfiyle Lokal, Plan, Plaj, Flama, Klarnet biçiminde yazılacağı” açıklanmasından sonra, “dilimizdeki uzun ya da ince â, û ve î seslerinin eskiden olduğu gibi yine şapkalı olarak yazılacağı, bunların değiştirilmesinin söz konusu olmadığı” yolundaki Kurum açıklamasına ve Türk Dil Kurumunun daha sonra yayınlanan yazım kılavuzu ve sözlüklerinin tümünde eskiden olduğu gibi şapkalı yazılmış olmalarına rağmen, “şapkaların kaldırıldığı” yolundaki asılsız söylenti yüzünden, şapkalı yazılması gereken harflerdeki şapkaları atıp, örneğin Kar ve Kâr gibi iki ayrı kelimeyi aynı biçimde yazma hatasını ne yazık ki yaygın biçimde sürdürüyoruz.

biraz da tıptaki “koma” terimiyle özdeşleştirmelerinden olsa gerek) “*çokseslilik dahil her türlü gelişimi bu seslerin engellediğini, dolayısıyla müziğimizden atılmaları gerektiğini*” düşünerek, “12 eş aralıklı düzenin dışında kalan perdelerimizin atılması (!) müziğimizin ‘tampere’ seslerle yapılması” önerisiyle “*tampere hüseyîni*”, “*tampere segâh*” (!) türünden kavramlar (!) ortaya atabiliyorlar... Konunun en şaşırtıcı yanı da, bu tür çarpık kavramların (aşağıda görüldüğü üzere) üniversitelere bağlı Müzik Bölümlerinde uygulanmak üzere YÖK tarafından yürürlüğe konulan Lisans programlarına da girmiş (!) oluşu...

1. Eğitim Fakültesi Öğretmen Yetiştirme Lisans Programları

www.yok.gov.tr/web/guest/icerik/-/journal_content/56.../49875

II. YARIYIL

Müziksel İşitme Okuma Yazma II (2-2-3) İkişerli ve üçerli ölçülerde iki diyez-iki bemollü majör – minör tonlarda, pentatonik dizilerde, **tampere hüseyîni ve karcığâr makamlarında tek sesli ve iki sesli düzeye** uygun okuma, yazma, çözümlenme ve yaratma uygulamaları, tonal üç sesli akorların kök ve çevrimleriyle okuma, yazma ve çözümlenme uygulamaları.

V. YARIYIL

Müziksel İşitme Okuma Yazma V (2-0-2)

Tüm ölçülerde ve tüm majör – minör tonlar ile *tampere segâh*, *hüzzam*, *saba* makamlarında tek sesli ve iki- üç sesli **düzeye uygun ezgi okuma, yazma, çözümlenme ve yaratma uygulamaları; üç sesli, dört sesli, beş sesli (dominant dokuzlu) tonal akorlarla uygulamalar; Orta Çağ modları ile uygulamalar.**

Üniversite düzeyinde (üstelik de Müzik Bölümlerinde) Türk müziği öğretmek adına programa sokulmuş kavramlar: “*tampere hüseyîni, tampere segâh*” ...(!)

Bu program ve anlayış doğrultusunda verilen bir makam bilgisiyle Bûselik ve Segâh perdeleri arasındaki bir komalık yükseklik farkının nasıl kavratılabileceği, dolayısıyla örneğin Rast makamı ile Mâhur Makamı arasındaki farkın nasıl açıklanabileceği gibi hususlar bir yana, örneğin Hüseyîni makamının (bugünkü yazıya göre 5 ses aşağıdan) RE-MÎ-FA-SOL-LA-SÎ-DO-RE dizisiyle özdeşleştirilerek açıklanması sonucu, geleneksel “makam” ve “dizi” kavramları da birbirine karıştırılmaktadır... Zira Türk müziğinde “dizi” ile “makam” birbiriyle ilintili fakat aynı şey değildir. “Dizi”, bir makamı belirleyen perdelerin yükseklik derecelerine göre (genellikle de pesten tize doğru) sıralanmasından oluşurken, “makam”, o seslerin işleniş biçiminden (seyrinden) oluşmaktadır. Bu nedenle de aynı diziden (seslerinde en küçük bir değişiklik yapılmaksızın) farklı makamlar elde edilebiliyor. (Örneğin dördü de aynı diziyi kullanan aynı perdede karar veren Hüseyîni, Muhayyer, Nevâ ve Tâhir makamlarında olduğu gibi...) Bu yüzden de geleneğimizde makamlar, (çok yakın zamanlara kadar) o makamlarda kullanılan perdelerin oluşturduğu dizilerle değil, kullanılış biçimlerini

(seyirlerini) yansıtabacak betimlemelerle tanımlanmıştır. (Bkz: Oransay, 1966: 82-90) Örneğin Zekâi Dede'nin öğrencilerinden Hoca Kâzım Beğ'in (Kazım Uz 1873-1943) 1894'te yayınlanan ve 1964'te Gültekin Oransay tarafından yeni yazıya çevrilip genişletilerek yeniden basılan *Musiki Istlahatı*'nda bile örneğin Rast makamı: *“Makam-ı mezkûr evvelâ rast perdesinden başlayub sonra düğâh, segâh perdelerile tekrar rast, düğâh göstererek rast perdesinde karar eder. İşbu makamın çargâhdan neva, hüseyinî, evc, gerdaniye, muhayyer ve belki tiz çargâha kadar seyri ca'iz olub bem olarak dahi ırak, aşiran, yağâh perdelerine inmesi dahi ka'ide-yi musikiyedendir.”* (Uz, 1964: 57) şeklinde “işleniş biçimiyle” (seyriyle) tanımlanmaktadır. Daha önceki kuram kitaplarında daima işleniş biçimleriyle tanımlanan (ve esasen başka türlü tanımlanabilmesi de mümkün olmayan) makamlarımızı, “dizileriyle” özdeşleştirmek ve aynı dizi seslerini kullanan her işleniş biçiminin, açıklaması yapılan makamı oluşturabileceğini zannetmek büyük bir hata olur. Bu nedenle “Türk müziğini öğretmek” adına yapılan bu gibi yanlışların bir an önce düzeltilmesi ve o dersleri okutacak hocaların Türk müziği konusunda doğru bilgilerle donatılması mutlaka sağlanmalıdır.

Türk Müziğinin Perde Dizgesi Ve Çokseslilik

Türk müziğinde uluslararası düzeyde bir çoksesliliğin gelişmemiş olması, bugüne dek çok farklı nedenlerle açıklanmaya çalışılmıştır. Daha çok Avrupalı kuramcılar, tarihçiler ve yazarlar tarafından ortaya atılmış görüşlerde *“içinde yer aldığımız iklim kuşağının etkilerinden konuştuğumuz dilin özelliklerine, aile ve toplum yapımızdan beyin kapasitemize, zeka düzeyimize kadar”* uzanan bir çok “neden” (!) ileri sürülmüştür... Doğrudan doğruya “Türk müziği” başlığı altında olmasa bile, Türk müziğini de kapsayacak *“Doğu müziği”* genellemesi altında yapılan bu tür açıklamalar arasında *“Sahip olduğumuz ‘Tek Tanrı’ inancının, çoksesli düşünmemizi engellediğini”* ileri sürenler bile olmuştur. Cevap vermeyi bile değmeyecek ölçüde bilgisizlik ve bilinçsizlik kokan bu tür “nedenlemelerin” en ilginç ve hatta tek “bilimsel-miş” (!) gibi görüneni de, kendi bilim adamlarımız (!) tarafından ortaya atılmış olan *“Türk müziğinde çoksesliliğe, kullandığımız komalı seslerin engel olduğu”* görüşüdür...

Buraya kadar açıklanan bilimsel ve tarihsel verilerde de görüldüğü üzere “koma” bir ses türü değil, aralık birimi olduğu için dünyanın hiçbir yerinde “komalı” olarak nitelenebilecek bir ses türü olmadığına/olamayacağına ve eş aralıklı düzen türünden yapay müdahaleler yapılmadığı sürece dünyanın her yerinde fiziksel yasaların psikofiziksel etkileriyle oluşturulan doğal sesler kullanıldığına göre, *“Türk müziğinde komalı seslerin bulunduğu”* görüşü ve bu görüşün savunucuları arasında “profesör” unvanı taşıyan insanlarımızın da bulunması neyle açıklanabilir?..

Türk müziğinde uluslararası düzeyde bir çoksesliliğin gelişmemiş olduğu elbette doğrudur, ancak gelişmemiş ya da gelişmemiş olmasının nedeni, ne bazı yabancıların ileri sürdüğü gibi *“içinde bulunduğumuz iklim kuşağı”*, ne *“dilimiz”*, ne *“dînimiz”*, ne *“aile yapımız/ toplum yapımız”*, ne *“beynimizin çoksesliliği kavrayabilecek kapasitede olmayışı”* ve ne de kendi bilim adamlarımız(!) tarafından “baş belası” ilan edilen “komacıklarımızdır” ...

Çoksesli müzik geleneğine ulaşmamış ve aynı şekilde gittiğimiz takdirde ulaşamayacak olmamızın ana nedeni nota yazısını kullanım biçimimizdir!

Avrupa'daki ilk örnekleri M.S. 9. yüzyılda ortaya çıkan ve yüzlerce yıl süren bir evrimden sonra ancak 17. yüzyılda bugünkü biçimini alabilmiş olan nota yazısını, bizler ancak 19. yüzyıldan itibaren (o yazının geçirdiği evrim sürecini yaşamadan/bilmeden) kullanmaya başladığımız için, nota yazısının işlevlerini de bütünüyle kavrayamayıp yalnızca bir "saptama aracı" olarak algıladık. Dolayısıyla müziksel eserleri kağıt üzerine aktarıp "unutulmalarını önleme", "başkalarına ulaştırma" ve "görselleştirme" gibi ilksel işlevleri dışındaki "koşullandırma", "müziksel belleği zayıflatma", "doğaçlama yeteneğini köreltme" gibi yan işlevlerini fark edemedik. Yan işlevlerini fark edemediğimiz gibi, yazının kendisinde bulunmayan bir takım "düşünsel" işlevler de yükledik: Aslında yalnızca bir "araç" olan yazıyı "amaç" olarak algılamamız, müziksel yetkinliği belirlemede "kriter" kabul edip insanların müziksel yetkinliklerini "nota bilip bilmeyişlerine" bakarak değerlendirmeye kalkışmamız ve hatta kendi otantik müziklerini yapan halk müziği sanatçıları bile bu kriterle değerlendirmeye çalışmamız (bir tür "sonradan görme" psikolojisi içinde) nota yazısına yüklediğimiz düşünsel işlevlerden bazılarıdır. Bizler bu gibi düşünsel işlevlerle yazıyı bambaşka alanlara çekerken onun en önemli işlevlerinden birini daha gözden kaçırdık: "Tasarım aracı olma" ... Oysa gerçek çoksesliliğin olmazsa olmaz koşulu, Avrupa'da çoksesliliği geliştirip zirvelere çıkaran gücün kaynağı "nota yazısını aynı zamanda bir tasarım aracı olarak kullanılabildiği olmalarıdır"

"Geleneksel kültürlerde müzik yazısı, daha çok *saptama* ya da *ulaştırma* aracı olarak kullanılmakta, dolayısıyla eserler önce doğaçlama yöntemiyle (genellikle de bir çalgı üzerinde) yaratılmakta ve ancak ondan sonra (unutulmalarını önlemek ya da başkalarına ulaştırabilmek amacıyla) notaya alınmaktadır. Bu nedenle de çok kez yalnızca bir *'ilham olayı'* olayı olarak nitelenen bu tür besteleme -ki buna *'besteleme'* diyebilmek de güçtür- geleneksel kalıplar içinde yapılmış yeni bir doğaçlamadan öteye gidememektedir. (Atalay, 1985: 946)

Doğaçlama, " akıp giden zaman süreci içinde, o anki konsantrasyonla akla gelenin çalınması" biçiminde gerçekleştiği için, yapılacakları ve yapılabilecekleri uzun uzun düşünüp tasarlayabilme olanağı yoktur. Oysa "çokseslilik", ilham gelince hemen oracıkta yapılabilecek doğaçlamaların aksine son derece yoğun ve incelikli hesaplamaları gerektiren bir tasarım olayıdır. Her bir partide kullanılacak seslerin seçimi, her bir partinin oluşturacağı melodik çizgi ve tüm partiler birlikte duyulduğu zaman ortaya çıkacak armonik tını ince ince düşünülüp tasarlanmak zorundadır. Aksi halde ortaya çıkacak şey polifoni (polyphonie) değil, kakofoni (kakophonie) olur.

Eserlerin doğaçlama yöntemiyle yaratıldığı müzik kültürlerine "Edime dayalı müzik kültürü", kağıt üzerinde tasarlanarak yaratıldığı müzik kültürlerine ise "Yazıya dayalı müzik kültürü" diyecek olursak, Türk müziğinde Avrupa nota yazısının kullanımına 1828'den sonra geçilmiş, fakat yazıya dayalı bir müzik kültürüne hâlâ geçilememiştir. Müziğimizde yüzyıllardan beri kullanılagelen "bordun" (süreğen ses/dem tutma), "basso ostinato" (direngen/inatçı bas), "paralel seslendirme" ve "heterofoni" (heterophonie) türünden primitif çokseslilik öğeleri bir yana bırakılacak olursa, Avrupa'da M.S. 9. yüzyılda başlayan organum ve daha sonraki yüzyıllarda birbiri ardınca ortaya çıkan conductus, motet, cantus gymellus (*Fauxbourdon*),

Kontrapunkt ve Armoni gibi bilinçli çokseslendirme tekniklerinin hiç birine (ya da benzerlerine) ulaşamamış olmamızın ana nedeni edime dayalı müzik kültüründen yazıya dayalı müzik kültürüne geçemememiz olmuştur.

Yazıya dayalı müzik kültürlerinde eserler, herhangi bir çalgı ile doğaçlanarak değil, doğrudan doğruya kağıt üzerinde tasarlanarak oluşturulduğu için, besteciler yalnızca “çalabildiklerini” ya da “çalınabileni” değil, düşünebildikleri her şeyi yazabildiklerinden , çalgı tekniklerinin gelişiminde de itici güç rolü oynamışlardır.

Yazıya dayalı müzik kültürüne geçmemiş olan toplumlar, “*eserlerin çalınmadan nasıl bestelenebileceğini*” anlamakta genellikle zorlanırlar. Oysa çoksesli müzik yazar bir bestecinin kendi yazdığını çalabilmesi (eser kendisinin iyi çaldığı tek bir çalgı için değil de birden çok çalgı, orkestra ya da koro için yazılmışsa) yalnızca bestelerken değil, besteledikten sonra da olanaksızdır. Örnek olarak Beethoven 9. Senfoninin 4. Bölümünden aldığım aşağıdaki sayfalarda da görüleceği üzere, eserin bu bölümünde, üflemeli çalgılar, yaylı çalgılar, vurmali çalgılar ve dört partili koro olmak üzere (her biri farklı notalar içeren) toplam 23 parti (yani alt alta yazılmış dizelerin tümü) aynı anda seslendiriliyor. Bir insanın 10 değil 40 parmağı olsa, bütün bu partileri aynı anda çalabilmesi yine olanaksız olurdu. Çünkü bu sefer de parti kesişmelerinde parmaklar birbirinin üstüne binip çalamazdı. Dahası, aynı anda duyulacak onca ses arasındaki armonik ilişkiyi doğaçlama hızında düşünüp/düzenleyebilmek mümkün olmadığı gibi, ses renkleri birbirinden çok farklı olan onca çalgı ve koronun sesini yalnızca bir çalgı (ör. piyano) ses renginde duyacağı için, yazdığı eserin, atayacağı çalgılar ve koroyla seslendirildiğinde nasıl tınlayacağını da bilemezdi... Kısacası Beethoven’ın aşağıda yalnızca 2 sayfası görülen o dev eseri her hangi bir çalgıda çalarak, deneyerek yazması gibi bir şey söz konusu bile değildi... Kağıda yazdığı her bir notanın yüksekliğini, ses rengini ve öteki partilerle ilişkisini, “iç duyma” yoluyla (yazdığı her şey o anda mükemmel bir orkestra ve koro tarafından seslendiriliyormuş gibi) beyninin içinde duyarak/tasarlayarak yazdı. Bu yüzden de bu eseri yazdığı yıllarda işitme duyusunu neredeyse tamamen kaybedip “sağır” bir insan haline gelmiş olması (en küçük bir tını hatası olmayan) bu dev eseri yazabilmesine engel olmadı. Nitekim işitme problemleri yaşamaya başlamadan önce yazdığı onca eseri de (her polifonik müzik bestecisi gibi) “iç duyma” yoluyla yazdığından, karşılaştığı işitme kaybı, yalnızca dışarıdan gelen sesleri duymasına engel oldu, kağıda yazdıklarını beyninin içinde duymasına değil... Partituru aşağıdakilere benzer 226 sayfa, ortalama seslendirme süresi 70 dakika olan bu eseri yazmaya 1817 yılında başlayıp 1823 yılında bitirdiği, yalnızca 8 ölçülük koral temasının bugün bilinen en son şekline karar verinceye kadar söz konusu temanın kaç ayrı varyasyonunu denemiş olduğu ve eserlerinin el yazmalarındaki silgi tahribatları, “en iyiye” ulaşınca dek silip yazmaktan delinmiş partitur sayfaları düşünülecek olursa, polifonik müziklerin yaratılabilmesi ile nota yazısını tasarım aracı olarak kullanabilme arasındaki sıkı bağıntı açık bir biçimde ortaya çıkar. Nitekim ilk bilinçli çokseslendirme yöntemi olan Organum’un, Avrupa nota yazısının başlangıç evresi olan Neumatik yazının yaygınlaşmasından (M.S. 9.yy) hemen sonra ortaya çıkmış olması bir rastlantı değil, yazının getirdiği “tasarım” olanağı ile çoksesli eser yaratılabilme arasındaki ilişkinin göstergesidir.

212 *Prestissimo. Op. 432.*

Gran Tamburo.

Triangolo & Cinelli.

Piccolo.

Flauti.

Oboi.

Clarineti.

Fagotti.

Corni 1^{mi}

Corni 2^{di}

Clarini.

Timpani.

Tromboni: Tenore.

Alto.

Basso.

Violini.

Viola.

C O R I.

Violoncello.

Basso.

in sva... loto

in sva... loto g

Seid umschlungen Mil-li-o-nen!

Prestissimo Op. 432

İşaretlenmiş 23 dizek soldan sağa doğru aynı anda okunup seslendiriliyor...

222

Maestoso. ♩ = 60.

The musical score is written for a vocal soloist and piano accompaniment. It is in 3/4 time and marked *Maestoso*. The tempo is indicated as ♩ = 60. The key signature has one sharp (F#). The score consists of 12 systems of staves. The vocal line is written in the soprano clef and includes the following lyrics: "in gva", "in gva", "loto", "in gva", "ter aus E li - si - um!", and "Preu - de scho - - - ner". The piano accompaniment is written in the bass clef and includes various dynamics such as *ff*, *p*, *cres*, and *sf*. There are also performance instructions like *loto* and *Maestoso*. The score features complex rhythmic patterns and dynamic contrasts throughout.

Toplumsal ve kültürel olayları tek nedene bağlamak (ileri sürülen neden ne kadar önemli olursa olsun) çok kez yanıltıcı olacağından, müziğimizde çoksesliliğin gelişmemiş olmasında (ana neden yazıya dayalı müzik kültürüne geçemeyişimiz olmakla birlikte) başka etkenlerin de rol oynamış olabileceği gerçeğini gözden kaçırmamak gerekiyor. Olası nedenlere maddeler halinde değinilecek olursa:

1 – Avrupa nota yazısı ve o tarihlerde “garp musikisi” ya da “alafranga musiki” adı verilen çoksesli müzik türüyle ilk karşılaşmamız sayılan Tanzimat döneminde, Avrupa’da “çoksesli müzik” geleneği 1000. yılına yaklaşıyordu. M.S. 9. yüzyılda “organum” la başlayıp conductus, motet, cantus gymellus, kontrapunkt ve armoni dönemlerini yaşayan Avrupalılar , yaptıkları çoksesli müziğin tüm “kod” larını, yaklaşık bin yıl boyunca yaparak - yaşayarak öğrenmişlerdi. Dolayısıyla ilk kez Tanzimat döneminde karşılaştığımız o müziğin ardında, (bizim hiç bilmediğimiz / tanımadığımız) yüzlerce yıllık bir geçmiş vardı. Aradaki halkaların ve gelişmelerin hiç birini yaşayıp içselleştirmeden, kodlarını bilmediğimiz bir müzikle karşı karşıya kaldık. Bu yüzden, (tıpkı bilmediğimiz bir yabancı dilde şiir dinler gibi) anlayamadığımız (ama çok değerli olduğuna inandığımız/inandırıldığımız) o müzik türüyle kurabildiğimiz bağ bilinçsiz bir “hayranlıktan” öteye gidemedi. Duyulan bilinçsiz hayranlık Osmanlı İmparatorluğunun hemen her alanda yaşamaya başladığı gerileme ve toprak kayıplarından doğan “özgüven” kaybıyla da birleşince kendi müziğimize de “kuşuklu” gözlerle bakmaya başladık. İlerleyen yıllarda daha da keskinleşecek olan bu bakış açısı, Ziya Gökalp gibi toplum önderleri tarafından da pekiştirilince, müziğimizin “inkarına” ve hatta “yasaklanmasına” kadar uzanacak bir dizi yanlışın temelleri atılmış oldu... (Bkz: Ziya Gökalp “Türkçülüğün Esasları”)

Hepsi aynı gövdeden yükselmiş olan Geleneksel Türk Sanat Müziği, Türk Halk Müziği, Mehter Müziği, Tasavvuf Müziği gibi dallarını birbirinden ayrı tutup, “bizdendir”, “bizden değildir” yargılarıyla budamaya kalkışan aydınlarımızın, bugün de (bilinçsiz bir “temperament” özentisiyle) her bir dalın temelindeki perde dizgesini budamaya kalkışması ve bunu da “Türk müziğini geliştirmek” adına önermeleri ne yaman bir çelişki, ne hazin bir tablodur...

Yapılan yanlışların kendisinden çok daha vahim olanı ise yarattığı “algılar” ve müzik alanında yaşadığımız “ikilik” oldu: Bir tarafta “çok değerli olduğuna inandığımız ama anlayamadığımız ‘Batı müziği’, öbür tarafta “tek sesli, Bizans artığı, Arap artığı, Yunandan iktibas, saray mûsikîsi, dümtek mûsikîsi” gibi karalamalar yüzünden tedrisattan bile çıkarılan “Türk müziği”...

Aklımızın birini gönlümüzün diğerini istemesinden doğan motif çatışması içinde ikisini de alamayıp iki değerli müzik arasında müziksiz kaldık ... Toplumsal olaylar hiçbir şekilde “boşluk” kabul etmeyeceğinden o boşluğu da “arabesk” vb. yoz müzikler doldurdu. Bach’a, Beethoven’a, Brahms’a ulaşalım derken İtrî’lerin, Sadullah Ağa’ların , Dede Efendî’lerin ulaştığı düzeyin kat be kat gerisine düştük... Senfonileri, Konçertoları dinleyip anlayan bir toplum yaratalım derken 4 haneli bir peşrev ya da saz semâsinin ilk hanesiyle tesliminden ötesini dinlemeye tahammül edemeyen, geleneksel müziğindeki bütün formları terk edip iki bölümlü şarkıdan

daha büyüğünü dinleyemeyen (ve dolayısıyla da besteleyemeyen) bir toplum yarattık...

Ve şimdi de... uluslararası düzeyde bir çoksesliliğe ulaşamayışımızı perde dizgemizdeki (olmayan) “komalarla” açıklamaya çalışıp aklımızı “komaya” sokuyoruz...

2 –Nota yazısı konusunda yaptığımız hatanın aynısını “çokseslilik” konusunda da yapıp, aslında yalnızca bir “araç” olan çoksesliliği “amaç” ve hatta “kriter” olarak algıladık. Oysa “çokseslilik”, müzikte “*olmazsa olmaz*” denilecek bir “koşul” değil ,müziğe olağanüstü derinlikler katan üçüncü bir “boyut”tur. Çoksesli müziğin getirdiği olanakları kriter kabul edip tek sesli (tek partili) müziklere “eksik” gözüyle bakmanın, renkli resmi kriter kabul edip siyah-beyaz resme ya da resimde “perspektifi” kriter kabul edip minyatürlere “eksik” gözüyle bakmaktan hiçbir farkı yoktur.

“Şairim/Zifiri karanlıkta gelse şiirin hası / Ayak seslerinden tanırım / Ne zaman bir köy türküsü duysam / Şairliğimden utanırım.” diyen Bedri Rahmi Eyüpoğlu’nun da içtenlikle dile getirdiği gibi, asırdan asıra, gönülden gönüle süzüle süzüle pınar suları gibi arınmış tertemiz bir Anadolu türküsünün saflığı / içtenliği ya da örneğin İtrî’nin Salât-ı ümmiye’sinde tek partiyle ulaşılmış olduğu olağan üstü derinlik karşısında hayranlık duymayacak ve hatta kendi besteciliğini sorgulamayabilecek kaç besteci vardır?..

Ne kadar önemli bir boyut olursa olsun, müziksel anlatımda yalnızca bir “araç” olan çoksesliliğin “amaç” olarak algılanması ve eserlerin sanatsal değerini belirlemede “kriter” kabul edilmesi, sanata yapılabilecek çok büyük bir haksızlık ve saygısızlık olmanın ötesinde, çektiği tepkiler yüzünden çoksesliliğin benimsenip gelişmesine de zarar vermiştir/vermektedir. Tanzimat dönemiyle başlayıp Cumhuriyet döneminde daha da belirginleşen “çoksesli müzik” hedefini yeterince tutturamayışımızda, “etki” beklerken “teпки” çeken kibirli yaklaşımların da payı yok mudur? Konuya bir Avrupa’lı gözüyle bakan tarihçi Curt Sachs bile *“...Batı’da armoniye dayanan ezgi –ki çoğun uygudan uyguya bağlantı seslerinin doğurduğu bir çizgi bile olabilir- Doğu’da, Batı’nın aklının alamayacağı inceliklere ulaşmıştır.”* (Sachs, 1965: 8) deyip o “tek sesli” diyerek küçümsemeye kalkıştığımız melodilerdeki “akıl almaz” inceliklere dikkat çekerken, kendi kültürümüzde aynı incelikleri fark edemeyişimiz ne tür bir koşullanma, ne tür bir talihsizliktir?

Çokseslilik konusundaki önemli sorunlardan biri de kavramların karıştırılıyor oluşudur. “Türk müziğinde çoksesliliğe ulaşip çok sesli eserler üretebilme” ile “Türk müziğinin çokseslendirilmesi” aynı şey değildir. İlki herkesin isteyebileceği büyük bir gelişme demektir. İkinci ise mevcut Türk müziği repertuarının çokseslendirilmesi (armonize edilmesi/düzenlenmesi) anlamına gelir ki, “Çoksesli Türk Müziği” hedefinden anlaşılan bu olmamalıdır. Zira (daha önce de değinildiği üzere) “çokseslilik” müzikte bir boyut olduğundan, olağan olan, bir eserdeki tüm boyutların aynı besteci tarafından tasarlanmış olmasıdır. Yüzlerce yıl önce (bambaşka yaşam biçimleri ve ruh halleri içinde) tek partili olarak bestelenmiş eserlere, yıllar sonra başkaları tarafından çokseslilik boyutu eklemesi (elbette yapılabilirse de) asıl hedef

olmamalıdır. Asıl olan, daha önceki dönemlerin eserlerini yaşadığımız çağın değerlerine uydurmak değil, yaşadığımız çağın değerlerine uygun yeni eserler üretebilmek olmalıdır. Bununla birlikte bir bestecinin beğenip etkilendiği tek sesli bir parçayı çokseslendirmesinde, onu tema olarak alıp farklı varyasyonlarını oluşturmasında ya da yazacağı eserde tematik gereç olarak kullanmasında hiçbir sakınca olmayacağı ve bu tür çalışmaların dünyanın her tarafında yapıldığı da unutulmamalıdır. Bütün bir repertuvar üzerinde değilse bile tek tek eserler bazında yapılabilecek bu tür denemeleri, “seçilen eserdeki bir eksikliği (!) tamamlama ya da o eserin bundan sonraki seslendirme biçimi” olarak algılamamak gerekir. Yapılan çokseslilik denemesinin, o eserin farklı bir yorumundan ibaret olduğu, orijinalinin yerine konulmak amacıyla değil, olsa olsa yanına konulabilmek amacıyla yapıldığı ve aynı eserin kaç kişi tarafından kaç değişik düzenlemesi yapılmış olursa olsun orijinalinin her zaman en üstte olacağı unutulmamalıdır. Dolayısıyla zaten çok az sayıda yapılmakta olan çokseslendirme denemelerini (yapılan denemeler gerçekten başarısız olsa ya da bize öyle gelse bile) “Türk müziğinin bozulması” olarak algılamamalıyız. Zira müziksel eserler, resim, heykel ya da mimarî eserler gibi bir defa yapılan ve yapıldığı gibi duran real bir katmana sahip olmayıp, irreal yapılarıyla her bir seslendirmede yeniden yapıldıkları için “bozulmaları” da söz konusu olmaz: “Kötü” olan beğenilmeyen seslendirme biçimleri elenir, iyi olan kalıcı olan seslendirme biçimleri yinelenir...

Çokseslendirme denemelerinin teşvik edilmesi ve yapmaya çalışanların yüreklendirilmesi, o demeleri yapan insanları sorumsuzluğa ve özellikle de “eksik olan bir şeyi tamamladıkları” kuruntusuna sevk etmemelidir. Çünkü bir eserin çokseslendirilmesi, ondaki bir “eksikliği” (!) tamamlamayı hedefleyen kibirli bir yaklaşımdan değil, o esere duyulan hayranlıktan kaynaklandığı ve yapılan çokseslilik de, o eserin satır aralarında zaten var olan karşıt melodi ve tınıları gün ışığına çıkarabildiği ölçüde başarılı olabilir. Aksi taktirde yapılan çokseslilik, o esere (orijinalinin yüzü gözü hürmetine katlanılan) bir takım sesler ilave etmekten öteye gitmeyecektir.

3- “Çokseslilik” gelenek ya da çokseslendirme bilgisiyle gerçekleştirilebilen teknik bir boyuttur. Tonal müzikte, hem yüzlerce yıllık bir çokseslilik geleneği hem de Kontrapunkt bilgisi, Armoni bilgisi vb. yüzlerce yıllık bilgi birikimi olduğu için, tonal (majör ya da minör) bir parçayı doğru bir biçimde çokseslendirebilmek, son derece kolaydır. Bizde ise, çokseslilik geleneğinin olmayışına bağlı olarak çokseslendirmenin nasıl yapılacağını gösteren bir bilgi birikimi de yoktur. “Müzikte batılılaşma” çabalarının başladığı ilk dönemlerde bu eksikliğin tonal müzikte kullanılan armoni ve kontrapunkt bilgileriyle kolayca çözülebileceği zannedilmişse de, majör ve minör tonaliteler için geliştirilmiş olan o çokseslendirme bilgilerinin, majör ve minör tonalitelerden çok farklı özelliklere sahip makamlarımıza direkt olarak uygulanamayacağı kısa sürede anlaşıldı. Türk müziğinin çokseslendirilmesinde kullanılmak üzere Kemal İlerici tarafından geliştirilen ve 1970 yılında yayınlanan “Türk Müziği ve Armonisi” başlıklı XIX+536 sayfalık kitapta, tonal müzikteki “üçlüsel” akor yapısına karşılık olarak “dörtlüsel akor” yapısını öneren ve “Hüseynî” makamını ana makam kabul edip öteki makamları Hüseynî’yi merkez alarak yeniden gruplandıran

bir “dörtlülse armoni” tekniği ortaya atılmışsa da, daha önce Avrupa’daki izlenimci (empresyonist) besteciler tarafından da kullanılmış olan “dörtlülse armoni”, I., IV., V. ve VIII. basamakları “durucu” özellik gösteren makamlarımıza nispeten uygun düşmekle birlikte örneğin “Rast” ve Nihavend” gibi (çatki perdelerinin konumu açısından “üçlüsel” özellik gösteren) makamlarımıza pek uygun düşmemektedir. Kaldı ki, herhangi bir müzik kültüründe çokseslendirme bilgilerinin ortaya konabilmesi için, önce çoksesli örneklerin yaratılması ve o örnekler arasında en çok tutulup yayılanlar üzerinde yapılacak çözümleme çalışmalarıyla da yapılmış olan çokseslendirmelere ilişkin kuralların çıkarılması gerekir. Bir başka deyişle eserlerin kurallardan değil, kuralların eserlerden çıkarılması gerekir. Nitekim Avrupa’da M.S. 9. yüzyıldan başlayan yaklaşık 700 yıllık bir çokseslendirme birikiminin ardından 1600’lü yıllarda ortaya çıkan armonik çokseslendirmeye ilişkin ilk kuramsal bilgiler, Rameau’nun 1722 ve 1726 yıllarında yayınlanmış ilk yazılarında ortaya konuldu. Oysa 1722’ye kadar olan yüz yılı aşkın dönemde yüzlerce besteci* binlerce armonik eser vermişti... ve Rameau da 1722 yılında yayınlamaya başladığı bilgileri işte o binlerce eserden oluşan birikimi inceleyerek oluşturdu. Bu konuyla ilgili olarak Riemann, Almanya da “*Harmonielehre*” (Armoni bilgisi) teriminin bile (bilindiği kadarıyla) ilk kez 1760 yılında G.A.Sorge’nin “*Compendium harmonicum oder... Lehre von der Harmonie*” başlıklı kitabında geçtiğini, daha önce Zarlino (1558), Th.Campian (1613), Werckmeister (1687) ve G. Keller (1707) tarafından ortaya atılan “*majör ve minör akorlar, akorların çevrilebilirliği*” vb. konulardaki edime ilişkin yazıların kuramsal açıdan “armoni bilgisi” kabul edilemeyeceğini, armoni bilgisi olarak nitelenebilecek ilk bilgilerin Rameau’nun yazılarıyla (1722, 1726) başladığını belirtmektedir.. (Riemann, 1978, I: 524)

Kemal İlerici tarafından ortaya atılan “dörtlülse armoni bilgisi”nin müziğimizde kullanılan her bir makama ne derece uygun olduğunu test edebilecek sayı ve düzeyde eser birikimi olmadığı için elimizdeki ilk kaynak olmanın güçlüklerini ve onurunu taşıyan bu değerli çalışmadan olabildiğince yararlanmak fakat, oradaki kurallara koşullanmadan her bir makamımızı tek tek inceleyip, “çatki” ve “dolgu” perdelerini hatasız bir şekilde saptamak gerekir. Doğru bir çokseslendirmenin ilk adımı olan bu saptamadan sonra her bir bestecinin kendi tercihleri doğrultusunda yapacağı çokseslendirmelerin karşılaştırmalı olarak incelenmesi, hangi makamımızda ne tür bir çokseslendirme yönteminin kullanılabileceğini göstermeye başlayacak ve ancak ondan sonra edime dayalı bir çokseslendirme bilgisine de ulaşılacaktır.

4- Çoksesli Türk Müziğine ulaşamayışımızın bir önemli nedeni de, okullaşma biçimiz... Yaşanan tarihsel süreçler içinde Türk müziğinin çok uzun süre tedrisat dışı bırakılması ve ülkemizde müzik eğitiminin “Batı müziği” ekseninde yürütülmesi nedeniyle, uluslararası düzeyde çok başarılı müzisyenler yetiştirebilmemize karşın, Türk müziğini yeterince tanıyıp bilen müzisyenler yetiştirmede çok geç kaldık. Yetiştirdiğimiz sanatçıların Türk müziğini yeterince tanınamaları ya da çok kez

* Lechner (1553-1606), Palestrina (1525-1594), Gallus (1550-1591), Lasso (1592-1594), Cavalieri (1550-1602) ve Gesualdo (1560-1613), Buxtehude (1637-1707), Corelli (1653-1713), Torelli (1658-1709) Scarlatti (1659-1725), Vivaldi (1669-1741), Albinoni (1671-1745), Telemann (1681-1767), Rameau (1683-1764) Händel (1685-1759), Bach (1685-1750) ...vb.

dallarından yalnızca birini (halk müziği) alıp, öteki dallarına uzak kalmaları, eğitimleriyle kazandıkları bilgi ve becerilerin müziğimize yeterince yansımaya engel oldu. İlki 1976 yılında öğretime başlayan Türk Müzikleri Konservatuvarları ise hem onca yıl sonra yeni kurulmuş olmanın getirdiği sorunlar hem de asıl ilgi alanlarının farklılığı nedeniyle “çokseslilik” konusuyla yeterince ilgilenemediler. Bu tablo, “çokseslilik” için gerekli bilgi ve becerileri kazanmış olanların Türk müziğini yeterince bilmemesi, Türk müziğini bilenlerin ise çokseslendirme tekniklerini yeterince bilememesi sonucunu getirdiğinden, Çoksesli Türk Müziğinin yaratılabilmesi için gerekli bilgi ve deneyimi bir araya getirebilmemiz ne yazık ki mümkün olmadı...

Sonuç

“Türk müziğinde komalı ses var mıdır?” başlığı altında yapılan inceleme, “komalı ses” algısının kullandığımız perde ya da aralıklardan değil, kullandığımız yazıya koşullanmamızdan kaynaklandığını göstermektedir. Dolayısıyla *“çoksesliliğin gelişmemesine komalı seslerin engel olduğu, çoksesliliğe ulaşabilmek için perde dizgemizde temperamente gitmemiz gerektiği”* yolundaki görüş ve açıklamaların ne tür bir koşullanmanın ürünü olduğu ortadadır. Bu yanlış algıların temelinde yalnızca Türk müziği konusunda değil, “kriter” alındığı anlaşılan “Batı müziği” konusunda da önemli bilgi eksikliklerinin bulunduğu, örneğin klavyeli ve sabit perdeli çalgılar için geliştirilmiş olan temperamentin perdesiz çalgılar ve insan sesinde de uygulandığı ya da uygulanabileceğinin zannedildiği, müzikte çoksesliliğin gelişebilmesi ile nota yazısının “tasarım aracı olarak kullanılması” arasındaki ilişkinin fark edilmediği, bu yüzden de çokseslilik gelişmemiş olmasının kullandığımız perde ve aralıkların özellikleriyle açıklanmaya çalışıldığı görülmektedir.

Nota yazısındaki görünüş ve güncel kuramımızdaki hatalardan dolayı “komalı” oldukları zannedilen ses ve aralıklarımızın doğal ses ve aralıklar olduğu bilinip, hemen her konuda örnek alma eğiliminde olduğumuz “Batı müziğinde” ilk çokseslilik uygulamalarının başladığı 9. yüzyıldan klavyeli çalgılarda temperament uygulamalarının başladığı 18. yüzyıla kadar geçen 9 yüzyıl boyunca yapılmış olan Organum, Conductus, Motet, Kontrapunkt gibi çoksesliliklerin ve hatta 1600’lü yıllarda başlayan armonik çokseslendirmelerin aynı doğal seslerle nasıl yapılabildiği olduğu, Polifonik müziğin “altın çağı” kabul edilen Rönesans evresinde (1350-1600) ulaşılan çokseslilik düzeyi ve örneğin Josquin des Prés’in (1440-1521 ya da 1524?) her dört partisi içinde altı sesli kanon olarak düzenlenmiş 24 partili bir moteti, Johannes Ockeghem’in (1425-1496 ya da 1497?) 36 partili bir kanonu nasıl yazabilmiş olduğu (CANGAL 1979:15) düşünülebilmiş olsaydı, *“doğal ses ve aralıkların çoksesliliğe engel olduğunu, Türk müziğinde çoksesliliğin kullanılan doğal sesler yüzünden gelişmediğini”* zannetmek ve çözüm olarak da temperament önermek gibi trajikomik hatalara düşülmezdi.*

* Oransay söz konusu kanonun Ockeghem tarafından bestelenmiş olduğu konusunda “kuşku” notu düşmüşse de (ORANSAY 1977: 40), burada önemli olan kim tarafından bestelendiği değil, temperamentten yüzlerce yıl önce bestelenebilmiş oluşu olduğundan, bestecisinin gerçek kimliği önem taşımamaktadır.

Müziğimiz konusunda düşünülen hatalar, perde dizgesini, makam dizgesini, usul dizgesini, geleneksel kuramını ve o muhteşem repertuarını yeterince tanımadığımızı gösteriyor. Geleneksel müziğimizin her biri birer hazine olan soylu örneklerini yeterince tanımadığımız/tanıyamadığımız için eğlence piyasasının biçimlendirdiği yoz müziklerle özdeşleştirip “değersiz” ve hatta “bayağı” bile bulabiliyoruz.

Çokseslilik de dahil olmak üzere, müziğimizin geleneksel çizgisinden kopmadan, yüzlerce yıllık geçmişinden beslenerek gelişmesi/gelişebilmesi isteniyorsa, ona başka kültürlerden alınmış elbiseleri giydirmeye çalışıp o elbiseye sığmayan yerlerini “budamaya” kalkışmak yerine, önce onu tanımaya öğrenmeye çalışmalıyız. Onun bedenine uyacak elbiseyi kendi makamsal yapılarından çıkarıp, halen sahip olduğu bordun, basso ostinato, paralel seslendirme ve heterofoni gibi çokseslilik öğelerini geliştirerek, halkın da anlayacağı biçimde adım adım ilerlemeliyiz. Çokseslendirme denemelerine Avrupa’nın bin yılda ulaştığı düzeyden başlayıp yalnızca o düzeyde çokselsiz eserler üretmeye çalışırsak, müzikte çoksesliliği kavrayıp içselleştirmiş insanların beğenebileceği eserler üretebilsek bile -ki bunu başardık da- o eserleri halkımız benimseyemeyeceği için sonuç bugünkünden farklı olmayacaktır.

Son olarak, çoksesliliği giderek içselleştirebilmiş bir toplum ve çoksesli eserleri de içeren özgün bir Türk müziği repertuarına ulaşabilmek istiyorsak, daha çok “yorumcu” (icrâci) ve “besteci” yetiştirmeye odaklı görünen bugünkü eğitim anlayışımızı biraz değiştirip, hiçbir müzik türüne önyargıyla bakmayan, her türün iyi ve kötü örneklerini birbirinden ayırabilen, geçmişe saygılı/geleceğe açık “dinleyiciler” yetiştirebilmeye de odaklanmalıyız. Bu “sacayağının” sağlıklı kurulabildiği kültürlerde yalnızca “çokseslilik” de değil, her şey gelişir...

Kaynakça

- ATALAY, A. (1984a). *Müziğin Fiziksel Temelleri / Selen Fiziği*, İzmir: DEÜ Buca Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Bölümü Ders Notu.
- _____ (1984b). *Türk Musikisinde Uluslararası Nota Yazısının Kullanılışı ve Karşılaşılan Sorunlar*, İstanbul: İÜ Edebiyat Fakültesi 24-29 Eylül 1984, IV. Milli Türkoloji Kongresi (Bildiri)
- _____ (1985) “Müzik Yazıları” Maddesi. (Say) *Müzik Ansiklopedisi*, Cilt III, ss.890-948 Ankara
- _____ (1989) *Geleneksel Türk Sanat Musikisinde Perde Dizgeleri*, İzmir: DEÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzikoloji Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- BARBOR, J.M. (2004). *Tuning and Temperament A Historical Survey*. New York.
- BRÜDERLIN, R. (1983). *Akustik für Musiker*. Regensburg: GustavBosseVerlag.
- CANGAL, N. (1979). *Uyumsal Yazı Tarihi: Çoksesliliğin Doğuşu ve Barok Çağa Değin Gelişimi*, İzmir: EÜ Güzel Sanatlar Fakültesi Müzikoloji Bölümü Ders Notu.
- İLERICİ, K. (1970). *Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi*. İstanbul: Millî Eğitim Basımevi.
- KARADENİZ, M.E. (1983). *Türk Musikisinin Nazariye ve Esasları*. Ankara: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- MILCHELS, U. (1978). *dtv-Atlas zur Musik I-II*, München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- MOTTE, D. de la. (1983). *Harmonielehre*. Kassel.Basel.London: dtv/Bärenreiter Verlag
- ORANSAY, G. (1966). *Diemelodische Linie und der Begriff Makam der traditionell türkischen Kunstmusik vom 15. Bis zum 19. Jahrhundert*. Ankara: Küğ-Veröffentlichung Nr.7
- _____ (1976). *Musiki Tarihi II*. Ankara: Yaykur Açık Yükseköğretim Dairesi Eğitim Enstitüleri Müzik Bölümü Ders Notu.

- _____ (1977). *Bağdarlar Geçidi*. İzmir: Küğ Yayını.
- ÖZKAN, İ.H. (1987). *Türk Müsiki Nazariyatı ve Usûlleri*. İstanbul: Ötüken Yayınları No: 180
- RIEMANN, H. (1979). *BrockhausRiemannMusiklexikon I-II*. B. Scott'sSöhne. Mainz.
- SACHS, C. (1965). *Kısa Dünya Müsiki Tarihi*. (Çev: İlhan Usmanbaş), İstanbul: Devlet Konservatuvarı Yayınları Serisi.
- Şamlı İskender. (tarihsiz) *Nuhbe-i Elhan Peşrev ve Saz Semâileri*. İstanbul: Evkaf-ı İslâmiye Matbaası.
- TURA, Y. (1988). *Türk Müsikişinin Mes'eleleri*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- YEKTA, R. (1986) *Türk Müsikişini* (Encyclopedie de la Musique'den çev. Orhan Nasihioğlu) İstanbul: Pan Yayıncılık.
- ZEREN, A. (1978) *Müzikte Ses Sistemleri*. Ankara: Offset Format Basımevi.

BERGAMA ASKLEPİON'UNDA BİR SAĞALTIM YÖNTEMİ OLARAK MÜZİK

Ayda TUNA*, Mehmet Can ÖZER**

ÖZET

Antik dönemde şifa arayışlarında, özellikle tanrıların iyileştirici gücü önemli bir yere sahiptir. Yunan mitolojisi ile ortaya çıkan ve sonrasında büyük ün kazanan Asklepios, antik Yunan dünyasının bilinen en önemli sağlık tanrısı olarak kabul görmüş ve Roma'da bu önemini daha da arttırarak devam ettirmiş, adına çok sayıda sağlık merkezi sayılabilecek kutsal alanlar kurulmuştur. Bu bağlamda Bergama Asklepion'un tarihsel gelişimi içinde dönemin tıp anlayışına paralel uygulanan tedavi yöntemlerinden biri de müziktir. Müziğin Asklepionlarda bir tedavi yöntemi olarak kullanımı ve uygulanan sağaltım yöntemleri yazılı kaynaklarda çok dağınık ve çoğu zaman yüzeysel olarak işlenmiştir.

Bu makalenin amacı konuyla ilgili yazılanları toparlamak, anlaşılır bir bütün halinde sunmak ve halen bu konuda çalışmaları olan bilim insanlarının da görüşleri alınarak bir bütün oluşturmaktır. Kaynak taraması ve derleme yapılırken arkeoloji ve tıp biliminin sunduğu bilgiler de kullanılmıştır. Sonuç olarak bu bilgilerin ışığında Asklepionların, günümüz çok yönlü tedavi merkezlerinin öncülleri oldukları, genel tıbbi bakımın yanında iyileşmeyi hızlandırmak amacıyla müzik dahil olmak üzere bir çok alternatif tedavi yönteminin geçmişten bugüne tıbbın geleneğinde var olduğu söylenebilir.

Anahtar Kelimeler: Müzik, Tıp, Asklepion, Asklepios, Pergamon, Sağlık, Tedavi

MUSIC AS A HEALING METHOD AT THE PERGAMON ASCLEPIEION ABSTRACT

In ancient times, gods' healing power was of great importance. Asclepius, who was a god of medicine in ancient Greece, became increasingly popular and several healing temples called asclepeions were built during his time. This article examines music which was one of the complementary healing practices at the Pergamon asclepeion. The literature on the use of music and other methods in these healing temples is often fragmented and lacks detail.

The purpose of this article is to synthesise extant research and present it in a coherent manner whilst taking into consideration the views of scholars who have produced works on the topic. A literature review on medical and archeological research was conducted. This review shows that asclepeions were the pioneers of complementary medical centres. Additionally, music and other complementary healing methods were used together with conventional medical treatments to speed up the healing process.

Key Words: Music, Medical, Asclepeion, Asclepius, Pergamon, Health, Treatment

* Dokuz Eylül Üniversitesi, Devlet Konservatuarı, Bale Bölümü, Öğretim Görevlisi.
ayda.tuna@deu.edu.tr

** Doç. Dr. Yaşar Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Müzik Bölümü.
mehmetcan.oz@yasar.edu.tr

Giriş

Ses, yaşamın varlığından beri canlılığa eşlik eden temel bir bileşendir. İletişim aracı ve fiziksel bir fenomendir, dolayısıyla niceliklidir. Sesin insanlar tarafından kullanılması, konuşmaya evrilmesinden önce yani müzikal bir biçimde olduğu kabul edilir (Cross ve Watson, 2006: 107). İnsanın seslerden etkileşimine dair ilk bulgular tarihöncesi çağlardan gelerek henüz deşifre edilmektedir. Mağara resimlerini inceleyen arkeoakustikçiler, çizimlerin her seferinde sessel bir özellik gösteren, akustik olarak farklılaşan ortamlarda gerçekleştiğini keşfettiler (Reznikoff, 2002: 44). Güçlü yankılar, sesin belli noktalarda daha güçlenmesi ve mağaralardaki sessel dünya bileşenleri, insanları oldukça etkileyerek, onların metafizik dünyaya yanaşmalarını sağlıyordu (Hendy, 2014: 26).

Aynı sessel malzemedен çıkarak başkalaşan konuşma ve müzik, henüz tam oluşmadığı zamanlarda “müzilisan” olarak tabir edilmektedir. Tarihöncesi inanç ve beşeri ilişkilerin belirleyicisi bu aracı günümüz bebek-ebeveyn iletişiminde de bir yapı olarak karşımıza çıktığını görebilmekteyiz (Mithen, 2006: 219). Müzilisan’ın ritüellerde kullanımı, öz farkındalığın bulanıklaşması ve kenetlenme duygusunun inşasına yol açmıştır (Hendy, 2014: 34). Bu yönüyle sesi insanlar üzerinde nüfuz sahibi olmak için kullanan şamanlar, çalgıları ve sesleriyle katıldıkları ayinlerde büyük etki yaratarak yönlendirmelerde bulunmuşlardır (Hendy, 2014: 52).

Atalarımızın ortak ihtiyacı, kendilerinin ya da başkalarının tecrübe ettiği hayallere veya sanrılara anlam vermektir. Manevi veya ilahi bir dünyaya erişmek için sesin kullanılması insan kültürünün yaygın bir özelliğidir (Hendy, 2014: 55). Hastalıkların tedavisinde söylenen şarkılar, çalınan müzik, ritim ve yakılan tütsüler hep kötü ruhları kovmak içindir. Şamanların ilk ruh hekimi tipini sembolize etmeleri buradan gelmektedir (Ak, 1997: 7).

M.Ö. 3. yüzyıl’a kadar, öne çıkan üç çeşit tedavi ediciden bahsedilir; büyücü, rahip ve hekim. Her ne kadar bilinen tarihin ilk kabileleri ruhlarla meşgul olsalar bile bu üç tedavi edicinin izni olmaksızın hareket etmiyorlardı. Kötü ruhların hastalık etkeni olduğuna inanıyorlar ama tedavinin de ancak bu konuda bilgili kişiler tarafından yapılabileceğini düşünüyorlardı (Çoban, 2005: 36).

Hastalıkların tedavisi için gereken ilaç, su ve otlar ancak sihirbaz hekimler tarafından kullanılabilirdi. Yine bu hekimlerin uygun gördüğü ritim, müzik ve dansla kötü ruhlar uzaklaştırılmaya çalışılıyordu. Bu anlamda şimdiki reçete sistemine benzer bir sistem uygulanıyordu. Monoton bir ritim eşliğinde kötü ruhun hareketlerine göre hızlı, yavaş, uyumlu ya da uyumsuz, ikna ve etki edici sözlerden oluşan şarkılar o zamanki müzikle tedavinin esasını teşkil ediyordu (Çoban, 2005: 36).

Bugün bile yaşantıları tarihin ilk dönemlerindeki kabileleri andıran topluluklar, benzer gelenekleri devam ettirmektedir. Mesela *zar* ayini, Habeşistan’da şeytan çıkarmak için, Zambiya’da ise hastalıkları tedavi etmek için kullanılmaktadır. Yine Zambiya’da, davul ritmi ve dansla, hastanın heyecan hali artırılarak sinir sisteminde değişiklik yapılmaya çalışılır (Çoban, 2005: 36).

Müzik, aslı Yunanca olan bir kelimedir ve dünyanın her yerinde aynı anlamı taşımaktadır (Çoban, 2005: 27).

'Mousa' ya da 'musa', bugün kullandığımız 'müzik' sözcüğünün etimolojik kökenini oluşturmaktadır. Başka bir deyişle müzik sözcüğü, Yunan Mitolojisindeki dokuz ilham perisi olan 'Mousalar'dan türemiştir (Dönmez-Kılınçer, 2011: 103-104).

Yunan mitolojisinde adı geçen Dokuz ilham perisine adını veren 'Musalar' sözcüğünün etimolojik kökeni ise, Yunanca akıl, düşünce, yaratıcılık gücü' kavramlarını içeren "men" kökünden gelmez. Bu kök, Zeus'un Musaları üretmek için birleştiği Titan tanrıça Mnemosyne'nin adında da görülür, Athena'ya gebe kalan Metis'in adında da (Erhat, 2012: 208).

Türkçede de musiki kelimesi de kullanılmaktadır. Musica eski Yunanca 'mousike' veya 'mousa' kelimesinden alınmıştır. Eski Yunan'da musaların tüm dünya güzelliklerini ve âhengini düzenlemekle görevli olduklarına inanılırdı. O yüzden bugün hemen hemen her dilde kullanılagelen 'müzik' kelimesinin bu 'müz' kökünden geldiği kabul edilmektedir (Çoban, 2005: 27).

Yunan mitlerinde tanrılarına yükledikleri becerilerden biride müzisyenliktir. Örneğin, güzel lir çalmasıyla tanınan Apollon, hem müziğin hem de hekimliğin tanrısı sayılırdı. Apollon, insanlara lir çalarak sıkıntılarını giderir ve onlara huzur verirdi. Apollon'un oğullarından ve eski Yunanistan'ın ünlü müzisyeni olan Orfeus'un da oldukça etkili şekilde lir çaldığına inanılır (Altınölçek, 2004: 4).

Asıl kaynağı Lydia-Phrygia olan tanrı Dionysos, Homeros destanlarında düpedüz Asia diye anılan yöreden gelmez. Bakkha'lar korosunun ilk sözü "Asia topraklarından geliyorum" ve "Tmolos'u aştım" deyişi, tanrının kendini tanıtlamasına da tipatip uygundur. Davul, dümbelek, tef ve flüt de Asia denilen bölgenin törelerindedir (Erhat, 2012: 94).

Dionysos, şarap ve taşkın coşkunun tanrısıdır. Dansın, eğlencenin ve yaşamdan zevk almanın simgesidir. Çalgısı,'Aulos'; çiftkamaşlı, zurna benzeri bir üflemeli çalgıdır (Altınölçek, 2004: 5).

Dionysos şerefine oyunlar tertip ettikleri zamanlar bunlar, başlangıçta kutsal oyunlardı. Koro doğaya, kış uykusundan uyanıp insanlara ekmek, meyve ve şarap vermek için de yardım etmesi için Dionysos'un yeniden dirilmesi hakkında şarkılar söylerdi. Yüzlerine hayvan maskeleri takmış insanlar, köyde kurban sunulan yerin çevresinde dans ederlerdi. Solist, Dionysos'un çektiği cefaları anlatan bir şarkı söyler, koro da nakaratla cevap verirdi. Tanrı dirildikten, yani kanılarınca doğa uyandıktan sonra, maskeli insanlar kendilerini, çılgınlık derecesini bulan bir neşeye bırakır, birbirlerine takılır, gülüşerek şakalaşırlardı. Birkaç yüzyıl geçecek, büyü büsbütün kaybolacak, hareketin özü kalacaktı. İnsanlar önceki gibi şarkı söyleyip oynayacak, dans edeceklerdi (İlin-Segal, 1989: 98).

Batı Anadolu'da yüksek bir medeniyet kuran Frigyalılar'daki bu Dionysos Kült'ü ile ilgili Corybantes (Phrygia'lı Ana tanrıça Kybele'nin Rahipleri) danslarında ortaya çıkan psikik hastalıkların flüt müziği ile tedavi edilebileceğine inanışları müzikle tedavinin başlangıcını teşkil eder (Ak, 1997: 17).

Eski Yunan'da *Paignon* denilen müzikal parçaların bir avuntu ve ilaç olarak hastalıklardan ve dertlerden kurtulmada etkili olduğuna inanılırdı. M.Ö. 585-500

yıllarında yaşayan Pisagor, mutsuzluk ve çabuk öfkelenmeyi melodilerle tedavi edebilmenin yollarını aramıştır. Hatta hastalıkları müzikle tedavi etme fikrinin ilk kez Pisagor tarafından ortaya atıldığı söylenir (Çoban, 2005: 37).

Pisagor (M.Ö. 570-497) titreşen bir cismin ürettiği hava hareketinin tek bir müzikal ses olarak duyulduğunu ve bu cismin ve havanın titreşim sayılarının eşit olduğunu gözlemlemiştir. Bununla beraber uyumlu aralıkların matematiksel tanımlarını, icadı olan tek tel (monochord) ile ispatlamıştır. Özetle antik Yunan'da ses oluşumu ve yansımalarına ilişkin temel kanunlar biliniyordu ve özellikle mimari eserlerde bu bağıntılar ustalikle kullanılıyor, sonuçta istenen duysal şartlar sağlanıyordu (Özer, 2010: 22).

Antik Dönemde Tıp Anlayışı ve Tedavi Merkezleri

Hekimlik tanrısı Asklepios adına kurulan Asklepionlar, özel kutsallık içinde insan inancından örülmüş birer şifa ocakları olmuştur. M.Ö. V.asırdan sonra 8-10 asır kadar şifa tanrısının mezhebini yaşatan Asklepion'lardan bugün 200'ü bilinmektedir. Bunlar arasında Epidauros, İstanköy ve Bergama gibi tam teşekküllü olan Asklepionlar sayılı olup çoğunun birer tapınaktan ibaret olduğu sanılmaktadır (Bayatlı, 1947: 5).

Yunan dünyasında "hekimlik tanrısı" veya "hekim tanrı" olarak büyük ünü olan Asklepios (Eskülap, Aesculapius) Apollon'un oğludur. Bilindiği gibi Apollon, Homeros destanlarında ordulara veba ve bulaşıcı hastalık salan ölümsüz korkunç bir güç gibi canlandırılır; bunun yanında iyileştirici, her derde deva bulan tanrı anlamındaki "Paian" ek adıyla da anılırdı (Uzel, 1996: 116).

Söylenceye göre su perisi (Nympha) Koronis, Apollon'dan hamile kalır. Ne var ki, tanrının çocuğunu karnında taşıırken onu Arcadia'lı bir yabancıyla aldatır. Bu olayı Apollon'a ak bir karga götürür ve sevgilisinin gönlünün bir ölümlüde olduğunu söyler. Apollon o denli kızar ki, rengi o zamana değin ak olan kargayı bir anda siyaha dönüştürür. Kız kardeşi Artemisde, ona yapılan bu ihaneti Koronis ve sevgilisini şaşmaz oklarıyla öldürerek cezalandırır. Ancak Apollon, kanından olan çocuğa kıyamaz ve ölen annenin karnından çocuğunu çıkarır. Apollon onu büyütmesi için at adam (Kentauros) Khiron'a teslim eder. Tedavi sanatında usta olan Khiron, tanrı oğlu Asklepios'a hekimlik sanatını öğretir. Otlarla, şifalı sularla iyileştirmeyi ve cerrahlığı en iyi biçimde uygulamayı öğrenen Asklepios ünlü bir hekim olur. Ancak o, bununla yetinmeyerek ölüleri diriltmeyi bile başarmıştır. Asklepios'un tüm insanları ölümsüz kılacağından korkan yeraltındaki ölümler ülkesinin tanrısı Hades, onu Zeus'a şikayet edip, kendi güç ve yetkisini kötüye kullandığını söyleyecektir. Tanrıların babası da, doğal düzeni bozan bu hekim tanrının gücünden epeydir kuşku duymaktadır zaten. Demirci Hephaistos'un çırakları tek gözlü devler olan Kykloplar'a bir yıldırım ismarlar ve bunu Asklepios'a fırlatarak yeraltı ülkesine yollar (Kozanoğlu, 1995: 30).

Asklepios, Homeros'un İliada'sında henüz tanrı olarak betimlenmez. İnsandır ve "kusursuz hekim" olarak tanımlanır. İki de usta hekimler olan oğulları Makhaon ve Podeliros da Troja Savaşı'na katılırlar. Asklepios olasılıkla önceleri Teselya'da Trikkayı kendine yurt edinmiş, yerel öneme sahip bir kahramandı. M.Ö. V.yüzyıla

gelindiğinde artık tanrılar katına yükseltilmişti. Kültü Tesalya'dan tüm Hellen dünyasına, ardından ise Roma'ya yayılacaktı (Kozanoğlu, 1995: 30).

Asklepios'a ait bir diğer efsane ise Pelepones'lilerindir. Asklepios, Apollon ile Koronis'in oğludur. Koronis, Pelepones'i fethetmeğe giden babası "Beoti'li kral Orfemen" ile birlikte olmuş ve Epidauros'un yakınında gizlice doğurmuştur. Çocuk dağa bırakılmış, orada bir keği tarafından beslenmiştir (Bayatlı, 1947: 17).

Asklepios'un ailesi Epidauros' da yaşar. Karısı Epione, oğulları Podalir, Makaon, kızları Akeso, İaso, Panakeia ve Egle'dir. Attik bölgesinde başlıca kızı olarak Hygia tanınmıştır. Nekahât'in timsali olan Telesfor'da oğulları arasında sayılır (Bayatlı, 1947: 17).

Anadolu'daki inanışa göre, büyük bir hekim olan Aesculapius Anadolu'nun ortalarından Ege denizine kadar gelerek Bergama'da yerleşmiştir (Bayatlı, 1947: 18).

Ayrıca, Anadolu kadim söylencelerinde anlatılan Lokman Hekim efsanesi ile Asklepios'un hikayesiarasında büyük paralellikler bulunmaktadır. Asklepios'un bir ailesi olduğu gibi Lokman'ın da vardır. Lokman, Ázer evlâtlarından Baur'un oğludur. Dedesi Bahur veya Nahur ve büyük dedesi Tarih (Tarah) yani Ázer olup İbrahim Halil Peygamber'in babasıdır. Onun da anası, babası, kız ve erkek kardeşleri ve oğlu vardır. Ve Türk ırkındandır. (Bayatlı, 1947: 19).

Tanrılaştırılan Asklepios adına M.Ö. V. yüzyıldan itibaren sağlık tapınakları oluşturuldu. Büyük hekimin yaptığı tıbbi uygulama ve çalışmalarını ölümünden sonra aynı ekolü izleyerek uygulayan öğrencileri bütün Yunanistan'da söz sahibi oldular (Kozanoğlu, 1995: 30).

Antik çağın sonlarına değin Asklepios kültü popüler olmuş, Yunanistan'da Ege adalarında, Anadolu'nun Ege kıyılarında ve İtalya'da ikiyüzden fazla Asklepion kurulmuştur. Yeni bir tapınak kurulurken, Asklepios kültünün merkezi sayılan Epidauros'dan izin alınması gelenek olmuştur. Epidauros Tapınağı'nın başrahibi, emrindeki bir rahibi yeni tapınağın yönetimiyle görevlendirir ve onu, içinde hekim-tanrının simgesi olan yılanın bulunduğu bir kutuyla yolcu ederdi (Kozanoğlu, 1995: 31).

Yunanistan'daki en ünlü Asklepios tapınağı Mora yarımadası'nda, Epidauros'taydı. (M.Ö. V. yy). Onu M.Ö. IV. yüzyılda kurulan Kos (İstanköy) ve Bergama izleyecekti (Kozanoğlu, 1995: 30).

Asklepionlar genellikle içinde soğuk ve sıcak su kaynakları ve çevresinde gezilecek koruları bulunan, kuzey rüzgarlarına kapalı hafif inişli bir arazide kurulurdu. Dikdörtgen şeklindeki kuruluşun bir kenarında Asklepios tapınağı, hemen yanında hastaların tapma uykusuna yatırıldıkları Telesfore tapınağı, kütüphane, hasta kabul yeri vardı. Çevresi kolonlarla süslü, üstü kapalı koridorların çevrelediği avluda soğuk ve sıcak su kaynaklarından yararlanan hastaları Telesfor tapınağına götüren, "Kutsal Bodrum" denilen bir yer altı yolu bulunuyordu. Rahip, hekim odaları, toplantı salonu ve ayakyolu, kuruluşu tamamliyordu. Asklepion'larda hastaların teşhis ve tedavileri Asklepiad adı verilen Rahip-Hekimlerce yapılırdı (Cihad, 1974: 426).

Bergama Asklepionu'nda ise akropol, viran kapı (mukaddes yol), küçük alan, Propylon (Propileon) , Artemis köşesi, kütüphane, büyük alanın üç koridoru (kuzey, batı ve güney), tiyatro, ayakyolu, büyük alan-tören yeri, mukaddes sular (mukaddes

kaynak, içme havuzu, kaya havuz, mermer havuz, mukaddes kuyu), birinci yuvarlak bina (Zeus-Asklepios mâbedi), mukaddes bodrum (kutsal yol), ikinci yuvarlak bina (Telesfor mâbedi) bulunur (Bayatlı, 1947: 50-95).

Hipokrat, M.Ö.V-IV. yüzyıllarda yaptığı çalışmalarla, ortaya koyduğu teknik ve tedavi yöntemleri ve tespitleri ile antik tıbbın seyrini değiştirmişti. Tıbbın babası olarak adlandırılan Hipokrat, M.Ö. 460 yılında Kos (İstanköy) adasında doğmuş ünlü bir hekimdi. Corpus Hippocraticum isimli eseri, Batı tıbbının temelini oluşturmuş ve kendinden sonraki tıp düşüncesini büyük ölçüde etkilemişti. Yapıtında anatomi, fizyoloji, diyet, tedavi, klinik tanımlama, patoloji, cerrahi, kadın hastalıkları, doğum gibi birçok konuya yer vermişti. Ayrıca dört sıvı öğretisini (kan-balgam-sarı safra ve kara safra) hastalıkların sebebi olarak göstermiş, dış etkenlere (iklim veya diyet) bağlı bu sıvılardan birinin artması ya da azalması durumunda vücut dengesinin bozulacağını ve sağlığın yitireceğini ifade etmekteydi (Ustura, 2007: 21)

M.S.131 yılında doğan Galenosise 17 yaşında hekimlik sınıfına girdi. 21 yaşında hekim oldu. 29 yaşındayken Bergama Gladyatörler Kışlasının hekimliğini üstlendi. 32 yaşında Roma'ya gidip İmparator Markus Aurelius ve Lucus Verus'u tedavi etti. Aurelius ona "Romalıların İmparatorundan Hekimlerin İmparatoruna" yazılı altın madalyon armağan etti. Teşhise dayanan tedavinin babası sayılan Galenos, 500'ü aşkın kitap yazdı. Galenos'un kitaplarından günümüze ulaşabilenler Fransızca olarak 22 ciltte yayınlanmıştır. Galenos'un kitaplarından antik zamanlardaki yaşam ve Bergama'nın nüfusu hakkında da bilgiler ediniyoruz. Buna göre Bergama'nın nüfusu, 40 bin'i yerli ve yurttaş, 120 bini yabancı ve köle olmak üzere 160 bini (Gökovalı, 1987: 29-30).

Anlaşılabildiği üzere hekimlere ve bulunulan sağlık kurumuna göre antik tıp uygulamalarında büyük farklılıklar göze çarpmaktaydı. Asklepios'u tıbbın tanrısı olarak tartışmasız kabul eden hekim ve rahipler uygulamada deneysel, gözlemsel ya da tamamen ruhani yöntemlerle hasta tedavi etmekteydiler. Hipokrat ve Galenos, tıbbın daha çok deneysel ve gözlemlere dayalı şekliyle yararlanıyorlardı. Bunda şüphesiz özellikle Galenos'un gladyatörlerin doktoru olmasının büyük katkısı vardı. Yaralıları tedavi ederken uyguladığı ilaç ve cerrahi tedaviler bugün modern tıbbın taşınmıştır.

Bütün bu tedavi yöntemlerine bakıldığında Bergama Asklepion'unda uygulanan tedavilerin nitelik ve içeriği Galenos ve Hipokrat'a göre çok daha farklıdır. Öyle ki Bergama Asklepion'unda hastanın ruhsal durumu, bedensel durumunun önüne geçmiş ve bu nedenle tedavide müzikten, şifalı sulara uzanan bir yelpazede ama özünde hastaya kendini iyi hissettirmeye dayalı bir yaklaşım uygulanmıştır. SPA: salus per aqua (sudan gelen sağlık), klimaterapi (iklim tedavisi), aquaterapi (su tedavisi), diyet tedavisi, aromaterapi (bitkilerle ve kokularla tedavi), hipnoterapi (uyku terapisi), psikoterapi, müzikoterapi ve istirahat gibi (Akçiçek, 2015: söyleşi).

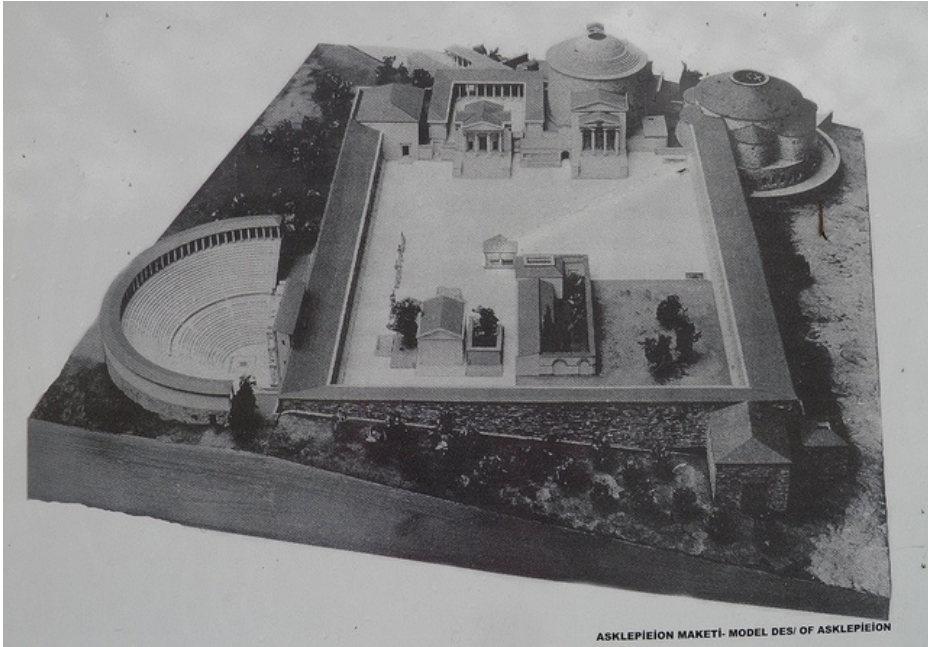
Kutsal alanın kurulduğu yerin coğrafi özellikleri, tüm tedavi yöntemlerinin rahat ve başarılı uygulanması için uygun bir ortam sağlamaktaydı. Coğrafi konumu gereği Madra Dağı'nın yamacında olması ve etrafının küçük tepelerle çevrili oluşu, kutsal alanın çeşitli hava akımlarına kapalı oluşu ve temiz havası hastalar üzerinde son derece olumlu bir etki oluşturmaktaydı (Ustura, 2007: 55-56).

Bergama Asklepion'un Tarihçesi Ve Asklepion'da Uygulanan Tedavi Şekilleri

Asklepion, İzmir'den Bergama'ya gelen yolun, şehir girişinin yaklaşık 1.5 km solunda ve Bergama'nın batısında kalır. Asklepion'un kuruluşu, şu olaya dayandırılır: Bergama'lı Aristakhminos'un oğlu Arkhias, Madradağı (Pindasos) sırtlarında avlanırken attan düşer, ayağı kırılır. Epidauros Asklepion'una giderek orada tedavi olur. Sonra da kendisini tedavi eden Asklepiades'lerden birkaçını Bergama'ya getirerek V.yüzyıl ortalarında Asklepios sağlık yurdunun Bergama'ya girmesine sebep olur. Bergama'ya gelen Asklepiades'lerin akropolden fazla uzak olmayan kuytu bir vadideki şifalı kaynak başına Asklepios için kurdukları Asklepion, şimdi Ayvazali adı verilen yerdir (Ataç, 2001: 58).

Pergamon kentinin epey dışında, antik geleneğe göre M.Ö. IV. Yüzyılın ilk yarısında bol sulu, verimli bir ovada, sağlık tanrısı Asklepios'un sonraları çok ün kazanacak olan tapınağı kuruldu. Soylu Pergamonluların ve belki de, Yunanistan'daki en saygın Asklepios Tapınağı olan Epidauros'tan kişilerin, bu kuruluşa katkıda buldukları söylentisi vardır. Hatta kazı sonuçları, Asklepion çukurunda, daha erken bir kült başlangıcına dikkat çekmektedir. Burada, prehistorik buluntular bile ele geçmiştir. (Radt, 2001: 220).

Bergama Asklepionu'na minnetle bağlanan Hatip Aristeides, Asklepion mevkisinin, su ve havasının güzelliği kadar, Tanrı'nın kendisini belli ettiği, hastaların tanrı'nın kurtarıcı sesini sükun içinde daha iyi duydukları bir yer olduğunu söyler (Ataç, 2001: 58).



Fotoğraf 1: Bayatlı, (1947:54)

Kutsal bir yer sayılan Asklepion'da ne bir adamın ölmesine, ne de bir kadının doğurmasına meydan verilmezdi. Çok uzak yerlerden yorgun, bitkin gelen hastalar büyük kapıda (Virankapı) muayene edilir, tedavisi mümkün değilse içeri alınmazdı. Son günlerini yaşayan zavallı insanlar ya içeri alınmaz veya içeride ise hemen dışarı çıkarılırdı. Kutsal yerde ölmesine izin verilmezdi (Bayatlı, 1947: 34.)

Asklepion'a kabul edilen hasta büyük kapıdan girdiği zaman Azrail'den yakasını kurtardığına inanırdı! Bu inanç içinde kendisini kutsal yerin sağaltımına bırakırdı. Asklepion'a gelen hastalardan, hastalıklarına ve durumlarına göre para alınırdı. Yalnız Bergama köylüleri parasız bakılırdı. Bunun içinde özel bir vergi alınırdı (Bayatlı, 1947: 34).

Asklepion'a giren hastalar için ilk aranan iş temizlikti. Tanrının huzuruna temiz olarak çıkmak inancın temeliydi. Temizliğini yapan ve adak veren hasta tapınağa alınırdı. Bundan sonra hastalar tanrıların heykelleri önünde yakarıştaki bulunup, şifa dilerlerdi. Geçilen yollarda kandiller yanar, tütsüler yakılırdı (Bayatlı, 1947: 34-37).

Girişten itibaren hasta odalarına kadar giden yolda sürdürülen bu seramoniye müzik, ışık ve ses oyunları, su sesleri eşlik ederdi. O dönemde mevcut çalgılar kullanılarak bir tür dinsel ve ilahi bir müzik duyurulurdu. Tedavinin ana unsuru olan telkinde bulunmayı güçlendiren en önemli bileşen müzikti. Doğaldır ki o günden bu zamana taşınması çok zor olan bu müziklerin içeriğini kesin bilmemize imkan yoktur. Gene de Antik Yunan müziğinden günümüze çok az bile olsa bazı örnekler ulaşmıştır (Tükel, Gökovalı, Yaraş, 2015: söyleşi).

Bu müziğin temel özelliği insan ruhunu derinden etkileyecek ezgiler içermesiydi. Daha sonra iyileşen hastalar için yapılan şöenlerde çalınan müziklerden farklı bir tınıya sahipti. Rahip ve hekimlere inanılması çok önemliydi. Çünkü hasta ne kadar iyileşeceğine inanırsa vücudunun o kadar dirençli olacağına ve o kadar çabuk iyileşeceğine inanılıyordu. Afyon (opium) yardımıyla uyku ve rüyaya yatırılan hastaların hipnoz benzeri bir duygu durumuna geçmesini sağlayan, rahiplerin uzaktan gelen, derin ve etkileyici seslerinin yanında müzikti (Bayatlı, 1947: 34-37).

Karşılanma ve kabul edilme sürecinde ve Asklepion'da buldukları süre içerisinde hasta sözcüğü asla kullanılmaz ve konuk olarak isimlendirilirdi. Asklepion'da suyun rolü büyüktü. Kutsal havuzlarda yıkanmak ve kutsal çeşmeden içmek Asklepion'a gelenler için en kutsi bir ödevdi. Su, yıkanılınsın ve ya içilsin, büyük varlıktı (Bayatlı, 1947: 34-37).

Konuklardan Asklepion'da kaldıkları ilk günlerde rüya görmeleri ve rüyalarında tedavilerine dair ipuçları yakalamaları istenirdi. Bütün bu süreçte de en büyük yardımcı müzikti. Ayrıca Pergamon Asklepion'u kütüphanesinde 500 ü aşkın tiyatro, güzel sanatlar ve müzik konulu kitaplar bulunurdu. Konuklar hiç tıp kitabı bulunmayan bu kütüphanede okuma terapileri görürlerdi.

Şifalı ve kutsal sulara yıkanmak, bu suları içmek ve spor diğer tedavi yöntemleri arasındaydı. Fakat tedavide en önemli faktör güçlü telkinler ve uyku odalarıydı.

Konuklar gerekli banyo ve ilaçlar alındıktan sonra, altından kutsal sular akan tünel koridordan geçirilerek ilahiler arasında "Rüyalar Vadisi" ne varırlardı.

Grup hastaları kendilerine ayrılan divanlara uzanırdı... Aldıkları ilaçların etkisi ve dıştan esinlenmelerle bir çeşit yarı hipnoz durumuna girerlerdi. Gördükleri rüyalar ertesi gün rahip-hekimler tarafından yorumlanırdı. Su şırıltıları, ilahi sesleri, hekimlerin tanrı adına telkinleri ve aldıkları ilaçların kutsal etkinliği altında ruhen hazırlayıcı ve büyüleyici bir döneme varırlardı. Böylece hafif kandil ışıklarıyla aydınlanan yüksek mermer kubbeli ve göz kamaştırıcı 'Telesfor'un tapınağında olurlardı... Burada amaç, tabiatüstü eğilimleri ve dinsel inançları uyarmak, manevi heyecan yaratmaktı. Mihrapta tanrı heykeli hafif bir ışık altında tüm heybetiyle durmaktadır. Önündeki çok süslü bir dekor içinde, rahip-hekimler müzikli ilahiler söyler, sonra ahenkli ayin son bulurdu, ışıklar yarı yarıya sönerdi. Mihrabın arkasından ve görünmeyen bir egemen ve dokunaklı ses sanki gaipten kendilerine seslenir: Tanrı'nın sağlık ve iyileşme için yardımcı olan buyruklarını onlara aktarırdı. Hastalar coşkulu ve bir süre büyülenmişçesine Tanrı'nın elçisi olan rahip-hekimlere izlenimlerini ve sonsuz şükranlarını dile getirirlerdi (Göktürk, 1978: 38).

Tiyatro ve müzikle tedavi özellikle önemli bir yer tutuyordu. Asklepios psişik sıkıntıları olan hastalarını müzik çalarak tedavi ediyordu. Ele geçen buluntulardan, bir sürü histeri vakasının flüt ile iyileştiği anlaşılmaktadır. Asklepion hekim-rahipleri müziği bu hastalık dışında ve farklı çalgılar kullanarak da denemişlerdir. Örneğin akıl hastalarını at kemiklerinden veya içi boşaltılmış helabora (bir çeşit bitki) sapından yapılmış aletlerle çalarak tedavi ediyorlardı. Özellikle Frig modlarını kullanıyorlardı (Ak, 1997: 16-17).

Asklepion içinde bulunan tiyatrodaki komediler oynanıyor ve konserler veriliyordu. Konukların morallerinin yüksek tutulmasını amaçlayan bu çabalar karşılığını buluyordu. Büyük bir emekle, ciddi bir özenle yapılmış olan tiyatro, baştanbaşa dizilen beyaz mermerleriyle göz kamaştıran, insanı çeken bir güzellik ve ferahlık taşıymaktaydı. 4 bin insan kapasiteli bu tiyatro, oyunları, eğlenceleri, çalgıları, söz ve sesleriyle sağaltım kadar hastaları (konuk) da avutan, ruhlarını tedavi eden ve onları hayata bağlayan önemli bir durum taşıymaktaydı (Bayatlı, 1947: 74).

Bir hastanın iyileşmesi diğer hastaların maneviyatını artırdığı gibi, yapılan müzik ve gösterilerle de hastalar eğlendirilir ve hayata bağlanırdı. Bir hastanın iyi olup çıkması bir şenlik yaratır, onu büyük bir törenle uğurlamak borç sayılırdı. İyileşip çıkan hastaların müşahadeleri alınır, tablet ve tunç levhalara yazılarak tapınakların en çok ziyaret olunan yerlerine asılırdı. Gelip geçenler bunları okuyarak tapınağın şifa verici gücüne tanık olurlardı. Bu suretle Asklepion'un propagandası da yapılmış olurdu (Ceyhun, 1974: 427-428).

Bir organından hasta olup, şifa bulan hastalar, iyi olan organlarının tunç, mermer ve çamurdan yapılmış modellerini sağlık tanrısına adak olarak verirlerdi (Ataç, 2001: 72).

Şifa bulan hastalar Asklepion'dan çıkarken kutsal koridorda yeni gelen hastalarla karşılaşmaları özellikle sağlanırdı. Bu yeni gelen hastaların iyileşme

umudunu ve moralini yükseltmek için özellikle yapılan bir yöntemdi (Gökovalı, 2015: söyleşi).

Sonuç

Temizlik, ibadet, rüya, müzik, ses, ilâhiler, tiyatro ve telkin üzerine kurulu bu tedavi metotları, günümüzün pozitivist yaklaşımları ve teknik olanakları ile karşılaştırılmaz. Fakat kendi dönemlerinde en önemli şifa kaynaklarıydı ve birçok insanın tek yaşama umuduydu.

Müzik, tiyatro, şiir günümüz psikoterapi tedavisinin öncüsü sayılabilir. İlkel çağlarda farkına varılan müziğin iyileştirici gücü kendine Asklepiyon'larda sağlam bir yer bulmuştur. Her ne kadar bugün uygulanan tedavilerde daha çok laboratuvar ve teknolojinin sağladığı imkanlarla, hasta hekim ilişkisinden uzak tedaviler uygulansa da, antik Yunan'dan başlayarak öncül özelliğini koruyan Asklepiyon'lar insanı merkeze alan yaklaşımıyla takdiri hak ediyorlar. Hipokrat tıbbıyla birlikte popülerliğini kaybeden Asklepiyonlar'ın bugün insanların arınma ve detoks merkezlerine olan ilgisiyle hala yaşatıldığı söylenebilir

İnsan ruhuna hitap etmenin yollarından biri olan müziği kullanmaları da bugün müziğin geldiği nokta ve gücü ile de değerlendirilirse, Asklepiad rahip ve hekimlerin, aslında kendi çağlarına göre ne kadar ileride olduklarını da gösterir.

Kaynakça

- AK, Ahmet Şahin (1997). *Avrupa ve Türk-İslam Medeniyetinde Müzikle Tedavi Tarihi Gelişimi Ve Uygulamaları*, Konya: Öz Eğitim Basım Yayın.
- AKÇİÇEK, Yrd. Doç. Dr. Eren (2015). Söyleşi.
- ALTINÖLÇEK, Dr. Haşmet (2004). "Tedavide Müzik Ve Antik Dönem'de Uygulanması", *Müzik ve Bilim Dergisi*. Sayı: 1.
- ATAÇ, Doç. Dr. Adnan (2001). "Anadolu'da Önemli, Antik Bir Sağlık Merkezi Bergama Asklepiyon'u", *Anadolu Tıp Dergisi*. C: 3, Sayı: 1.
- BAYATLI, Osman (1947). *Bergama Tarihinde Asklepiyon*, İzmir: Doğanlar Basımevi.
- CİHAD, Doç. Dr. Ceyhan (1974). "Eskülap-Sağlık Tanrısı ", *Dirim Dergisi*. Sayı: 9.
- CROSS, I., Watson, A., (2006). *Archaeoacoustics*, "Acoustics and Human Experience of Socially-Organized Sound", London: Cambridge Press.
- ÇOBAN, Dr. Adnan (2005). *Müzikterapi*, İstanbul: Tavaslı Matbaacılık.
- ERHAT, Azra (2012). *Mitoloji Sözlüğü*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- GÖKOVALI, Prof. Dr. Şadan (1987). "Ölümün Giremediği Yer: Bergama Asklepiyonu", *İzmir Dış Hekimleri Odası Dergisi*, C. 2, Sayı. 3.
- _____ (2015). Söyleşi.
- GÖKTÜRK, Halil İbrahim (1978). "Bergama'da Sağlık Yurdu – Tapınak: Asklepiyon", *Bilim ve Teknik*, C. 17, Sayı. 131.
- HENDY, D. (2014). *Gürültü: Sesin Beşeri Tarihi*, İstanbul: Kolektif Kitap.
- İLİN, M - SEGAL, E (1989). *İnsan Nasıl İnsan Oldu*, İstanbul: Say Yayınları.
- KOZANOĞLU, Kemal (1995). "Asklepios, Aristides Ve Asklepieion Üzerine" *Toplumsal Tarih*, Sayı: 23.

- MİTHEN, S., (2006), *The Singing Neanderthals: The Origins of Music Language, Mind and Body*, London: Phoenix Publishing.
- MUSTAN DÖNMEZ, Banu – KILINÇER, Zafer (2011). "Müziğin Yunan Mitolojisi ve Batı Kültürü İçindeki Algılanışı", *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*. C. 1, No. 1, ss. 101-113.
- ÖZER, Doç. Dr. Mehmet Can (2010). "Müziğin Ve Duyusal Bilimin Kökeni", *Sound*.
- RADT, WOLFGANG (2001). *Pergamon Antik Bir Kentin Tarihi ve Yapıları*, İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş.
- REZNİKOFF, I., (2002). "*Prehistoric Paintings, Sounds and Rocks*", Verlag Marie Leidorf, ss. 44-48.
- TÜKEL, Prof. Dr. Uşun (2015). Söyleşi.
- USTURA, Nilgün (2007). *Antik Dönem Tıbbın Işığında Bergama Asklepion'u*, İstanbul: Duru Basım Yayın.
- UZEL, İter (1996). "Anadolu Antik Şehir Sikkelerinde Asklepios Kültü", *T.C Kültür Bakanlığı Anıtlar Ve Müzeler Genel Müdürlüğü XII. Ankeometri Sonuçları Toplantısı*.
- YARAŞ, Doç. Dr. Ahmet (2015). Söyleşi.

TOPLU ÇALIP SÖYLEME GELENEĞİNİN YAŞATILDIĞI "SOHBET TOPLANTILARINDA" SIRA SAHİBİNİN BELİRLENME RİTÜELİ

Gökhan EKİM*

ÖZET

Eski Türk Toplumunda Toy, Şölen gibi eğlenceler vasıtasıyla bir araya gelen insanların, belirli kural ve gelenekler çerçevesinde gerçekleşmiş oldukları toplantılardan çeşitli kaynaklarda bahsedilmektedir. Doğu Türkistan'dan Makedonya'ya kadar geçmişteki özelliklerinin bir kısmının korunarak günümüzde de sürdürülen bu toplantılar, farklı adlarla Anadolu'da da yaşatılmaktadır. Selçuklu ve Osmanlı Devletleri döneminde, sosyal, siyasi, askeri ve ekonomik bir teşkilat olarak yer almış olan Ahi Teşkilatı'nın uzantısı olarak da kabul edilmiş "Sohbet" Toplantılarında, toplantının gerçekleştirileceği mekana girişten itibaren görülen hiyerarşik yapılanma ve buna bağlı olarak geliştirilmiş kurallı ve disiplinli işleyiş toplantının sonuna kadar sürdürülmektedir. Mani, bilmece, tekerleme, seyirlik oyunlar, türküler, yöresel yiyecekler, yöresel giysiler, halk hukukunun bir uygulaması olan Yâran Mahkemesi gibi farklı sözlü gelenek ürünleri toplantı boyunca sergilenmektedir. Müzik uygulamalarının da, ağırlıklı bir yer işgal ettiği Sohbet Geleneği'nde seslendirilen yöresel ezgilerin yanında, Anadolu'nun farklı yörelerinde de seslendirilmekte olan eserler de bulunabilmektedir. Bu toplantılarda ev sahipliğinin bir sonraki hafta devredileceği kişilerle yapılan devir-teslim uygulaması da kendine özgü yapı ve müziksel özellikleriyle dikkat çekmektedir.

Anahtar Kelimeler: Müzik, Ahilik, Sohbet Toplantıları, Yaren.

THE RITUEL OF DETERMINING THE NEXT MEETING'S OWNER IN THE COVERSATION MEETINGS IN WHICH TRADITION OF COLLECTIVE PLAYING AND SINGING IS KEPT ALIVE

ABSTRACT

In society of old Turks, the people came together by means of amusement like, "toy", "şölen". It is mentioned that there are some determined rules and traditions in their meeting. East Türkistan to Macedonia a part of peculiarity meeting is protected in past. Nowadays, the meeting have still gone on and it is known that different names.

In period of Ottoman and Selçuklu Governments, Yâran tradition is situated being social, political, military and economic an organise. The Yâran tradition was common morated, called "Sohbet", in past. After that, the members of community are called "Yâran" or "Yâren", means of community or meeting. There is hierarchy in meeting.

* Yrd. Doç. Dr., Ege Üniversitesi, Devlet Türk Musikisi Konservatuarı, Temel Bilimler Bölümü, Öğretim Üyesi.
Gekim75@hotmail.com

Monia, enigma, tongue twister, folk song, local comstible, local clothes are application of folk laws.

Applications of music, local tune is extremely important in Yâran tradition. The other one, the different regions of Anatolia, the trace shave stil gived voice to.

Key Words: Music, Ahilik, Sohbet Meetings, Yaren,

Giriş

Doğu Türkistan'dan Makedonya'ya kadar çeşitli Türk Topluluklarında, özellikle kış geceleri, haftanın belli günlerinde periyodik olarak sürdürülen, disiplinli ve kurallı toplantıları görebilmek mümkündür. Tarihî kaynaklar vasıtasıyla geçmişteki varlıklarından haberdar olduğumuz *Toy*, *Şölen* gibi toplantıların zaman içerisindeki derinliği ve mekan içerisindeki yaygınlığı, farklı coğrafyalarda, farklı topluluklar tarafından gerçekleştirilen toplantılarda, hiyerarşik düzenin, disiplinin, kuralların, içerik itibarıyla aynı kökten beslenen bir ağacın dallarımışçasına benzerlik göstermelerini beraberinde getirmiştir. Bu makalede "Sohbet" başlığı altında toplayacağımız toplantıların yörelere göre değişen isimleri şu şekildedir, "*Çankırı, Gerede, Tarhala'da "Sohbet", "Sopet", "Fırıttım", Balıkesir yöresinde, mesela Dursunbey'de "Barana," Safranbolu, Bartın, Kütahya, Kastamonu, Bolu ve Konya'da "Muhabbet", "Gezek", "Sıra", "Perde", "Erfane", "Arfana", "Birikme", "Oturak", Van'da "Oturmah", Ankara'da "Cümbüş", Antalya, Isparta'da "Kef", "Keyif" (Ataman, 1994: 33), Sıra gecesi, (Akbiyık, 2006: 75) "Sıra Oturması" (Düzgün, 1999: 16), "Harefene" (Akbiyık, 2006: 114), Gezek (Akbiyık, 2006: 364), (Salün, 2002: 15-45), "Harfane Geceleri" (Akbiyık, 2006: 350), "Arfana", "Harfana" (Turhan, Tan, 2001: 42). Ülke sınırlarımızın dışında ise, Kırgızistan'da "Coroboza" (Arstanbek, 2004: 74-79), Doğu Türkistan'da "Meşrep" (Rahman, 1996: 26), Bulgaristan'ın Yassenkovo Kenti'nde, "Muhabbet" (Hasan, 1998: 46), Özbekler'de "Geşdek" (Cenikoğlu, 2004: 66), "Kırım Karay Türklerinde ise "Konuşma" (Altınkaynak, 2004: 62) adı verilen toplantıların varlığı bilinmektedir.*

Konuyla İlgili Literatür

Konunun tarihsel boyutu incelendiğinde, karşımıza geleneğin günümüze kadar derin izler bırakan köklerini bulabilmek mümkündür. Eski Türk Yaşantısı'nda *şölen*, *sığır*, *yuğ* adlarıyla çeşitli ayinler düzenlendiğini bize bildiren Fuad Köprülü, Oğuz Boyları'nın kurban ziyafeti olan Şölen'in, başka kavimlerin kurban ayinlerinde rastlanılamayacak özellikler gösterdiğini, kurban etlerinin parçalarının belirli bir sıra ve usul çerçevesinde dağıtılması şeklinde özetlenebilecek uygulamanın, diğer kavimlerin ayinleriyle arasındaki ayırt edici farklılıklardan biri olduğunu, yalnızca inançsal bir topluluk olarak karşımıza çıkan Taoizm Teşkilatı'nda da aynı uygulamanın görülebileceğini belirtmiştir (Köprülü, 1999: 72). Aynı konuyu "Orun ve Ülüş Meselesi" adlı makalesiyle derinlemesine aktaran Abdülkadir İnan (1931: 121-133), uygulamanın pratikteki detaylarını da içeren bir çalışmayla konuyu açıklamaya çalışmıştır. Ziya Gökalp ise Şöleni, "*Eski Oğuzlar'ın hanlar hanı ve beylerbeyi ile birlikte yirmi dört Oğuz beyini kapsayan resmi toylarına şölen adı verilir*" şeklindeki sözlerle konuyu açıklamaya çalışmıştır (Gökalp, 1991: 50). Oğuz Han Efsanesi'nde bahsedilen

şölene de değinen Köprülü, "Oğuz Han'ın emri ile tezhibli bir oba inşa olunarak, dokuz yüz at ile, dokuz yüz koyun boğazlandı; meşinden yapılan dokuz havuza arak, doksan havuza kımız dolduruldu." sözleriyle bahsi geçen uygulamayı yinelemiş, "Gün Han zamanında da yine aynı surette umumi bir ziyafet yapılarak kırk gün kırk gece işret edildiğini" kaydetmiştir (Köprülü, 1999: 72). Eski Türklerin yaşantısı ile ilgili bilgiler bulabildiğimiz bir başka kaynak da, Kaşgarlı Mahmud'un Divan-ı Lügat-it Türk adlı eseridir. XI. Yüzyıl Türk yaşamı ile ilgili bilgiler bulabildiğimiz eserde, daha sonra Safevi Devleti'nde de görülebilecek olan, sıra ile yapılan şölenlerin "suğdıç" adıyla anıldığından bahsedilmektedir. Yine aynı eserde daha farklı tarzda gerçekleştirilen gece toplantılara da "süçrük" denildiği ve Kaşgarlı Mahmut'un, "Ol manga söz tabuzdı" şeklindeki sözlerinin "o bana bilmece söyledi" anlamına gelmesinden dolayı, bahsi geçen eğlencelerin içerisinde, bilmecelerin sorulmuş olduğunu da düşünmek mümkündür (Genç, 1977: 242). Gökalp, bununla birlikte eserinde Eski Türkler'in görkemli ve oldukça israfli şöleninin, toy adıyla anıldığını Dede Korkut Anlatmaları'ndan yola çıkarak belirtmiş ve Dede Korkut Metni'nden konu ile ilgili küçük bir paragraf vermiştir: "Dirse Han hatununun sözüyle ulu toy eyledi, hacet diledi. Attan aygır, deveden buğra, koyundan koç kırdırdı. İç-Oğuz, Dış-Oğuz beylerinin üstüne yığınak etti; aç görse doyurdu, çıplak görse donattı, borçluyu borcundan kurtardı, tepe gibi et yıgıdı; göl gibi kımız sağdı" (Gökalp, 1991: 155). Bayındır, Han'ın iç-il'e bağlı oymakları çağırıp İç-Oğuz'u egemenliği altına aldığı ziyafetten de bahsetmiş, ayrıca Salur Kazan'ın düzenlemiş olduğu "çağrılıları yedirip içirdikten, giydiren donattıktan ve borçlarını verdikten sonra otağdan çıktığını; bütün çağrılıların çağrı sahibinin otağını, sürülerini vb. mallarını yağma ettikleri şöleden bahsetmiştir. Salur Kazan Anlatması'ndaki şölenin ise potlaç kurumun tam olarak görülebildiği bir örnek olduğunu vurgulamıştır (Gökalp, 1991: 50). Gökyay ise bu geleneğin tarihimizde Farsça Han-ı Yağma şeklinde geçtiğini, Dede Korkut Kitabı'nda görülen uygulamanın daha geriye götürülemediğini belirtmiştir (Gökyay, 2006: 1036, 1077). Şölen düzenleme geleneğinin Anadolu Selçuklu Sultanı Alâeddin Keykubad'ın Konya'ya gelip ecdad tahtına oturduktan sonra Oğuz Töresi'nce düzenlenerek sürdürülmüş olduğu da kaynaklarda belirtilmiştir. Bu şölen şu şekilde tarif edilmektedir. "Selçuki hükümdarı Alaaddin Keykobod, Konya'ya giderek ecdadı tahtına oturduktan sonra görülen usule bağlı olarak umumi bir ziyafet tertibini, şeylan kurulmasını emretmişti: Çini altun sahanlar ve tepsiler içinde enva'ını'am-dane ve muz'afer ve kaliyyat ve buraniyat ve me'muniye ve helvat, ahlak-ı ehl-i iran gibi mümessek ve muattar ve yahniler ve söglemeler ve büryanlar ve tavuk ve güvercin ve bildircin söglemeleri sadra ve iki kola Oğuz resmince baştan başa dösenip müzeyyen ve mürettep oldu ve kasat-ı kımız ve ayrıran ve mümessek ve muattar şerbetler Oğuz'un resm-i erkânı üzre içildi. H'an götürüldükten sonra bezm-i husrevani koyup, altun ve gümüş evani ve murassa göbekli akdah ve badiye ve memzuç maşrapaları araste olunup, akdah-ı efrac dair ve sayir oldu ve üstad mutribleremred-i hoş avaz şakirdleri ile ki anların latif elhan ve negamatı âşıkların ahzan ve kayguları rahtlarını ve selvetkişverine naklettirip terahlar feraha mübeddel olurdu... (Köprülü, 1999: 76)" Çu Dönemi'nden I. Alâeddin Keykubad zamanına kadar büyük ölçüde aynı şekilde devam ede gelmiş olan Alplik Şölenleri'ndeki tolular içilerek yapılan ant törenleri, hükümdar, subaşı, sipahdarın

birbirlerine yeminle bağlamalarını sağlamıştır. Esin, Yazıcıoğlu'na dayanarak törenin askeri yönünün anlatıldığı şiiri de konuya örnek olması açısından eserinde yer vermek suretiyle belirtmiştir (Esin, 2001: 141,142).

Sohbet Toplantılarında Tarihsel Olarak Görülen Ahilik İzleri

Birçok araştırmacının, Sohbete Geleneği'nin kökenini açıklarken gönderme yaptıkları Ahilik Geleneği de ele alınması gereken bir konudur. 13. yy. Anadolu'sunda ekonomik, siyasi, askeri ve toplumsal bir yapılanma olarak, ön plana çıkmış olan Ahi Teşkilatı, 1838'de kaldırılmasından sonra bile uzun süre ekonomik ve toplumsal yaşamda izlerini sürdürmüş, İttihat ve Terakki Fırkası'nın iktidara gelmesiyle birlikte de, iktisadi yaşamı canlandırmak amacıyla kurtarıcı bir model olarak ele alınmak istenmiş ve Anadolu'ya gönderilmiş olan Baha Said Bey'in (Görkem, 2000: II) araştırmaları sonucunda sunduğu raporlarla da konuyla ilgili bilimsel sayılabilecek ilk çalışmalar başlatılmıştır. Aynı dönemde Fuat Köprülü'nün Türk Kültür Tarihi'nin her alanında olduğu gibi, Ahilik ile ilgili çalışmaları da olmuş, günümüze gelene kadar da yerli ve yabancı birçok araştırmacı tarafından konu ile ilgili çalışmalar ve yayınlar yapılmıştır. Yapılmış olan yayınlarda, araştırmacıların dünya görüşleri doğrultusunda konuya yaklaştıkları görülmektedir. Kimi araştırmacılar, Fütüvvet Geleneği'nin uzantısında şekillenmiş bir teşkilat olarak, kimileri, Bizans Loncaları'nın kalıntısı olarak, kimileri Orta Asya Türk Gelenekleri'nin devamı olarak, kimileri İran'dan yayılmış bir kuruluş olarak, kimileri de Marx'ın öne sürdüğü "Asya Tipi Üretim Tarzı" (Avcıoğlu, 1995: 13-16) adıyla anılan modelin bir benzeri olduğu yönünde görüşler ileri sürmüşlerdir. İlginç olan nokta, araştırmacıların tarihsel verileri, kendi inançlarını doğrulamak adına görmezden gelmeleri ya da çarpıtmalarıdır. Örneğin, Ahiliği Fütüvvet Teşkilatı'nın uzantısı olarak kabul edenler, Orta Asya'da Türklerin göçebe kültürünü sürdürmüş olduklarından dolayı ticareti bilmediklerini dolayısıyla Anadolu'ya geldikten sonra ticareti öğrenip, Arap Dünyası'nda şekillenip Anadolu'ya da uzanan Fütüvvet Teşkilatı'nı model alarak örgütlendiklerini öne sürmektedirler. Ahiliği, yalnızca Orta Asya Türk Kültürünün temel olarak açıklamaya çalışan araştırmacıların bir kısmı da Ahi Teşkilatları'nda geçerliliği olmuş Fütüvvetnameleri görmezden gelerek, Fütüvvet etkisini kabul etmemektedirler. Konuyla ilgili düşüncemiz, boy teşkilatlarının, mesleki yapılanmayı da yansıttığı "kutu" adı verilmiş ilk mesleki teşkilatların (Esin, 1985: 13) Türklerce bilindiği ancak Anadolu'ya göç ve İslamiyetin kabulüyle birlikte, İslami ve Anadolu'daki yerleşik kültürlerin etki ettiği yeni bir yapılanmanın ortaya çıkmasını sağladığı yönündedir. Ahilikle ilgili ilk bilgileri aldığımız Faslı seyyah İbn-i Batuta'nın 13. yy. da Anadolu'ya yapmış olduğu gezi sırasında kaleme aldığı notlardan (Güllülü, 1977: 17, 18), Ahi zaviyelerinde akşamları toplanarak yenilip, içildiğini ve müzik eşliğinde raks etmek suretiyle de eğlenildiğini öğreniyoruz. Ahi Teşkilatı'nın yapmış olduğu bu eğlenceler vasıtasıyla, eski Türk Yaşantısı'ndaki toy ve şölen gibi toplantıların taşıyıcısı durumunda olduklarını ancak bu toplantıların kökeninin Ahiliğin de ötesinde bir geçmişte aranması gerektiğini düşünmekteyiz.

Devir-Teslim Uygulaması

Sohbet Toplantılarında, özellikle, yapılan masrafın bir veya birden fazla kişi tarafından karşılanıp, sıra ile herkesin ev sahipliği yaptığı toplantılarda görülebilen bir uygulama da, bir sonraki toplantıya ev sahipliği yapacak olan kişi ya da kişilere, yörelere göre çeşitlenmiş ritüeller eşliğinde devir-teslimin yapılmasıdır. Bu uygulamaya dair ulaşabildiğimiz en eski örnek ise On sekizinci yüzyılın son dönemlerinde, İstanbul'da kış geceleri yapılmış olan "helva sohbetleri" dir. Dönemin yegâne eğlence biçimi olan "Helva Sohbetleri", (Ahmed Mithat Efendi, 1977: 254) kış aylarında birkaç arkadaşın, ârifane tabir edilen, masrafını ortaklaşa karşıladıkları, toplantıya adını veren "helva"nın da yapıldığı eğlenceler olmakla beraber, Lale Devri İstanbul'unun sosyal yaşamında öne çıkan bir etkinlik olarak kaynaklarda geçmektedir. Padişah III. Ahmed, Sadrazam Nevşehirli Damat İbrahim Paşa ve birçok devlet yöneticisinin bu toplantılara katıldıkları tarihi kaynaklardan ve o dönemde yazılmış şiir ve kasidelerden anlaşılmaktadır (Onay, 1993: 254). Ne var ki, "*devlet erkânın düzenlemiş oldukları toplantıların son derece görkemli olmakla birlikte, samimiyetten uzak bir protokol seremonisi görünümünde*" olduğu da belirtilmektedir (Musahipzade Celal, 1946: 90). Helva sohbetlerinde, misafirlerin kendilerinin çevirdikleri helvayı bu esnada söyledikleri şarkı ve türküler eşliğinde yedikleri; eğer "gaziler helvası" yapılmışsa da, tellenip pullanmış bir helva topunun, bir sonraki helva sohbetini kimin evinde yapacaklarsa, yine helva şarkıları ile o kişiye verilmesi suretiyle devir-teslimi gerçekleştirdikleri bilinmektedir (Ahmed Mithat Efendi, 1977: 255). Günümüzdeki uygulamalardan örnek verecek olursak, Safranbolu Sıra Geleneğinde, yemekten belli bir süre sonra en yaşlı Yâranın gelecek sıranın ev sahibinin belirlenmesi vaktinin geldiğini bildirmesiyle, sırayı yapmak isteyen kişi sözlü olarak davetini yapar ve ondan sonra da o geceki ev sahibiyle beraber oynarlar, bu esnada, aşağıda sözlerini verdiğimiz türkü seslendirilir ve böylelikle o geceki sıra son bulmuş olur.

"Bizim mehellenin hocası

Okudur ebcet hecesi

Gelecek muhabbet gecesi

Sıra sohbet senindir.

Aşağı çarşı çamur olmuş

Paklavılar hamur olmuş

Kadem ola, Ahmet ağa

Sıra sohbet senindir" (Ataman, 1994: 52).

Akşehir Yaren Geleneğinde devir-teslim töreni "deve" tabir edilen o toplantıda ikram edilmiş olan yiyeceklerden (örneğin lokma tatlısı) alınan bir parçanın bir sonraki toplantıya ev sahipliği yapacak olan yarene, devir-teslim törenine özgü türkülerle beraber verilmesi ile gerçekleşir (Cenikoğlu, 2004: 47). Yiğitbaşının "meşe" demesiyle birlikte,

*"Evlerinde vardır meşe
Meşenin dalları eşe
Yaren Evin yoğusa
Git hıdırlık'ı döşe"*

*"Hele ben ettim kurtuldum
Yarenlerimin de keyfini getirdim
Sevdiğim bir oy bir oy
Olsak da bir ev yaren de
Sıra senin de sohbet bizimdir".*

Sözlerinden oluşan "deve okşaması" nı söylerler (Cenikoğlu, 2004: 48). Türkünün devamında da yine mekanla ilgili aksesuar ve eşyalardan bahsedilir. Mahalli oyunların oynanmasını takiben, sohbeti devralacak yaren evini tarif etmek suretiyle herkesi, bir sonraki toplantıya davet etmiş olur. Devir-teslimin son aşamasında da sohbette yenilecek yiyeceklerden bahsedilen sözlerden kurulu türküyü devam edilmesiyle devir teslim töreni son bulur. Burada da yiğitbaşının açtığı ayağa göre sözler dizilir. Örnek verecek olursak, Yiğitbaşı: "direk" der, yarenler de,

*"Ulucamî'nin Direği
Poyrazdan Alır Yüreği
Yetmiş Yufkadan Da Su Böreği"
Son olarak söylenen deve okşamasında ayak verilmez;
"Çavuşumuz Erken mi Gelsin?
Yarenler yerini alsın,
Yaren mehmet deven hayırlı olsun!"*

Devir-teslim bittikten sonra yarenin dört büyüğü sıra ile, "Yaren....., Deven hayırlı olsun" derler (Cenikoğlu, 2004: 49). Balıkesir Dursunbey'deki Barana Geleneğinde ise,

*Bizim mahalle hocası
Okutur ebcet hecesi
Gelecek Pazar gecesi
Sevdiğim biroy
Sardığım biroy
Olacak sohbet senindir
Senindir gerçek senindir
Kızıl üzümün turşusu
Yüzüne vurmuş ekşisi
Kasap (Nurinin)komşusu
Sevdiğim....
Sardığım....
Kadem kadem ola (Fahri) Paşa (Mıcırlar, 2004: ...)*

Çankırı Yâran Sohbetlerinde "Arap Verme" adıyla anılan uygulamanın geçmişte Yâran Toplantılarında, ocak sahiplerinin, toplantıdaki hizmeti sürdürmelerinden dolayı, diğer üyelerin yemeklerini bitirip, sofraya toplandıktan sonra dışarıda karınlarını doyurup kapıya geldiklerinde, çavuşun "Yâran geliyor" diye seslenmesiyle içeri girmeleri ve sohbetin başlangıcında olduğu gibi başağaya selam vererek boş bulunan bir yere geçerek, iki diz üstüne çökerek oturmaları ile başladığını biliyoruz. Sonrasında ise, Büyük başağa, küçük başağa ve sırayla diğer Yâranlar tarafından ocak sahiplerine "merhaba" denilir ve daha sonra onlara kahve ve sigara ikram edilir; kahveler içildikten sonra da büyük başağa, rahat oturabileceklerini belirtirdi. O haftaki ocak sahipleri oturduğunda, bir sonraki haftanın ocak sahipleri hizmete kalkarlar, daha sonra da "Arap verme" adı verilen merasimle devir-teslim gerçekleştirilmiş olurdu. Bu merasimde önce gelecek haftanın ocak sahiplerinden birisi (güveği de denir) ve bir sonraki haftanın ocak sahiplerinden birisi (sağdıç) küçük başağanın yanına sıra ile otururlar, bu arada bu usulü bilen Yâranlardan birkaçı ve çalgıcılar büyük başağanın önüne gelerek, hep bir ağızdan,

"Fakirin Geldi Divane

Elinde Gül Dane Dane

Yâran Başı izin kime", sözleriyle başlayan ezgiyi seslendirip sonrasında ise küçükbaşağanın yanına gelerek devir-teslim yapılacak Yâranlarla beraber bir halka çevirerek otururlardı. Bu arada iki tane kahve pişirilir ve şamdanın ortaya konmasıyla beraber hep bir ağızdan, türkünün

"Hacı Hacı Canım Hacı

Sohbet Tatlı Sonu Acı" sözleriyle devam eden bölümü söylenir; bu ezgideki "İç Paşam" sözleri söylendiği esnada, kahve yeni ocak sahiplerine uzatılır ancak kahve bu esnada alınmaz, usulü bilmeyip elini uzatan olursa çavuş tepsiyi geri çeker, kahveyi ezginin bitiminde verirdi. Devamında da sohbetin meşakkatli olduğu ve bazı yemeklerde ilgili sözlerin yer aldığı aşağıdaki türküler söylenir; devir-teslim merasiminde söylenen son türküde ise sohbetin emanetleri olarak kabul edilen zilli maşa ve defle ilgili sözler yer alır; bu sözlerden sonra kahveler verilir ve

"Git çarşıya yağın acısın alma,

Akşama kadayıf geceye helva" beyitinin söylenmesinin akabinde de zilli maşa ve defin yeni ocak sahiplerine verilmesiyle, devir-teslim gerçekleşmiş olurdu (Üçok,2004:98-1 03).Günümüzdeki uygulamada, geleneğin bir takım değişikliklere uğrayarak sürdürülmektedir.

Gerede Sohbet Toplantıları'nda ise, Sohbetin son bölümünde,

Sohbetçi çarşıdan aştı aman

Osman'ın tedbiri şaştı aman

Yusuf da bıraktı kaçtı aman

Yemeyiz böyle sohbeti

Çekmeyiz böyle mihneti

*Osman'ın yanar lambası aman
Alnında kara damgası aman
Hüseyin Ağa sohbet babası
Yemeyiz böyle sohbeti
Çekmeyiz böyle mihneti*

Çekmeyiz böyle sohbeti

Çekmeyiz böyle mihneti (Altınyayla, 1995: 31) , sözlerinden oluşan türkünün söylenmesiyle devir –teslim gerçekleştirilir.

Balıkesir Helva Sohbetlerinde ise, yemekler yenildikten sonra ikinci kez kahveler içilir ve gelecek toplantıya ev sahipliği yapacak kişinin içmesi için bir köşeye etrafı fenerlerle süslenmiş sandalyenin üzerine bir fincan kahve konur. Kahve içildikten sonra,

*Gelin baştan başlayalım
Haşlamalar haşlayalım
(Hasan) Ağa sohbet aldı
Buna neler işleyelim
Eşeğin gelir odundan
Helvası yenmez tadından
Eti de dombay budundan
Olacak sohbet senin, yaran senin
Pabuçların muştası
Yanı başında ustası
Yâran kaymaklı hastası
Olacak sohbet senin, Yâran senin¹*

Simav'da ise Yaren mahkemesi bittikten sonra Büyük Yarenbaşı Yaren sopasını bir sonraki hafta toplantıya ev sahipliği yapacak kişiye vermek suretiyle devir-teslim gerçekleştirir. (Er, 1988:63) “*Senirkent'te sofrada en fazla ikram edilen kişi, bir dahaki toplantının kendi evinde olacağını anlar*” (Er, 1988: 37).

Sonuç

W. Bascom'ın ortaya koymuş olduğu, “*hoşça vakit geçirme, eğlenme ve eğlendirme*”, “*değerlere, toplumsal kurumlara ve törenlere destek verme*”, eğitim ve kültürün genç kuşaklara aktarılması”, toplumsal ve kişisel baskılardan kurtulmak” (Ekici, 2007: 119-120), başlıklarıyla genellediği dört işlevin, Sohbet Toplantıları için de geçerli olduğunu söyleyebiliriz. Bunların yanı sıra, toplantının gerçekleştirildiği mekanlardaki geleneksel mimari ve mekan içi geleneksel tefrişatı, toplantılarda icra

¹29.03. 05 Tarihinde Numan Subaşı ile Ayvalık'ta gerçekleştirilmiş kişisel görüşme.

edilen geleneksel halk müziği, halk oyunları, seyirlik oyunlar, topluluk üyeleri arasındaki hiyerarşik yapının korunması, mahkeme bölümü vasıtasıyla iç denetimin sağlanması, toplantı içerisindeki törensel kalıpların günümüzde de sürdürülmesi gibi yönleriyle, toplumsal yaşamı çepeçevre kuşatıp, geleneksel değerleri gündün güne aşındırmakta olan popüler kültür araçlarına karşı direnen yapısı korunup geleceğe aktarılmalıdır. Topluluk üyelerini toplum için örnek birer birey olarak şekillendirmeye çalışan, geleneksel toplantılar vasıtasıyla bireylere kazandırılan toplumsal kimlik ve konumlarla da, bireylerin kendi aralarında ve topluluk dışındaki kitleyle geliştirdikleri iletişim vasıtasıyla gerçekleştirdikleri yardımlaşma, dayanışma gibi işlevleri olan Sohbet Toplantılarındaki devir- teslim töreni, geleneğin içerisindeki önemli ritüellerden biri olup, yöresel çeşitlilik içerisinde farklı toplantıların özgün birer mirası olup, gelecekte de var olabilmelidir.

Kaynakça

- ABSARILIOĞLU, Ahmet. *Çankırı'nın Milli Kültür Değeri Yâran*, Çankırı Belediyesi Kültür Yayınları, Kayıkcı Mat, Çankırı,
- AHMED MİDHAT EFENDİ (1977). *Sır İçinde (Hasan Mellah)*, İstanbul: Bedir Yayınları, Garanti Mat.
- AKBIYIK, Abuzer (2006). *Şanlıurfa Sıra Gecesi*, Şanlıurfa: Elif Matbaası.
- ARSTANBEK, Karsten (2004). *Kırgızkiyelgrı, Razvleçeniye*, Bişkek: İlim Yayınevi.
- ATAMAN, Sadi (1994). *Eski Safranbolu Hayatı*, Genişleterek Yayına Hazırlayan: Süleyman Şenel, Baskı, İstanbul: Canyigit Grafik.
- AVCIOĞLU, Doğan (1995). *Türkiye'nin Düzeni*, 1.Kitap, İstanbul: Yaylacık Mat.
- CENIKOĞLU, Tarıman (1998). *Akşehir'de Sıra Yarenleri*, İstanbul: Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı Yay.
- DÜZGÜN, Dilaver (1999). *Erzurum Köy Seyirlik Oyunları*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- EKİCİ, Metin (2007). *Halk Bilgisi (Folklor) Derleme ve İnceleme Yöntemleri*, Ankara: Geleneksel Yayıncılık.
- ER, Tülay (1988). *Simav İlçesi ve Çevresi Yaren Teşkilatı*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- ESİN, Emel (2001). *Türk Kozmolojisine Giriş*, Yayına Hazırlayan: Ergun Kocabiyik, İstanbul: Özbolu Yayınevi.
- _____ (1985). *Türk Kültür Tarihi İç Asya'daki Erken Safhalar*, Ankara: TTK Basımevi.
- GÖKALP, Ziya (1991). *Türk Uygarlığı Tarihi*, İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- GÖKYAY, Orhan Şaik (2006). *Dedem Korkudun Kitabı*, İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- GÜLLÜLÜ, Sabahattin (1977). *Sosyoloji Açısından Ahi Birlikleri*, İstanbul: Ötügen Yayınevi.
- İNAN, Abdülkadir (1986). *Tarihte ve Bugün Şamanizm (Materyaller ve Araştırmalar)*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- KÖPRÜLÜ, M. Fuad (1999). *Edebiyat Araştırmaları 1*, Ankara: TTK Basımevi.
- MUSAHİPZADE Celal (1946). *Eski İstanbul Yaşantısı*, İstanbul: İrfan Mat.
- ONAY, Ahmet Talat (1930). *Çankırı Şairleri 1*, Çankırı: Çankırı Vilayet Matbaası.
- RAHMAN, Abdülkerim (1996). *Uygur Folkloru*, Çeviri: Soner Yalçın, Erkin Emet, Ankara: Kültür Bakanlığı Hagem Yayınları.
- SALÜN, Mustafa (2002). *"Kütahya Gezek Geleneği İle Törelerimiz, Oyunlarımız"*, Kütahya: Ekspres Matbaası.

POMAK HALK ŞARKILARININ MÜZİKSEL ANALİZİ¹

E. Filiz YİĞİT*

ÖZET

Bu çalışmanın amacı, Pomak halk şarkılarını notaya alma yoluyla belgelemek ve şarkıların ezgi yapılarını inceleyerek müziksel özelliklerini belirlemektir. Şarkıların notaya alınmasında "descriptive notation"² (betimsel notasyon) (Seeger, 1958) kullanılmıştır. Çalışmada İzmir ilinin Bayındır ilçesine bağlı Çınardibi Köyünde yapılan alan çalışmasında (2002-2007) kaydedilen 20 Pomak halk şarkısı incelenmiş, bunlardan ezgi ve metin yapılarına göre farklı özellikler gösteren 5 tanesi seçilerek notaya alınmıştır. Çalışmada Pomak halk şarkılarının karakteristik ezgi çizgilerine sahip olduğu saptanmış, şarkılar ezgi yapısına ve konularına göre sınıflandırılmış, ezgi ve metin arasındaki ilişki incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Pomak halk şarkıları, "pesne", ezgi yapısı, ezgi-metin ilişkisi.

MUSICAL ANALYSIS OF POMAK FOLK SONGS

ABSTRACT

The aim of this study is to determine the musical features of Pomak folk songs and provide them to be documented by writing in notes. It is used "descriptive notation" (Seeger, 1958) in transcription which is based to Western art music notation system and makes it easy to show ornamentations. In this study five Pomak folk songs transcribed because they are indicating different features of the tune and the text among twenty songs which are recorded in a field study (from 2002 to 2007) was carried out in Çınardibi village of Bayındır County in İzmir Province and are analysed. In this study, it is revealed that the Pomak folk songs had characteristic melodic structure, the songs classified as of their melodic structure and their themes, the relation between the melody and the lyrics researched.

Key Words: Pomak folk songs, "pesne", melody structure, melody-text relation

¹ Bu çalışma yazar tarafından 21-24 Kasım 2011'de düzenlenen Uluslararası VIII. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi'nde sözlü olarak sunulmuştur.

* Yrd. Doç. Dr. Dokuz Eylül Üniversitesi, Buca Eğitim Fakültesi Öğretim Üyesi.
filiz.duruk@deu.edu.tr

² Seeger, "prescriptive" (düzgüsel) ve "descriptive" (betimsel) terimlerini Batı müziğinin notasyon sistemine dayanan notaya alma teknikleri olarak önermiştir (1958). Bunlardan "descriptive" notasyon, bir ses kaydını duyulduğu şekilde yansıtmayı amaçlar ve tril, süsleyici gibi geçici seslerin ayrıntılı gösterilebilmesine imkan sağlar (Bracket, 2000: 27; Ellingson, 1992: 135).

Giriş

Pomaklar nüfusça yoğun olarak Balkanlar'da yaşayan, ana dili Pomakça olan Müslüman bir topluluktur. Bir yanda Pomakçanın Slav diline yakınlığı, öte yanda topluluğun İslam dinine bağlı olması, kökenleri hakkında kesin tarihsel bilgi bulunmayan Pomakların, içinde yaşadıkları ulus-devletler tarafından geçmişten günümüze çeşitli baskılar görmelerine yol açmıştır. Osmanlı İmparatorluğu'nun Balkanlar'daki egemenliğini kaybetmeye başlamasının ardından bağımsızlığını kazanan devletlerin, Pomakları kritik sınır bölgelerine yerleştirmeleri ve Pomaklara yönelik din ve isim değiştirme politikaları uygulamaları, çoğunluğu Rodop bölgesinde bulunan Pomakların Anadolu'ya göçünün başlamasında başlıca etken olmuştur.

Pomakların kitlesele göç hareketleri, Balkanlardaki Müslüman (Türk, Roman, Pomak) nüfusun göç hareketleri içinde yer almıştır. Bunlar başlıca; Osmanlı-Rus Savaşı (1877-78) sonrasında, Balkan Savaşları (1912-13) sonrasında, Kurtuluş Savaşı sebebiyle Türkiye Cumhuriyeti ve Yunanistan arasında imzalanan Lozan Antlaşması'nda (1923) yer alan mübadele sözleşmesi çerçevesinde ve 1980'lerde Bulgar Hükümeti'nin Müslüman azınlığa uyguladığı baskıcı politikalar sonucunda gerçekleşmiştir (Şahinbaş, 2007: 15-38).

Bu çalışmada halk şarkıları incelenecek olan Pomak topluluğu, "93 Harbi" diye de bilinen Osmanlı-Rus Savaşı (1877-78) sonrasında, diğer Müslüman topluluklarla birlikte Bulgaristan'dan Anadolu'ya ilk kitlesele göç içinde gelen topluluklardan olup İzmir ili, Bayındır ilçesine bağlı Çınardibi köyüne yerleşmiştir. Çalışmada müziksel analizi yapılacak olan Pomak halk şarkıları, 2002-2007 yılları arasında Çınardibi köyünde yapılan alan çalışmasında kaydedilmiştir. Çınardibi köyü topluluğu, göç sonrasında uzun bir süre izole yaşamış, 1980'li yıllarda devlet tarafından köye yol, eğitim, kitle iletişim araçlarının ulaştırılmasından sonraki dönemde, Türk toplumu ile hızlı bir şekilde kültürleşmeye başlamıştır. Alan çalışması kapsamında müzikleri dışında giyim-kuşam, evlilik modelleri, geçim modelleri, kutlamaları, dünya görüşleri de incelenen topluluğun, ev sahibi toplum olan Türk toplumu ile entegrasyona yönelik kültürleşme stratejisini benimsediği gözlenmiştir (Dürük 2007: 18-24).

Bu doğrultuda Pomak halk şarkıları, topluluğun kültürel değişim sürecinde günlük yaşam içindeki kullanımını kaybetmiştir. Şarkılar, orijinal bağlamında "mece" olarak adlandırılan, kadınların yün tiftme ve eğirme toplantılarında; "muhabbet" olarak adlandırılan, erkeklerin içkili ev toplantılarında ve düğün, bayram gibi kutlamalarda köy meydanlarında seslendirilmekteydi. Bugün ise yalnızca Pomakça konuşan ihtiyarlar tarafından geçmişi hatırlama ve yeniden yaşatma duygusunun olduğu belirli zamanlarda ev, kahve veya bağ gibi ortamlarda seslendirilir hale gelmiştir. Bugün Pomak halk şarkılarının günlük yaşamdaki kullanımını kaybetmesine karşın, Pomakça dilinin korunduğu sembolik form olarak belleklerde tutulmuş olması, bu şarkıların Pomak etnik kimliğinin ifade edilmesinde rol oynadığını göstermektedir (Dürük, 2007: 60-67).

Pomak Halk Şarkıları

Topluluk üyeleri tarafından “pesne” olarak adlandırılan Pomakça halk şarkıları sevenler arasındaki aşk, ayrılık, özlem konularını anlatan ve yaşanmış olaylara dayanan öyküsel şarkılardır (Dürük 2007: 25-26). Bu çalışmada pesnelerin genel müziksel özelliklerini belirlemek üzere İzmir ilinin Bayındır ilçesine bağlı Çınardibi Köyünde yazarın doktora tezi kapsamında yapılan alan çalışmasında (2002-2007) kaydedilen 20 Pomak halk şarkısı incelenmiştir. Kaydedilen şarkılardan ezgi ve metin yapılarına göre farklı özellikler gösteren 5 tanesi seçilerek notaya alınmıştır³. Şarkıların nota çevrimlerinde “descriptive notation” (betimsel notasyon) (Seeger, 1958, aktaran Ellingson, 1992: 135) kullanılmıştır. Ezgiler, birbirleriyle karşılaştırmayı kolaylaştırmak amacıyla karar sesi olarak *d* perdesi üzerinden notaya alınmıştır. Ezgilerin göçürüleceği perdenin *d* olarak seçilmesinde pesnelerin vokal bir pratik olması dolayısıyla kaynak kişilerin ezgileri söyledikleri gerçek karar sesi sınırlarının çoğunlukla *d* perdesi ve civarında bulunması ve pesne ezgilerinin Hüseyini makamına benzerliği belirleyici olmuştur.

Pesne metinlerinde, dizeler iki söylemli ve üç söylemli olmak üzere sınıflandırılabilir. Dizelerin her biri kendi içerisinde birbirleriyle eşit hece sayısına sahip iki ya da üç sözcük öbeğinden oluşur. Dizelerin son sözcük öbekleri tipik olarak kendisinden sonra gelen dizede tekrar eder. Örneğin, iki sözcük öbeğinden oluşan dize yapısında *ab bc cd...* veya üç sözcük öbeğinden oluşan dize yapısında *abc cde efg* . gibi (bkz. **Şekil 3, 4, 5, 6, 7**) (Dürük, 2007: 31).

Bu çalışmada incelenen 20 pesneden 17 tanesinin dize yapısı iki söylemlidir. Bunlardan 14 tanesi 8+8 hece sayısına, 1 tanesi 10+10 hece sayısına, bir tanesi 11+11 hece sayısına, bir tanesi 13+13 hece sayısına sahiptir. 11+11 hece sayılı pesnede, Pomakça “yavrum” anlamına gelen “pilentze” sözcüğü, 13+13 hece sayılı pesnede, Pomakça “sevgilim” anlamına gelen “momlele” sözcüğü her sözcük öbeğinin belirli yerlerinde tekrar ederek hece sayısını çoğaltan bir konumdadır (bkz. **Şekil 4**). Pesnelerden 3 tanesi dize yapısı bakımından üç söylemlidir, bunlardan üçü de 8+8+8 hece sayısına sahiptir.

Pesnelerin ezgi yapısı ile dizelerin sözcük öbekleri birbirleriyle bağlantılıdır. Pesnelerin dize yapılarına göre iki ve üç söylemli olmasıyla ilişkili olarak ezgi yapıları da iki kesitli ve üç kesitli olmak üzere sınıflandırılabilir. Ezgi yapılarına göre iki kesitli pesnelerde her bir dizedeki iki sözcük öbeği iki ayrı ezgi motifiyle söylenir; üç kesitli pesnelerde ise her bir dizedeki üç sözcük öbeği üç ayrı ezgi motifiyle söylenir. İncelenen yirmi beş pesne içerisinde birbirinden farklı olan yirmi pesneden 17 tanesi ezgi yapısına göre iki kesitli, 3 tanesi üç kesitlidir.

İki kesitli ezgilerde ana duraklar -yaygından seyreğe- alt güçlü seste (10 örnek), karar seste (5 örnek), pes yeden seste (1 örnek) ve 2. derece seste (1 örnek) olmuştur. İkinci kesit -yaygından seyreğe- alt güçlü sesle (7 örnekte), güçlü sesle (4 örnekte), tiz

³ Bu çalışmadaki Şekil 3 ve Şekil 5 te yer alan şarkıların nota çevrimleri yazarın tezi içerisinde yer almamaktadır. Şekil 4. deki şarkının yalnızca ilk mısrası, Şekil 6. daki şarkının ilk dört mısrası, Şekil 7. deki şarkının ilk beş mısrası tez içerisindeki örneklemeler için kısmen notaya alınmış, tüm sözlerinin yer aldığı tam nota çevrimlerine ilk kez bu çalışmada yer verilmiştir.

yeden sesle (3 örnekte), 2. derece sesle (2 örnekte) ve 3. derece sesle (1 örnekte) başlamıştır. Ezgilerin tümü karar seste karar vererek bitmiştir.



Şekil 1. İki kesitli pesnelerdeki karakteristik ezgi çizgisi.

Üç kesitli ezgilerde ise iki kesitli ezgilerden farklı olarak birinci kesitin son sesleri 3. derece seste olmuştur (3 örnekte), ikinci kesit 2. derece sesle (3 örnekte) başlamıştır, ikinci kesitin son sesleri pes yeden seste (3 örnekte) ve karar seste (1 örnekte) olmuştur, üçüncü kesit alt güçlü sesle (2 örnekte) ve 2. derece sesle (1 örnekte) başlamıştır. Ezgilerin tümü karar seste bitmiştir. Karakteristik ezgi çizgilerine bakıldığında ezgilerin pentatonik karakter gösterme eğilimi taşıdığı görülür. Pesne ezgilerindeki karakteristik çizgiler iki kesitli ve üç kesitli olmak üzere aşağıdaki gibidir:



Şekil 2. Üç kesitli pesnelerdeki karakteristik ezgi çizgisi.

Pesnelerin ilk dizelerinin bağlandığı ezgi çizgisi tipik olarak diğer dizelerde de değişmeden veya varyantlarıyla söylenerek tekrar eder (Dürük 2007: 31). Analizi yapılmış olan 25 pesne içinde ezgiler -sıktan seyreğe-, tiz yeden ses (11 örnek), karar ses (6 örnek), pes yeden ses (2 örnek), güçlü ses (1 örnek) ile başlar. Ezgi seyirlerinde ana duraklardan ayrı olarak üzerinde kalınarak söylenen durak sesler ana hatlarıyla güçlü, alt güçlü, üçüncü derece, yeden ve karar seslerden oluşur. Ezgi daima karar seste biter. Buna göre, ezgi çizgisi inici özellik gösterir.

Aşağıda notaya alınmış olan pesne örneklerinden 4 tanesi iki kesitli, 1 tanesi üç kesitli ezgi yapısına örnek oluşturur. Bunlardan, iki pesne (**Şekil 3**, **Şekil 4**) düzenli ritimle söylendiği için ölçü sayısı konularak yazılmış, diğer üç pesne (**Şekil 5**, **Şekil 6**, **Şekil 7**) serbest ritimle söylendiği için ölçü sayısı konulmadan yazılmıştır.

Şekil 3'de verilen pesne örneği iki kesitli ezgi yapısına ve 8+8 hece sayısına sahiptir. Ezginin ses genişliği bir oktavidir. Gerçek karar sesi, *a* perdesidir. İlk ezgi kesiti güçlü sesle başlamış ve alt güçlü seste ana durak vermiştir. İkinci ezgi kesiti tiz yeden sesle başlamış ve karar seste sona vermiştir. Örnek, heceli tarzda, düzenli ritimle söylenmiştir.

Ze mi ma ze mi Meh me te dvan ka ma de ne po vu di
 7 e dvan ka ma de ne po vu di ça ku ti i ye na bi vam
 13 e ça ku ti i ye e ne bi vam ze mi var men ka yid ru.....ç ka
 19 e ze mi var me.....n ka ga a yid ruç ka a te da ti i va ri kay fo na
 25 e te da ti va ri kay fo na a ye da ti pi ya.....m tel vo na
 31 e te da ti va ri e çu bu kam ye da si ti sa.....m nas ko tan

Şekil 3. Kaynak kişi: Bayram Badalı/1930-Çınardibi Köyü

Şekil 4'de verilen pesne örneği iki kesitli ezgi yapısına ve 13+13 hece sayısına sahiptir. Her kesitte tekrar eden "momlele" (sevgilim) kelimesi hece sayısını arttırma işi görür. Ezginin ses genişliği bir oktavidir. Gerçek karar sesi, *d* perdesidir. İlk ezgi kesiti karar sesle başlamış ve alt güçlü seste ana durak vermiştir. İkinci ezgi kesiti ikinci derece sesle başlamış ve karar seste sona ermiştir. Örnek, heceli tarzda, düzenli ritimle söylenmiştir.

1 Ya ga ti doy dad mom le le dol ni gra yent si e dol ni gra yent si mom le le çor ni mu ma re

9 e dol ni gra yent si mom le le çor ni mu ma re e yi men da ka jiş mom le le kon da ti dor cem

17 i men da ka jiş mom le le kon da ti dor cem e kon da ti dor cem mom le le ra tay da ti sam

25 e kon da ti dor cem mom le le ra tay da ti sam e zat ri gu din ki mom le le zat ri stu din ki

33 e zat ri gu din ki mom le le zat ri stu din ki e du ri mi ru diş mom le le ma lu mu mi çe

41 du ri mi ru diş mom le le ma lu mu mi çe e teb da si me sa mom le le men do gu da deş

49 teb da si me sa mom le le men do gu da deş e pak ku na ru diş mom le le ma lu mu mi çe

57 e pak ku na ru diş mom le le ma lu mu mi çe e da nu yus ta niş mom le le mla da du vit za

Şekil 4. Kaynak kişi: Saliha Özkocabaş/ 1939- Fikriye Özkocabaş/ 1946 Çınardibi Köyü.

Şekil 5'de verilen pesne örneği iki kesitli ezgi yapısına ve 8+8 hece sayısına sahiptir. Ezginin ses genişliği bir oktavidir. Gerçek karar sesi *a* perdesidir. İlk ezgi kesiti karar sesle başlamış ve ikinci derece seste ana durak vermiştir. İkinci ezgi kesiti ikinci derece sesle başlamış ve karar seste sona ermiştir. Örnek, melismatik tarzda, serbest ritimle söylenmiştir.

1 Pi su va ay gu pi su va ye menmi e ne moy pi su...v [a]
 7 ye menmi nemo pi su va çi sa sa.....m sko ru yü je.....n [il]
 13 çi sa sa.....m sko ru yü je ni.....l ma lu sa.....m lü be pri pa...n [al]
 19 ma lu sa.....m lü be pri pa na.....l yoş te ne e sa sa.....na se.....d [el]
 25 yoş te ne sa sam na se de.....l na sa sa.....m a koş ta yog ra...d
 31 yoş te ne ya sam yod var ş i.....l ş te var vi.....ş e Meh me...t ş te va.....r [viş]
 37 ş te var vi.....ş Meh met ş te var vi.....ş te be sa e Meh me...t pi sa.....l [i]
 43 te be sa Meh met pi sa li bay rak ta.....r bö lü.....k ba ş i

Şekil 5. Kaynak kişi: Saliha Özkocabaş/ 1939-Çınardibi Köyü

Şekil 6'de verilen pesne örneği iki kesitli ezgi yapısına ve 8+8 hece sayısına sahiptir. Ezginin ses genişliği bir oktavidir. Gerçek karar sesi c perdesidir. İlk ezgi kesiti karar sesle başlamış ve yine karar seste ana durak vermiştir. İkinci ezgi kesiti güçlü sesle başlamış ve karar seste sona ermiştir. Örnek, melismatik tarzda, serbest ritimle söylenmiştir.

Şekil 7'de verilen pesne örneği üç kesitli ezgi yapısına ve 8+8+8 hece sayısına sahiptir. Ezginin ses genişliği bir oktavidir. Gerçek karar sesi g perdesidir. İlk ezgi kesiti tiz yeden sesle başlamış ve ikinci derece seste durak vermiştir. İkinci ezgi kesiti ikinci derece sesle başlamış ve pes yeden seste durak vermiştir. Üçüncü ezgi kesiti ikinci derece sesle başlamış ve karar seste bitmiştir. Örnek, melismatik tarzda, serbest ritimle söylenmiştir.

1 Da vam ti i zin de voy ku

4 ko ga nu vi di.....j da ga lij

7 e ko ga nu vi dij de ga lij

10 ye me ne.....n ye ne mo.....y za ba r[e]

13 i ye me ne.....n ne moy za ba re

16 çi sa.....s me e mlo.....ç ku ga li.....l[i]

19 e çi sas me mloç ku ga li li

22 ga li li i yi dra go va l[i]

25 yi ga li li yi dra go va li

28 pak ne ma a da sa ze mi.....m[e]

31 e pak ne ma da sa ze mi me

34 yut pu.....s ti mlo.....ç ku dü.....ş ma.....n[e]

37
7 yut pus ti mloç ku dü.....ş ma ne

40
düş ma ne ki na ne pra.....v [e]

43
8 düş ma ne ki na ne pra ve

46
je me ni lü be ra.....z de.....n [e]

49
9 ye je me ni lü be raz de ne

52
det sa si ra.....t si yu.....s tra.....v [at]

55
10 ye det sa si rat si yu.....s tra vat

58
priz may ke yi pri.....z bu ba.....y [ko]

61
11 priz may ke yi priz bu bay ko

64
koy nu pi ne.....m tze yu.....t gne.....h [tze]

67
12 koy nu pi nem tze yu.....t gne.....h tze

70
koy nu şı gne.....h tze yu.....t ma.....y [ke]

Şekil 6. Kaynak kişi: Beyhan Özkasap/1940, Saniye Sarıer/1940- Çınardibi Köyü

1 i Stuyen mi sa ye yud mo ci.....1

4 i sas Tur çin i vi lu da pi ye 7 i ve ra sa klot va sto ri [i]

8 i ve ra sa klot va sto ri li

11 i koy nu sa a nap res yü pi ye 7 a taş te mu o ze mi...m ku nak [an]

15 e taş te mu ze mi.....m ku na ka.....n

18 e ku na kan a sas ka do na na 7 a stuyen si ti hu ru men [i]

23 e stuyen si ti hu ru me ni

26 i stuyen ku om la da bul gar ke 7 na tur çin pud ve si puv [ay]

30 e na tur çin pud ve si pu va.....y

33 e zam da sa a Tur çin.....n yü pi ye e zam da mu o ze mi...m ku na...k[an]

37 e zam da mu ze mi.....m ku na ka.....n

39 e ku na kan sa ka do na na kak nu si e stu ye.....n ru mur [il]

43
7 e kak nu si stu ye.....n ru mu ri.....l

46
i çe si m e leg na ta za.....s pa a stu yen ku o mla da de voy [ku]

50
8 a stu y ku mla da stu ye.....n ku.....

53
i ya lo. y step da ta pre le ga turç ka na a mor na fe reç [ka]

57
9 e turç ka na morna fe re.....ç ka.....

60
a ya stu yen ı ı vag lo ko pe le ye si sa...m vi ye vi.....r nu sil [a]

64
10 i ye si sa...m vi ye.....r nu si la.....

67
a turç ka na a mor na fe re.ç ka a Turç ki ne be li di

71
11 i na rad nu güççe yal to ne.....

74
e na be la şı ye li ci ye i na ton ku o kor se e ko şek

Şekil 7. Kaynak kişi: Bayram Badalı/ 1930-Çınardibi Köyü

Sonuç

Çalışmada İzmir ili Bayındır ilçesine bağlı Çınardibi Köyü'nde yapılan alan çalışmasında kaydedilen ve Pomak topluluğu tarafından "pesne" olarak adlandırılan Pomak halk şarkılarının müziksel analizi yapılmış ve karakteristik özellikleri belirlenmiştir. Buna göre;

1- İncelenen pesnelerin metin yapısına göre iki söylemli ve üç söylemli olmak üzere sınıflandırılabilceği ve bununla ilişkili olarak ezgi yapısına göre iki kesitli ve üç kesitli olmak üzere sınıflandırılabilceği saptanmıştır.

2- İncelenen pesnelerde karakteristik ezgisel çizgiler saptanmıştır ve bunlar iki kesitli ve üç kesitli ezgi çizgileri olmak üzere porte üzerinde gösterilmiştir.

3- Ezgi kesitlerinde en sık kullanılan son seslere bakılarak incelenen pesnelerin ezgilerinin inici yapıda olduğu saptanmıştır. Ezgi seyirlerinde üzerinde kalış yapılan sesler de inici yapıyı destekler niteliktedir.

4- Ezgilerin ses genişliği bir oktavı aşmaz.

5- Ezgilerdeki durak seslerin karar, üçüncü derece, alt güçlü, güçlü, ve yeden sesleri olması doğrultusunda, pesnelerde D-F-G-A-C anhemitonik pentatonik dizisi seslerinin sıklığı dikkat çekmektedir.

6- Metinlerin genellikle uzun, ezgi çizgisinin ise metinlerdeki dizeler boyunca tek olması, metinleri ezgiye göre vurgulanan konuma taşır.

Kaynakça

- BRACKET, David (2000). *Interpreting Popular Music*, University of California Press.
- DÜRÜK, E. Filiz (2007). *Pomaklarda "Pesne" Pratiği: Sembolik Kültür ve Etnisite*. Yayımlanmamış Doktora Tezi, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- ŞAHİNBAŞ, İlksen (2007). *Zorunlu Göç Olgusu Bağlamında Bulgar Göçleri*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Sakarya: Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyoloji Anabilim Dalı.
- ELLINGSON, Ter. "Transcription", *In Ethnomusicology*, edited by Helen Myers (1992), London: The Macmillan Press, ss. 110-152.

Şekiller Listesi

- Şekil 1.** İki kesitli pesnelerdeki karakteristik ezgi çizgisi.
- Şekil 2.** Üç kesitli pesnelerdeki karakteristik ezgi çizgisi.
- Şekil 3.** Kaynak kişi: Bayram Badalı/1930-Çınardibi Köyü
- Şekil 4.** Kaynak kişi: Saliha Özkocabaş/ 1939- Fikriye Özkocabaş/ 1946 Çınardibi Köyü.
- Şekil 5.** Kaynak kişi: Saliha Özkocabaş/ 1939-Çınardibi Köyü
- Şekil 6.** Kaynak kişi: Beyhan Özkasap/1940, Saniye Sarier/1940- Çınardibi Köyü
- Şekil 7.** Kaynak kişi: Bayram Badalı/ 1930-Çınardibi Köyü

KADININ SANAT, YARATICILIK VE ROMANTİK DÖNEM BESTECİLERİ ÜZERİNDEN BİR OKUMASI

Ece SARIKAYA*, Mehmet Can ÖZER**

ÖZET

Toplumsal inançlar ve koşulların etkisiyle kendilerine yüklenen üreme misyonu yüzünden kadınlar, tarihte felsefe ve bilim alanında olduğu gibi Batı müzik sanatında arka planda kalsalar da müziğe yaptıkları katkılar ve yaratıcılıklarının, rönesans sonrası kazanılan bireysel hak ve özgürlükler sayesinde alabildikleri müzik eğitime paralel olarak arttığı göz ardı edilemez. Bu çalışmada, başlangıçta erkek egemen olan müzik yaratıcılığının müzik ve güzel sanatlar alanında kadına verilen eğitimlerle nasıl değiştiği incelenmiştir.

Çalışma kapsamında incelenen kadın sanatçılardan Fanny Mendelssohn Hensel ve Clara Wieck Schumann aldıkları eğitimlerine ve usta müzisyenlerle beraber yaptıkları çalışmalara paralel olarak, bir çok şarkı, lied, senfonik eser ve solo sonatlar bestelemiş ve yorumlamışlardır.

Anahtar Kelimeler: Müzikte Kadın Yaratıcılığı, Romantik Dönem Müziği, Schumann-Wieck, Mendelssohn-Hensel

A READING OF WOMAN IN ART, CREATIVITY AND ROMANTIC ERA COMPOSERS ABSTRACT

Women were left in the background in the Western music just as in science and philosophy throughout the history, because of the social beliefs and other circumstances, it can't be unseen that their creativity and contribution to music have improved after the musical education they receive, because the personal rights and freedom they acquired after the renaissance. This work focuses on how the creator role in music which was under the dominance of men have changed with the education given to women in the area of music and fine arts.

The artist who are mentioned in this paper; Fanny Mendelssohn Hensel, Clara Wieck Schumann, have composed and performed lots of songs, lieds, symphonic works and solo sonatas, as well as the works they did in parallel with these master musicians and have performed their pieces in international tours.

Key Words: *Woman Composer's Creativity, Music in Romantic Era, Schumann-Wieck, Mendelssohn-Hensel*

* Yaşar Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Müzik Bölümü Yüksek Lisans Öğrencisi.
sarikayaeces@hotmail.com

** Doç. Dr., Yaşar Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Müzik Bölümü Öğretim Üyesi.
mehmetcan.ozer@yasar.edu.tr

Giriş

Toplumsal cinsiyete dair eşitsizlik koşulları, zamana ve mekâna göre farklılıklar göstermesine rağmen, önemli ortak özellikler içermektedir. Toplum, çeşitli nedenlerle kadınları kamusal alanlardan dışlamaya ya da erkek egemenliğinde var olmasını sağlamaya çalışmaktadır.

Erkeğin doğanın üzerinde kurduğu egemenlik, kadını da sınırları içine almıştır. Erkekler fiziksel güçlerinden dolayı daha akılcı olduklarını düşünmektedir. Kadınlar ise toplum tarafından akılcılıktan uzak, güvenilmez ve yetenezsiz varlık statüsüne düşürülmektedir. Bu görüş, kadının kamusal alanın dışında var olması gerektiğine dair bir kanı oluşturmıştır (Berktaş, 2003: 26).

Tarih boyunca tüm dünyada kadının konumu sadece özel alanlarla sınırlandırılmıştır. Günümüzde ise kadınla ilgili değerler yeniden üretilmeye başlanmıştır. Ancak bu değerleri, kadının toplumsal konumu, sosyal, ekonomik ve siyasal açılar belirlemektedir.

Mengü'ye göre, kadının kamusal alana çıkabilmesi, ekonomik, toplumsal ve kültürel açıdan büyük bir savaşımı gerektirmiştir. Kadın kimliğinin kabulü, kadının varlık bilincinin ayırtına varılması ile gerçekleşir. Bu bilinç, ancak kamusal alanda oluşan benlik bilincidir (Mengü, 2004: 98).

Hugo Grotius'un Rönesans'ta ortaya attığı ve giderek taraftar kazanan "Doğal Hukuk Kavramı", yani insanların doğuştan bazı haklara sahip olduğu düşüncesi 18. yüzyılda ivme kazanmıştır. Rönesans felsefesinin benimsenip yaygınlaşması ve toplum düzeyindeki değişiklikler sayesinde sahneye çıkan kadınların sayısı arttırmıştır. Soylu sınıfın saraylarda "sanat koruyucusu" olmak için birbirleriyle yarışa girmeleriyle, kadınlarda erkekler gibi, sanatın her alanında seslerini duyurmaya başlamışlardır ve kadın sahne sanatçıları ile kadın besteciler çoğalmıştır (Nutku, 1999: 173).

Tarih Yazımında Kadının Yeri

Tarih yazımı, kadını arka planda gören bir bakış açısıyla biçimlenmiştir. Antik idealler üzerinde biçimlenen bu mirasta, kadın deneyimleri küçümsenmiş, kayda geçirilmemiş, sadece kamu alanı ve bu alanın özneleri olan erkeklerin deneyimleri tercih edilmiştir. Bu mirasın uzantısı olarak uzun yıllar kadınlar, üniversitelerde akademisyen olmak bir yana öğrencilik hakkını bile elde edememişlerdir (Sancar, 2011: 508).

Aşağıda örnekleri verilecek olan eski çağların cinsiyet varsayımları, çeşitli dönemlerde kabul görmüş, kadının dışlanmasını doğallaştıran tarihsel geleneği pekiştirmiş ve katılaştırmıştır.

Kadınların tarihi temsili, erkekler tarafından ve erkeklerin çıkarları üzerine şekillenmiştir. Aristoteles ve Thukydides'in görüşleri Rönesans boyunca hakim olduğundan, kadınlara karşı önyargının yaratılmasında belirleyici olmuşlardır.

Aristoteles'e göre kadının ikincil konumu ve erkeğin egemenliği doğal ve değişmezdir. "Erkekle dışı arasında, önceki doğadan üstün, beriki aşağı ve uyuktur.

Bir adamın karısı üstündeki yönetimi bir devlet adamının yönetimidir, siyasal bir yönetimdir; çocukların üstündeki yönetimi ise bir kralın yönetimidir. Çünkü erkek, yönetmeye dışıdan daha yeteneklidir” (Aristoteles, 1983: 13).

Isparta ve Atina arasındaki savaşları konu eden Peloponnesos Savaşı'nı yazan Thukydides, metinlerine kadını koymamıştır. Çünkü kendisi kişisel olarak kadının evle sınırlandırılmasına inanan birisidir. Bu metinleri izleyen ve kullanan tarihçilerin metinlerinde doğal olarak kadınlar olmayacaktır. Bu yokluk sonunda tarihi bir gelenek haline gelecek, evlilik, annelik ve diğer ev işleri gibi kadınlıkla ilişkilendirilen tüm işler tarih dışı sayılacaktır. Baskı o denli yoğundur ki, kadınlar da kendilerini tarih dışı olarak görmeye başlayacaklardır (Sancar, 2011: 509).

Antik çağın ahlaki ve siyasal değerleri, sadece tarihsel analize değil, siyasal teoriye ve kutsal ideolojilerin metinlerine de yansıtacaktır. Rönesans da bundan nasibini alacaktır. Hukuk, bilim, tıp, sanat, edebiyat, eğitim, popüler kültür, modern döneme kadar hep bu şekilde biçimlenecektir.

Tarihi metinlerde kadınlar kargaşanın ve bozulmanın başlıca sorumlusu olarak görülmüştür. Kadınların tarihte rasyonel olmayan güçlerin temsilinde, sosyal düzeni bozan potansiyel bir tehdit olduğu bilgisi, sosyal kaosla bağlantılı bulunmuştur. Bu bağlantı, antik çağdan yirminci yüzyılın ortasına kadar kadınların siyasal ve sosyal rolünün tartışılmasında resmedilmiştir (Sancar, 2011: 509).

İnsana özgü olarak yaratmanın her çeşidinin, insanın bilinçli ve çabası olmadan gerçekleşmesi mümkün değildir. Bütün insanlara özgü olan yaratma etkinliğinin, insanın sadece bir cinsine (erkekler) özgü olduğunu kabul etmek ise, bu etkinliğin alanını kendi içinde parçalamaya yönelik bir çabadır. Kadının yaratıcılığını biyolojik doğurganlıkta arayıp bu alanla sınırlandırmaya çalışmak ise onun tarihsel ve toplumsal varlık alanındaki yaratıcı etkinlikleri gerçekleştirilme potansiyelini dikkate almamakta, kadına bir insan olarak varlığının yapısal bütünlüğünü parçalayarak bakmaktan kaynaklanmaktadır. Diğer canlılara özgü ve işlevi soya sürdürmek olan salt biyolojik doğurganlığı, insan türüne özgü bir yaratma çeşidi olarak kabul etmek ise, hem insanın varlık yapısının bütünlüğünü görmemeye, hem de varlık alanları ile ilgili bir karıştırmaya dayandığı söylenebilir. Çocuk dünyaya getirme ve özellikle ilk üç yıldaki annelik, kadına özgüdür. Ancak bunun, kadının diğer olanaklarını engelleyici, sınırlayıcı bir özellik taşıdığını ileri sürmek mümkün değildir (Yetişken, 2004: 379).

Cinsiyet ve Toplumsal Cinsiyet Kavramları

Cinsiyet kavramı, insanların doğuştan getirmiş oldukları fiziksel ve biyolojik bir özellik olarak tanımlanır ve insanları erkek ve kadın şeklinde iki cins ayırır. Bu durum bir ayırım olmanın ötesinde canlıların üremesini mümkün kılan bir farklılaşma olarak değerlendirilir (Kirman, 2011: 68).

Toplumsal cinsiyet, kadının ve erkeğin sosyal olarak belirlenen rol ve sorumluluklarını ifade eder. Toplumsal cinsiyet biyolojik farklılıklardan dolayı değil, kadın ve erkek olarak toplumun bizi nasıl gördüğü, nasıl algıladığı, nasıl düşündüğü ve nasıl davranmamızı beklediği ile ilgili tanımlanır. Toplumsal cinsiyet, kadının ve

erkeğin toplumsal ve kültürel olarak belirlenen toplumsal rol ve sorumluluklarını ifade etmektedir (Dökmen, 2006: 5).

Sanatın Cinsiyetleştirilmesi

Sanat, insana özgüdür ve insana diğer var olanlar arasında özel yerini ya da değerini sağlamaktadır (Kuçuradi, 1988: 169). Ancak, tarihin farklı dönemlerinde var olan sanatçıların tek ortak özellikleri “erkek” olmalarıdır. Bu gelenek içerisinde kadınların yer almaması, “akıl”ın sadece erkekler tarafından kavramsallaştırıldığını göstermektedir (Lloyd, 1993: 136).

Sanatsal ve estetik değerler arasında en önemli yeri tutan kadın, hem kavram hem de varlık olarak çeşitli açılardan araştırmaya değer bir konudur. Gerek sanatın içinde sanatçı olarak bulunarak, gerekse konusu olarak, sanatın pek çok dalını meşgul ettiği bir gerçektir. Sanata konu olması ve birçok sanat eserine ilham kaynağı olması değerini sanatsal bir obje olarak ortaya koymakla birlikte, oldukça büyük tartışmaların da odak noktası olmasına neden olmuştur.

Kadının üretici kimliği, bunun çok daha ötesine geçmekte ve sanatın icracısı olarak verdiği katkı farklı bir bakış açısı ortaya koyarak büyük bir etki gücü sağlamaktadır. Burada, ‘Kadın’ konusunun sanatsal açıdan bir obje ya da üretici kimliğinin tartışılmasına gerek yoktur. Çünkü her alanda kadının hem üretici kimliği, hem de ilham kaynağı olarak edindiği yer, erkek egemen toplumlarda verdikleri mücadele sonucunda belli bir noktaya ulaşmıştır ve açıktır. Bu da, üstlendiği rolün ve edindiği görevlerin etkinliği üzerinde farklı açılardan bakmayı gerekli kılmaktadır (Türkmen, 2012: 2). Diğer bir ifade ile toplumsal cinsiyet, kadınlar ve erkeklere ilişkin uygun rollerin tamamen toplumsal olarak üretildiğini ifade eden kültürel inşalara işaret etmenin bir yoludur (Scott, 2007: 11).

Stephen Heath’ın, “elimizin altında hazır bulduğumuz bir erkek ve kadın kimliği yoktur; farklılaşma süreç içinde oluşur” cümlesi, bu farklılaşmanın çeşitli söylemlerin temsilinde üretildiğini açık bir şekilde anlatır (Heath, 1982: 144). Mary Kelly ise, “önceden var olan bir cinsellik yoktur, özsel bir kadınlık yoktur. Bunların inşa süreçlerine baktığımızda, toplumsal düzenimizde farklılığı temsil eden ve itaati meşrulaştırmak için kullanılan hakim formların yapı söküme uğratılma imkanını da görürüz” şeklinde ifade etmiştir (Kelly, 1982: 35).

Sanatın veya müziğin cinsiyetleştirilmesi sadece bir erkeğin ya da kadının duygusal ayrımına değil aynı zamanda güçlü duygu (erkek) / hassas duygu (kadın) ayrımına yol açmıştır. Cinsiyete dayalı estetik savunucularına göre, özellikle kadınların bestelemesi düşünülen “kadınsı” müzik hassas, zarif, duygusaldır ve şarkı ve piyano parçaları gibi küçük biçimlerle sınırlıdır. Diğer taraftan “erkeksi” müzik kuvvetli, orkestrasyonu görkemli ve armonik ve kontrapuntal yenilikte güçlüdür. Opera, senfoni ve diğer kapsamlı eserler bu akıma dâhildir (Neuls-Bates, 1982: 223).

Sanatta Kadın Kimliği

Kadınlar sanat alanında her zaman bir yere sahip olmakla birlikte, eski resim, tasvir ve buluntularda çeşitli sazları çalar biçimde resmedilmişlerdir. Buradan çalgı

çalıp şiir okuyarak aktif biçimde müzik içinde yer aldıkları görülmektedir. İlerleyen dönemlerde din baskısı kadının kilise dışına itilmesine neden olmuş, kadın sesi gerektiren melodiler erkek sanatçılarca (castrato) seslendirilmiştir (Türkmen, 2012: 7).

Ortaçağda bütün yasaklara rağmen kadınlar bestecilik çalışmalarını gizli olarak sürdürmüşlerdir. Hildegard of Bingen buna en seçkin örnektir. Bu sırada kilise dışı müzikle uğraşanlar, halk melodileri bestelemişlerdir. Troubadours, Trouveres adı verilen bu besteciler hem şair hem de müzisyendirler. Bunlar 12. ve 13. yüzyıllar arasında kendi yazmış oldukları halk şarkılarını kasabadan kasabaya gezerek yaymışlardır. Kuzey Fransa'da çalışanlarına 'Trouveres', Güneydekilerine 'Troubadour', İngiltere'dekilere 'Harper', Almanya'dakilere de 'Minne-singer' denilmektedir. Bu tür müzikle ilgilenen kadın şairlere de 'Trobairitz' denirdi Kadınların müzik alanında eğitim almaları 16. yüzyıla kadar uzanmaktadır. Bestecilik alanında edindikleri başarıların yanı sıra özellikle 16. yüzyıl sonlarına doğru opera alanına yöneldikleri, yorumculuğun yanında opera besteciliğine de ilgi gösterdikleri belirtilmektedir. 18. yüzyılın ilk yarısı Haydn, Mozart, Beethoven, gibi büyük müzik ustalarını hazırlayan bir çağdır. Bu dönemde kadın müzisyenlerin yükselişleri ise doruk noktasındadır. Özellikle İtalya, Fransa, Almanya, Avusturya ve İngiltere'de birçok kadın; besteci, yorumcu, piyanist ve eğitimci olarak başarı kazanmışlardır. Çalışmalarında sanatsal yeteneklerini ortaya çıkaran birçok eser yazmışlardır (Tunçdemir, 2004: 7).

Kadınların toplumun her alanında olduğu gibi sanat alanında da karşı karşıya kaldığı eşit olmayan sosyal koşullar benliklerini ve dolayısıyla kimliklerini özgürce ortaya koyabilmeleri sürecini olumsuz yönde etkilemektedir. Bu konuda erkeklerle karşılaştırıldığında kadınların; görece daha fazla güçlkle karşılaştıkları, daha çok zorlandıkları, dil, araçsal semboller gibi sosyal araçların eril nitelikler taşıması ve sosyal ortamın eril özellikleri nedeniyle sosyal benliklerini, kimliklerini ortaya koyma sürecinde erkekler kadar özgür olamadıkları söylenebilir.

Kadın Bestecilere Yönelik Olumsuz Yaklaşımlar

Tarih boyunca kadın, erkeğin "öteki"leştirilmiş, kendi öznelliğinden yoksun bırakılmış, kendisi özgür olmamakla birlikte, üzerinde istenildiği gibi konuşulan bir nesne konumuna dönüştürülmüştür (Berkday, 1997: 91).

Grotius'un Rönesans döneminde ileri sürdüğü "Doğal Hukuk Kavramı", yani insanların doğuştan bazı haklara sahip olduğu düşüncesi özellikle erkek düşünürlerce desteklenmiş, ivme kazanmıştır. Rönesans felsefesinin yaygınlaşması ve toplumsal değişimlere neden olmasıyla kadınlar da artık sahneye çıkmaya başlamış, tıpkı erkekler gibi sanatın her alanında seslerini duyurmaya başlamış ancak erkek düşünürlerce kabul görmemiştir (Nutku, 1999:173).

Kadının gizemli yaratıcı güçleri, göğüsleri, kalçalarının toprağın dış hatları ile olan benzerliği, kadını erken dönem sembolizminin merkezine yerleştirmiştir. O dönemde kadın, dinin doğuşunu sağlayan "Yüce Ana" figürünün modelidir. Ne var ki ana kültleri, kadının toplumsal özgürlüğü anlamına gelmemiştir. Kadına doğurganlığı ve doğaya yakınlığı ile her zaman esrarengiz canlılar gözüyle bakılmıştır. Erkekler onu

hem yüceltmiş hem de korkmuşlardır. Bir araya gelen erkekler, kadının doğasına karşı bir savunma aracı olarak da kültürü icat etmişlerdir (Paglia, 2004: 21).

“Kadınlar duygusal güç bakımından eksik olduklarından, duygusal ifadeyi en güçlü haliyle üretemezler... Zihinsel donanımı her ne kadar iyi ve eğitilmiş olursa olsun (...) erkeğin arkasından ortaya çıkmalıdır -en azından müzik gibi duygusal gücün doruklarda olmasını gerektiren alanlarda. Müzik duyguyu işlediğundan, algılanması ve işlenmesi sadece zihin değil ruh konsantrasyonu da ister. Kadınlar bu çifte gerilime dayanamaz, büyük olasılıkla doğası değişmedikçe. Hiç bir zaman müzikal kompozisyon sanatında başarı sağlayamayacaklar” Edith Brower (Özkişi, 2013: 452-457).

Romantik Dönemde Kadının Yeri

Kadınların besteci olarak erkeklerle eşit olmalarını engelleyen ve doğuştan gelen eksiklikleri olduğu fikri, 19. yüzyıl romantik dönem felsefesine dayanmakta ve bazı psikologlar, kadın bestecilerin cinsiyet farklılığından kaynaklanan “tarih sahnesindeki eksiklikleriyle” ilgili teorileri ileri sürerek bu sosyal mite bilimsel destek vermişlerdir. Filozoflar ve eleştirmenler de, bu iddianın “biyolojik” nedenlerini bulmaya çalışmış ve yüzyıl ortalarında cinsiyetlerin zihinsel kapasitelerini araştıranlar olmuştur. Bu araştırmalar hakkında yorumda bulunan Bertrand Russell şöyle ifade etmektedir: “Eğlence istiyorsanız bunları araştıranların, kadınların erkeklerden daha aptal olduğunu kanıtlama çabalarına bakabilirsiniz” (Özkişi, 2013: 451-452).

19. yüzyıl başında, 1789’da gerçekleşen Fransız Devrimi’nin izleri hala sürmektedir. Bununla beraber, müziğin tanımları ve misyonu bu dönemde tekrar ele alınmıştır. Müzik, özellikle romantik dönemde, egemen güçlerin (kilise ve aristokrasi) etkisinden kurtularak orta sınıfa açılmıştır. Besteciler ve müzisyenler bestelerini, toplum, edebiyat, politika ile ilgili konuları ele alarak üretmişlerdir. Bu gelişim dinleti müziğinin yaygınlaşmasını sağlamıştır (Kutluk, 1997: 185).

19. yüzyılın ikinci yarısında, romantik felsefe ve estetiğe gelen Pozitivist tepkilerle beraber, müzikal düşünce ve eleştiri yeni bir fizyonomi kazanmıştır. Dönemin en ünlü bestecileri, yazarları, düşünürleri ve ressamaları arasında karşılıklı ilişkiler sürmüştür (Fubini, 2003: 112).

Klasik müzik sanatı, müziğin temel öğeleri; ritim, melodi, armoni ve bunların türlü birleşimlerini (formları) kapsamlı bir şekilde ele alarak ustalıklı işlemiştir. 19. yüzyıl başında klasik dönem artık sona ermiş ve müzikte Romantik Dönem başlamıştır. Bu dönemde kadın müzisyenlerin yükselişi ise doruk noktasındadır. Özellikle İtalya, Almanya, Avusturya, İtalya ve İngiltere’de birçok kadın; besteci, yorumcu, piyanist ve eğitimci olarak başarı kazanmışlardır (Tunçdemir, 2004: 277).

Romantik dönem müziğinin karakteristik özellikleri içerisinde en önemli ve devrimsel olanı kuşkusuz bestecilerin kendi iç dünyalarına dönerek en gizli ve öznel olan duyularını müziklerine konu olarak seçmiş olmaları ve buna bağlı olarak insana özgü içten, kendiliğinden ve tutku dolu eserlerin yaratılmasını sağlamalarıdır. Bu bakımdan romantik dönem bireysel bilinç dönemidir ve anahtar kelimesi “ben”dir. Besteci için önemli olan heyecan, tutku, korku, üzüntü gibi her tür duyguyu

dilediğince ve derinlemesine işlemektir. Bu bakımdan romantik döneme özgü yazı stilleri veya formlar ortaya çıkmıştır. Klasik dönemin en belirgin özelliklerinden biri olan anlatımda netlik ve sadelik anlayışı yerine karmaşık ve puslu bir anlatım benimsenmiştir. Müzikte nocturne, romance, mazurka, polonez gibi türler hem ulusal akımların hem de bireysel yaşantıların en uygun ifade edildiği türler olarak büyük önem kazanmıştır (Lütfü, 2006: 97).

Müzik sanatında 19. yüzyıl ortalarından itibaren romantik dönemin en gözde çalgısı piyanodur. Piyano tekniği üzerine çalışmalar yapan dönemin bestecileri piyano müziğinde tekniklerine göre çalışmalar yapmışlardır (Kutluk, 1997: 179). Piyano çalma becerisinin gelişmesi için, uygulanan yardımcı aletlerin kullanılmasından vazgeçilerek tamamen anatomiye yönelmeye başlanılmış; besteci, piyanist, pedagog ve tıp adamlarının çalışmaları sonucunda piyano tekniği bir bilim dalı haline gelmiştir. Deppe, Calland, Breithaupt ve Matthay'ın öncülüğündeki piyano çalma tekniği, ağırlık kontrolü veya kol ağırlığı tekniği olarak adlandırılmıştır (Küçük, 2003: 201).

Bu dönemin ünlü piyanist ve bestecilerinin kullandığı bu çalma tekniğinin uygulayıcılarından birisi de Clara Schumann'ın babası Friedrich Wieck' tir (Stephenson, 1969: 6). Romantik dönemde 1830'lu yıllar da müzik türünün en yaygın salon piyano parçaları, kolaylaştırılmış oda müziği, tek sesli şarkıların yanında eğlendirici hafif olan müziklerdir. Felix Mendelssohn çağın en büyük piyano virtüözlerindedir. Felix Mendelssohn barok ve klasik müziği romantik müzikle birleştirmeyi hedeflemiştir. Shakespeare, Goethe, Jean Paul ve Hegel'in felsefik düşüncelerini inceleyerek bestelediği eserlerinde halk müziğine önem vermiştir (Einstein, 1975: 24). Robert Schumann (1810- 1856) ise, piyanist, müzik eleştirmeni ve eğitimcisi olarak çağın en önemli lied'lerinin bestecisidir. Bestelerinde daha özgür arayışlara girerek, türlü renkte ezgi ve ritimleri piyano çeşitlemelerinde birleştirmiştir. Schumann 'ın düşünce dünyasını etkileyenlerin başında Hegel, Jean Paul, Eichendorff, Uhland, Heine, Hoffmann, Tieck, Goethe ve Shiller gibi yazar ve düşünürler gelmiştir (Kaygısız, 1999: 213).

1843 yılında kurulan Leipzig Konservatuarı, bünyesinde Felix Mendelssohn Bartholdy, Robert Schumann, Moritz Hauptmann, Ignaz Moscheles, Ferdinand David ve dönemin diğer ünlü müzisyenlerini barındıran ciddi bir müzik kurumu pozisyonundaydı. Leipzig Konservatuarı'ndaki tüm erkek öğrenciler kompozisyon ve teori dersleri almak zorundayken, kadınlar için kompozisyon içermeyen kısaltılmış bir teori müfredatı uygulanmaktaydı. Bu politikanın ne zamana kadar sürdürüldüğü tam olarak bilinmemekle birlikte, o dönemde Leipzig'de öğrenim gören İngiliz besteci Ethel Smyth'in otobiyografisi bu konuda bazı ipuçları sunmaktadır; Smyth'in, Carl Reineche'nin kompozisyon derslerine girmesine 1877'de izin verilir (Smyth, 1919: 164).

On dokuzuncu yüzyılın son yirmi yılı, kadınların besteciliğe katılımı açısından bir dönüm noktasıdır. Tarihte ilk kez önemli sayıda kadın besteci, erkeklerin hâkim olduğu müzik alanına girmiştir. Bu büyük değişikliğin genel ve önemli bir nedeni,

konservatuarlarda kadınlara verilen eğitim hakkının genişletilmesi; ikinci ise: İlk Feminist Akım'ın etkisidir (Bates, 1995: 14-15).

Kadın bestecilerin eserleri kısıtlı da olsa dolaşıma girmiş olmakla birlikte, Avrupa'nın genelinde kadınların doğuştan gelen sözde eksiklikleri hakkındaki önyargılar varlığını sürdürmekteydi. Leipzig Konservatuarı'nda 1860-92 yılları arasında kompozisyon bölümü başkanlığı yapan Carl Reinecke, kadın öğrencilerde, erkek öğrencilerle kıyaslanabilecek bir gelişmeyi neredeyse hiç görmediğini (Elson, 1971: 293); besteci Camille Saint-Saens ise, "kadınların erkekleri taklit etme çabalarının onları aşırı taşkınlığa götürdüğünü" iddia etmektedir (Theeman, 1973: 171). St. Petersburg Imperial Konservatuarı kurucusu Anton Rubinstein, kadın bestecilerin "derinlik, konsantrasyon, düşünce gücü, duygu seli ve özgürlükten yoksun" olduklarını belirtmiştir (Rubinstein, 1982: 118).

On dokuzuncu yüzyıla damgasını vuran sözde kadın yetersizliği miti, özellikle kadınların genelde eğitim ve özelde müzik eğitimine erişimleri ve kadınların sosyal yaşama ne ölçüde dâhil edildikleri paralelinde ele alınmalıdır. Konservatuarlardaki eğitim, kadınların teori ve kompozisyon öğrenimine erişimi ve 1880'lerden itibaren kadın bestecilerin kamuda ortaya çıkışı ve kadınların giderek yükselen pozisyonlarına karşı ortaya çıkan Avrupalı düşünür, yazar ve eğitimcilerin tüm bu tepkileri ve söylemleri dikkat çekicidir.

Kadınların Rönesans'tan bu güne toplumun hemen her alanında olduğu gibi sanat alanında da varlık göstermeleri, çalışmalarını ortaya koyabilmeleri ve bu anlamada kadın kimliğini var edebilmeleri çok uzun ve meşakkatli bir sürecin sonunda gerçekleşebilmiştir. Günümüzde bile sanat tarihinde yerini almış önemli kadın sanatçılar olmasına rağmen yinede kadınların bu alanda en az erkekler kadar varlık gösterdiklerini söylemek güç olacaktır. Dünyanın çeşitli yerlerindeki modern sanat müzelerinde yer alan sanatsal çalışmalar ipucu olarak kullanılırsa; henüz sanatçı olarak kadınların çalışmalarının erkeklerin çalışmalarının yarısına bile yaklaşmadığı görülür. Fakat dikkati çeken başka bir nokta ise erkek sanatçıların ortaya koyduğu çalışmalarının büyük bir çoğunluğunun hala kadın bedeni ve cinselliği üzerine olmasıdır. (Freeland, 2008: 121)

Romantik dönemi temsil eden en önemli kadın besteciler olarak, Fanny Mendelssohn Hensel (1805- 1847) ve Clara Wieck Schumann (1819- 1896) gösterebiliriz. Yazdığı önemli sayıdaki lietleriyle, Alman liedlerine bir çok katkıda bulunmuştur. Fakat müzik tarihi nedense onun bestecilik yanından pek bahsetmemiştir. Bir çok bestesi yeniden basılan ve kaydedilen Clara Wieck Schumann'ın en tanınan eseri, 1846'da yazdığı "Op.17, Piyano Triosu"dur. Fanny Mendelssohn Hensel, opera hariç bütün tarzlarda besteler vermesine rağmen babası ve erkek kardeşinin cesaret kırıcı yaklaşımları nedeniyle bunların çoğunu yayımlatamamıştır. Dönemin birçok kadın bestecisi gibi, sadece ev içi ve salon müziğine uygun, yani vokal ve piyano için besteler yapma konusunda cesaretlendirilmiştir (Beyazıt, 2002: 16).

Fanny Mendelssohn-Hensel (1805- 1847)

Müzikle Tanışma Dönemi

Ünlü Alman filozofu Moses Mendelssohn'nun oğlu Abraham Mendelssohn (1776- 1835) ve döneminin en iyi piyano çalan, Almanca, İtalyanca, İngilizce ve Fransızca dillerini konuşan, resim yapan ve şarkı söyleyen ünlü sanatçısı Lea Salomon (1772- 1842) un ilk çocukları Fanny 14 Kasım 1805 yılında Hamburg'da doğmuştur. Aristokrat ailenin daha sonra Felix (1809- 1847), Rebecca (1811-1858) ve Paul (1812-1847) adlı çocukları dünyaya gelmiştir. Mendelssohn ailesi 1816 yılında Musevilikten Protestanlığa geçerek "Bartholdy" soyadını almıştır. Berlin'de buldukları dönemde Mendelssohn ailesinin evi o dönemin ünlü sanatçıları ve düşünürlerinin toplandığı sanatsal görüşlerin paylaşıldığı bir yerdir. Abraham Mendelssohn çocuklarını okula göndermeyip evde kendi geliştirdiği sistemle hepsinin müzik eğitimi alması için yönlendirmiştir. Babasının isteğiyle Felix ve Fanny ilk piyano derslerini annesinden almıştır. 1816 yılında ailesinin Fransa'ya gitmesiyle Paris'te kardeşi Felix ile beraber tanınmış piyano eğitmeni "Mme. Marie Bigot (1786- 1820)" tan piyano dersi almışlardır (Jezic, 1988: 73). Bu dönemde Felix Mendelssohn ve Fanny Mendelssohn piyano, erkek kardeşleri Paul viyolonsel, kız kardeşleri Rebecca şan eğitimi için yönlendirilmişlerdir. Lea Mendelssohn çocuklarının katıldığı konser organizasyonlarını organize etmiştir. 1818 yılında Fanny Mendelssohn kardeşi Felix Mendelssohn'nun da katıldığı ilk resitalinde Bach'ın "Well- Tempered Clavier" eserini çalmıştır. 1819 yılında Babasının doğum günü onuruna "Ihr Tone, Schwingt euch Frölich" adlı ilk şarkısını bestelemiştir. 1820 yılında kardeşi ile birlikte Ludwig Berger (1777- 1839) den piyano, Carl Friedrich Zelter (1758-1832) den kompozisyon dersleri almışlardır. Fanny Mendelssohn lirik şiirlerden oluşan teksler üzerine ilk şarkılarını bestelemiştir (Einstein, 1975: 186).

1822 yılında Carl Maria von Weber ve Goethe ile tanıştırlarak "Dussek'in iki piyano için eserini" kardeşi ile birlikte seslendirmişlerdir. Goethe konserlerindeki üstün başarıdan dolayı "von Goethe İnspiriert" adlı yazdığı şiiri kendilerine vererek onurlandırmıştır. (Einstein, 1975: 187).

Fanny Mendelssohn bu dönemde olağanüstü yeteneğinden dolayı Goethe tarafından onurlandırılmıştır. Fanny Mendelssohn'nun kazandığı üstün başarıları sonucunda babası Abraham Mendelssohn ataerki sistemde kızının kadınsı tavır beslemesini isteyerek "Müzik çalışmaların konusunda bana yazdıkların, kardeşin Felix'in çalışmaları hakkında düşündüklerin... Bunların hepsi güzel şeyler. Müzik kardeşin için belki bir meslek olacak, fakat senin için bir süsten öteye gidemeyecek. Bu anlayışla hareket et. Kadınlara sadece kadınsı bir tavır yakışır" diye yazmıştır (Tunçdemir, 2004: 6).

Fanny Mendelssohn- Hensel'in Evlilik Dönemi

Fanny Mendelssohn 3 Ekim 1829 yılında Prusya sarayının ressamı Wilhelm Hensel ile evlenmiştir. İlk çocuğu Sebastian'ı bir yıl sonra doğmuştur. Fanny Mendelssohn'un yaratıcı özgürlüğünü geliştirmesinde eşinin desteği olarak sağlamıştır. Evliliğinin birinci yılından itibaren Fanny Mendelssohn yazdığı

bestelerinin çoğunu, icra ettiği piyano eserlerinin partiyonlarının basımını da gerçekleştirmiştir. Dönemin önemli konser ve sanat organizasyonlarının düzenleyicisi olmuştur. 1830 yılında Felix Mendelssohn op.8 piyano edisyon unda çalışmalarından 3 parçası basılmıştır (Jezic, 1988: 73).

Fanny Mendelssohn ve kardeşi Felix Mendelssohn 1831 yılında Paris'te dönemin ünlü bestecileri Thomas Haberneck, Frederic Chopin, Franz Liszt, Giacomo Meyerbeer ve Friedrich Kalkbrenner ile çeşitli dostluklar kurarak müzik çevrelerinde ilgi ile karşılanan başarılı konserler vermişlerdir. 1837 yılında şan ve piyano için yazdığı eserini bastırmıştır. 1838 yılında kardeşinin "sol minör piyano konçertosunu" seslendirerek son resitalini vermiştir (Sadie, 1996: 323).

1842 yılından itibaren Berlin'de düzenlenen geleneksel pazar günleri konserlerinin düzenleyicisi olmuştur.1841 yılında kardeşi Felix'in Leipzig'de kurduğu konservatuarın gelişmesinde katkıda bulunmuştur.1846 yılında "Lieder op1" ve "sözsüz şarkılar" koleksiyonunu bastırmıştır. 1848 yılında ölümünden kısa bir süre önce "Bergelust" şarkısını bestelemiş, piyano eğitimi alacak öğrenciler için "piyano etüt" kitaplarını bastırmıştır (Samuel, 1996: 323).

Clara Wieck Schumann (1918- 1896)

Müzikle Tanışma Dönemi

Clara Wieck, 13 Eylül 1819'da Leipzig'de doğmuştur. Dönemin ünlü müzik eğitimcisi olan babası Friedrich Wieck dönemin eğitim yöntemlerini yadsıyarak, müzikte yeni bir eğitim modeli oluşturan mekanik eğitim yöntemini geliştirmiştir. Bulduğu bu yöntemin diğer yöntemlerden daha iyi olduğunun en büyük kanıtının canlı kanıt olacağını düşünerek, kızını bir piyanist olarak yetiştirmeye karar vermiştir. 5 yaşında piyano eğitimine başlayan Clara babasının gözetiminde piyano, keman, orkestrasyon, piyano metodunun tüm pratikleri, şan ve müzik teorisi derslerini çalışmıştır. Clara ilk piyano konserini 9 yaşında 20 Ekim 1828'de Leipzig Gewandhaus'da vermiştir (Jezic, 1988: 91).

Dönemin sevilen bestecilerinin yanı sıra kendi düzenlemesi olan "özgün bir tema üzerine varyasyonlar" ın başarısından dolayı "üstün yetenekli" olduğunu kanıtlamıştır. Clara ilk önemli solo konserini 8 Kasım 1830'da Leipzig Gewandhausta 11 yaşında vermiştir. Bu konserde de kendisinin ilk bestesi olan "Quatre polonoises pour le piano forte, Op1) ve "Dört Polonez Dansı" eserini çalmıştır (Sadie- Samuel, 1996: 411).

İlk yurt dışı turnesini ise 1831 yılında Fransa ve Almanya'nın çeşitli kentlerinde yaptığı konserlerle gerçekleştirmiştir. Goethe'nin davetlisi olarak ilk kez Weimar'a gittiğinde verdiği başarılı konser sonunda Goethe bu performansla hayran kalmıştır. "Üstün sanat yetenekleri olan Clara Wieck'e, 9 Ekim 1831'in hatırası olarak" yazılı madalyonla ödüllendirilmiştir (Aksoy, 2002: 19).

1831- 1835 yılları arasında Avrupa'nın çeşitli ülkelerinde başarılı konserlerine devam etmiştir. Bu konserleri dinleyen dönemin ünlü bestecileri Felix Mendelssohn,

Nicola Paganini, Frederik Chopin'in hayranlığını kazanmış ve "Harika çocuk" olarak kabul edilmiştir (Jezic, 1988: 92).

Robert Schuman ile Evlilik Dönemi

2 Eylül 1840 tarihinde Clara ve Robert Schumann Leipzig'de evlenmişlerdir.31 Mart 1840 yılında Clara Schumann olarak ilk konserini vermiştir. Evliliklerinin ilk on yılı boyunca Robert Schumann tanınmamış bir besteci olduğu için ailenin geçimini sağlamak Clara'ya düşmüştür. Clara Schumann konser turnelerine çıkarak verdiği konserlerden ve özel piyano derslerinden kazandıkları ile ailenin geçimini sağlamıştır (Chissell, 1989: 27).

14 yıllık beraberliklerinden olan 8 çocuğun (Marie (1841- 1929), Elise (1843-1928), Julie (1845- 1872), Emil (1846- 1847), Ludwig (1848-1899), Ferdinand (1849-1891), Eugenie (1851-1938), Felix (1854-1879) bakımının yükü bu dönemde Clara Schumann'ın yaratıcılık yönünü engellemiştir. "Clara Schumann evliliği sürecinde bestecilik yönünden ödün vererek, kocasına müzik konusunda destek verme misyonuna geçmiştir" (Stephan,1989: 32).

Evlilik Sonrası Dönemi

27 Temmuz 1866 tarihinde Robert Schumann'ın ölümünden sonra 1856- 1888 yılları arasında çeşitli konser etkinliklerine ve yeni konser turnelerine sadık dostu besteci Johannes Brahms'ın desteğiyle devam etmiştir. Konserlerinde genellikle kocası Robert Schumann ve Johannes Brahms'ın piyano müziğinin usta bir yorumcusu olarak müzik çalışmalarını sürdürmüştür (Mimaroğlu, 1990: 225).

Frederic Kalkbrenner, Franz Liszt, Ludwig van Beethoven ve Franz Schubert'in popüler eserlerinin üzerine çeşitli varyasyonları bestelemiştir (Sadie-Samuel, 1996: 412). 1878 yılında Clara Schumann Leipzig ve Frankfurt'ta vermiş olduğu piyano konserleriyle "50. Sanat Jübilesi"ni gerçekleştirmiştir. O dönemde müzik sanatındaki eşsiz konumu ve ünü sayesinde "Frau Kommervision Clara Schumann" olarak adlandırılmıştır (Reich, 1985: 292).

Aynı yıl 59 yaşındayken "Frankfurt Hoch Konservatuarı" Piyano bölümünde eğitimciğe başlamıştır (Adamson, 1998: 300).

Clara Schumann 1892 yılına kadar süren öğretmenliği boyunca Frankfurt Hoch Konservatuarı'nda piyano eğitimcisi olarak yalnızca temel piyano tekniklerini kavramış, müzik teorisi bilgisi olan yetenekli öğrenciler ve piyanistleri seçerek sınıfına kabul etmiştir. (Reich, 1985: 295).

Clara Schumann Dört Polonez Dansı (1831) ile başlayarak tüm beste çalışmalarının arasından seçtiği 3 piyano konçertosu, lied, 4 oda müziği ve 29 solo piyano parçalarından bazılarını yayınlamıştır. Piyano virtüözü olarak verdiği konserler ve besteleri; uzman tekniği, güzel tonu ve şiirsel anlatımlı olarak kabul edilmiştir. 19. yüzyılın kadın besteci ve virtüözü olarak müzik dünyasının kabul gördüğü en ünlü sanatçısıdır (Sadie-Samuel, 1996: 413).

Sonuç

Kadın tarihsel olarak değerlendirildiğinde, erkeğin arka planında kalmıştır. Kadınlık görevi diye adlandırılan unsurlar, onların yaratıcılıklarını kısıtlamış ortaya çıkmasını engellemiştir. Çünkü yaratıcılık sadece erkeklerle bağdaştırılan bir üreti olmuştur. On dokuzuncu yüzyıl Fransa'sında kadın varlığının sosyal yaşamda gördüğü ağır baskılar, verilen mücadelelerle yavaş yavaş azalmaya başlamıştır. Sanayi toplumu olmanın bir gereği olarak kadın emeği hem sanayinin hizmetine sokulmakta hem de bunun bir getirisi olarak ekonomik özgürlükle kadın daha fazla söz sahibi olma fırsatını yakalamakta, saygınlığını kazanmada da yoğun çaba sarf etmektedir. Bu çabalar zamanla sonuç alınmasını sağlamış, kadının sanat alanındaki varlığı ilerleyen yıllarda çok daha artan bir oranla ağırlığını hissettirmeye başlamıştır.

Çalışma kapsamında ele alınan sanatçılardan Clara Wieck Schumann'nın evlilik yaşamında üzerine yüklenen analık misyonu yüzünden yaratıcılık ve bestecilik faaliyetlerinde tam performans gösteremediği, Fanny Mendelssohn'nun ise evlilik yaşamında eşinin desteğiyle sanatsal yaratıcılığında özgürlüğe kavuştuğu görülmüştür.

Kadın müzik sanatçılarının bestecilik, kompozitörlük ve yorumculuk alanlarında verilen eğitimlerle desteklenmesi neticesinde ve ünlü müzisyenlerle çalışabilme fırsatı yakaladıklarında kendilerini sürdürülebilir bir gelişmeye tabi tutabildikleri ve değerli ürünler verdikleri yargısına varılmaktadır. Ancak analık misyonlarını da en iyi şekilde yerine getirme içgüdüleri ve bu konuda erkek partnerlerinin yük paylaşımına gitmemeleri, aksine daha da engelleyici olmaları, yaratıcılıklarını köreltmüş ve daha az eser verebilir durumda kalmışlardır.

Fırsat ve imkan verilip, gerekli koşullar sağlandığı sürece, sanatta kadın yaratıcılığı asla sınırlı olmayacak ve gelişmeye devam edecektir.

Kaynakça

- ADAMSON, Linda G. (1998). *Notable Women in World History*, London: Greenwood press.
- AKSOY, Suay (2002). "Her büyük kadının arkasında onu eteğinden geri çeken bir erkek vardır". *Milliyet Sanat Dergisi*, S. 516.
- ARISTOTELES (1938). *Politika*, İstanbul: Remzi Kitapevi.
- BERKTAY, Fatmagül (1997). *Tanımlanması Serbest Bir Nesne: Kadın, Kadınların Gündemi*, İstanbul: Say Yayınları.
- BERKTAY, Fatmagül (2003). *Tarihin Cinsiyeti*, İstanbul: Metis Yayınları.
- BEYAZIT, Suzan (2002). *Erkek Senfoni Besteler*, Evrensel Kültür. S. 124.
- CHÍSSELL, Joan (1989). *The Master Musicians Schumann*, London: J. M. Dent-Sons Ltd.
- DÖKMEN, Zehra Y. (2006). "Toplumsal Cinsiyet Sosyal Psikolojik Açıklamalar", İstanbul: Sistem Yayınları.
- DURAKBAŞA, Ayşe (2009). *Türk Modernleşmesi ve Feminizm*. İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- ELSON, Louis C. (1971). *The History of American Music*, New York: Macmillan.
- FREELAND, Cynthia (2008). *Sanat Kuramı*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- FUBINI, Enrico (2003). *Müzikte Estetik*, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- HEATH, Stephen (1982). "Sexuality and Representation: Five British Artists". Newyork: New Museum of Contemporary Art.

- JEZIC, Diane (1988). *Woman Composers*, Newyork: The Feminist Press At the City University of Newyork.
- KELLY, Mary (1982). "No Essential Femininity", *Parachute*, S. 26.
- KİRMAN, M. Ali (2011). *Din Sosyolojisi Terimleri Sözlüğü*, 2. baskı, İstanbul: Rabet Yayınları.
- KUÇURADİ, İonna (1988). *Etik*, Ankara: Meteksan Yayınları.
- KUTLUK, Fırat (1997). *Müziğin Tarihsel Evrimi, Çivi Yazıları*, İstanbul: Ceylan Maatbacılık.
- KÜÇÜK, Ali (2003). "Piyano Tekniğinin Tarihi Gelişim Sürecine Kısa Bir Bakış", Cumhuriyetin 80. Yılında Müzik Sempozyum Bildirileri, İnönü Üniversitesi. Ankara: Pegam Yayıncılık.
- LLOYD, Genevieve (1996). *Erkek Akıl: Batı Felsefesinde Erkek ve Kadın*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- MENGÜ, Seda Çakar (2004). *"Televizyon Reklamlarında Kadına Yönelik Oluşturulan Toplumsal Kimlik"*, İstanbul: İletişim Fakültesi Yayınları.
- MİMAROĞLU, İlhan (1990). *Müzik Tarihi*, İstanbul: Varlık Yayınları.
- NEULS-BATES, Carol (1982). *Women in Music: An Anthology of Source Readings from the Middle Ages to the Present*, Newyork: Harper & Row.
- NUTKU, Özdemir (1999). *Atatürk ve Cumhuriyet Tiyatrosu, "Kadın ve Sanat"*, İstanbul: Özgür Yayınları.
- ÖZKİŞİ, Zeynep Gülçin. (2013). "Kadın Besteci Sorunu: Cinsiyet Rollerine ve Kadının Yaratıcılığına İlişkin Yargılar", *Electronic Turkish Studies*.
- PAGLIA, Camille (2004). *Cinsel kimlikler: Nefretiti'den Emily Dickinson'a Sanat ve Dekadans*, Epos.
- REICH, Nancy. (1985). *Clara Schumann: The Artist and the Woman*, Newyork: Cornell University Press.
- RUBINSTEIN, Anton (1892). *A Conversation on Music*. New York: C. F. Tretbar.
- SANCAR, Serpil (2011). *Birkaç Arpa Boyu*, İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- SCOTT, Joan W. (2007). *Toplumsal Cinsiyet: Faydalı Bir Tarihsel Analiz Kategorisi*, İstanbul: Agora Kitaplığı.
- STEPHAN, Inge (1989). *Ünlü Erkeklerin Gölgesinde Yetenekli Kadının Yazgısı*, Ankara: Atol Yayınları.
- TUNÇDEMİR, İlknur (2004). "Müzik Sanatında Kadın Olgusu, Yaratıcılığı ve Besteciliği", Yeditepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Kadın Çalışmalarında Disiplinler Arası Buluşma Sempozyum Bildiri Metinleri.
- TÜRKMEN, Emel F. (2012). "Müzik ve Kültürel Doku", Karadeniz Teknik Üniversitesi Uluslararası Müzik Araştırmaları Sempozyumu.
- YETİŞKEN, Hülya (2004). "Kadın ve Felsefe", Frankofoni, Ankara: H.Ü. Yayınları, S.16.

SEFARAD ŞARKILARINININ TARİHÇESİ, OLUŞUMU VE YAPISI¹

Linet ŞAUL*

ÖZET

Bu makalede, Sefarad kültürünün en önemli yapı taşlarından biri olan Sefarad şarkılarının oluşumu, yapısı ve bu kültürün kısa tarihçesi anlatılmıştır.

Sefarad kültürünü incelemek için Sefaradların buldukları ülkelerin tarihlerini bilmek çok önemlidir. Sefarad kültürü İspanya'da, Endülüs Krallığının en yüksek olduğu zamanlarda oluşmaya başlamıştır. Sefaradlar, Endülüs'te önemli görevlerde bulunmuş ve bu kültürün bir parçası olmuşlardır. Endülüs Krallığı'nın yavaş yavaş İspanyol egemenliğine geçmesi ile Sefaradlar bir müddet İspanya Krallığı altında yaşamışlar, bu tecrübeleri sayesinde Hıristiyan dünyası ile İslam dünyası arasında hem kültürel hem de ticari köprü oluşturmuşlardır.

İspanya'dan kovulmaları ile birlikte Sefaradlar Amerika kıtası, Kuzey Avrupa ve Orta Doğu'daki bazı ülkelerle, Osmanlı İmparatorluğu ve Fas gibi birçok ülkeye dağılmışlardır. Bunların arasında, Osmanlı İmparatorluğu ve Fas krallığına yerleşenler kültürlerini koruyabilmişlerdir. Osmanlı'da geçen dört yüz sene içinde, Sefarad kültürü Türk kültürüne de uyum sağlarken, bir yandan da İspanya'ya ait öğelerini devam ettirebilmiştir. İspanyolca dili konuşulmaya devam ederken, müzik alanında Türk ve İspanyol tarzlarını içine alan bir Akdeniz müziği ortaya çıkmıştır.

Sefarad müziğini, dini müzik ve halk şarkıları olmak üzere iki bölümde incelemek mümkündür. Halk şarkılarını da kendi içinde Kantika ve Romans olarak inceleyebiliriz.

Nesilden nesile aktarılan Sefarad şarkıları 20. yüzyıla kadar kaleme alınmadığından zaman içinde değişime uğramışlardır. Değişik coğrafyalarda yerleşmiş olan Sefarad Yahudileri bu şarkıları oturdukları ülkenin müziklerine paralel olarak yorumlamışlardır.

Artık halk arasında nadiren söylenen ve yok olmaya yüz tutmuş bu müziklerin kaybolmaması için diğer ülkelerde olduğu gibi Türkiye'de de bazı düzenlemeler yapılarak Sefarad şarkılarının yokolmaması ve gelecekteki müzisyenler için kalıcı bir kaynak ve referans olmasına çalışılmaktadır. Ben de, bir opera şarkıcısı olarak bu çalışmanın bir parçası olabiliyorsam ne mutlu bana.

Anahtar Kelimeler: Sefarad, Ladino, Kantika, Romans, Yahudi

THE HISTORY, FORMATION AND STRUCTURE OF SEPHARDIC SONGS ABSTRACT

In this article, the formation and the structure of Sephardic songs, which is one of the most important fundamental building stones of Sephardic culture, and its short history is presented.

¹ Bu makale, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Opera Anasanat Dalı, Opera Programında, 18/07/2012 tarih ve 12 sayılı kararı ile oluşturulan jüri tarafından 09/08/2012 tarihinde kabul edilmiş Sanatta Yeterlik tez çalışmasının özetidir.

* Doç., Dokuz Eylül Üniversitesi, Devlet Konservatuarı, Opera Anasanat Dalı Başkanı.
linet.saul@deu.edu.tr

In order to look into the Sephardic culture, it is most important to review the history of the countries where the Sephardic people have lived. Sephardic Culture originates from Andalusian Muslim Kingdom where Sephardic Jews have been in very important positions and became part of the culture. After the slow transfer of hegemony in Spain from Andalusian Kingdom to Spanish Kingdom, Sephardic people have lived in Spain for some time and this experience has enabled them to be a cultural and commercial bridge between Islamic and Western world.

With their expulsion from Spain, Sephardic Jews have dispersed to many countries such as American continent, Northern Europe, Middle East, Ottoman Empire and Morocco. Their culture was preserved among the ones who emigrated to the Ottoman Empire and Morocco. During the 400 years in the Ottoman Empire, Sephardic culture has adopted many aspects of the Turkish culture in the same time preserving the Spanish origins. Spanish language continued to be spoken and a new Mediterranean music was created with styles from Turkish and Spanish music.

It is possible to examine Sephardic music in two parts: Religious music and Folk songs. We can also examine Sephardic Folk songs as Cantigas and Romances.

Cantiga songs have been passed on orally generation after generation and they have not been written down for long time and have evolved all the way. Different Sephardic societies in different places in the world have sung these songs in parallel to the culture of the countries they have lived in.

In order to keep this music which is being sung rarely nowadays from getting lost, some new musical arrangements are being done in Turkey as in other countries to enable the preservation of these songs and transferring them to future generations. I, as an opera singer, am so happy to be part of this effort.

Key Words: Sephardic, Ladino, Cantiga, Romance, Jewish

Giriş

Sefarad şarkıları, Sefarad Yahudilerinin İspanya'dan 1492 yılındaki kovulma fermanı ile Osmanlı İmparatorluğu'na gelişlerinde beraber getirdikleri ve beşyüz yıl yaşatarak günümüze ulaştırdıkları Sefarad kültürünün dil, mutfak, gelenekler yanısıra en önemli parçalarından biridir.

Bu müzik ortaçağ İspanya'sından çıkıp, çeşitli coğrafyalarda ve özellikle Osmanlı İmparatorluğu'nda, bir yandan belli bir ölçüye kadar orijinal özelliklerini koruyarak, bir yandan da, İspanya'dan uzakta yaşadıkları zaman zarfında yaşadıkları ülkelerin müziklerini ve İspanyol müziğine yakın diğer müzik türlerini içinde barındırarak günümüze geldiği için müzikoloji alanında incelenmeye değer bir etnik müzik türüdür. Bu sebeple, 20. yüzyıl başından beri bu alanda birçok çalışma yapılmıştır ve araştırmalar günümüzde de devam etmektedir.

Sefarad kültürünün temelini oluşturan Sefarad Müziği'ni, Ladino dilini ve bugüne kadar nasıl korunabildiğini anlamak için kısaca Sefaradların tarihinden bahsetmek gerekir.

Sefarad Tarihi

"Sefarad" İbranice'de İspanya anlamına gelir. Sefarad Yahudileri, Ortaçağ'da İberya Yarımadasında, Endülüs ve İspanyol krallıklarında yaşamış Yahudilerden,

kültürlerini koruyarak günümüze gelenlerdir. Ortaçağ İspanyolcası olan Ladino (Judeo Espanyol) dilini günümüze kadar korumuşlardır. Fas'ta ise Ladino'nun bir benzeri 'Haketia' adında, içinde daha fazla Arapça barındıran bir İspanyolca kullanmışlardır. Sefaradların bir özelliği, Endülüs, İspanya ve Osmanlı İmparatorluğu gibi önemli etkileşim merkezlerinde yaşamalarından dolayı, tarih boyunca hem Hıristiyan hem de İslam dünyası ile etkileşimde bulunmaları ve bu sebeple iki dünya arasında kültürel ve ticari bir köprü oluşturmalarıdır.

İspanya'nın Endülüs egemenliğine geçmesinden sonra İspanya, Yahudiliğin merkezi olmuş, Yahudiler, 755 ile 931 tarihleri arasında ayakta kalabilen Emevi Devleti'nin saltanatı süresince Endülüs'te Avrupa'nın en renkli ve zengin kültürünün oluşmasına büyük katkıda bulunmuşlardır.

13. yüzyılda İspanya'nın Hıristiyan egemenliğine geçmesi ile Yahudiler için baskılarla dolu bir dönem başlasa da, kültürel gelişmeleri devam etmiştir. İki asır süren, Hıristiyanların İspanya'yı yeniden fethetmesi sırasında parça parça ele geçirdikleri iller içinde kalan Yahudiler ilk başta rahat ve iyi durumda yaşamaya devam etmişlerdir.

14. yüzyılda, Yahudilere dayatılan aşırı baskılar yüzünden, Yahudilerin neredeyse yarısı Hıristiyan dinine geçmiş fakat gizlice Yahudiliği sürdürmüş ve "Converso" diye anılmaya başlanmışlardır. Bu dönemde Converso'ların gerçekten Hıristiyan olup olmadıklarını anlamak için özel engizisyon mahkemeleri kurulduğu bilinmektedir. Conversolar ile Yahudilerin ilişkisini kesmek ve böylece Conversoları tam Hıristiyanlaştırmak için 1492'de Yahudileri kovma fermanı yayınlandı. Buna göre 100-150 bin kadar İspanyol Yahudisi 2 Ağustos 1492 tarihine kadar ülkeyi terk etmeliydiler.

İspanya'da kalmak isteyen Yahudiler de Converso oldular. Bunlardan bir kısmı, gizlice Yahudilik dinini uygulayarak, sonraki 200 sene içinde dağıldıkları Avrupa şehirlerinden Osmanlı İmparatorluğu ve Hollanda'ya gelerek tekrar Yahudi inancına döndüler.

Yahudiler Kuzey Afrika, Portekiz, diğer Avrupa ülkeleri ve yeni keşfedilecek Amerika kıtası dahil birçok yere gittiler. En iyi karşılandıkları yer ise II. Beyazıt yönetimindeki Osmanlı İmparatorluğu oldu. Bu dönemde ikiyüzbin kadar Yahudinin İspanya'dan Osmanlı'ya geldiği düşünülmektedir. İbranice'de İspanya'nın kelime karşılığı 'Sefarad' olduğu için, bu cemaate Sefarad Yahudileri denmeye başlandı.

Ladino

Sefarad şarkılarının önemli bir özelliği, Yahudi İspanyolcası (Judeo-Espanyol) yada sıkça kullanılan şekli ile Ladino dilidir. Bu dil beşyüz yıl Osmanlı'da Sefarad Yahudileri tarafından konuşulmuş, hem ortaçağ İspanyolcasını korumuş, hem de Türkçe ve başka dillerden kelimeler almıştır.

İberia yarımadasında, Ortaçağ boyunca Roma döneminde konuşulan Latince'den türemiş olan İspanyolca'nın çeşitli dialektleri konuşulmaktaydı. İberya yarımadasında Endülüs devleti zamanında Arapça hakim dil olsa da, yarımada'nın İspanyol egemenliğine girdiği 1492'den ikiyüz sene öncesinden itibaren, Araplar

toprak kaybettikçe Arapçanın kullanımı da azalmış, İspanyolca dialektler daha çok kullanılır olmuştur. Sefaradların İspanya'da verdikleri eserlerin çoğu Arapça, bir kısmı da Latince yazılmıştır. İspanyolca'nın yazılı bir dil olarak kullanılmaya başlanması, Sefaradlar'ın kovuldukları zamanlara denk geldiği için bu dönemden kalmış yazılı İspanyolca bir Sefarad eser yoktur.

Osmanlı'ya yerleşen Sefaradlar ilk başlarda geldikleri bölgelerin dialektlerini konuşmaya devam etmişler, 17. yüzyılın başında ise, saray İspanyolcası olan Kastilya diyalekti diğerlerine baskın gelmiş ve tüm Sefaradlar ve hatta Romanyotlar arasında da konuşulmaya başlanmıştır.

Bu dili konuşanlar bu dil için ayrı bir isim kullanmamışlar, genelde Espanyol (İspanyolca) diye anmışlardır. Judesmo (Yahudice) diye anıldığı da olmuştur. Daha sonraları, araştırmacılar, bu dil ile İspanya'da gelişen modern İspanyolcanın farkını belirtmek için bu dili Judeo-Espanyol (Yahudi İspanyolcası) olarak anmışlardır. Bu dil 18. yüzyıl ortalarına kadar Akdeniz'de ticaret için en çok kullanılan ortak dil olmuştur.

Ladino ismi ise, ilk başlarda hahamların bazı dini belgeleri halkın anlayabileceği şekilde İspanyolca yazmak istediklerinde kullanmaları için geliştirdikleri bir şekil olarak ortaya çıkmıştır. Ladino belgelerinde, kelimeler İspanyolca'daki sıralama ile değil, kutsal metinlerin orijinal hallerine yakın olmaları için İbranicedeki gibi dizilirlerdi. Daha sonra, kullanımı kolay ve kısa olması ve Judeo-Espanyol terimindeki Judeo'nun İspanya'da günümüzde bile negatif anlamlar içermesi sebebiyle, Ladino kelimesi Judeo-Espanyol yerine kullanılmaya başlandı.

Ladino dilinde verilen edebiyat eserlerinin çoğunluğu dini konulardadır. İlerleyen zamanlarda, makaleler, popüler romanların tercümeleri gibi konularda da eserler verilmiştir. Ladino dilinde birçok gazete de yayınlanmıştır.

Sefarad Müziği/Dini Mizik

Sefarad müziği dini müzik ve halk şarkıları olarak iki bölümde incelenebilir. Dini müzikler konusunda, Sefarad Yahudileri, dualarını İspanya'da Endülüs zamanında Arap makamları ile okudukları için, Osmanlı'ya geldiklerinde, Osmanlı'da kullanılan makamları alıp dualara adapte etmekte hiç zorluk çekmemişlerdir.

Maftirim adı verilen ilahileri Yahudiler'in İspanya'dan göç döneminden itibaren söylenmiş olabileceği düşünülmektedir. Edirne'ye yerleşen Yahudilerin Türk müziği dünyasına hemen girdiklerine ait bilgiler vardır. Ribbi İsrail Najara (1555-1625) Osmanlı müziği ile İbranice ilahiler uyarlayan ilk kişi olmuştur.

Maftirim şarkıları makamlara göre düzenlenmişlerdir ve Derviş dergahlarındaki müzik türleri ile paralellik gösterirler. Maftirim'in asıl yükselişi, 18. ve 19. yüzyıllardır. Bir çoğu İzmir'li olan Yahudi besteciler çeşitli form ve makamlarda sayısız eserler vermişlerdir. Bu sanatçıların başında Haham Moşe Faro, Haham Yomtov Danon, Hahambaşı Avram Aryas, Eliya Levi, İshak ve Salamon Algazi, Avram Hayat Levi (Mısırlı İbrahim)'i sayabiliriz.

Osmanlı –Yahudi makam müziğinin ana merkezleri İstanbul, Edirne, İzmir, Selanik ve Bursa'ydı. Ancak, bu müziğin etkileri adı geçen merkezlere uzak şehirlerde

de gözlenmiştir, Bosna-Hersek, Makedonya, Sırbistan gibi. Bu müziğin Venedik, Livorno gibi daha da uzak şehirlere kadar yayılmış olduğunu gösteren başka kaynaklar da vardır.

Bu makalenin asıl konusu ise, *Sefarad halk şarkıları*'dır.

Kantikalar 19. yüzyılda ortaya çıkan ve genelde konularını günlük hayattan alan, melodisi ön planda olan halk şarkıdır. *Romanslar* ise, genelde konuları eski ortaçağ hikayeleri olan, Kantikalara göre daha çok sayıda kitadan oluşan ve şiire eşlik eden tarzda olan şarkılardır. Romanslar günümüzde sadece Fas'ta halen söylenmelerine karşın, Türkiye'de unutulmuş olduklarından ben ailemden sadece Kantikalar duyarak büyüdüm.

Kantikaların çoğu 19. ve 20. yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu, Yunanistan ve Bulgaristan'da yaşayan Yahudilerin, yaşadıkları bölgelerdeki müziklerle etkileşip, biraz da eskilerden hatırladıkları şarkıları birleştirerek ortaya çıkardıkları şarkılardır. Bestecileri ve şairleri belli değildir.

Sefarad şarkılarına genelde Romans dense de, 20. yüzyıldan bu yana söylenen şarkıların çoğuna Kantika yani şarkı demek daha doğrudur. Kantikalar ne eski, ne de ortaçağ şarkıdır, 1492' de İspanya'dan kovulduktan çok sonra, Sefarad diasporasında ortaya çıkmış olan şarkılardır. Sefaradlar, şarkıların bazılarını Yunan ve Türk şarkılarından, diğerlerini de tango, rebetiko ve çarlistondan adapte ederek Sefarad Kantika dağarını oluşturmuşlardır.

"Yahudi Sefarad cemaatleri üzerinde Yunan Rebetikosu, Latin Tangoları, İngiliz Foskstroları ve İtalyan operetleri ile Türk müziğinin çok büyük ölçekli etkileri bulunmaktadır.....'El la prison' isimli Yahudi şarkısı Selanik'in Yedi Kule adlı Osmanlı hapishanesinden söz eder. Bu şarkının rebetikodaki versyonu Yani Türkü gurubunun günümüzde seslendirdiği 'Nargilemin Marpuçu'dur" (Taranç, 2007: 67).

Kantikaların konuları genelde günlük hayatla ilgilidirler, aşk, özlem, umut, vatan, dedikodu gibi.

Romanslar hikaye anlatan şarkılardır. Romansların hikayelerinin çoğu ortaçağdan kalma, hatta daha da eskidirler. Birçoğ 15. yüzyılda ortaya çıkmış, diğerlerini de Sefaradlar, İspanyadan kovulduktan sonra yaşadıkları ülkelerde ya conversolardan yada ziyaretçilerden öğrenmişlerdir. Romansların dili aşağı yukarı ortaçağdan sayılır. Melodilere gelince, 19. yüzyılın sonuna kadar hiçbir melodi kaleme alınmadığı için, pek birşey söylemek mümkün değildir. Eskiden dini şarkılar da herhangi bir romansın melodisi temel alınarak söylenirdi, ama notaya geçirilmedikleri için bu melodiler de kaybolmuş durumdadırlar.

Hala Ladino'nun konuşulduğu veya anlandığı Sefarad toplumlarında, 15. yüzyıl İspanyası'ndan kalma bazı kültürel nosyonlar bugüne kadar yaşamaktadır. Romanslar kimi ülkelerde günümüze daha çok ulaşmış, fakat söyleniş şekilleri ve bazen de sözleri değişime uğramıştır. Türk ve Yunan Romansları, İspanya'dan uzakta yaşayan Yahudiler tarafından söylendiği için daha çok değişime uğrarken, Fas'ta söylenenler daha otantik kalmışlardır.

Sefarad Şarkılarının Yapısal Özellikleri

Sefarad müziği özellikle sese dayanan bir müziktir. Enstrüman eşlikleri zaman zaman kullanılsa da, bu müziğin nesilden nesile geçmiş olması, kadınlar tarafından söylenen şarkılar yolu ile mümkün olmuştur.

Birçok zaman, Sefarad şarkılarını söyleme tarzı, Sefaradların yaşadıkları dönem ve ülkedeki diğer müziklerle paralellik gösterir şekilde olmuştur. Örneğin, doğudaki Sefarad şarkıcıların ses kaliteleri nazal olup, genelde tiz rejisterde söylemeyi tercih etmişlerdir. Kuzey Afrikalı Sefaradların ise doğudakilerle karşılaştırıldığında daha pes bir perdeden şarkı söyleme eğilimlerinin olduğu gözlemlenmiştir. Ayrıca, ailelerinde sinagogda kantor olarak çalışan yada müzikle yakından ilgilenen, örneğin operayı seven ve dinleyen birileri varsa, onların Sefarad şarkılarını söyleme şekilleri de opera tarzını taklit eder bir tarzda olup, farklılıklar göstermiştir.

Türkiye’de 1980’lerde kaydedilmiş Romanslar Türk müziği yapısında yada formundaydılar. Kadınlar bu şarkıları gırtlak nameleri kullanarak Türk müziği tarzında şarkı söyleme tekniği ile söylerlerdi. Bu da genelde eşiksiz, serbest tempoda olurdu.

Bir müzikal geleneği en iyi karakterize eden öğelerden bir tanesi de yorumlama tarzıdır. Sefaradların değişik yerlerde yerleşmeleri ve değişik müzik gelenekleri ile kontakta olmaları, müzikal özellikleri birbirleriyle değişiklikler gösteren bir repertuar yaratmalarının bir sebebi yada sonucu olmuştur. Vokal tarzlar birbirleriyle gözle görülür şekilde değişiklik gösterirler.

Kuzey Afrika’da opera veya zarzuela şarkıcılarını anımsatan bir tremolo ve vibratolu şarkı söyleme tarzı hakim olmuştur. Doğu’da genelde bu tarz hakim olmasa da, bazı şarkıların bu stilde söylenmesinin sebebi doğudaki Sefarad halkının diğer topluluklarla olan bağlantılarıdır.

Bölgeden bölgeye değişen stil farklılıklarından biri de melodinin gelişimindeki süsleme ve doğaçlamadır. Doğudaki şarkıcılar birbiri ardına söylenen aynı melodiyi her defasında doğaçlayarak değişik söylerler.

Doğudaki Sefarad kantolar arasında süsleme ve doğaçlama konusunda gerçek uzmanlar vardır. Türk-Arap vokal stiline etkileri sebebiyle, Sefaradlar Gazel’e benzer bir tarz uygulamışlardır. Metne destek olan melodi heceseldir, süsleme veya motif ise sadece metnin dışında, doğaçlanmış bir müzikal cümlede karşımıza çıkar.

Kuzey Afrikalı Sefarad yorumcular ise tam tersine çok az süsleme, ve cümle sonu yada kadanslarda neredeyse yok denecek kadar az sayıda doğaçlama yaparlar.

Geleneksel Sefarad müziği vokal yorum açısından temelde monofonikdir, yani her zaman tek bir kişi şarkı söyler. Çok kişi söylediklerinde de, hepsi aynı melodiyi söylerler.

Sefarad melodileri genelde modal sistemin içinde hareket ederler. Bunların içinde majör, minör modlar olduğu gibi, tüm ortaçağ modları da vardır. Doğudaki Sefarad repertuarında Türk-Arap makamlarının büyük etkisi vardır. Makamı oluşturan notaların sırası, birleşimi ile yorumcu değişik duyguları ifade eder. Her makam değişik ruh halleri ile bağlantılıdır, mutluluk, üzüntü, acı, huzur... gibi.

Bu modlarla ilişkili diğer bir özellik olan mikroentonasyon makam ile ayrılmayan bir elementtir. Bu tür entonasyon, birçok doğu Sefarad şarkılarının özelliğidir.

Doğuda çoğunlukta olmak üzere, birçok Sefarad melodisi, süsleme ve varyasyon yapabilmek adına serbest ritimde söylenirler. Bu bölgede aynı zamanda asimetrik ritimlerden oluşan melodilere de sıklıkla rastlanır. Örneğin, 3/4 ve 3/8'lik ritimler arasında değişen melodiler gibi. Bu gelenek daha çok Balkanlarda, Bulgar müziğinde çok görülür ve Sefaradların da bu geleneği büyük bir ihtimalle onlardan almış oldukları düşünülür.

Sefarad şarkılarında kullanılan diğer bir ritim de Türk müziğinden gelen aksak ritimdir (7/8 yada 9/8'lik).

Doğal olarak, tek bir sabit metrik yapıya bağlı kalmayan, değişik ritimlerde ve düzensiz olarak hareket eden melodiler de duymak mümkündür.

Genelde Sefarad şarkıları bir yada iki müzikal cümle içerirler ve bu melodiler de tüm sözler bitinceye kadar dairesel bir şekilde tekrarlanır. Nadiren de olsa, herhangi bir yapıya bağlı olmayan serbest formda şarkılara da rastlayabiliriz, fakat çoğunlukla şarkı boyunca tekrar eden şemalarla karşılaşırız. Bu yapılar arasında, edebi ve müzikal olarak en çok tanınmış olan Romanstır.

Romanslar genelde dört müzikal cümleden oluşur ve bu cümleler dört kısa dizeğe denk gelir. Bu müzik cümlesi, bütün sözleri söylemekte kullanılır. Yine de, geleneksel olarak, söyleneceği zamanlarda söz ve müzikte değişiklikler yapılabilir. Geleneksel bir şarkıcı hiçbir zaman cümleleri aynen tekrar etmez, her seferinde varyasyonlar yapar.

Doğuda Romansların sunumu bu katı yapısal özelliği tam olarak uygulamaz. Çünkü melodi ve stil özelliklerine göre daha çok doğaçlama ve serbest ritim kullanırlar.

Genelde müzikal yapı sözlerden yola çıkar fakat müzik cümleleri ekleyerek veya çıkararak da ayarlamalar yapılabilir.

Diğer bir yapı ise, koro şemasında sunulan, bir, iki, üç veya fazla mısranın belli kıtalar arasında tekrar edilmesidir. Ritmin sözlere bağlı olmasına gerek yoktur.

Tüm Sefarad şarkıları Romans formunda değildir. Örneğin 20. ve 21. yüzyıllarda Türkiye'deki Sefaradların artık Romansları unutup, Kantikas diyebileceğimiz tango, çarliston, rebetikodan uyarladıkları şarkıları söylemeye başlamışlardır. Bunların yapıları Romanslarla benzerlikler gösterir. Farkları ise Kantikaların Romanslar kadar çok kıtaları olmaması, hikayelerinin günlük hayattan ve yeni olmasıdır.

Sefarad müziği geleneksel olarak sadece vokal olup, kadınlar arasında nesilden nesile aktarılan bir müziktir. Bunun yanında, bazı özel kutlama ve toplantılarda, enstrümanlarla zenginleştirilerek de söylenirler. Kullanılan enstrümanlar ve stiller genel olarak yaşanan dönem ve ülkenin diğer müziklerine paralellik göstermişlerdir.

İspanya'da keman, ud, gitar, pandero gibi enstrümanlar Yahudi kadınlar tarafından düşünlerde sıkça çalınan enstrümanlardır.

Sefaradlar ud'u çok kullanırlardı. İspanya, ortaçağda ud ile Araplar aracılığıyla tanışmış ve bu enstrüman daha sonra Avrupa'ya gitmiştir. Sefaradlar, Türk müziğinde sıkça kullanılan saz, tambur ve cümbüş denilen yarı banjo yarı udu da kullanmışlardır.

Arap-Türk müziğinde, prelüd ile eşdeğer olan taksim vardır. Sefarad müziğinde de zaman zaman prelüd, taksim'in özelliklerini alır, fakat taksimden daha kısadır. Interlüdler de kısadırlar ve kıtaları ayırmak amaçlıdırlar. Melodiyi hafif değişikliklerle takip ederler. Eşlik genelde sesi taklit eder yada melodiyi bozmadan armonik olarak onu tamamlar, bu arada hafif değişiklikler de yapar.

Türk ve Arap müziğinin kullandığı enstrümanların en önemlilerinden biri olan kanun Sefarad müziğinde de kullanılmıştır. Aynı şekilde kemençe de Sefaradlar tarafından nadiren de olsa kullanılırdı. 20. yüzyılın başlarındaki eski kayıtlarda bazı kemençeli şarkılara rastlanmıştır

Perküsyon enstrümanlarından panderoya ek olarak, def ve darbuka da Sefarad müziğinde çok kullanılan enstrümanlar arasındadır. Türkiye'deki Sefaradlar ayrıca mandolini de şarkılara eşlik etmede çok kullanırlardı.

Sefarad şarkıları hakkında daha iyi bir fikir sahibi olabilmek için, şarkıları konularına göre ayırabilir, böylece söyleyenlerin nasıl bir hayat yaşadıkları hakkında daha fazla fikir sahibi olabiliriz. Genel olarak bakıldığında, Osmanlı İmparatorluğu'nda Avrupa'lı Yahudilere göre daha huzurlu bir hayat yaşayan Sefaradların, bunu şarkılarına da yansıttıkları görülebilir. Aşkenazların Yiddish dilindeki neşeli şarkılarında bile arka planda hep bir burukluk hissedilse de, Sefarad şarkıları genelde daha doğal ve mutludur.

Sefarad şarkılarında günlük hayat, aşk, acı, umut ve umutsuzluk gibi temalar işlenmiştir. Ayrıca, bayramlara ve düğün, sünnet gibi özel günlere ait şarkılar da vardır.

Örneğin doğumlarda "Viva la parida con su creatura" (Yaşasın lohusa ve bebeği) şarkısı söylenirdi.

Annelerin çocuklarını uyutmak için söyledikleri ninniler arasında "Durme, durme kerido ijiko", "Durme, durme mi alma donzea" ve İzmir'de söylenen "La tora, la tora" bulunmaktadır.

Düğünlerde ise "Kızım seni Ali'ye vereyim mi?" şarkısının Ladino versiyonu olan "Ija mia te vo dar al başiko", sözleri biraz değiştirilmiş olarak İstanbul'da söylenirdi. Düğünden önceki törenlerden biri "aşugar" yani çeyizin kayınvalideye ve görümceye gösterildiği toplantıdır. "No tengais ke dizir" (Söyleyecek birşey bulmayın!) Sefarad şarkısı çeyizi eleştirmek için söylenirdi. Düğünden önce evin çok güzel hazırlanması gerekirdi. Bunun için "Estas casas son de pino, nunka le falte el pan ni el vino" (Bu evler çamdan, hiç ekmek ve şarap eksik olmasın) şarkısı söylenirdi. Ne yazık ki, bu güzel geleneklerin çoğu, özellikle de şarkılar günden güne unutuluyor ve yok olmaya yüz tutuyor.

Aşk ve aşk acısı temalı şarkılar en popüler olan Sefarad şarkıdır. Eski zamanlarda erkekler savaşa gidip uzun bir süre sonra döndüklerinden, bazen de hiç dönmediklerinden, kavuşmayı bekleyen yada bekleyip de kavuşamamış aşklara bu

şarkılarda sıkça rastlarız. “Los bilbilikos kantan,” (Bülbüller şarkı söylerler), Verdi’nin La Traviata operasındaki “Addio del passato” ariasından değişik sözler yazılarak adapte edilmiş bir kantika olan “Adio kerida” (Elveda sevgilim) ve “Puncha, puncha” (Diken batar) kantikaları aşk ve aşk acısı temalı şarkılara örnek olarak verilebilirler.

19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyılın başlarında Sefarad şarkılarına, İspanya, Fransa, Arjantin ve Brezilya’da moda olan şarkılar da eklendi. Radyo da icat edilince Sefaradlar duydukları yeni şarkıları Ladino sözlerle adapte edip, söylemeye başladılar. Aynı zamanda, rebetiko, tango, çarliston tarzındaki şarkılara da ladino sözler yazılıp adapte edilmiştir.

Sonuç

Bir halk şarkısını yeniden düzenlemek için, o müziğin karakterini ve özelliklerini tam olarak anlayıp, bunu yapılan uyarlamaya aktarmak gerekiyor. Aksi takdirde yapılan uyarlama yüzeysel ve anlamsız olma tehlikesi taşır.

Bu yüzden Sefarad müziğini anlamak için ilk önce Sefarad toplumunun tarihini incelemek gerekti. Sefaradların yaşadıkları coğrafyalarda nasıl bir toplum oluşturdukları, diğer kültürlerle nasıl etkileşim içinde oldukları çok önemli idi. İspanya’da hem Endülüs hem de İspanyol krallıklarında yaşamış olmaları Sefarad’ların hem Batı hem de İslam dünyasını iyi tanımalarına olanak sağladı. İki kültür arasında kültürel ve ticari bir köprü oluşturdu. Osmanlı’da yerleştikleri Balkanlar, Marmara ve Ege bölgeleri de bir yandan Batı dünyasına bir yandan da Osmanlı’ya ait kültürel özellikler taşıdığı için, Sefarad’ların iki kültür arasındaki hayatı Osmanlı’da da devam etti. Bu, Sefarad’ların müziğine de yansdı. Her ne kadar Osmanlı topraklarında Türk müziği ile yaşamış olsalar da, Sefaradların İspanya’dan getirdikleri bazı müzikleri de korumuşlar, bu sebeple daha sonraki yüzyıllarda Akdeniz ülkelerinden gelen yeni müzikleri de kolaylıkla benimsemişlerdir.

Kaynakça

TARANÇ, Berrak. (2007). *İki Kıyının Müziği*, Ankara: Ürün Yayınları.

EGE ÜNİVERSİTESİ

DEVLET TÜRK MUSİKİSİ KONSERVATUVARI DERGİSİ

YAYIN İLKELERİ

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

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

Dergide yayınlanan yazı ve fotoğraflardan kaynak gösterilerek alıntı yapılabilir.

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

İçerik: Dergide yazılar iki farklı kategoride değerlendirilir:

- Dergimize konu olabilen ilgili alanlarda, yeterli bilimsel inceleme, gözlem ve araştırmalara dayanarak bir sonuca ulaşan, orijinal ve özgün çalışmaları içeren "Araştırma Makaleleri",
- Dergimize konu olabilen ilgili alanlarda, tez özetlerini; kitap, albüm, konser vb. yayın ve etkinliklerin betimlemelerini, eleştirilerini, tanıtımlarını; çeviri makaleleri; müzisyen görüşmelerini; fikir yazılarını vb. içeren "Derleme ve Serbest Yazılar"dan oluşur.

Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Dergisi'nde yayımlanacak yazılarda daha önce hiçbir yerde yayımlanmamış olma ya da yayımlanmak üzere kabul edilmemiş olma şartı aranır. Sözlü olarak nerede sunulduğu belirtilmek kaydıyla, bildiriler yayıma kabul edilebilir. Bir araştırma kurumu/kuruluşu tarafından desteklenen çalışmalarda, söz konusu kurumun/kuruluşun ve projenin adı, varsa, tarihi ve sayısı dipnotla belirtilmelidir.

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

Makalelerin Yayımlanması: Dergiye gönderilen "Araştırma Makalesi", editör ve yardımcıları tarafından uygunluk açısından incelendikten sonra uygun görülenler iki hakeme gönderilir. Hakemlerin değerlendirmeleri sonucunda iki yayımlanabilir raporu alan makale, dergi yönetiminin uygun görülmesi halinde bir sayıda yayımlanır. Hakem raporlarının birisinin olumlu, diğerinin olumsuz olması durumunda makale üçüncü bir hakeme gönderilir. Bu durumda makalenin yayımlanıp yayımlanmamasına üçüncü hakemin raporuna göre karar verilir. Hakemlerden olumlu rapor alamayan makaleler yayımlanamaz. "Derleme ve Serbest Yazılar"

ise, editör, editör yardımcıları tarafından ya da ilgili alanda belirlenecek en az bir hakem tarafından incelenir ve yayınlanmasına bu süreç sonrasında karar verilir.

YAZIM KURALLARI

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

Makale word dosyası olarak hazırlanmalı, ortalama 30 sayfayı geçmemelidir. Makalede sayfa düzeni şu şekilde olmalıdır:

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

Makalelerde kullanılacak kısaltmalarda TDK yazım kılavuzu esas alınmalıdır.

MAKALEDE KAYNAK GÖSTERME

Dergimize gönderilecek makalelerin aşağıdaki kaynak gösterme sistemine uygun olması gerekmektedir:

KİTAPLARDA:

Metin içinde: (Akdoğan, 2004: 963)

Eserin kaynakçada yazımı şu şekilde olmalıdır:

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

MAKALELERDE:

Metin içinde: (Gabriel, 2012: 511)

Makalenin kaynakçada yazımı şu şekilde olmalıdır:

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

TEZLERDE:

Metin içinde: (Küçükübe, 2008: 36)

Tezin kaynakçada yazımı şu şekilde olmalıdır:

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

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

TABLO ve ŞEKİLLER

1- Tablo ve şekil açıklaması,

Tablo 1:

şeklinde 8 punto ile yazılmalı ve ortalanmalıdır.

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

3- Tablo sayfaya ortalanmalıdır.