



EJ&MD

Eurasian Journal of Music and Dance

SAYI / ISSUE 14
HAZİRAN / JUNE
2019



EJ&MD

Eurasian Journal of Music and Dance

Eurasian Journal of Music and Dance

Sayı/Issue: 14 – Haziran/June 2019
ISSN: 2651-4818- DOI: 10.31722/ejmd

Eurasian Journal of Music and Dance, Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı'nın ulusal ve hakemli dergisidir.

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

Dergi Hakkında/About the Journal

Eski Adı/Former Name

Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Dergisi (2012-2018)/ Ege University Journal of Turkish Music State Conservatory (2012-2018)

ISSN: 2146-7765

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

Yeni Adı/New Name

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

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

ISSN: 2651-4818

İmtiyaz Sahibi/Owner

Prof. Dr. M. Hakan CEVHER

Yayın Kurulu/Editorial Management

Doç. Dr. S. Bahadır TUTU (Baş Editör/Editor-in-Chief)

Ege Üniversitesi, İzmir

Dr. Öğr. Üyesi Özgen KÜÇÜKGÖKÇE (Editör/Editor)

Ege Üniversitesi, İzmir

Dr. Öğr. Gör. Beril ÇAKMAKOĞLU (Editör/Editor)

Ege Üniversitesi, İzmir

Arş. Gör. Hande DEVRİM KÜÇÜKEBE (Editör/Editor)

Ege Üniversitesi, İzmir

Doç. Dr. İlhan ERSOY (Müzikoloji Alan Editörü/ Musicology Section Editor)

Ege Üniversitesi, İzmir

Doç. Dr. Ö. Barbaros ÜNLÜ (Etnokoreoloji Alan Editörü/ Ethnochoreology Section Editor)

Ege Üniversitesi, İzmir

Çeviri Editörü/English Language Editor

Arş. Gör. Hande DEVRİM KÜÇÜKEBE

Sekreteryası/Secretary

Osman ÇALIŞKAN

Editöryal Danışma Kurulu/Editorial Advisory Board

Prof. Berrak TARANÇ, Ege Üniversitesi, İzmir

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

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

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

Prof. Dr. Öcal ÖZBİLGİN, Ege Üniversitesi, İzmir

Doç. Dr. Belma KURTİŞOĞLU, İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul

Doç. Dr. Cenk GÜRAY, Hacettepe Üniversitesi, Ankara

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

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

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

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

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

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

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

Dr. Catherine E. Foley, Limerick Üniversitesi, İrlanda

Tasarım ve Uygulama/Graphic Design
Havva Boyacıoğlu

Baskı Öncesi Hazırlık/Prepress
E.Ü.Yayınevi

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

Yayın Dili/Language
Türkçe ve İngilizce /Turkish and English

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

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

Yayın Tarihi/Publication Date
Haziran 2019/June 2019



İletişim/Correspondence
Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı
Telefon: +90 (232) 311-2944 / 101
Web: https://konservatuvar.ege.edu.tr/tr-5316/konservatuvar_dergisi.html
Elektronik posta: eudtmk@gmail.com

İÇİNDEKİLER/TABLE OF CONTENTS

Yıl/Year: 2019 - Sayı/Issue: 14

ARAŞTIRMA MAKALELERİ/RESEARCH ARTICLES

PROGRAMLI BİR GİTAR MÜZİĞİ (*A L'AUBE DU DERNIER JOUR*)

Umut Volkan YILMAZ, Ümit Kubilay CAN.....1-31

MÜZİK TÜRLERİ SINIFLANDIRMASINDA MODEL UYGULAMASI: BİR MÜZİK TÜRÜ OLARAK “SEMAH”

İlhan ERSOY.....32-62

İSTANBUL RADYOSU’NUN İLK DÖNEMİNDEKİ (1927) MÜZİK YAYINLARI

Ünsal DENİZ.....63-88

MAHMUT EKREM KARADENİZ’İN *TÜRK MUSİKİSİNİN NAZARİYE VE ESASLARI* ADLI KİTABINDA BASİT VE BİRLEŞİK UŞŞAK MAKAMI ÇEŞİTLERİ

Nihan ESKİTAŞ.....89-130

EMILE JAQUES-DALCROZE ve RİTMİK YÖNTEMİ

Ebru KEMALBAY EREN.....131-145

TÜRKİYE’DE MÜZİKOLOJİ EĞİTİMİ VEREN KURUMLARA YÖNELİK BETİMSSEL BİR ÇALIŞMA

Zülüf ÖZTUTGAN.....146-156

KLASİK GİTAR İCRACILARININ AKRİLİK TIRNAK KULLANIMINA YÖNELİK GÖRÜŞLERİ

Kaan ÖZTUTGAN.....157-174

GELİŞTİRİLMİŞ FAGOT KAMIŞI

Özge USTA, Anton TROFIMOV.....175-202

COMPARING TURKISH-SPEAKING RAP SCENES IN GERMANY AND THE NETHERLANDS

Tunca ARICAN.....203-213

KIBRIS BARIŞ HAREKATI’NDA MÜZİĞİN MİLLİYETÇİLİK İNŞASINDA PROPAGANDA AMAÇLI

KULLANILMASI: GİRNE’DEN YOL BAĞLADIK ANADOLU’YA ŞARKISI ÜZERİNE İNCELEME

Derya KARABURUN DOĞAN, Caner

ÇAKI.....214-229

KÜLTÜREL MİRAS OLARAK GELENEKSEL MÜZİK KÜLTÜRLERİNİN ANLAŞILMASI VE KORUNMASI,

“GELENEKSEL TÜRK SANAT MÜZİĞİ” VE “GELENEKSEL KORE MÜZİĞİ”

Göknur EGE.....229-238

DERLEME MAKALELERİ / REVIEWS

OPERADA BİR TÜR OLARAK “KOMİK” KAVRAMINA İLİŞKİN YANILSAMALAR

Mehmet GİRGİN, Ebru GÜNER CANBEY.....239-248

Editörden,

Eurasian Journal of Music and Dance dergisinin 14. sayısını siz değerli okuyucularımıza sunmuş bulunuyoruz. Ocak ayında gerçekleşen isim değişikliğinin ardından yeni ismimizle yayımlanan ikinci sayı, uluslararası dizinlere başvuru gerçekleştireceğimiz yeni bir döneme geçişi temsil etmektedir. 14. sayı, bu nedenle dergimizin geleceğinde bir dönüm noktası olarak anılacaktır.

14. sayı, müzik alanında geniş bir yelpazeyi kapsamıştır. Dergide; yakın dönemde Türkiye’de kurumsal müzik yayıncılığı, müzik eğitim yöntemleri, meslekî müzik eğitimi, kompozisyon, çalgı yapımı ve etnomüzikoloji alanlarından on bir araştırma makalesi ve opera türleri hakkında bir derleme makale bulunmaktadır.

Dergimizin yayımlanmasına destek veren Ege Üniversitesi Yayın Komisyonu ve Ege Üniversitesi Devlet Türk Müziği Konservatuvarı Müdürlüğü’ne, ayrıca dergi tarihimizde bir dönüm noktası olarak değerlendirdiğimiz bu sayıya ulaşmamıza katkı sağlayan tüm ilgililere teşekkür ederiz.

Editor’s Note,

We present you the 14th issue of Eurasian Journal of Music and Dance to our respectable readers. Our latest issue which is the second issue published with our new title represent a new era during which we will apply for international journal indexes. Thus the 14th issue will be remembered as a milestone in the future of our journal.

The 14th issue contains a broad range of articles in the field of music. There are eleven research articles on institutional music broadcasting in Turkey, music education methods, professional music education, composition, instrument making and ethnomusicology, one compilation article on music as well.

We thank Ege University Academic Publications Commission, Ege University Turkish Music State Conservatory and all the individuals who supported us in the publication process of our latest issue which we consider as a milestone for the history of our journal.

PROGRAMLI BİR GİTAR MÜZİĞİ

(A L'AUBE DU DERNIER JOUR)

A Programmed Guitar Music (*A l'aube Du Dernier Jour*)

Umut Volkan YILMAZ*

Ümit Kubilay CAN**

ÖZ

Bu çalışmanın nihai hedefi, Fransız besteci Francis Kleynjans tarafından bestelenmiş A l'aube Du Dernier Jour isimli eseri, yirminci yüzyıl modern müzik akımları çerçevesinde inceleyip, bu eserin öyküsel yönünün yanında teknik ve armonik analizini yapmaktır. Çalışmanın beslendiği temel konu yirminci yüzyıl müziği ve yirminci yüzyıl müziği içinde değerlendirilen ancak kökleri on dokuzuncu yüzyılın sonuna uzanan Programlı müziktir. Öte yandan söz konusu eserde diğer yirminci yüzyıl müzik akımlarından da izler bulmak mümkündür. Dolayısıyla hem karşılaştırma yapabilmek hem de eseri uygun konuma yerleştirebilmek için bu akımlar kronolojik bir sıra ile incelenmiştir. Bu bağlamda 20. yüzyıl gitar müziğinde oldukça önemli bir yere sahip olan Francis Kleynjans'ın A l'aube Du Dernier Jour adlı eserinin armonik, teknik ve öyküsel analizinin yanı sıra program müziği ve modern müzik yazıları ile de ilişkilendirilmesi çalışmanın özünü oluşturmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Programlı müzik, Francis Kleynjans, A l'aube Du Dernier Jour, Gitar.

ABSTRACT

The ultimate goal of this work is to examine the work of A l'aube Du Dernier Jour, composed by the French composer Francis Kleynjans, in the context of the twentieth century modern music movements and to make a technical and harmonic analysis of this work as well as its narrative direction. The main subject of the work is the programmed music, whose roots are evaluated in the music of the twentieth century and the music of the twentieth century but extend to the end of the nineteenth century. On the other hand, it is also possible to find traces from other 20th century music trends. Therefore, in order to be able to make comparisons as well as to place the pieces in the appropriate position, these trends were examined in chronological order. In this context, Francis Kleynjans, who has a very important place in guitar music in the 20th century, forms the essence of studying the harmonious, technical and narrative analysis of A l'aube Du Dernier Jour, as well as of program music and modern music writings.

Keywords: Programmed music, Francis Kleynjans, A l'aube Du Dernier Jour, Guitar

***Araştırma Makalesi** - Geliş Tarihi/Received Date: 28.03.2019 Kabul Tarihi/Accepted Date: 18.05.2019

* **Sorumlu Yazar/Corresponding Author:** Bilim Uzmanı, Müzik Öğretmeni, umutvolkan@gmail.com.
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-9197-2240>

** Dr. Öğr. Üyesi Kocaeli Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Müzik Bölümü, Kocaeli. kubican_gitar@hotmail.com.
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-4038-4187>

Bu makale 2018 yılında Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimleri Enstitüsü Müzikoloji Anasanat Dalı, Performans Sanat Dalı Yüksek Lisans Programında hazırlanan "20.Yüzyıl Müziğinde Programlı Bir Gitar Müziği Örneği: *A l'aube Du Dernier Jour*" adlı yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

Atf/Citation: Yılmaz, U. V., Can, Ü.K. (2019) Programlı Bir Gitar Müziği (*A l'aube Du Dernier Jour*). *Eurasian Journal of Music and Dance*, (14), 1-31.

Extended Abstract

The guitar ascended from streets to concert halls and schools in the music of the 20th century, which is regarded as the last stage of the classical guitar's evolution. Andres Segovia was one of the most important people who contributed to the current diversity of the guitar repertoire. The guitar was limited to local tunes and only played on the street before Segovia, who delivered the guitar to concert halls.

The 20th century music and the entirety of musical movements that emerged in this century can be called contemporary music. Some musicologists define this period as the "Era of Experiments," where composers steered towards experimental pursuits instead of traditional stylistic methods.

Program music drew the attention of 20th century composers but considering its history, it is observed that program music originates from symphonic poetry. During this time, program music only employed musical sounds, harmonic diversity and frequently songs. Examples of program music stood out in the 20th century, but many composers studied it throughout the history of music. The related body of literature contains very few studies on program music. This paper is based on twentieth century music and program music, which is evaluated within the context of twentieth century music but dates back to the end of the nineteenth century. Examination of the association between the narrative aspect and technical and harmonic analysis of "A L'aube Du Dernier Jour", written by French composer Francis Kleyjnans as an example of program music, constitutes the main subject of this study.

This study aims at analyzing the narrative, technique and harmony of "A L'aube Du Dernier Jour" by French composer Francis Kleyjnans within the framework of the modern musical movements of the twentieth century. It is believed that an evaluation of this piece, which has an important place in modern guitar literature, as an example of program music will contribute to guitar literature.

The descriptive study employs a survey model. The piece consists of two parts: Attente and L'aube. The study analyzes the language and musical expressions in notation in detail in data analysis. Various analytical methods, including approaches like expert opinion and musical theory, were employed in the examination of form and harmony.

The musical piece is originally included in the context of program music. However, it also bears traces of the other musical movements of the twentieth century. Indeed, program music, which goes back to the nineteenth century, fundamentally developed in the following century. In this regard, the progress the classical guitar made in the twentieth century was followed in order to comparatively determine the originality and commonalities of the piece prior to the analysis.

The piece was written by French composer Francis Kleyjnans. It broadly narrates the time a convict sentenced to be guillotined spends during his last night in his cell up until the dawn and the guillotine. The piece was strikingly composed with modern music harmony, described by modern classical guitar techniques and combined with contrary forms, and is a typical example of the program music style. Modern notation built on affective elements, opposing passages that combine tonal and atonal harmonization and percussive movements stand out throughout the piece. The study simultaneously carries out technical and narrative analyses and, later on, describes in detail the modern guitar techniques used in the piece, contemporary musical expressions and contemporary symbols.

The first part of the piece narrates the final moments of the convict waiting for execution in his cell. Half harmonic sounds, directly representing time, illustrate how these last moments pass. On the other hand, the second part of the piece begins with six tolls of a bell, representing the coming of dawn, and with it, the hour of execution. Footsteps after the bell tolls and the subsequent creak of a door opening come to an end with the sound of a guillotine, declaring that the convict has been decapitated. Sounds of a creaking door, bells, footsteps and a guillotine, enabled by the guitar, can be heard in the piece. In this regard, “A L'aube Du Dernier Jour” narratively describes the process of a convict spending his last night before his execution, being taken from his cell at dawn and decapitated by a guillotine, and sets an example of program music, which is rarely discussed in music literature, with its technical and harmonic choices. Therefore, analysis of the piece allows us to characterize the style of program music and has importance as it introduces new methodical options in the literature of guitar music.

The composer designs an affective and dramatic musical narrative around the story of a convict sentenced to be guillotined for stealing bread, starting from his cell and ending on the guillotine platform, and succeeds at bringing the story to life in detail.

The event, which takes place in France in the early twentieth century, describes the state of Europe at the time, and featuring musical developments of the period, reflects the new world music, evolving in parallel with the social and political landscape of the period.

20. Yüzyıl Müziğine Genel Bakış

Orta Çağ'dan Romantik dönem ortalarına kadar, Batı Avrupa merkezli olarak gelişen çoksesli müzik yaratımında, 19. yüzyılın sonunda değişimler olduğu görülür. Değişim ve yenilik müzikte her zaman olmasına rağmen, tarihsel çağlar ve dönemler içinde aşamalı olarak gelen müziğin bu defa hızlı ve sürekli değişimi söz konusudur (Yöre, 2011, s. 7).

20. yüzyıl müziğine ve bu yüzyılla başlayan diğer müzik akımlarının tümüne çağdaş müzik de denilebilir. Kimi müzikologlar bu dönemi "Deneyler Çağı" olarak adlandırmaktadır. Öyle ki besteciler geleneksel üslup yöntemleri yerine, deneysel arayışlara yönelmişlerdir.

20. yüzyıl, genel olarak bütün sanat alanlarında köklü değişimlerin gerçekleştiği bir çağ olmuştur. Ne var ki bu değişimlerin hazırlık süreci bir önceki yüzyılın sonlarına kadar uzanıyordu. Bu nedenle, 20. yüzyıl müziğinde ortaya çıkan akımların gelişim sürecini ve içinde barındırdığı düşünceleri algılayabilmek için 19. yüzyıl sonunda gelişen akımları göz ardı etmemek gerekir (Mimaroglu, 1970, s. 171).

Bunun nedeni, yaklaşık üç yüzyıllık tonal sistemin kendini tekrarlama durumunda olması ve olanaklarının tükenmeye yüz tutmasıdır. Tonal armoninin son büyük temsilcilerinden Brahms bile, Beethoven'den sonra senfoni yazmanın zor olduğunu belirtmiştir. Çünkü Beethoven, klasik armoninin hemen bütün olanaklarını kullanmış, kendisinden sonra gelenlere fazla bir şey bırakmamıştır" (Say, 2001, s. 119).

Claude Debussy, Maurice Ravel, Alexander Skriyabin, Charles İves, Arnold Schoenberg, Alban Berg, Anton von Webern, atonal müzik, çok tonluluk, dışa vurumculuk, çok ritimlilik gibi akım ve tekniklerini eserlerinde kullanmışlardır. Bela Bartok, tonal müzikten uzaklaşmadan çok tonluluk, çok ritimlilik özelliklerini ve halk müziğinin olanaklarını kullanarak kendi özgün stilini oluşturmuştur. İgor Stravinski, Dimitri Şostakoviç, Sergei Prokofief, Paul Hindemith, özellikle yeni klasikçilik akımını benimsemiş ve eserlerinde tonaliteye bağlı kalarak çok tonluluk tekniğini başarıyla kullanmışlardır. Daha birçok besteci yirminci yüzyıl müziğini oluşturan bu akımların öncüleri olmuşlardır (Çapacı, 216, s. 4).

19. yüzyılın sonlarındaki kromatizm önceki dönemlerden daha karmaşık bir armoniyi yaratmıştır. 20. yüzyıl müziğinde ise bu uygulamalar devam ettirilerek aynı zamanda akorlarda önceki dönemlerden daha az işlevsel kullanılmıştır. Bir akorun (örneğin, dominant yedili) işlevsel armonide normal olarak birinci dereceye ilerlemesi beklenirken, 20. yüzyıl bestecileri bunu zorunlu bulmamışlardır (Özçelik, 2001).

20. Yüzyıl Gitar Müziği

Gitar fiziksel gelişimini büyük ölçüde 19. yüzyılda tamamlayan bir çalgı olarak repertuarının en büyük ve en önemli kısmını 20. yüzyılda kazanmıştır. 20. yüzyıl gitar için önemli bir dönem olsa da, ses hacminin

kısıtlı olması nedeniyle oda müziği alanı veya sayıca daha büyük çalgı gruplarının olduğu alanlarda çok fazla kabul görmeyen solo bir çalgı olarak devam edecektir (Çokoğullu, 2013, s. 8).

Klasik gitarın yukarıda da bahsi geçen teknik yetersizliklerinin, günümüz gitar müziğinde de devam ettiği söylenebilir. Ses hacminin yetersiz olması ve asla tamamen akortlanamaması bu eksikliklerin başında gelir. Tüm bu sebepler klasik gitarın geçmiş dönemde olduğu gibi günümüzde de klasik müzik camiasından bir nevi dışlanmasına sebep olmuştur. Bu dışlanma, onun başka müzik çevreleri tarafından sahiplenilmesine ve klasik gelenekten bir parça uzaklaşmasına neden olmuştur. Klasik gitarı bu dönemde sahiplenenler, gitarı kendi geleneksel müziklerinde kullanan ve kültürleri olarak benimseyen İspanyol ve Latin asıllı besteciler olmuştur.

İspanyol ve Latin Amerikalı besteciler büyük oranda, 20. yüzyılın ilk yarısında yoğun olarak hissedilen ulusalcılık akımını benimsemiş ve gitarı da kendi geleneksel müziklerinin tınlarını yansıtmak için değerlendirilecek etkili bir araç olarak görmüşlerdir. Bu nedenledir ki 20. yüzyıl gitar müziği İspanya ve Latin Amerika geleneksel müziğinin güçlü etkisi altında kalmıştır (Çokoğullu, 2013).

Klasik gitarın evrimini tamamladığı son evre olarak kabul edilen 20. yüzyıl müziğinde, gitarın sokaklardan çıkıp konser salonlarına ve okullara ulaşmasına sağlayan gitarist besteci Andres Segovia'nın gitar müziğine, repertuarına ve teknik gelişimine katkıları oldukça fazladır. Andres Segovia gitar repertuarının bugünkü çeşitliliğinin oluşmasına katkı sunan en önemli isimlerdendir. Segovia'dan önce gitar, yöresel ezgiler ile sınırlı ve yalnızca sokaklarda tercih edilen bir çalgı iken, Segovia gitarı konser salonlarına taşımıştır. Bu nedenle 20. yüzyılda oluşan gitar repertuarının en önemli kısmının baş mimarı Andres Segovia olmuştur.

20. yüzyıl müziği armonik olarak incelendiğinde, bu dönem bestecilerinin ezgi ve armoniyi geçmiş dönemlere göre çok daha serbest kullandığı ve kullanılan ezgilerin akılda kalıcı olmayan, geniş aralıklar ve kısa motiflerle kullanıldığı görülmüştür. Ezgi ve armonideki aykırılığı sağlayabilmek için, yalnızca ezgisel ve armonik değişikliklere gidilmemiştir. Bu yapıyı tümünden değiştirebilmek için çalgıların teknik olarak bütün olanakları zorlanılmıştır (Özçelik, 2001).

20. yüzyıl müziğinin ritmik özellikleri incelendiğinde çok sesliliğe paralel olarak çok ritimliliğin de geliştiği ve geniş bir önem kazandığı görülür. Bestecilerin sadece ezgi ve armonideki çok seslilikle yetinmeyip aynı zamanda birbirinden farklı ritmik yapıları bir arada kullanarak çok ritimliliği sağladığı görülmektedir. Bu dönemde ritmik yapıya, ezgisel yapıdan daha çok önem verdiği söylenebilir. Besteciler eserlerinde klasik ritim yapısından oldukça uzaklaşmışlardır. 3/4 başlayan bir parça hemen bir sonraki ölçüsünde 6/8, 7/8 hemen sonrasında 4/4 olabilmüş ve eser sonuna kadar bu yapı çeşitlilik göstermiştir.

Programlı Müzik

Programlı müziğin ilk olarak orta çağ ve Rönesans döneminde az da olsa kullanıldığı bilinmektedir. Bu dönemlerde anlatılmak istenen konu vokal yardımıyla rahatlıkla direkt olarak da anlatılabilir. Buna benzer teknikler barok dönem operasında, kantatlarında ve oratoryolarda görülmektedir. 1700'lü yıllarda program müziğine dayalı eserler vokal müziklerden daha çok enstrümantal müziklerde yaygın bir biçimde kullanılmaktaydı. Bununla birlikte klasik dönemde birkaç istisna haricinde bestelenen eserler programlı değildir (Percy, 1947).

“Programlı müzik ele alındığında ihmal edilmemesi gereken en önemli unsur senfonik şiirdir. Senfonik şiir, orkestra için yazılan, serbest formlu ve tek uzun bölümden oluşan program müzik eseridir. Sadece müzikal olmayan bir konudan, olaydan ve şiirden esinlenerek yazılan senfonik şiir konuludur ve ilk olarak Franz Liszt tarafından yazılmıştır. Programlı müziğin temeli senfonik şiirde özetini bulmuştur” (Hodeir, 2002, s. 83). Program müziği ile doğrudan bağlantısı olan ve bu başlık altında incelenmesi gereken diğer bir konu “leitmotif” konusudur.

Leitmotif, özellikle opera sanatında ve bir program dahilinde bestelenmiş eserlerde, özüne dönen veya bazı farklılıklarla tekrar eden, bir kişiyi, nesneyi, fikri, duyguyu vs. temsil ya da sembolize eden ve dinleyicinin canlandırmasını sağlayan açıkça tanımlanmış bir motif veya müziksel fikirdir. Wagner, hem senfonik gelişme hem de dramatik “anırtırma” (dolaylı ifade etme) yoluyla bu motifi çok önemli bir konuma taşımıştır (Çetiner, 2013; Percy, 1947).

Programlı Müzik kavramının ne olduğu üzerine genelde iki farklı görüş bulunur: İlki, Programlı Müziğin, bir konuyu tamamlayan ve anlatan yalın enstrümantal müzik olduğunu; diğeri ise, müzik dışı diğer öğelerle desteklenmiş, konu tasvirli çalışmalar bütünü (ekstra-müzikal) olduğunu öne sürer. Bu iki görüşün, her durumda zıt oldukları söylenemez; birbirlerini kapsadıkları örnekler de bulunur (Tardü, 2014).

Alman müzikolog Carl Dahlhaus’a göre, salt müzik, bağımsız enstrümantal müzik olarak da tanımlayabileceğimiz müzik; müziğin amaç, kavram ve objeden bağımsız olması nedeniyle, müziğin doğasını daha iyi ifade eder. Salt müzik ile program müziği arasındaki tartışmanın, XIV. yüzyıl Alman müzik kültürü içerisindeki temel estetik sorun halini aldığını belirtir (Beard, 2005). Bununla birlikte programlı müziğin sadece hikâyesi olan bir müziğe uyarlanamayacağı, klasik dönemden itibaren bestelenen operalarda, bir karakterin sunumunu, bir olguyu veya bir sahneyi tanımlamak için de kullanıldığı görülmektedir.

Programlı müzik terimi, "program"ı, bir enstrümantal müzik parçasına ilave edilen anlaşılır bir dilde yazılmış herhangi bir önsöz şeklinde tanımlayan Liszt'in dönemine dayanmaktadır. Bu enstrümantal müzik yoluyla besteci, dinleyiciyi yanlış bir şiirsel yoruma karşı korumayı ve dinleyicinin dikkatini, bütünü şiirsel fikrine ya da belirli bir parçasına yöneltmeyi amaçlamaktadır (Griffiths, 2010, s. 187).

Dönemin Rusya'daki müzik eserlerine baktığımızda, Senfonik Şiirin ve izlenimci simgelerle birlikte gelen programlı müziğin etkileri görülür. Rus besteci Modest Petroviç Musorgski'yi, izlenimciler, kendi öncülleri olarak benimserler. Musorgski, enstrümantal müzik alanında çok fazla örnek bırakmamışsa da, *Bir Sergiden Tablolar* adlı eseri, bu alanda önemli bir yere sahiptir. Musorgski'nin bestesi, bir sergideki on adet tablounun üzerine bestelenmiştir. Bu eserde, her tablo *Promenade* adı taşıyan, her gelişte aynı kalan bir temayla birbirinden ayrılır (Sachs, 1965, s. 235).

“Johannes Brahms, Programlı Müziğe tam bir karşı duruş sergiler. Brahms, müzik dışı düşüncelerin, hatta şiirin bile müziğe egemen olmasına izin vermez; armoni ve orkestra renklerini gözeterek değil, bestelerini belirli çizgiler ve ritimlerle kurar” (Sachs, 1965, s. 234). “Schopenhauer ise müziğin yapısını, insan doğasına benzetir.

Müziği diğer sanat dallarından ayrı tutarak, onun bütün görüngülerin özünü sunduğunu dile getirir” (Tardü, 2014, s. 170).

“Programlı müzikte besteci güzelliği hedeflemekte, ancak, duygu ve onun da ötesinde, drama veya zihinsel olarak canlandırma onun asıl amaçlarını teşkil etmektedir. Bu noktada, programlı müziğin zıttı olarak tanımlanan “saf müzik”/“soyut müzik”e de değinilerek devam edilebilir” (Çetiner, 2013, s. 7). Bu doğrultuda tümüyle bir müzik eserinin, programlı ya da salt müzik olduğunu söylemek güçtür. Çünkü sanatçı, eser üzerinde belirli bir çalışmadan sonra çalıştığı formun özelliklerini eserine zaten yansıtacaktır. Aynı zamanda form özelliklerinin dışına çıkarak, kendi imgelerini ve yaşantılarını da bir salt müzik formuna entegre etmek pek tabii bir süreçtir.

Bununla birlikte bir eserin yaratılışında duygu ve düşüncelerin yaratım sürecinden ayrılamaz olduğu görülür.

Bestecinin amacı her ne olursa olsun ister tümüyle saf müzik yaratmak, ister başından sonuna kadar bir öyküye eşlik etmek. Yaratım sürecinden sonra dinleyicilere ulaşan bu eserler, bir dinleyicinin hayal gücü tarafından bir öykü veya bir anıya dönüşebilmektedir (Percy, 1947, s. 757).

Müziğin birbirlerine benzer ama bir o kadar farklı üç ana kompozisyonel yaklaşım altında olduğu söylenebilir. Bunlar betimsel, anlatsal ve ifade sel biçimindedir. Programlı eserin yaratım sürecinde sözü geçen bu üç ana başlık, bestecilerin kendini ifade etmeleri için kullandıkları farklı edebi anlatım yöntemleridir. Besteci bir ruh halini ya da bir kişisel özelliği ifade etmeye çalışabilir ya da tamamen somut bir olayı, konuyu resmedebilir veya bir olay örgüsündeki karakterleri ve onların ruh hallerini anlatabilir. Betimsel yaklaşımı ayrıntılı irdelenecek olursak, bu yaklaşımın temel prensibinin doğa ve hareketlerini taklit ederek müziksel olmayan bir gerçekliğe suret belirleme amacı olduğunu görürüz. Bu yaklaşıma en sık konu olan doğa olaylarının suyun akışı, gök gürültüsü, orman, rüzgâr gibi doğa aktiviteleri olduğunu söyleyebiliriz. Bunların yanı sıra insani olayların ve duygularında bu başlık altında sıklıkla kullanıldığını görmekteyiz. Trenle yolculuk etme, yürüme, ağlama, çan sesleri, bir idam mahkûmu olarak ölümü bekleme gibi olay ve konuların tümünü müzikte örnekleme çabası farklı arayışları ve bununla birlikte çalgı ve notalama tekniğinin gelişmesine, bununla paralel olarak da armonide yeni anlayışların benimsenmesine sebep olmuştur. Bu konuların bazılarının müzikte diğerlerine göre daha az ve dolaylı anlatılabileceği gibi, özellikle insani duygular söz konusu olduğunda hayattaki her duygunun bir nota, bir ses ile açıklanılmasının pek mümkün olamayacağı düşünüldüğünde, besteciler ele almak istedikleri konu ile eser arasında yapay ama organik bir benzeşme sağlayan semboller geliştirmişlerdir.

Araştırmanın konusu olan A l'aube Du Dernier Jour eserinde de bu betimlemelere sıklıkla yer verilmektedir. Eser 20. yüzyıl müzikal form yapısında olduğu için, benzetim yöntemleri daha serbest ve daha keskin kullanılmıştır. Dönem ve form özelliklerinin çeşitliliği neticesinde, günümüzde gelişen modern müzik akımlarına paralel çalgı tekniklerinin de çeşitliliği, besteciye oldukça geniş bir hareket imkânı sunmuştur. Çan seslerinin iki teli birbirinin üzerine bindirerek yapay bir şekilde elde edilmesi, tırnak seslerinin kapı sesine benzetilmesi veya tırnak yardımıyla tellerin üzerinden sürmek suretiyle elde edilen kapı gıcirtısı sesi gibi. Bahsettiğimiz bu müzik dışı yapay aktarımların tümü yardımcı sesler ve günümüzde gelişen teknikler aracılığıyla gerçekleşmektedir. Programlı müziğin tarihini göze aldığımızda kökeninin senfonik şiire dayandığını söylemiştik. Bahsi geçen dönemlerde programlı müziğin sadece müziksel sesler aracılığıyla, armoni çeşitliliği ve sıklıkla sözlü şarkılarla

anlatılmaya çalışıldığını görmekteyiz. Tıpkı Haydn'nın eski çağların kaoslarını anlattığı *The Creation* (Yaradılış) eserinde olduğu gibi. Bu eserde besteci karmaşıklığı ve düzensizliği anlatabilmek için sıklıkla önceden kestirilemeyen ani modülasyonlara yer vermiştir. Yani 1700'lü yıllarda bestelenen programlı müzik örnekleri günümüz modern müziğine kıyasla yapısal farklılıklar göstermektedir. Daha önceleri benzetim ve taklit yöntemi daha doğal müziksel ifadelerle ifade edilmiş olup, günümüz programlı müziğinde ise bu süreç daha yapay ifadelerle dönüşmüş durumdadır.

Schopenhauercu yaklaşımda, eğer müzik, algılanır kavramlar tarafından bilinçli bir şekilde oluşturulan bir yaratım halini alırsa, bu durum, onu taklit kılmaktan öteye götürmez. Akıl ve benzetme yoluyla bestelenen müzik, doğanın bir parçası olmaktan uzaklaşarak, doğanın taklidi halini alır (Schopenhauer, 2004, s. 204).

Programlı müzik örneklerinin 20. yüzyılda daha öne çıktığı görülse de, müzik tarihinde de birçok besteci tarafından çalışma yapıldığı görülmektedir. İlgili alan yazın incelendiğinde, programlı müzik ile ilgili yapılan çalışmaların az olduğu gözlenmektedir. Modern gitar edebiyatında oldukça önemli bir yere sahip A L'aube Du Dernier Jour eserinin armonik, teknik ve öyküsel analizini ortaya koyarak, bu boşluğu doldurma ve gitar literatürüne katkı sunma amacındaki bu çalışmanın önemi de bu bağlamda öne çıkmaktadır.

A L'aube Du Dernier Jour Opus 33. (Son Günün Şafağı)

Söz konusu eser Fransız besteci Francis Kleynjans tarafından bestelenmiştir. Bu eser genel olarak, Fransız giyotiniyle idam cezasına çarptırılmış bir mahkûmun, hücrelerinde geçirdiği son gecesinden şafakla birlikte idam sehпасına varana dek geçirdiği süreci anlatmaktadır. Modern klasik gitar teknikleri ile betimlenerek birbirine zıt yapıda formlar ile birleştirip modern müzik armonisi ile çarpıcı bir biçimde bestelenen eser, Programlı müzik türünün tipik bir örneğidir. Eser boyunca efektif öğelerle kurulu modern müzik yazıları, tonal ve atonal armonizasyonların bir arada kullanıldığı karşılıklı pasajlar ve perküsyif hareketler dikkat çekmektedir.

1. Bölüm *Attente* (Bekleyiş)

Eserin birinci bölümü 2/4 ölçüde ve mi eksenindedir. Tempo sekizliğe yaklaşık olarak 116 bpm olarak belirlenmiştir. Esas ton augment akorlar ve altere seslerle sürekli olarak mi ekseninde gizlenerek ve geciktirilerek verilmiştir. Aynı zamanda bu bölüm mahkûmun hücrelerinde geçirdiği son gecesini anlatmaktadır. Sabah saat altıyı gösterdiğinde idam edileceğini bilmekte ve büyük bir korkuyla hücrelerinde idam saatini beklemektedir. Birbirlerine zıt günlük terimleri ile artan gerilim ve mahkûmun duygularındaki zıtlığa dikkat çekilmiştir (Şekil 1).



Şekil 1. Birinci Bölüm 1. ve 2. Ölçü

Şekil 2'de görüldüğü üzere mahkûmun, ölümü beklerkenki korkulu ve karmaşık duygularına crescendo ve decrescendo ile saatin tik takları eşlik etmektedir. Besteci bu bölümü, Tres mecanique (çok mekanik) olarak çalınmasını istemiş ve bu efekti elde edebilmek için yarım harmonik kullanmıştır. Yarım harmonikler, sol el klavye üzerinde tellere tam basınç uygulanmadığında ortaya çıkar ancak çalım esnasında daha fazla basınç

uygulanmasına gerek vardır. Ortaya çıkan tını, boğuk ve oldukça mekanik bir sestir. Bestecinin bu bölümde doğal ya da yapay harmonikler tercih etmek yerine yarım harmonikleri tercih etmesinin sebebi, ortaya çıkan seslerin daha mekanik ve saatin tik taklarına daha çok benzemesi sebebi ile açıklanabilir (Bu efekti sol elin 4. parmağı ile sol diyez ve re diyez notalarının üzerine yarım bare ile tellere hafif ve güçlü baskı ile elde edebiliriz).



Şekil 2. Birinci Bölüm 4-5-6. Ölçü

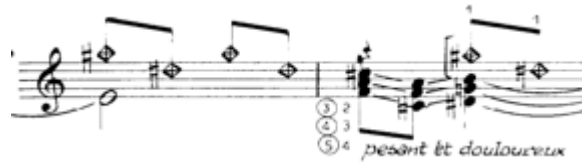
Bu bekleyişin mahkûmun üzerinde yarattığı olumsuz psikolojik durumlar neticesinde üzerinde dengesiz bir hal yaratmakta ve korku ile karışık isyan durumu içerisinde olduğu söylenebilir. Bunun karşılığı olarak bestecinin bu duyguları, Şekil 3'te eserin ilk bölümünde sıklıkla kullanmış olduğu, “pp, pf, pp, f” gibi nüans ve gürlük terimleriyle ve “Avec Agressivité” (saldırganlık ile) ifadesini yansıttığını söyleyebiliriz.



Şekil 3. Birinci Bölüm 7. Ölçü

Yine eserin birinci bölümüne bakıldığında ifadeyi zenginleştirmek ve durağanlıktan kurtararak agresif ve dengesiz bir etki yaratmak için zayıf zamanlarda gelen marcato dinamikleri görülmektedir. Bununla birlikte eserin birinci bölümünün başından sonuna kadar süre gelen ezgi, augment akorlara tik tak efekti (saniye) eşlik etmektedir.

Şekil 4'te fa artık V. derece akoru ile birlikte gelen “Pesant et douloureux” teriminin karşılığı; “Ağır ve acı” olarak çevrilmektedir. Bunu da zamanın “hızla” ve “çok yavaş” geçmekte olduğunu ve mahkûmun bunu aklından çıkarmak istese de çıkartamadığı ve bu azalan değişken zamanın sürekli olarak vurgulandığı şeklinde yorumlayabiliriz.



Şekil 4. Birinci Bölüm 8. ve 9. Ölçü

Bu motiftten sonra gelen ikinci motifte, Şekil 5'te fa diyez augment akoruyla birlikte “tres douloureux” yani “çok acı” ifadesini görmekteyiz.



Şekil 5. Birinci Bölüm 11. Ölçü

Eserin ilk bölümünün ilk yarısının augment akor bağlantılarıyla oluşturulduğunu görmekteyiz. Hikâyenin gidişatıyla da doğru orantılı olarak bestecinin bu bölümde disonans akorları hiçbir zaman herhangi bir tonaliteye çözmemiş olduğunu, bu bölümün genelinde de esere belirli bir ton duygusunun ya da kavramının hâkim olmadığını söyleyebiliriz. Kullanılan augment akor bağlantıları yerini her seferinde yukarıda da sözünü ettiğimiz saat tik takları efektine bırakmıştır.



Şekil 6. Birinci Bölüm 16. Ölçü

Şekil 6'da gelen cümle bir önceki cümlelerin devamı niteliğindedir. Kromatik yürüyüş burada da kaldığı yerden devam etmektedir. Burada karşımıza çıkan "Ad lib. Accelerando" ifadesi kademeli olarak hızlandırılmış hızlanma yani belirtilen pasajdaki hızlanmanın daha kısa bir zamanda ve daha çabukça yapılması istenmektedir.

Bu bölümün ilk yarısının sonunda ise (18. ölçüden sonra) yine birbirlerine zıt müzikal ifade yorumlarıyla birlikte accelerando ile beraber gelen büyük bir kromatik crescendo ile orkestra crescendosu hedeflenilerek efektsel bir etki yaratılmak istenmiş ve yerini yeniden saatin tik taklarına bırakmıştır.



Şekil 7. Birinci Bölüm 19. ve 20. Ölçü

Daha sonra belki küçük bir köprü olarak adlandırabileceğimiz birbirlerine karşıt dört motif göze çarpmaktadır. Crescendo ve accelerando ile birlikte gelen bu kromatik yapının otuz ikilik notalarla ve legato ile oluşturulmuş olması efektif yapının bir sonraki bölümde de devam edeceğinin sinyallerini verir niteliktedir. Sonrasında ise tekrar gelen a bölümü ilk duyumunun bire bir aynısıdır. Bu bölümün finali yerini yeniden saat efektine bırakarak bu bölüm son bulur.

İlk bölümün ilk yarısından sonra glissando eşliğinde gelen hızlı kromatik pasajlar, birbirine zıt biçimde müzikal ifadelerle zenginleştirilerek, tonal kaygıdan çok efektsel bir yapı halini almıştır. Bu bölümü biçimsel olarak incelediğimizde belirli bir form yapısında olmadığını söyleyebiliriz. Programlı bir müzik örneği

neticesinde, biçimden ve armonizasyondan daha çok, hikâye bire bir anlatılmak istendiği için belirli bir form biçiminden uzak kaldığı söylenebilir.

2. Bölüm L'aube (Şafak)

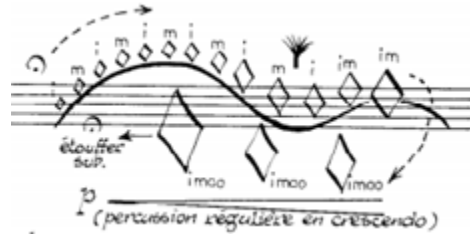
Bu bölüm 4/4 lük başlar ve temposu (yaklaşık olarak) sekizliğe 152 bpm'dir. Altı adet çan sesi ile başlayan bu bölüm, saatin altı olduğunu ve mahkûmun idam saatinin geldiğinin habercisidir. Kilise çanlarını betimleyen bu 3 ölçü (Şekil 8) ve sonraki ölçülerde kullanılan müzikal ifadeler aşağıda sırası ile gösterilecektir:



Şekil 8. İkinci Bölüm 1 ve 2. Ölçü

Şekil 8'de betimlenen kilise çanları gösterilmiştir. Pesant et regulier (ağır ve düzenli) bir biçimde çalınması istenen bu bölüm sol ve sağ el ile altıncı tel, beşinci telin altına geçirilip çaprazlanarak yalnızca beşinci tel çalınır. Bu birleşim yedinci fret üzerinde yapılır. Ardı ardına gelen altı tane çan sesinin karşılığı ise her biri sekizlik notaya denk gelir. Bu ölçüler ve peşi sıra gelen diğer ölçülerde klasik dört zamanlı ölçünün esnetilerek daha serbest bir ölçü anlayışı ile sunulduğu görülmektedir.

Kilise çanlarının ardından gelen sonraki ölçüde (Şekil 9'da) gardiyanın mahkûmun hücreğine yaklaştığı ve koridor boyunca yankılanan ayak sesleri betimlenmektedir.



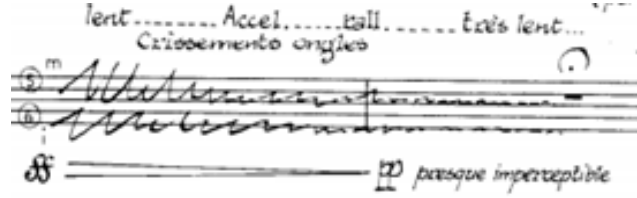
Şekil 9. İkinci Bölüm 4. Ölçü

Şekil 9'da görüldüğü üzere perküsyon, çan seslerinin ardından yumuşak bir şekilde başlar ve kenar boyunca kasa üzerinde ilerler, son derece sert son bulur. Gardiyanın hücreye yaklaşmakta olduğunu anlatan bu bölüm, gardiyanın ayak seslerini betimler. Perküsyon başlarken daha fazla rezonans vermek için, gitarın telleri susturulmamalıdır. Bu bölümde ölümü yaklaşmakta olan donuk bir adamı hayal etmek gerekir. Koridorda yankılanan ayak sesleri, mahkûmun sona giderek yaklaştığının habercisidir. "Percussion régulière en crescendo" ifadesi, perküsyonun yani betimlenen ayak seslerinin giderek artması ve hızlanmasını anlatmaktadır. Bu bölüm gardiyanın hücreye gelip kapının gürültülü ve gıcırıtılı bir şekilde açılmasıyla devam eder (Şekil 10, Şekil 11).



Şekil 10. İkinci Bölüm 5.ölçü

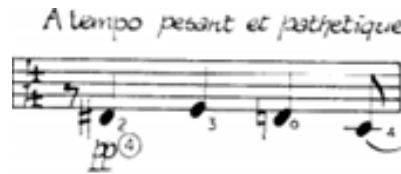
İ ve m parmaklarının gitarın gövdesinin üzerinde hızlanarak tıklanması ve ayak seslerinin taklit edilmesi.



Şekil 11. İkinci Bölüm 5 ve 6. Ölçü

Şekil 11’de (ff) devam eden bu bölüm, sağ elin başparmağı ile işaret parmağını, 5 ve 6. tellerin üzerinde ses deliğinden başlayarak, alt eşiğe kadar, kuvvetli başlayıp sesin şiddetinin sonlara doğru yavaşça azalacak şekilde sürüklenerek yapıldığı gösterilmektedir. Kapı gıcırıtısını betimleyen bu bölümde, besteci ancak hayal gücü ile birlikte desteklenirse bu ifadelerin anlama kavuşacağını belirtmiştir. “ff” başlayıp “pp” biten bölümün sonunda yer alan “presque imperceptible” ifadesi neredeyse fark edilmeyecek derecede çalınması gerektiğini ifade etmektedir.

Perküsyon bölümlerinin sonrasında gelen tema bu sefer klasik 4/4 ölçü formunda sunulmuştur. Bu bölüm (2. Bölüm) yine birinci bölümde olduğu gibi mi eksenindedir. “pp” ile başlayan bu yeni temada “A tempo pesant et pathétique” Acıklı ve ağır bir biçimde ifadesi göze çarpmaktadır. Kromatik yapıda gelen bu bölüm eserin sonuna kadar aynı biçimde, yer yer gizlenerek devam etmektedir. 2. Bölümün ana temasının bu kısım yani Şekil 12’de gösterilen pasaj olduğu söylenebilir.



Şekil 12. İkinci Bölüm 7. Ölçü

Şekil 12’de gelen bu kromatik hareketin 2. Bölüm’ün (Şafak) tamamına hâkim olduğunu söyleyebiliriz. Besteci bu minimalist etkiye oluşturulan temayı her seferinde küçük değişikliklerle de olsa aynı şekilde sunar. (pp) başlayan bu tema bir sonraki gelişinde (p), bir sonraki gelişinde (f) ve bir sonraki gelişinde de (ff) olarak karşımıza çıkar. Programlı müzik kapsamında değerlendirildiği zaman ise bu bölümün mahkûmun hücrelerinden giyotine kadarki yolculuğu anlatılmaktadır. Şekil 13’te gelen kesitte tek parti halinde gelen re#, mi, re, do yürüyüşü mahkûmun hücrelerinden alınıp idam sehpasına götürülmesini ve mahkûmun gardiyanlarla gitmemek için direniş gösterdiğini anlatır. Sonrasında ise baslarla desteklenen ısrarlı kromatik yapı, mahkûmun direnişine rağmen idama götürülmeye devam ettiğini betimler. Besteci bu etkiyi her yeni gelen ölçüde biraz daha arttırarak sunmaktadır. Agresif ve dramatik müzikal ifadelerle birlikte düzenlenen armonizasyon tamamen hikâyeye bağlı kalarak ilerlemektedir. Şekil 12’de görülen minimal yapıya üç ölçü daha devam edildikten sonra, daha sonraki ölçülerde bu temanın çeşitlenerek aynı yapıda tekrar karşımıza geldiğini görmekteyiz.



Şekil 13. İkinci Bölüm 13. Ölçü

2. Bölüm ile birlikte başlayan ilk temanın birebir varyasyonu niteliğinde olan bu yapı, Şekil 12’de gelen senkoplu yapının deforme ve çeşitlenmiş halidir. Tıpkı Beethoven’ın 5. Senfonisi’nin bütün esere fikrini veren tek bir ritmik yapının bütün eser boyunca sürekli çeşitlenerek kullanılması gibi. Şekil 13’te gelen yapıda kullanıldığını gördüğümüz varyasyonlu yapı ayrıntılı incelendiği zaman, 2. Bölüm’e fikrini veren ana yapının bu olduğu görülmektedir. Şekil 12 ile birlikte gelen “Re#-Mi-Re-Do” cümlesi burada da devam ederek, Şekil 13’te gelen bas destekli kromatik hareketle de birleştirilip yeni bir ritmik yapıda verildiği söylenebilir. Yeni gelen bu onaltılık ritmik yapının eserin bundan sonraki gidişatında da önemli ve etkin bir figür olarak kullanıldığını görmekteyiz.



Şekil 14. İkinci Bölüm 19. Ölçü

Şekil 14’te görüldüğü üzere melodik ve ritmik yapı diğer cümleler ile oldukça benzer nitelikte olup, kromatik hareketten ödün verilmemiştir. Yapılan tek armonik değişiklik, seslerin tam dörtlü yukarisından yazılması olmuştur. Bunun haricinde ezgisel ve ritmik karaktere bağlı kalındığı söylenebilir. Her cümle ile yeni çeşitlenmelerin gelmesi ve bu materyallerin sınırlı olması, bestecinin form kaygısından ziyade anlatılmakta olan hikâyeyi destekleme çabası içerisinde olduğu görülmektedir.

Teknik analizin yanı sıra öyküsel analize dönecek olursak çan sesleri ile başlayan şafak bölümü, sabahın ilk ışıklarında (saat altı) başlamıştır. Çan seslerinin ardından gardiyanın boş koridorda yankılanan ayak sesleri duyulmuş ve kapı büyük bir gıcırda ile açılmıştır. Bundan sonra başlayan tema her yeni cümlede biraz daha çeşitlenerek sunulup daha çok ritmik yapıyla çeşitlenmeye gidilmiştir. Bu varyatif hareketler 19. ölçüye kadar sistematik bir biçimde devam etmiş olup, 19. ölçüden sonra yeni materyallerinde eklenmesiyle ritmik değişiklikle birlikte armonizasyonda da değişikliğe gidilmiştir. Bu bölüm ve devamını da kapsayan bu süreç, mahkûmun hücrelerinden giyotin sehpaına kadar olan süreci anlatmaktadır. Şekil 14’te gelen müzikal ifadeler ve armonik hareketin daha dar ve gerilimli bir aralıkta yapılması, mahkûmun duygularındaki ani değişimi gösterir niteliktedir. Yeni tema ile birlikte gelen “fff” ve “agressif” sonrasında gelen “p” ve “pp” ifadeleri mahkûmun içinde bulunduğu duygusal çöküntüyü anlatmakla birlikte, hızlı ve bir o kadar yavaş akan zamana gönderme yapar niteliktedir.

19. ölçüden sonra gelen otuz ikilik notalar ile oluşturulmuş pasaj, teknik analiz kapsamında küçük bir köprü olarak değerlendirilebilir. Bununla birlikte önceki temada sekizlik, sonrasında on altılık pasajlarla giderek katlanan hızın, burada bir kat daha arttığı görülmektedir. Otuz ikilik notlarla oluşturulmuş bu pasaja “ff”, “fff”

ifadeleri ile zayıf zamana gelen ve hiç bir zaman tam olarak çözülmeyen disonans akorlar, üçleme ve beşlemelerle birlikte kullanılmıştır.

Şekil 15'te gelen ilk cümle “avec angoisse et doute” (endişe ve şüphe ile) ifadesi ile bir müzik teriminden ziyade mahkûmun duygu durumunu açıklamak için verildiği söylenebilir. Bu pasajlardaki senkoplu ritmik öğelere eşlik eden disonans akor yapıları mahkûmun içerisinde bulunduğu kaotik ve endişeli durumunu birebir yansıtmaktadır.



Şekil 15. İkinci Bölüm 20. Ölçü

Şekil 15'te görüldüğü üzere kromatik yapı burada da ana temaya benzer şekliyle ısrarlı bir biçimde devam etmekte olup bu sefer kromatik bütünlük farklı bir registerda sağlanmıştır. Hemen sonrasındaki ölçüde ise (Şekil 16) benzer tema aynı şekilde, daha sonra aynı yapının imitasyonlu hali tekrar gelmiştir.



Şekil 16. İkinci Bölüm 21. Ölçü

Şekil 16'da “ff”, “fff” ve “p” ifadeleri ile zenginleştirilen bu yapı “en insistant” (ısrarlı bir biçimde) devam etmiştir. 22. ölçüde de (Şekil 17) bu ısrarlı yapının aynı müzikal ifadelerle tekrar ettiği görülmektedir. Besteci bu bölümde armonik bir sıkıştırma hedeflemektedir. Birbirlerine oldukça benzer, hatta yer yer aynı gelen cümlelerin, müzikal nüans ifadeleri ve disonans akor bağlantıları ile güçlendirilerek bir patlama hedeflenmektedir. Eserin öyküsünün gidişatı ile paralel ilerleyen bu armonik yapıda, mahkûmun duygu durumundaki karmaşa ve düşünsel yapısındaki düzensizliğin bir kaosa dönüştüğü söylenebilir.



Şekil 17. İkinci Bölüm 22 ve 23. Ölçü

Şekil 17'de görüldüğü üzere, ısrarlı bir biçimde gelen yapı, yerini düzensiz zamanda gelen üçleme ve beşlemeli ritim kalıplarına bırakmıştır. Armonideki sıkışma durumu “fff” ifadesi ile burada hedeflenen seviyenin en üstüne gelmiştir. Sonraki gelen ölçüde (Şekil 18), düzenli ve sürekli yinelenen kromatik yapı “p” ifadesi ile

tekrar sunulmuştur. Yoğun armonik sıkışmadan sonra gelen bu ölçüdeki düzenli ve sakin kromatik yapı, hikayede geçen sürecin devam ettiği ve bu durumun artık “toujours tres obsédant” (her zaman çok takıntılı) ifadesi ile mahkûmun obsesif bir hal aldığını gözler önüne sermektedir. Şekil 18’de başlayan düzenli kromatik cümle ile sunulan karşılıklı iki benzer akor yapısı görülmektedir.



Şekil 18. İkinci Bölüm 24 ve 25. Ölçü

Şekil 18’de kromatik yapı ile gelen benzer akor bağlantılarının kromatik yapı ile iç içe geçtiği görülmektedir. İlk ölçünün son cümlesinde do ile başlayan ses dizisi dikey olarak düşünüldüğünde Do maj.13 akoruna ulaşılabilir. Ölçünün bitimi ile birlikte eksen sese (mi) çözüldüğü görülmektedir. Sonraki ölçüde devam eden kromatik yapının ise cümle bitişi ile birlikte Do#9 akorunu ve sonrasında bu akorun yeniden eksen sese çözüldüğü görülmektedir. Birbiri ile benzer olan bu iki akor yapısı da ton içerisinde düşünüldüğünde eksen sese çözülmüştür. 26. ölçünün (Şekil 19) mi minör tonunda geldiği görülmektedir. Unison gelen seslerin, ton vurgulama veya yeniden bir sıkışıklık yaratma çabası olduğu düşünülse de, ilerleyen ölçüler incelendiğinde bu yapının aslında yeni bir fikrin habercisi olduğu da söylenilebilir.



Şekil 19. İkinci Bölüm 26 ve 27. Ölçü

27. ölçünün devamında (Şekil 20) gelen yapının önceki cümlelerle benzer olduğu ve yine her zamanki çift taraflı kromatik yapının bozulmadığını söyleyebiliriz. Karşılıklı gelen her iki pasajda aynı armonik hareketle dizayn edilmiş olup, sonraki cümle bir öncekinin cevabı niteliğindedir.

Soru



Cevap



Şekil 20. İkinci Bölüm 28 ve 29. Ölçü

36. ölçüye kadar aynı armonik hareket ve düzende ilerleyen bu tema, pek bir değişime uğramadan aynı düzende kromatik pasajlar kullanılarak devam etmiştir. Şekil 20’de görülen karşılıklı soru ve cevap cümleleri, tamamen aynı biçimde 32 ve 33. ölçülerde (Şekil 21) tekrar gelmiştir.



Şekil 21. İkinci Bölüm 32 ve 33. Ölçü

36. ölçü ile birlikte (Şekil 22) ritmik bir çeşitlemeye gidilerek, ölçü sayısı 9/8 olmuştur. “tres anime dansant” (çok hareketli dans) ifadesi, bu çeşitlemenin habercisi niteliğindedir. Bununla birlikte gelen 9/8 ölçüdeki yeni temanın folklorik dans ritminde oluşturulduğunu söyleyebiliriz.



Şekil 22. İkinci Bölüm 36 ve 37. Ölçü

Yalnızca iki ölçü devam eden bu yeni ritmik yapı, yerini tekrar 4/4 ölçüye bırakmıştır. Ölçü sayısının değişmesine rağmen, oluşturulmak istenen folklorik dans yapısı burada da farklı aksanlarla aynı biçimde devam ettirilerek cümle bütünlüğü bozulmadan devam etmiştir.

Önce 9/8 ardından 4/4 ölçüde karşılıklı gelen bu cümlelerin, eserin başından beri süre gelen düzenli kromatik yapıya kısa bir ara verilerek, kendi içinde küçük bir materyal ve farklı bir ritmik fikir olduğu görülmektedir. Bu cümlelerin hemen sonrasında, eserin neredeyse ana fikrini oluşturan düzenli kromatik yapıya kaldığı yerden devam edilmiştir. Bahsi geçen bu bölümün (Şekil 22) başlı başına yeni bir yapı olmadığı görülmektedir. Buradaki amacın yalnızca esere ritmik çeşitlilik kazandırma, farklı ölçüde ritmik yapıları bir arada kullanarak bir kontrast yaratma ve öyküyle paralel olarak düşünüldüğünde ise idama mahkum edilmiş bir insanın duygularındaki ve fizyolojisinde oluşan zıt durumlara dikkat çekme durumu olduğu söylenebilir. Hemen sonrasında devam eden ana kromatik yapının ardından bahsi geçen bu ara bölüm tekrar gelerek, parçada ve öyküdeki bütünlük böylelikle sağlanarak, bu ara bölüm bir anlama kavuşmuştur. Ölçü sayısının değişmesine rağmen genel ritmik yapının 9/8 hissedilerek devam ettiği ve bu küçük folklorik dans figürünün sonraki gelen iki ölçüde de devam ettiği görülmektedir.

48. ölçüde temanın ilk motifi 4/4 ölçüde ve mi minör tonalitede ana temanın tekrarı gelir. Eserin başından beri pedal ses olarak kullanılan düzenli kromatik yapı burada da kaldığı yerden devam etmektedir.



Şekil 23. İkinci bölüm 48. Ölçü

Şekil 23'te görülen kesitte, efektsel yapı müzikal ifade terimleriyle güçlendirilerek sunulmuştur. Süre gelen bu efektsel yapı ile ana tema karakterinden de, pek taviz verilmeyerek, bir sonraki ölçüde bu yapının tekrar edildiği görülmektedir. Ana tema tekrarı gibi gözükən bu kesitler, aslında pedal olarak düşünülmüştür. Bir yanda efektsel kurgu devam ederken, pedalda, ana temadaki düzenli kromatik yapı duyulmaktadır (Şekil 24). Besteci bu ölçüleri başı başına bir pedal olarak görmektedir.



Şekil 24. İkinci Bölüm 49 ve 50. Ölçü

Efektesel dizilerle birlikte gelen avec hésitation (tereddüt) ifadesi, müzikal bir ifade olarak kullanılmakla birlikte, aynı zamanda mahkumun duygu durumuna gönderme yapar niteliktedir. Efektsel dizilerle birlikte ilerleyen, düzenli kromatik pedal yürüyüşlerinde, zamanın akması betimlenirken, bir yandan da ani duygu patlamaları efektsel kesitlerle birlikte canlandırılmaktadır. 51. ölçüde artık eserin yapı taşı haline gelmiş olan kromatik yaklaşımlar, iki ölçü boyunca tamamen aynı şekliyle gelmiş, sonraki ölçülerde ise ana temanın yeniden işlenişleriyle birlikte, hedeflenen gerilim bir kademe daha yukarıya taşınmıştır. Buradaki etkiyi arttırmak için rasguado tekniğinin yanı sıra, (fff) ve hemen sonrasında *p* ifadeleriyle yaratılmak istenen karşıtlık en üst seviyeye ulaşmıştır. Sıklıkla kullanılan “agressif” (agresif) ifadesi bu gerilimi desteklemektedir. Bu doğrultuda, kullanılan disonans akorların rasguadolu gelmesi, tansiyonu arttıran bir başka husustur.

Mi minör ekseninde başlayan bu yeni kesite eşlik eden “toujours obsédant” (sürekli takıntılı) ifadesi de öyküyle paralellik göstermektedir. Eserin orta bölümünü oluşturan bu kesit, hikâyeye birlikte düşünüldüğünde mahkûmun idam sehпасına giden yolu yarladığını ve artık geri dönülmez bir noktada olduğunu betimlemektedir. Birlikte kullanılan karşıt müzikal ifadeler, mahkûmun duygu durumundaki dengesizlikleri anlatmakla birlikte, kullanılmakta olan rasguadolu disonans akorlarda bu duygu durumundaki patlamaları anlatır niteliktedir.



Şekil 25. İkinci Bölüm 53 ve 54. Ölçü

57. ölçü ile birlikte başlayan birbiriyle karşılıklı iki bölüm göze çarpmaktadır. Öncülde gelen karşıt akor yapıları mi pedalında ve mi ekseni çevresinde olup, aynı zamanda ton duygusundan da kaçma eğilimi içerisindedir.



Şekil 26. İkinci Bölüm 57, 58, 59, 60. Ölçü

Harmoniklerle yarım kalış etkisi verilen öncülün ardından yeniden pedalda kromatik yürüyüş devam etmiştir. Sonraki gelen kesitte armoni ve ritim yapıları birbirini taklit ederek sequence olarak yeniden gelmiştir. Bu iki kesit net olarak öncül ve soncul etkisini hissettirmektedir. Sonculun bitişi ile birlikte 60. ölçüde yeni denilebilecek bir motif göze çarpmaktadır. Aslında daha önce ana temadaki kesitlerde de kullanılan bu materyal öncekilerin devamı niteliğinde olup, kendisinden önceki motifleri hatırlatır ya da atıfta bulunur niteliktedir. Kromatik yapıyı gizleyen temanın işleme süreci daha sonra üçlemeler üzerinden devam etmektedir. Dört ölçü devam eden üçlemeli materyaller dizisi ana temanın yeniden kendini duyurmasıyla son bulur.



Şekil 27. İkinci Bölüm 64. Ölçü

Bu ölçünün son kesitinde oktavda kullanılan unison sesler, bundan sonraki gelen yeni bölümde de sıklıkla işleneceğinin habercisidir. 65. ölçüde mi minör tonalitesiyle başlayan kesitte tekrar gelen unison sesler, ana temadaki düzenli kromatik motifle birleştirilerek sunulmuştur (Şekil 28). Bu ölçünün son kesitinde göze çarpan pentatonik dizi besteci tarafından direkt olarak sunulmuştur. Önceki bölümlerde dört ve beş sesli akorların arasında gizlenerek kullanılan pentatonik hareket, bu bölümde direkt olarak gelmiştir.



Şekil 28. İkinci Bölüm 65. Ölçü

Söz konusu dizi üzerinde belirtilen “avec grâce” (zerafetle) ifadesi, bu motifi çalarken pentatonik dizinin her zaman hissettirdiği ve doğalında olan sertliği yumuşatma amacındadır. Sonrasında yeniden mi ekseninde gelen kesitte yer alan “plus serein” (daha sakin) ifadesiyle tansiyon bir kademe daha düşürülerek, devamında gelen pasajlara bir hazırlık süreci oluşturularak, hissettirilen etki oldukça yumuşatılmıştır.



Şekil 29. İkinci Bölüm 66. Ölçü

2/4'lük ölçüde başlayan yeni bölüm, önceki bölümlerinde sunulan materyalleri de içine alarak geliştirilmiş ve yeni fikirlerle varyete edilerek sunulmuştur. Unison hareketlerle başlayan bu yeni denilebilecek kesitte önceki bölümlerde sinyali verilen pentatonik dizinin izleri yeniden görülmektedir. Bu bölümde birbirilerine karşıt iki bölüm sunulmaktadır. Bu bölümlerde öncül ve soncul etkisi yine belirgin bir biçimde hissettirilmiş olup, bir dans formu niteliğindedir. Sekiz ölçü boyunca benzer armonik ve ritmik hareketlerle ilerleyen bu kesit daha sonra küçük bir ritmik çeşitlemeye uğramıştır. Genel olarak keskin dinamiklerle kurgulu olan bu bölümde, bestecinin sürekli olarak ton duygusundan kaçma isteğinin burada tersi bir durumda olduğu görülmekte olup, minör yapı daha çok hissedilir haldedir. Buna rağmen bu bölümde de bestecinin empresyonist çizgisinden ödün vermediği net olarak görülmektedir. Eser başından sonuna dek incelendiğinde genel olarak keskin ve belirli bir form çizgisine sahip olmasa da, eserin gidişatına ve öykü ilerleyişine paralel olarak, bu bölümün gelişme bölümü olduğu söylenebilir.

88. ölçüde (Şekil 30) ölçü sayısı 3/4 olmuştur. Bu değişiklik yalnızca bir ölçü sürmüş, sonrasında ise tema “inexorablement obsessionnel” (engellenemez takıntı) ifadesiyle ısrarlı bir biçimde yeniden gelmiştir.



Şekil 30. İkinci Bölüm 88 ve 89. Ölçü

İfade edilen hastalıklı takıntılı hali, müzikal bir ifadeden daha çok, hikâyenin gidişatıyla ilgili durumu anlatmak için, mahkûmun içinde bulunduğu psikolojik durumu belirtmek için kullanıldığı söylenebilir. Bu orta bölümden sonra bestecinin uzak durduğu form kaygısından giderek daha da uzaklaştığını ve eserin sonlarına doğru gelindikçe, vurgulanmak istenen hikâyenin daha çok ön plana çıkartıldığını görmekteyiz. Özellikle bu bölümden sonraki kesitlerde kullanılan ritmik ve melodik materyallerle birlikte sunulan müzikal ifadelerin, tamamen hikâye ekseninde ilerlediğini söyleyebiliriz. Şekil 30'da, (*ff*) ifade edilen yoğun takıntı hali, ana materyaldeki düzenli kromatik hareketle gelmiştir. Sonrasında katlanarak, çift yönlü bir kromatik yapıya dönüşmüştür.



Şekil 31. İkinci Bölüm 90. Ölçü

Besteci, etkiyi arttırmak için bir önceki ölçüde kullandığı kromatik ilerleyişi, bu ölçüde ikiye katlayarak, çift taraflı bir yürüyüş tercih etmiştir. (*p*) başlayan ve crescendo ile devam eden bu kesitte belirtilen “comme une angoisse qui monte” (yükselen bir endişe olarak) ifadesi, hikâye ile bütünleşmektedir. Tercih edilen çift taraflı kromatik yürüyüş ve öncesinden itibaren hazırlanan ritmik yapı, anlatılmak istenen hikâye ile örtüşerek net bir biçimde betimlemektedir. Şekil 31’de gelen 90. ölçünün devamında bir soru ve cevap etkisi hissedilmektedir. Şekil 31’de gelen soru cümlesinin cevabı Şekil 32’de ritmik yapı genişletilerek soru cümlesine kontrast oluşturacak biçimde (*ff*) ifadesi ile gelmiştir.



Şekil 32. İkinci Bölüm 91. Ölçü

90 ve 91. ölçülerde (Şekil 31, Şekil 32) gelen bu iki karşılıklı pasaj, bir sonraki kesitte etki bir kat daha arttırılarak aynı düzende devam etmiştir. Önce tek ses üzerinden gelen kromatik yürüyüş, cevap cümlesinde ritmik yapının genişletilmesiyle hem ses şiddetinde hem de ritmik yapıda zıtlık yaratılarak (*ff*) ifadesi ile sunulmuştur.

92. ölçüde (Şekil 33) soru cümlesi (*p*) ifadesi ile tekrar gelerek, üçlü ve dörtlü aralıklarla sunulmuş, sürekli arttırılmak istenen gerilimin şiddeti bir kat daha arttırılmıştır. Önceki kesitlerde kullanılan ezgisel kromatik motifler, burada yerini akorsal bir görünüme ve etkiye bırakmıştır.



Şekil 33. İkinci Bölüm 92. Ölçü

92. ölçü ile başlayan bu cümle, (şekil 33) önceki soru cümlesinde de olduğu gibi (*p*) ile başlayıp crescendo ile devam etmiştir. 90. ölçü ile aynı biçimde gelen bu soru cümlesi yerini giderek dikey yazıya bırakmıştır. Üçlü ve dörtlü aralıklarla akorsal yapı haline bürünen bu soru cümlesi, bir sonraki ölçüde yerini cevap cümlesine bırakmıştır.



Şekil 34. İkinci Bölüm 93. Ölçü

93. ölçüde gelen cevap cümlesi, (Şekil 34) yeniden soru cümlesine karşıt olarak düşünülerek, kontrast bir yapıda gelmiştir. Bu cevap cümlesi ile birlikte, yatay armoni yerini tamamen dikey yazıya bırakmıştır. (*p*) ile başlayan soru cümlesinin aksine, cevap cümlesinde (*ff*) başlayan bu kesitte, armonik yapıdaki değişim ve zenginlik dikkat çekmektedir.

99. ölçüye kadar birbirlerini geliştiren takip eden benzer motif tekrarları sunulmuştur. 99. ölçü ile başlayan yeni kesit aslında bu sequenceli yapının finali ve aynı zamanda da başka bir bölümün başlangıcı niteliğindedir. Bestecinin belli bir form yapısına bağlı kalmamış olması cümleler arası bağlantının kopmasına neden olmayıp aksine iç içe geçerek organik bir biçimde birbirileri ile bağlanmışlardır. Gösterişli bir biçimde bitip hemen sonrasında yeniden başlayan bu bölümde besteci, eski materyallere de başvurarak bu yeni bölümde oldukça yüksek tansiyonlu ve unison aralıklardan oluşturulmuş bir yapı tercih etmiştir. (*fff*) ifadesi ile başlayan kesit, (Şekil 35) eserin en dinamik yerini oluşturan bölümdür. Bu yeni kesitte, eserin önceki bölümlerinde olmayan farklı materyallerin de kullanıldığı göze çarpmaktadır. Legatolar ile oluşturulmuş dinamik bir pasajdan hemen sonra gelen üçlemeli arpejler, oluşturulmak istenen dinamizmi en üst seviyeye çıkarmıştır (Şekil 35-36).



Şekil 35. İkinci Bölüm 99. Ölçü



Şekil 36. İkinci Bölüm 100 ve 101. Ölçü

Bu bölümün öyküsel yönü düşünüldüğünde, yalnızca müzikal ifade biçimlerini bile dikkate aldığımızda, sürekli artış gösteren bir gerilim hissedilmektedir. Bu bölüm mahkûm ve eser için bir dönüm noktası niteliğindedir. Müzikal olarak bakıldığında, birçok materyal sunularak, armoni ve ritmik yapı çeşitliliği sonuna kadar zorlanmış ve şimdiye kadar olan gidişattan, bir sonraki bölümü analiz ve tahmin etmemiz oldukça kolaylaşmış durumdadır. Bu durum paralelinde eserin bilinen öyküsü ile kıyaslama yapıldığında mahkûm için de benzer bir dönüm noktasında olduğu söylenebilir. Artık geri dönüşü olmayan yeni bir süreç başlamıştır. Legato ve üçlemeli arpejler ile birlikte sunulan hızlı pasajlar, mahkûmun idam sehпасına oldukça yaklaşmış olduğunu, yoğun bir stres ve panik altında artık düşüncelerini kontrol edemediği anlaşılmaktadır. Genellikle (*ff*), (*fff*) ile oluşturulmuş hızlı arpejli pasajlar ile birlikte sunulan disonans akor yapıları, müziksel yapı ile birlikte mahkûmun içsel durumunu da derinden sarsmaktadır. Bu sarsıcı etki, oldukça dramatik ve bir o kadar agresif öğelerle kurgulanmış olup, orkestra crescendosu hedeflenen seviyenin en üstüne çıkmıştır.

104. ölçü ile birlikte (Şekil 37) ölçü sayısı 2/4 olmuştur. Bestecinin belirtmiş olduğu, “tres lie et sonore, grave” (çok bağlı, çok ciddi) ifadesi ile birlikte, eser ile öykü paralel olarak yeni bir sürece girmiştir. Esere başından beri hâkim olan disonans yapı ve minimal kromatik düşünceye burada ara verilerek, ton duygusu daha belirgin hale getirilmiştir. Sol minör akoru ile başlayan bu kesit, dramatik ve ciddi bir yapıdadır. Üçlemeli arpej kalıpları bir önceki gelişme bölümünde olduğu gibi, burada da benzer bir yapıda devam etmektedir. Gelişme bölümünün içerisinde düşünülmesi gereken bu kesiti yine gelişme bölümü içerisinde küçük bir (b) bölümü olarak düşünebiliriz.



Şekil 37. İkinci Bölüm 104, 105, 106. Ölçü

Üç ölçü boyunca devam eden 2/4 ölçü sayısı ritmik genişlemeye uğrayarak ölçü sayısı 4/4 olmuştur (Şekil 38). Şekil 37’de görülen 2/4 ölçü sayısındaki üçlemeler, ölçü sayısının değişmesi ile ikiye katlanmıştır. Buradaki temel amacın sürekli arttırılmak istenen tansiyonlu etki olduğunu söyleyebiliriz.



Şekil 38. İkinci Bölüm 107. Ölçü

Benzer yapıda materyaller kullanılarak, üçlemelerle devam eden bu kesitin ardından, yeniden ritmik genişletilmeye gidilerek üçlemelerin yerini altılamalar almıştır. Önce 2/4 ölçüde gelen üçlemeler, sonrasında 4/4 ölçüde gelen üçlemeler ve en sonunda ise 4/4 ölçüde gelen altılamalar ve iç içe geçmiş sıralı üçlemeler dizisi periyodik bir şekilde artan ritmik genişletmeleri net bir biçimde ifade etmektedir.

111. ölçü ile 12/8 olan ölçü yapısı ritmik genişlemenin devam ettiği ve artık hedeflenen seviyenin en üstüne çıktığını göstermektedir (Şekil 39). Üçlemeli pasajların finalini oluşturan bu kesitte onaltılık senkoplu ritim

kalıpları dikkat çekerken, önceki materyallere atıfta bulunulmuştur. Kromatik bir yaklaşımla oluşturulan bu yeni cümle başından itibaren eksen sese yani mi'ye gitme eğilimindedir.



Şekil 39. İkinci Bölüm 111. Ölçü

Şekil 39'da görüldüğü üzere 12/8 ilk ölçüde başlayan crescendolu cümle, ses seviyesinin artması ile zıt paralelde daralan ses aralığı yeniden bir sıkışma hissine neden olmuştur. Bu sıkışma bir sonraki ölçüde (Şekil 40) alışılmışın dışında bir ölçü sayısı (5/4) tercih edilerek armonide ton duygusuna yaklaşmakla beraber, ritimsel yapıdan uzaklaşma görülmüştür.



Şekil 40. İkinci Bölüm 112, 113. Ölçü

Şekil 40'ta görüldüğü gibi 5/4 ölçü sayısında başlayan cümle, "Mi, Fa, Mi, Re" ve Re#, Mi, Re, Do" sesleri ile ana temanın iki temel materyali olan ses grubu bir arada kullanılmıştır. Cümle başında unison ile başlayan ses dizisi sequenceli bir biçime dönüşerek unisonlu yapı değişime uğrayıp eksen sese çözülmüştür. 113. ölçüde eksen ses ile başlayan yapı, 114. ölçü ile devam etmiştir.

115. ölçü ile (Şekil 41) a tempo başlayan kesit, bu acıklı ve minör yapının başlangıcı niteliğindedir. Bu ölçünün ikinci yarısında kullanılan "expressif et douloureux, le chant bien en dehors" (gösterişli ve acılı, şarkı söyleyerek) ifadesi burada da müzikal bir terim olmakla birlikte aynı zamanda öykünün gidişatına da yön vermek için kullanılmıştır.



Şekil 41. İkinci Bölüm 115. Ölçü

Genel olarak mi minör eksenini etrafında kurgulanmış olan bu kesitte, hem armonik olarak minör yapı vurgulanmış olup, hem de müzikal ifade terimleri ile bu minör yapı güçlendirilerek oldukça duygusal bir yapıya büründürülmüştür. Eserin yazılı olan öyküsel ifadesinde, bu bölüm, mahkûmun hayatının bitişi kabullendiği ve çocukluğundan itibaren olan tüm yaşamını gözlerinin önünden geçirerek, ölüm korkusunu bir anlık ertelemesi olarak belirtilmiştir. Marcato ifadelerle bütünleştirilmiş olan sopranodaki ezgi, acıklı ve dramatik bir şarkı gibidir. Besteci bu bölümün, şarkı söyler biçimde çalınmasını özel olarak yukarıda da belirtilen ifade

belirtmiştir. Mi sesi ekseninde süre gelen bu kesitte, sıklıkla adaş tonlar arası geçişler yapılmıştır. Bu ani minör, majör ton ve akor değişimlerini besteci önceden hazırlamadan, ani bir şekilde sunmuştur. Klasik armonide pek tercih edilmeyen bu anlayışı, besteci kendi modern müzik anlayışında oldukça iyi kurgulayarak bu ani sıçramaları mevcut minör yapıyı bozmadan yapmıştır.

117 ve 118. ölçülerde peş peşe gelen minör akorlardan hemen sonra, la majör yedili akoru gelmiştir. Bestecinin bu adaş ton sıçrayışlarında, etkiyi geçici olarak değiştirmesinin hedeflendiği söylenebilir. “Douloureusemet suale, olein de charge et de tristesse” (acı ve tatlı, hüzün dolu bir çekicilik) ifadesi de bu tanıyı doğrular niteliktedir. Yine bestecinin bu ifade ile müzikal bir ifadeden ziyade, öykünün gidişatına uygun bir ifadeleme biçimi olarak tercih ettiği söylenebilir. Major ve minör arasındaki zıtlık ilişkisi burada ifadesel olarak da desteklenmiştir. Bu tercihlere, eserin doğru betimlenebilmesi ve hikâye ile paralellik göstermesi için gidildiğini söyleyebiliriz.



Şekil 42. İkinci Bölüm 121. Ölçü

Şekil 42’de görüldüğü üzere aynı ritmik ve armonik düzende birbirilerini tekrar eden ölçülerden hemen sonra gelen yapı ile önceki ölçülerle birlikte süregelen armonik genişleme burada yine dim akoru üzerinden kurgulanıp bu sefer minör üçlü aralığında tizleşerek devam etmiştir.

Minör üçlü aralığı ile düzenli olarak devam eden ses dizisi, 124. ölçü ile armonik genişlemenin zirvesine ulaşarak, son minör üçlü aralığında gelen la diyez sesi ile birlikte dominant sese yönelme yapılmıştır. 124. ölçüde (*fff*) belirtilen “rompre le charge desempare” (sıkıntı çeken cazibeyi kır) ifadesi, yine müzikal bir ifadeden ziyade hikâyedeki mahkûmun duygu durumunu anlatabilmek için kullanılmıştır. Bu bölümün başlangıcında mahkûmun psikolojik durumundan ve idam sehvasına giden yolda tam olarak nerede olduğundan bahsetmiştik. Durumu kabullenip, geçmiş yaşantılarını melankolik bir havada gözden geçiren mahkûm için 124. ölçü ile bir süreç biterken hemen sonrasında bir yenisi başlamıştır. Bu yeni süreç ile mahkûm, bir anlık uzaklaştığı ölüm korkusuna tekrar ve daha kuvvetli bir şekilde hissederek yeniden kapılmıştır.

Eserin yazılı olan öyküsel ifadesinde bu bölümden sonra 125. ölçü ile (Şekil 43) giyotin platformuna giderek yaklaşan mahkûmun, bu platformu artık görebileceği bir yakınlıkta olduğu ve bununla birlikte artık duygularını ve korkularını kontrol edemeyecek olduğu belirtilmiştir. Bu kesitin müzikal karşılığında 125. ölçü ile başlamaktadır.



Şekil 43. İkinci Bölüm 125. Ölçü

2/4 lük ölçüde başlayan bu kesitte “tres decide” (çok kararlı) ifadesi ile birlikte gelen motif, ana temadaki motife yönelim durumundadır. Burada bahsedilen “kararlılık” ifadesi ile hem ana temadaki ısrarcı motife bir atıfta bulunulmuş hem de mahkûmun ölüme giden yolda herhangi bir değişim olmadığı ve giyotin platformunu görmesi ile bu acı gerçeğe çarpıcı bir biçimde tekrar yüzleşmesi vurgulanmıştır.

126. ölçü ile (Şekil 44) öncesinde yönelinen ana temadaki motif aynı kromatik düzende tekrar gelmiştir. Bas sesler üzerinde akorsal bir biçimde tasarlanan bu kesit, (*pp*) ile başlamış büyük bir crescendo ile devam etmiştir.



Şekil 44. İkinci Bölüm 126 ve 127. Ölçü

Birbiri ile benzer yapıda olan ana tema materyaline ait motifler dört ölçü daha devam ederek, 132. ölçüye kadar devam etmiştir. 132. ölçü ile başlayan kesit, (Şekil 45) mi dim akoru ile (*fff*) ve “rugissant” (kükreyerek) ifadeleri ile gelmiştir. 64'lük notalarla oluşturulan bu hızlı pasaj efektel bir yapı görünümünde ve duyumundadır.



Şekil 45. İkinci Bölüm 132. Ölçü

132. ölçünün ilk yarısındaki efektif dizinin hemen ardından, bu ölçünün ikinci yarısı ile birlikte ritmik yapı yeniden değişerek eski halini almıştır. Sekizlik notalara denk getirilen staccatolar ile cümlelerin ilk yarısındaki efektel yapıya tutarlı bir biçimde karşıt bir fikir oluşturulmuştur. 133. ölçü ile birlikte 132. ölçüdeki 64'lük dizi tamamen aynı armonik ve ritmik düzende yeniden gelmiştir. Sonrasında ise staccatolu notalar ile karşıt fikir yeniden duyurulmuştur.

134. ölçü ile başlayan final bölümü (Şekil 46), eserin ana temasının birinci bölümü ile benzer biçimde gelmiştir. Bestecinin başından beri kullanmış olduğu ısrarlı düzenli kromatik yapı, burada yapay harmoniklerle birlikte çeşitlendirilerek gelmiştir.



Şekil 46. İkinci Bölüm 134,135, 136. Ölçü

Diğer bölümlere göre oldukça yavaş olan bu kesit oldukça sakin bir yapıdadır. Ölüme oldukça yaklaşmış olan mahkûm artık giyotin platformunun önündedir. Ölümün belirsizliği ve sessizliği hâkimdir. Yapay harmoniklerle

belirli belirsiz yürüyen ezgiye, bastaki ısrarlı ve kararlı kromatik dizi eşlik etmektedir. “Avec liberte” (özgürlük ile), “et avec quelque chose d’irreel” (gerçek dışı bir şeyle) ifadeleri, müzikal anlatımı güçlendiren ifadeler olmakla beraber, hikâyeye de vurgu yapar niteliktedir. Ana tema motifinin tiz seslerinin harmoniklendirilmesiyle çeşitlendirilen bu kesitte, bastaki sesler herhangi bir değişime uğramadan ve aynı kromatik anlayışla devam etmiştir.



Şekil 47. İkinci Bölüm 139 ve 140. Ölçü

Yapay harmonikler ile başlayan bu kesit, Şekil 47’de görüldüğü gibi doğal harmoniklerle birleştirilmiştir. Kesitin başlangıcından sonuna kadar sıklıkla başvuru yapılan “ralentir” (yavaşla) ve “a tempo” (asıl tempo) ifadeleri birbirlerini çok kısa bir zamanda takip etmiştir. Bu kısa aralıkta yavaşlayan ve tekrar esas tempo ile hızlanan motifler ile mahkûmun azalan ve bir o kadar da geçmek bilmeyen zamanına vurgu yapılmaktadır. Değişen zaman algısıyla beraber basta sunulan ısrarlı ve kararlı yapı da ölüm sürecinin devam etmekte olduğunu hatırlatır niteliktedir. Yine sıklıkla görülen “toujours plus lent” (her zaman daha yavaş) ve “dououreusement animé” (canlandırıcı acı) ifadeleri göze çarpmaktadır. Bu ifadelerde değişen zaman algısına gönderme yapar nitelikte bir başka ifadeleme biçimidir. Söz edilen “dououreusement animé” (canlandırıcı acı) ifadesi, yoğun hissedilen acı ve korkunun canlandırıcı etkisinden bahsetmektedir. Bu sebeple kesitin başından itibaren sunulan sakin yapının daha hareketli ve daha dinamik bir yapıya evrileceği kaçınılmazdır. Programlı müzik çerçevesinde ilerleyen bu eserde esas bağlı kalınan konu, form ve biçimden ziyade, eserin anlatmakta olduğu hikayenin konusudur.

142. ölçü ile (Şekil 48) final bölümünün ikinci yarısı başlamıştır.



Şekil 48. İkinci Bölüm 142. Ölçü

142. ölçü ile birlikte başlayan bu kesitte, (Şekil 48) diğer kesitlerin aksine daha yeni sayılabilecek öğeler göze çarpmaktadır. Eserin başından itibaren bestecinin benimsediği armoni ve ritim karakterinden, bu son bölümde biraz uzaklaşarak yeni materyallere yer verdiği söylenebilir. Ancak Şekil 48’de görüldüğü üzere bastaki minimal armoni ve ritim karakterinden ödün vermemiştir. Bastaki düzenli kromatik yapı, ana tema ile birebir aynı şekilde sunulmuştur. İlk etapta göze çarpan senkoplu yapı, aksak bir dans figürü yapısındadır. Final bölümünün ilk yarısının sonunda belirtilen “toujours plus lent” ve “dououreusement animé” ifadeleri burada yeniden gelmiştir. Yavaşlığa ve acının canlandırıcı etkisine vurgu yapan bu ifadeler bölüm yapısına uygun karakterdedir. İlk cümle ile başlayan senkoplu yapının bu kesitin tamamına hâkim olduğu söylenebilir. 143. ölçüde de bu durumun devam ettiği görülmektedir (Şekil 49).



Şekil 49. İkinci Bölüm 143 ve 144. Ölçü

(*ff*) ile başlayıp decrescendo ile devam eden bu kesitin üstünde yer alan “gracieux et douloureux” (zarif ve acı veren) ifadesi, tercih edilen ritmik ve armonik yapı ile pek bağdaşmamaktadır. Oldukça dinamik ve neredeyse bir tango figürünü andıran bu yapı ile gelen zarif ve acı ifadeleri son derece ironiktir. Ölüme bu kadar yaklaşmış bir insanı betimlerken bu yapıda bir dans figürünün tercih edilmesi akla birçok soru getirmektedir. Eserin öyküsünde de belirtildiği gibi, bu bölümde mahkûm akli dengesini yitirmeye çok yakındır ve artık duygu ve düşüncelerini belirli bir mantık çerçevesinde toparlayamamaktadır. Bestecinin bu bölümde tercih etmiş olduğu ritim ve armoni karakteri bu duruma dikkat çekme çabasıdır. 145 ve 146. ölçülere de benzer yapı hâkimdir.

Yeni tema ve materyallerle sunulan final bölümünde değişmeyen tek şey, ana temadan itibaren bozulmayan bastaki düzenli kromatik yaklaşımdır. Poliritmik yapıda kurgulanan bu bölümde, tiz seslerde ritmik ve armonik olarak birçok çeşitlemeye gidilirken, bastaki ritim ve armoni karakteri değişmemiştir. Bu nedenle bu bölümün hem çok tonlu hem de çok ritimli olduğu söylenebilir. Kesit içerisinde yer alan “desespere” (umutsuzluk) ifadesi burada da müzikal bir ifadeden ziyade, hikâye içerisindeki mahkûmun umutsuzluğuna vurgu yapmaktadır. Hemen sonrasında crescendo ile gelen “avec angoisse” (ızdırap ile) ifadesi de mahkûmun duygu durumunu anlatan bir başka açıklamadır.



Şekil 50. İkinci Bölüm 147 ve 148. Ölçü

Bas karakterinin hiçbir değişime uğramadan devam ettiği görülen Şekil 50’de, senkoplu yapının hemen ardından ritmik genişleme ile bu yapıların onaltılık motiflere dönüştüğü ve bu onaltılık yapının ise otuz ikilik motiflere dönüştüğü görülmektedir. Burada son bölüm itibari ile bestecinin gerilimi ve tansiyonu sürekli katlayarak arttırma çabasında olduğunu söyleyebiliriz. Önce sekizlik notalar ile oluşturulan aksak yapı kısa bir zaman içerisinde onaltılık ve otuz ikilik pasajlara dönüşmüşlerdir. Arttırılmak istenen etki neticesinde otuz ikilik notalar peş peşe birbirilerini aynı düzende tekrar ederek sonrasında dokuzlu akorlarla birlikte rasgedolu bir biçime bürünmüştür. Sürekli katlanarak artan etki, sekizlik notalardan başlayıp otuz ikilik rasgedolu akorlarla birlikte zirveye ulaşmıştır.



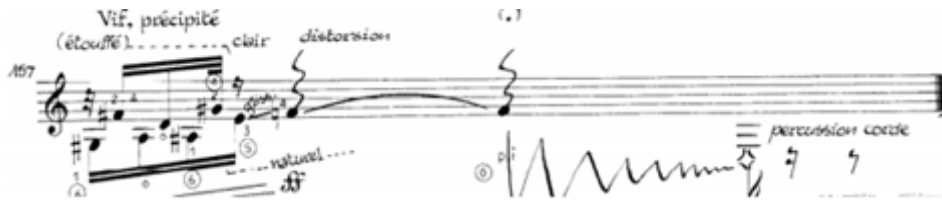
Şekil 51. İkinci Bölüm 150. Ölçü

Eksen seste (*ff*) başlayan bu ölçü, kendi içerisinde iki küçük bölümle birlikte sunulmuştur. Ölçü başında yer alan “tourmente” (telaş) ifadesi, kullanılmış olan müzikal yapı ile benzerlik göstermektedir. Bestecinin final bölümünde arttırmak istediği etki bu kesitte de tırmanarak devam etmektedir. Otuz ikilik rasguedolu kesitten hemen sonra gelen bu üçlemeli yapı rasguedolu kesitin devamı niteliğindedir. (*fff*) ile güçlü ve agresif bir şekilde sunulan rasguedolu ve dokuzlu akorlar dizisi, yerini on altılık telaşlı bir üçlemeli pasaja bırakmıştır. Burada bahsi geçen telaş ifadesi ise, mahkûmun içinde bulunduğu telaşlı ve panik havayı yansıtmaktadır. Artık giyotin platformunun önünde olan mahkûmun, infaz için son hazırlıkları yapılmaktadır.



Şekil 52. İkinci Bölüm 155 ve 156. Ölçü

Final bölümü kesitinden tanıdığımız üçlemeli pasajların burada da aynı karakterde geldiği görülmektedir. 16'lık üçlemeler ile başlayan coda kesiti 32'lik üçlemelere dönüşerek devam etmiştir. 155. ölçünün ikinci motifi ise ana tema karakterindeki kromatik anlayışla yeniden gelmiştir. Pizzicato ile sunulan bu kesitte “subitement etouffé” (aniden boğularak) ifadesi göze çarpmaktadır. Pizzicatolu notalar ile elde edilen boğuk ses, subitement etouffé ifadesi ile güçlendirilerek mahkûmun son saniyedeki hislerine vurgu yapmaktadır. Mahkûm artık kendini iyice kasmaya başlamıştır. Bu uzun kasılmalardan sonra boynunu tahtaya yerleştirirler. Adamın hareket etmeye çalışıp hareket edememesi burada pizzicatolu notalarla birlikte kesik ve aceleci bir şekilde seslendirilir. Bu kesitte pizzicatolu notaların ve bununla birlikte belirtilen ifadenin bu amaç için kullanıldığını söyleyebiliriz. 156. ölçü ile pizzicatolu yapının ana tema karakterinde devam ettiği görülmektedir. Sekizlik notalarla gelen pizzicatolu kesite, ölçünün ikinci yarısında 16'lık üçlemeli motifler eşlik etmektedir. 156. ölçü ile belirtilen “accelerer progressivement” (yavaş yavaş hızlanarak) ifadesi ile yaklaşık on dakikalık bir serüvenin artık son bulacağını sinyalleri verilmektedir. Bu bölümden sonra giyotine bağlanan mahkûmun başının kesilmesi anlatılmaktadır.



Şekil 53. İkinci Bölüm 157. Ölçü

157. ölçü ile başlayan son kesitte belirtilen “etouffé clair” (boğulmuş) ifadesi, kafasının giyotin platformuna yerleştirilmesiyle mahkûmun artık nefes alamadığını anlatmaktadır. 157. ölçünün son onaltılık notası (mi) glissando ile fa sesine kaydırılır ve string bending (teli germe) tekniği ile birleştirilir. Burada fa sesi üzerinde string bending tekniği uygulanarak kısa bir süre beklenir. Bu noktada fa sesi üzerinde, deformasyon sağlanması

ve rezonansın arttırılması hedeflenmiştir. Bu efektin hikâyedeki karşılığı, cellâda ölüm emrinin verilmesi olarak belirtilmiştir. Son olarak altıncı tel mi sesi üzerinde p ve i parmaklarıyla beraber telin cızırtılı bir şekilde alt eşığe doğru sürülmesiyle üretilen efekt, yaklaşık kırk kilo ağırlığında keskin bir bıçağın metrelerce yukarıdan bırakılmasını betimlemektedir. Bu sürterek kaydırma hareketinden sonra altıncı telin sert bir biçimde çekilip serbest bırakılarak klavyeye çarpması sağlanır. Bartok pizzicatosu olarak bilinen bu teknik ile mahkûmun kafasının kopartılması tasvir edilmektedir. Giyotinin acı sesiyle son bulan eser, ekmek çalmakla suçlanan mahkûmun da hayatını sonlandırmıştır.

Sonuç

Bu çalışmada 20. yüzyıl müzik akımlarını ve 20. yüzyıl gitar tekniklerini bir arada kullanan besteci Francis Kleynjans'ın A L'aube Du Dernier Jour eseri işlenmiştir. 20. yüzyıl müzik akımları ve programlı müzik çerçevesinde bestelenmiş olan bu eserde, armoni ve form analizinin yanı sıra, programlı müzik paralelinde öyküsel analiz de yapılarak kullanılan armonik yapı ve yanı sıra kullanılan modern gitar teknikleri birbirleriyle ilişkilendirilerek açıklanmıştır.

Eser genelinde belirli form yapısı tercih etmeyen besteci, eser kurgusunu programlı müzik çerçevesinde belirlemiş olup, başından sonuna dek süregelen bir öyküyü betimlemiştir. Kullanılan müzikal ifadeler, armonizasyon ve modern gitar teknikleri öykünün gidişatına göre belirlenerek buna göre kurgulanmıştır. Bu araştırmanın amaçları doğrultusunda eser iki bölümde incelenmiştir.

Birinci bölüm, mahkûmun hücreinde geçirdiği geceyi anlatmaktadır. Sabah altı olunca idam edilecek olan mahkûmun gergin ve korku dolu bekleyişine saatin tik takları eşlik etmiştir. Birinci bölüm bekleyiş bölümüdür.

Birinci bölümde ortaya çıkan bulgular doğrultusunda, programlı müzik çerçevesinde kurgulanan eserde hikâyeye modern müzik yazıları ve 20. yüzyıl gitar teknikleri ile betimlenmiştir. Yapılan armoni ve form analizi neticesinde, eserin kompozisyon kurgusunun hikâyeye ile paralel ilerlediği görülmüştür.

İkinci bölüm, (Şafak) altı adet çan sesi ile başlamaktadır. Saatin altı olduğunun habercisi olan çan sesleri idam saatinin geldiğini belirtmektedir. Hücreye yaklaşan gardiyanın ayak seslerinin ardından, kapı büyük bir gıcırdamayla açılır ve mahkûm hücrelerinden alınarak giyotin platformuna doğru götürülür. Çan sesleriyle başlayan ikinci bölümde genel olarak bu yolculuk betimlenmiştir.

İkinci bölümde ortaya çıkan bulgular doğrultusunda armoni ve form yapısı eserin öyküsü ile karşılaştırmalı olarak incelenmiştir. Yapılan form analizi neticesinde eserin program müziğinin çarpıcı bir örneği olduğu ortaya çıkmıştır. Karşılaştırmalı olarak incelenen teknik ve armoni analizi verileri sonucunda, eser ile öykünün birbirleri ile tutarlı bir şekilde kurgulanmış olduğuna ulaşılmıştır.

Ekmek çaldığı için giyotinle idam cezasına çarptırılan mahkûmun, hücrelerinde başlayıp, giyotin platformunda son bulan hikâyesini efektif ve dramatik bir müzikal anlatım ile kurgulayan besteci bu yolla öyküyü bütün ayrıntıları ile canlandırmayı başarmıştır.

Yirminci yüzyıl başlarında Fransa'da geçen bu olay, dönemin Avrupası'nı anlatmakla birlikte, o dönemdeki müzikal gelişimleri de içinde barındırarak, dönemin sosyal ve siyasi durumuna paralel olarak evrilen yeni dünya müziğini de tüm çıplaklığı ile yansıtmaktadır.

Yukarıdaki açıklamalar doğrultusunda programlı müziğe yönelik farklı görüşlerin olduğu söylenebilir. Programlı Müziğin bir konuyu tamamlayan ve anlatan sade enstrümantal müzik olduğu görüşünün yanı sıra, bu müzik türünün müzik dışı diğer öğelerle desteklenmiş, konu tasvirli çalışmalar bütünü olduğunu öne süren görüşler de mevcuttur. Öte yandan programlı müziğe yönelik tutumlarda da farklılık gözlenmektedir. Örneğin, J. Brahms programlı müziğe tam bir karşı duruş sergilemektedir. Müzik dışı düşüncelerin, hatta şiirin bile müziğe egemen olmasını eleştirmekte ve bestelerini belirli çizgiler ve ritimlerle oluşturmaktadır. Yine Bach, Mozart, Beethoven gibi diğer bestecilerin eserlerinin de çoğunlukla salt müzik olduğu görülmektedir. Diğer taraftan programlı müzik türünün izlerini Liszt, Debussy, Ravel, Strauss, Sibelius, Respighi, Shostakovich gibi kimi bestecilerin eserlerinde bulmak mümkündür. Yine programlı müziğin sosyalist ülkelerde de saygı gördüğü söylenebilir. Bu bağlamda programlı müzik üzerine çalışmalar yapan araştırmacıların söz konusu görüş ve tutum farklılıklarını göz önünde bulundurması önerilebilir. Aynı zamanda teze konu olan eserin gerek analiz gerekse icra sürecine yönelik çalışmaların da bu tür tartışmaları dikkate alması gerekmektedir.

Kaynakça/References

- Beard, D. (2005). *Musicology: The Key Concepts*. New York: Taylor&Francis Group.
- Çapacı, K. (2011). 20. yy'da Müzik. Erişim Adresi: <https://docplayer.biz.tr/11871564-20-yuzyilda-muzik-kazim-capaci-1900-2000.html>
- Çetiner, Ö. (2013). *Bir Tohumun Gaia Defterinden*. Sanatta Yeterlilik Tezi, Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Çokoğullu, K. (2013). *Çağdaş Gitar Müziği Bestecisi Carlo Domeniconi'nin Koyunbaba Adlı Eseri ve Kazım Çokoğullunun Tanburi Mustafa Çavuş Şarkısı Üzerine Fantezi*, Sanatta Yeterlilik Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul.
- Griffiths, P. (2010). *Batı Müziğinin Kısa Tarihi*. Çev.: M.Halim Spatar. İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Hodeir, A. (2002). *Müzikte Türler ve Biçimler*. İstanbul, Pan Yayıncılık.
- Mimaroğlu, İ. (2003). *Müzik Tarihi*. İstanbul, Varlık Yayınları.
- Özçelik, S. (2001). On İki Ton Besteleme Tekniği, Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi Cilt 21, Sayı 3.
- Percy, A. (1947). *The Oxford Companion To Music*. London, New York, Toronto: Seventh Edition, Oxford University Press.
- Sachs, C. (1965). *Kısa Dünya Musikisi Tarihi*. Çev.: İlhan Usmanbaş. İstanbul, Milli Eğitim Basımevi.
- Say, A. (2001). *Müziğin Kitabı*, Ankara, Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Shopenhauer, A. (2004). *Varolmanın Acısı*. İstanbul, Donkişot Yayınları.
- Tardü, D. (2014). Arthur Schopenhauer ve Friedrich Nietzsche'nin Program Müziğine Yaklaşımları, Rast Müzikoloji Dergisi Cilt II, Sayı 1.
- Yöre, S. (2011). *Çağdaş Müzik: Bestecilik Ana Akımları, Teknikleri ve Başlıca Eserler*. ÇÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi. Cilt-20. Sayı 3. Ss. 7.

**MÜZİK TÜRLERİ SINIFLANDIRMASINDA MODEL UYGULAMASI:
BİR MÜZİK TÜRÜ OLARAK
“SEMAH”**

A Model Implementation in Classification of Music Genres: “Semah” as a Genre of Music

İlhan ERSOY*

ÖZ

Model, basit bir ifade ile; bir edime ve onun kanonlarına yol gösterici olarak tasarlanan bir örnektir. Bu bakımdan model, eyleyicilerin (*agent*) ve takipçilerinin edimi nasıl, ne şekilde gerçekleştirileceği konusunda bir rehber özelliği taşır.

Ontolojisi dışında evrensel ve türdeş olmayan müzik, diğer kültürel bileşenlerin hemen hepsinde olduğu gibi çoktürdür (heterojendir). Çoktür bir yapı içeren müziğin irdelenmesi, nitelik ve nesnellik açısından belirli bir sistematığe dayanmak zorundadır. Dolayısıyla sistematik bir çerçeveleme olarak “model” burada önemli bir işlev görür. Buna göre, Türk kültürü içinde marjinal bir alan temsil eden Alevi kültürel kimliğinin müziksel bir ifadesi olan Semahın, belirlenmiş bir model ekseninde irdelenmesi doğru bir yöntem olacaktır. Çünkü semahın, sistematik bir modelden bağımsız bir biçimde kendilik (*objectified entity*) olarak yalnızca müziksel sınırlılıkta ele alınması, içindeki bedensel devinim (*dans*) ile olan simbiyotik ilişkisi dolayısıyla son derece güçtür. Bu simbiyotik ilişkiyle birlikte, *semahın* Alevilere ait “cem” ritüelinin içinde yürütülen diğer kültürel edimlerle birlikte gömülü (*embeddedness*) bir konumda olması, onun modelden bağımsız ve bağlamsız bir biçimde irdelenmesini daha da zorlaştırır. Bu makale, bu zorlukların aşılmasında ve semahın müziksel tür olarak irdelenmesinde, modelin nasıl işe yarayacağını ortaya koymaya yönelik bir çabanın ürünüdür.

Anahtar Kavramlar: Müzik Türleri, Model, Alevilik, Semah, Cem Ritüeli.

ABSTRACT

In simple terms, a model is a sample that is designed as a guide towards a performance and its canons. In this sense, a model acts as a guidance on the issue of how agents and followers will conduct a performance.

Music, which is not universal or uniform except for its ontology, is heterogenous as in the case of almost all other cultural components. Analysis of music that has a heterogenous structure needs to be based on a certain systematic in terms of quality and objectivity. Thus, as a systematic framing process, a “model” serves a significant function here. Accordingly, it would be a right method to investigate *Semah*, which is a musical expression of the Alevi cultural identity that represents a marginal field within the Turkish culture, in the framework of a determined model. This is because discussing *semah* independently of a systematic model as an *objectified entity* in only a musical boundary is highly difficult due to its symbiotic relationship with bodily motion (*dance*) within itself. In addition to this symbiotic relationship, the *embeddedness* of *semah* in other cultural performances that are held in the *cem* ritual of Alevis makes it even harder to examine it independently of a model and without a context. This article is the product of an effort towards presenting how a model will be useful in overcoming these difficulties and investigating *semah* as a musical genre.

Keywords: Music Genres, Model, Alevism, Semah, Cem Ritual.

Araştırma Makalesi - Geliş Tarihi/Received Date: 10.05.2019 Kabul Tarihi/Accepted Date: 22.06.2019

***Sorumlu Yazar/Corresponding Author:** Doç. Dr., Ege Üniversitesi, Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı, Öğretim Üyesi, ilhan.ersoy@ege.edu.tr. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-2912-1821>

Atf/Citation: Ersoy, İ. (2019) Müzik Türleri Sınıflandırmasında Model Uygulaması: Bir Müzik Türü Olarak “Semah”. *Eurasian Journal of Music and Dance*, (14), 32-62.

Extended Abstract

Music, which is not universal or uniform except for its ontology, is heterogenous as in the case of almost all other cultural components. Analysis of music that has a heterogenous structure needs to be based on a certain systematic in terms of quality and objectivity. Thus, as a systematic framing process, a “model” serves a significant function here. Accordingly, it would be a right method to investigate semah, which is a musical expression of the Alevi cultural identity that represents a marginal field within the Turkish culture, in the framework of a determined model. This is because discussing semah independently of a systematic model as an objectified entity in only a musical boundary is highly difficult due to its symbiotic relationship with bodily motion (dance) within itself. In addition to this symbiotic relationship, the embeddedness of semah in other cultural performances that are held in the *cem* ritual of Alevis makes it even harder to examine it independently of a model and without a context. This article is the product of an effort towards presenting how a model will be useful in overcoming these difficulties and investigating semah as a musical genre.

The model that has been put forward by the article titled “Müzikte Tür Kavramı: Müzik Türleri Sınıflandırmasında Yeni Bir Model Önerisi (The Concept of Genre in Music: A New Model Suggestion for the Classification of Music Genres)” (Ersoy, 2017b) published in the 11th issue of Ege University Journal of Turkish Music State Conservatory consists the backbone of this article written on the analysis of *semah* which is a musical genre. According to this, the analytic criteria to explore a musical genre proposed by the model are as follows:

- **Social Class & Stratification, Scene**
- **Orchestration - Arrangement & Sound**
- **Time & Age**
- **Style & Texture**
- **Venue & Spatially**
- **Function, Repertory and Theme**
- **Rhythmic Layers**
- **Form**
- **Latent Elements**

There are different definitions of semah in the literature. Some definition focus on music, some on dance, some both on dance and music and some focus on the *cem* ritual. It can be said that semah belongs to all of these focal points and it can also be said that semah even has an esoteric meaning.

There is a really strong relationship between semahs and Alevi cultural identity. Semah is a basic cultural performance which belongs to the Alevi cultural identity and makes this identity visible, as well. Thus, in order to understand semah, one have to understand Alevism.

It would be misleading to say that Alevism is a homogeneous culture. The fact that Alevi culture is both heterogeneous and open to changes makes it hard to understand. So an approach adopting the idea that the definition of Alevism is static and done would be really dangerous. Besides, the ontology of culture doesn't accept an “essentialist” and “static” definition. However, no matter how much heterogeneous appearance they present, Alevis in Anatolia consider themselves under a large-scale Alevi collectivity. The Alevi motto “*Yol bir sürekin binbir* (The end is one, means are numerous)” referencing collectivity in such a manner is really common in this sense.

When semah is analyzed in terms of production, performance and consumption places it can be seen that due to its tight bonds with Alevi cultural identity, the places where semah exist are all the places where

Alevi live. Semah shouldn't be considered independently from cem ritual in terms of functionality. Cem ritual is a religious act that both contains individuals' worshipping/spiritual cleansing and individual/social reasoning (Onatça, 2007, s. 29). The metaphorical relations in the semahs are their natural elements. Number mysticism, colour myths, mythological discourses are the ancient elements in the semahs.

When the semahs are evaluated in terms of music it can be said that their common structure is based on rhythmic elements. The fact that most of the semahs have musical section with nine beats in a measure shows that they are produced on a common rhythmic pattern. The rhythm and makam changes is a characteristic element in semahs.

In addition to being a musical genre suitable to knowledge production, semah; which is analysed on a model in this article, can be defined as Alevi music presenting a strong identity unique to a cultural group. One of the definitions of ethnomusicology is to "get to know people through music". Here semah highly contribute to knowing and identifying the Alevi cultural identity. However, we should note that the figurativeness of identity works bi-directionally. In addition to consider the sociality of semah, one should elaborate on the representation of sociality through semah. Because as semah can be the marker of Alevi identity, it is also a cultural performance where identity is reconstructed via this practice.

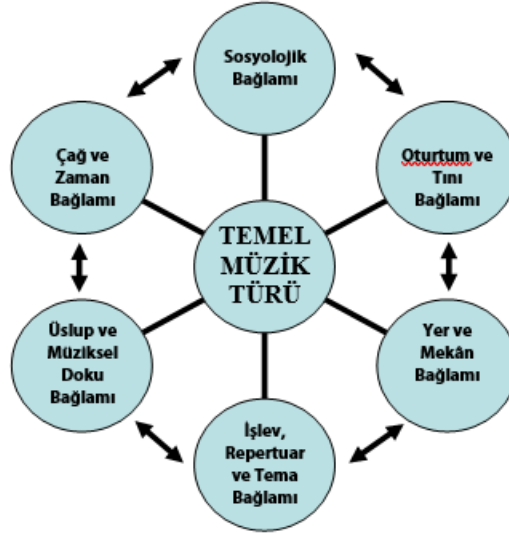
Bir etnomüzikoloji pratisyeni olarak, kültürel bir pratiğin içine gömülü (*embeddedness*) olan müziği bağlamından kopararak, gayr-i sistematik bir biçimde irdelemem, disiplinimin normlarına aykırı olacaktır. Çünkü metodolojik olarak etnomüzikoloji sürekli ve açık biçimde bağlamsallık üzerine inşa edilmiş bir disiplindir. Dolayısıyla buna göre, semahın kültürel bağlamları içeren sistematik bir model üzerinden irdelenmesi hem disiplinin normlarına uyumunu hem de üretilen bilginin niteliğini ortaya koyacaktır.

Bu makale, *Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Dergisi*'nin, 2017 yılında, 11. sayısında yayımlanan “Müzikte Tür Kavramı: Müzik Türleri Sınıflandırmasında Yeni Bir Model Önerisi” (Ersoy, 2017b) adlı makalede önerilen modelin bir uygulamasını içerir. Dolayısıyla adı geçen model, müziksel bir tür olarak semahın irdelenmesini içeren bu makalenin omurgasını oluşturur.

Bir müzik türünün belirlenmesinde ve irdelenmesinde birbirlerinden bağımsız farklı yaklaşımlar mevcuttur. Yukarıda adı geçen makalede literatürde yer alan farklı yaklaşımlar analitik bir biçimde ele alınmış, bunun sonucunda ele alınan yaklaşımlara alternatif olarak “belirlenmiş ölçütler” ekseninde yeni bir model önerilmiştir. Buna göre bir müziksel türün irdelenmesinde izlenmesi önerilen modelde yer alan ölçütler¹ aşağıdaki gibidir:

- **Sosyolojik Bağlamı** (*Social Class & Stratification, Scene*)
- **Oturtum ve Tını Bağlamı** (*Orchestration - Arangement & Sound*)
- **Çağ ve Zaman Bağlamı** (*Time & Age*)
- **Üslup ve Müziksel Doku Bağlamı** (*Style & Texture*)
- **Yer ve Mekân Bağlamı** (*Venue & Spatially*)
- **İşlev, Repertuar ve Tema Bağlamı** (*Function, Repertory and Theme*)

Ersoy (2017b), ölçütleri belirlendikten sonra modelde, ölçütlerin arasında ilişkiselliğin ve bütünselliğin müzik türlerindeki farklılıkları ve iç anlamları daha anlaşılır bir hale getireceğini savunur.

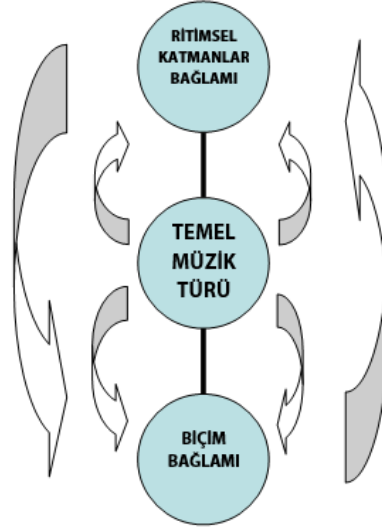


Şekil 1. Temel Müzik Türü Ölçütleri ve İlişisellik Ağı

¹ Ölçütlerin sırası önemli değildir, değişebilir. Önemli olan ilgili müzik türü hakkında bu ölçütler ekseninde sistematik olarak verilerin organize edilmesidir.

Ersoy (2017b, s. 13) müzik türlerini “temel müzik türleri” ve “alt türler” (yaratı türleri) olarak iki temel zeminde ele alır². Yukarıda diyagramını sunduğu modelin -daha çok- temel müzik türlerinde işlediğini, ancak alt türler için bunlara ilave edilmesi gereken başka ölçütlere ihtiyaç duyulduğunu söyler. Ersoy’a (2017b) göre, temel müzik türleri için etkisiz kalan ancak tüm alt türler için son derece belirleyici bir etki yaratan iki farklı ölçütün bu düzeyde değerlendirilmeye dahil edilmesi gereklidir. Bu ölçütler şunlardır:

- **Ritmik Katmanlar** (*usul, tartım, düzüm, atım, vb.*)
- **Biçim** (*şekil, form*)



Şekil 2. Alt Tür/Yaratı Türü İlişkisel Ağı

Ersoy, bahsetmiş olduğu bu ölçütlerden ayrı olarak modele “Gizil Unsurlar” olarak bağımsız bir ölçüt daha ekler. Ersoy’a göre (2017b, s. 14): “Yukarıda belirlenmiş olan modelin içinde kesin bir ölçüt olarak yerleştirelemeyen, ancak kimi müziksel türlerde karakteristik bir kimlik alanı yaratma potansiyeli taşıyan ‘Gizil Unsurlar’ bulunur”. Bu bakımdan hemen her müzik türünün kendilikleriyle ilişkili ve sınırlılıktaki olması nedeniyle gizil unsurların modelin içinde temel bir ölçüt olarak yer verilmesi gereksizdir.

Şimdi bu açıklamalar ve önerilen model ışığında semah türünü inceleyelim.

Bir Müzik Türü Olarak Semah

20. yüzyılın son çeyreğinde sosyoloji, antropoloji ve (etno)müzikoloji gibi disiplinlerde “kimlik” önemli bir merak konusu olmuş ve bu konuda geniş bir çalışma literatürü oluşmuştur. Bu literatür eşzamanlı olarak çokkültürlü yapısı gereği Türkiye’de de vücut bulmuştur. Aleviler ve kültürel kimlikleri hakkındaki çalışmalar buna iyi bir örnek oluşturur.

Aleviliğin türdeş (homojen) bir kültür olduğunu söylemek oldukça yanıltıcı olacaktır. Çoktürlü (heterojen) olmasının yanı sıra Alevilik kültürünün değişime açık olması da konunun anlaşılmasında zorluk oluşturur. Ceylan (2015, s. 578), Alevilik kültürel kimliğinin bu çoktürlü yapısına ilişkin fikirlerini oldukça keskin bir biçimde ifade eder:

² Bir müziksel türün “temel tür” ya da “alt tür” olabilmesi için hangi koşulları taşıması gerektiği konusunda “Müzikte Tür Kavramı: Müzik Türleri Sınıflandırmasında Yeni Bir Model Önerisi” (Ersoy, 2017b) adlı makale okunabilir.

Tam manasıyla kimlik oluşumunu tamamlamış bir Alevilikten bahsetmek şu an için mümkün görünmemektedir... Senkretik özelliğe sahip olması nedeniyle Alevilikte birçok kültürden ve dinden etkileri görmek mümkün olduğu gibi hâlâ tam bir forma ulaşamamış olması nedeniyle de Aleviliğin farklı inanç ve kültürlerden etkilenmeye açık olduğunu belirtmek gerekir.

Dolayısıyla Alevilik tanımının durağan ve tek olduğu gibi bir yaklaşım oldukça sakıncalıdır. Zaten kimliğin ontolojisi “özcü” ve “statik” bir tanımlı kabul etmez. Kimlik, bağlamsal ve süreçsel bir etikettir. Ancak her ne kadar heterojen bir görünüm sunsalar da özellikle Anadolu’da Aleviler kendilerini geniş ölçekli bir Alevi kolektivitesi altında tahayyül ederler. Alevilerin bu minvalde bir bütünselliğe referans veren mottoları oldukça yaygın bir bilinirlik kazanmıştır: “Yol bir süre binbir”.

Semah Terimi Etimolojisi

“Semah³” olarak yaygınlık kazanmış olsa da Türkçede yerel ağızlara göre; “samah”, “zama”, “zemah”, “zama”, “semak”, “semağ” vb. olarak farklılaşan sözcüğün etimolojik kökeninin “sema” olduğu düşünülmektedir. *İslam Ansiklopedisinde* (1994, s. 455) sözcüğün: “... aslında Arapçada ‘sm’ kökünden ‘sam’ ve ‘sim’ gibi mastar olduğu... iştirmek, duymak, dinlemek; iştirilen söz, güzel ses, iyi şöhret... şarkı, nağme, musiki ve raks manalarını çağrıştıracak biçimde kullanıldığı” yazılıdır. Bozkurt (1995, s. 19) da semah sözcüğünün Arapça “sema” ya da “sima” köküne dayandığını, “iştirmek, güzel ve iyi şöhreti, anlayışı duymak... müzik ezgilerini dinlemek, dinlerken vecde gelip devinmek, kendinden geçip dönmek” anlamına geldiğini söyler. Erseven (1990, s. 114) sema sözcüğünün “iştirmek, gök, gökyüzü, Mevlevi dervişlerinin kollarını iki yana açıp dönerek yaptıkları ayin anlamına [geldiğini], “*Meydan Larousse*’da ise ‘musiki dinleme’ anlamında tanımlandığı”nı aktarır. Uludağ (2004, s. 169) semayı: “iştirilen her türlü ses” kapsamında ele alır. Buradaki temel vurgu iştirilenin kendisi değil, iştirilenden sonraki devinimdir. Erol (2018, s. 146) da semah kelime kökeni itibarıyla yine sema ile ilişkilendirir ve tanımına müziksel bir perspektif ekler: “Sema günümüzde gök ya da gökyüzü gibi çok kullanılan bir karşılığı olduğu gibi bağlamımız açısından iştirme (audition) ve dinleme (listening) anlamına gelir”.

Yukarıda da görüleceği gibi semah sözcüğünün etimolojik bakımdan sema ile ilişkilendirilmesi aynı zamanda stratejik ve pragmatik bir kullanıma da olanak sağlar. Kimi Müslümanlara göre İslamda ibadet ve müzik yan yana gelemeceği için, sema sözcüğünün kullanımı, müziğin mekruh olduğu algısına çekilen bir paravanın sonucu olarak görülebilir. Böylece sema (ya da semah) sözcüğü müzik edimini ve ontolojisini kapsadığı için oldukça masum, mübah ve meşru bir algı yaratır.

Literatürde Yer Alan Kimi Semah Tanımları

Semah, her ne kadar müziksel bir ifade olarak kabul edilse de literatürdeki tanımlarda daha yoğun bir biçimde ya dans⁴ merkezli/dans olarak, ya da ritüel (cem) içinde bir hizmet olarak tanımlanmaktadır. Müziksel

³ Yönetken’in (1945) aktardığına göre “bazı yörelerde semah sözcüğünün yerine ‘pervaz’ adlandırılması kullanılmakta semah edenlere ‘pervazcı’ adı verilmektedir”. Bu görüşü Erseven (1990, s. 115) de paylaşır.

⁴ Dans sözcüğü kimi Alevilerce yanlış bulunur. Bu nedenle Alevilerin çoğunluğu müzik eşliğindeki hareketleri nitelerken “semah oynamak/etmek” yerine, “semah dönülür” demeyi tercih ederler. Bu metinde yer alan dans sözcüğü, “müzik eşliğinde yapılan hareketler” anlamında kullanılmış, genel bir çerçevede değerlendirilmiştir.

bir tür olarak bir tanım örneğini Emnalar'da (1998, s. 402) görebiliriz: "Semah: Alevi-Bektaşî topluluklarının ayin-i cem adı verilen törenlerinde, semah denilen dansa eşlik etmek amacı ile üretilmiş bir türdür".

Salcı (1941), Birdoğan (1992), Yetişen (1986) ve Bozkurt (1990) semahı dans olarak tanımlayanlardandır. Bu yazarlar genel geçer olarak semahı "Anadolu 'Alevi-Bektaşî'lerinin ritüel karakterdeki dansları" olarak tanımlar. Özbek (1998, s. 158)'e göre semah: "Alevi ve Bektaşîlerin dini ayinleri esnasında Tanrı aşkı ve coşkusuyla yaptıkları düzenli hareketler" dir. Alvan ve Alvan (2016, s. 317) da semahı, "ritmik kol ve ayak hareketleri ile kadın erkek karışık icra edilen dini bir raks" olarak tanımlar.

Diğer tanımlamada ise semahlar Alevi ritüelleri (cem) içinde yer alan hizmetlerden biridir: "Aleviler için semah; sadece Alevi olanların katılabileceği dinsel törenlerin bir parçasıdır ve bir 'dans' olarak değil, ayine ait bir 'hizmet' olarak görülür" (Dinçer, 2004, s. 1). Öztürkmen de (2005) hizmet vurgusu yaparken semahın basit bir dans tanımını aştığını söyler: "Cem ritüeli içinde semah kuşkuya hiç yer bırakmayan bir biçimde 'ritüel bir devinim/hareket sistemi'dir ayrı bir dans olayı değildir" (Akt: Erol, 2018, s. 163).

İster yalnızca dans olarak ister hizmetlerden biri olarak tanımlansın; müzik semahların vazgeçilemez bir unsurudur ve semahlarda hem dans hem de müzik iç-içedir. Erol da (2018, s. 175) semahı bu bütünsellik çerçevesinde: "Ritim ve ezginin etkileriyle birlikte bir Alevi topluluğunun tüm üyelerinin uyumlu bir biçimde birlik içinde davranma ve hareket etme becerisi sergilediği bir etkinlik" olarak tanımlar.

Bu tanımlardan sonra semahı, önerilen model üzerinden irdelemeye başlayalım.

Sosyolojik Bağlam: Toplum ve Toplum Katmanları Bakımından Semah

Müzik, farklı saiklerle tanımlanabildiği gibi ait olduğu sosyolojik çerçeveden de tanımlanabilir. Bu doğaldır, çünkü müzik insanlar tarafından insanlar için üretilir ve kimliksele bir alanı temsil eder. Cook (1999, s. 9) da müziğin "kendi kendine olan bir şey değil, bizim yaptığımız ve anlam verdiğimiz bir şey" olduğunu söylerken bunu vurgulamaktadır. "Dolayısıyla müzik yalnızca müzik için kavramlar ve edimlerle değil; toplumla da açıklanmaya muhtaçtır" (Ersoy, 2018, s. 640). Müziğin toplumsallığından bahsederken, yalnızca müzik üretenler (besteciler) ve seslendirenler (müziyenler) ile sınırlı bir çerçeveden bahsetmiyorum. "Müziği üretenlerin ve tüketenlerin olduğu gibi bunlar üzerine bilgi üretenlerin de toplumsal olarak ele alınabileceği"ni (Erol, 2009, s. 173) yani müzik ile bir biçimde ilişkilenen insanlar bütününden bahsettiğimi belirtmek isterim.

Aleviliğin Kültürel Betimlemesi

Semahlar ile Alevi kültürel kimliği arasında çok güçlü bir bağ ve ilişki vardır. Daha keskin bir ifade ile söyleyecek olursak; semahlar, Alevi kültürel kimliğine ait ve bu kimliği görünür kılan temel bir kültürel performanstır. Dolayısıyla semahı anlayabilmek için Aleviliği anlamak gerekli ve zorunlu bir koşuldur.

Literatürde yaygın olarak Alevilik, Bektaşîlik ile birlikte düşünülür ve ifade 'tireli' bir kimlik, "Alevi-Bektaşî" olarak biçimlenir. Elbette iki inancın temel ilkeleri oldukça paraleldir. Ancak Alevilik ile Bektaşîlik felsefi anlamda ciddi bir ortak zemin oluşturmalarına rağmen aralarında kültürel olarak kimi söylemsel ve edimsel farklılıklar bulunmaktadır. Örneğin Bektaşîlik bir tercih, Alevilik ise bir kan/soy meselesidir. "Bektaşîliğe mensup olmak gönüllü katılıma bağlıdır. Başka bir deyişle Bektaşî olmak isteyen ve buna layık

görülen herkes Bektaşî olabilir. Ancak Alevî olarak doğmamış birisi sonradan Alevî olamaz⁵ (Erol, 2018, s. 80). Bu bakımdan Alevîliği, Bektaşî ile aynılaştırmak nesnel bir yaklaşım olmayacaktır. Ayrıca Alevî kültürel kimliklerinin çokturlu yapısı, onun anlaşılması ve tanımlanması açısından tek başına bir zorluk oluştururken, Bektaşîliği de aynı kimlik zemininde irdelemek pek mümkün görünmemektedir. Dolayısıyla bu makale, Alevîlik kültürel kimliği ile sınırlandırılmıştır⁶.

“Alevî sözcüğü ilk kez 19. yüzyılda kullanılmaya başlanmıştır. Daha önceleri Alevî olan toplulukları ifade etmek için *Kızılbaş*⁷, *Rafizî*⁸ gibi sözcükler kullanılmaktaydı. Osmanlı İmparatorluğu öncesinde bu topluluklar genellikle *Kalenderî* adı altında anılan *Haydari*, *Nimetullahî*, *Camîi*, *Şemsi* gibi klasik halk tasavvufunun muhalif kanadını oluşturan çevrelerin içinde yer almaktaydı” (Emiroğlu ve Aydın, 2003, s. 28).

Alevîlik: “Hz. Ali'nin tarihsel ve mitolojik kişiliğini simge edinen irfâni yol” (Çamuroğlu 2005, s. 10) olarak tanımlanır. Alevî, Hz. Ali'ye muhabbet eden, Ali taraftarı, Ali'ye mensup, Ali'yi Hz. Muhammed'den sonra imamet ve fazilet bakımından önder ve üstün gören ve bu düşünceyle İslam'ı yorumlayan kişi ya da kişilerdir. Alevîler, Hz. Ali'nin sahabeler arasındaki hiyerarşide en üst mevkiye yerleştirilmesi gerektiğini, Hz. Muhammed'ten sonra imamlığı hak ettiğini, Hz. Muhammed'in de bu minvalde düşündüğünü ve Alevîler arasında *Gadir Humm* adıyla bilinen olayda: “Ben kimin mevlası isem, Ali onun mevlasıdır... Benden sonra sizin imamınız Ali'dir. Onu şimdiden size imam olarak seçtim” (Bozkurt, 1990, s. 8) dediğine inanırlar.

Melikoff (1999, s. 212), Alevî sözcüğünün “... İran'da Ali'nin soyundan gelenler, yani seyyidler için bugün ise geniş kapsamıyla tüm Alevî toplumu tanımlamak için kullanıldığını” belirtir. Türkiye'deki Alevîlerin Hz. Muhammed'in amcasının oğlu ve damadı olan Hz. Ali'nin soyundan gelen On İki İmama kesin sadakati vardır, ancak bununla birlikte Anadolu Alevîliği İran Şiiiliğinin bir parçası değildir (Erol, 2008, s. 109). Önder (2002, s. 76) Anadolu Alevîliğinin, İran'da Şii geleneğinden farklılaştığını şu sözlerle aktarır: “Namaz, oruç, hac, zekat gibi ibadetleri bırakmış olan, tesettürü reddeden, içkiyi haram saymayan Anadolu Alevîlerine, İran'ın Şii rejimi yaşama şansı dahi vermez”. Esasen Anadolu dışına taşmış olan Alevîlerden farklılaşmalar da Alevîlik Anadolu'da da türdeş bir kültür değildir. Alevîliği reddetmeseler de bu farklılık Alevî yerine başka kimliklerin tercih edilmesiyle belirginleşir: “Anadolu'daki Alevî toplulukları bazen farklılıklarını vurgulamak için kendilerini ‘Sıraç’, ‘Tahtacı’, ‘Nalçı’, ‘Çepni’ vb. olarak adlandırırılar” (Erol, 2018: 80). Bu farklılıklar yazınsal alana da yansımıştır. Andrews (1992, s. 72-95) Alevîleri “Türkler”, “Alevî Yörükler”, “Alevî Türkmenler”, “Tahtacılar”, “Abdallar” gibi farklı biçimde ele alır. Martin Bruinessen de (1996) Türkiye içindeki Alevîleri dört farklı kategoriye ayırır: “Alevîler”, “Türk Alevîler”, “Kürt Alevîler” ve “Arap Alevîler”. Dinçer (2004, s. 2) de bu

⁵ Gani Pekşen (2019) Alevî olmanın iki farklı yolu olduğunu, bunlardan birinin “anadan doğma”; diğersinin ise akıl baliğ olanların ikrar vermeleri koşuluyla Alevîliğe dahil olmalarını niteleyen “yolda doğma” olduğunu söyler. Dolayısıyla Pekşen'e göre sonradan da Alevî olunabilmektedir.

⁶ Bektaşîlik de Alevîlik gibi türdeş bir kültürel kimlik değildir. Bektaşîliğin kimi kolları Alevîlikten belirgin bir biçimde farklılaşırken, “Dedeganlık” Alevîliğe en yakın Bektaşîlik kolu olarak dikkat çeker. Hacı Bektaşî Veli'nin soyundan gelip-gelmediği tartışmalarında Dedeganlıkta, Kadıncık Ana'nın Hacı Bektaşî Veli'nin kanının karıştığı abdest suyunu içerek gebe kaldığına, böylece soylarının Hacı Bektaşî Veli'ye dayandığına inanılır. Dolayısıyla Dedeganlarda soy oldukça önemli görülür bunlar Alevîler gibi bir ocağa bağlıdır ve dinsel ritüellerine sahip çıkan kırsal kesim Bektaşîleri olarak bilinirler.

⁷ “Büyük bölümünü Türkmen boylarının oluşturduğu, başlarındaki kırmızı serpuşları ve ‘Tac-ı Haydari’ adı verilen on iki dilimli kızıl börtükleri nedeniyle Şeyh Haydar (1460-1488) tarafından” (Onatça, 2007, s. 16) yapılan dışlayıcı ve aşağılayıcı anlamlar yüklü olan adlandırma tarihlerine kökenlenen bir söylemsel edim.

⁸ Rafizî, Şiiiliğin bir kolu olarak bilinir.

farklılığı etnisite üzerinden vurgular: “Alevilik, etnik açıdan çeşitlilik arz eden ve kendi içinde ocaklar, aşiretler ve soylar gibi toplumsal bağlar temelinde farklı gruplardan oluşan heterodoks⁹ bir dinsel azınlıktır”.

Daha önce de söylendiği üzere Aleviler birbirinden farklı topluluklar oldukları için genel kabul görecektir ve tartışmaya yol açmayacak bir Alevilik tanımlaması yapmak pek mümkün görünmüyor. “Bazıları Aleviliği İslam’ın gerçek özü ya da Türk-Anadolu İslam’ının en otantik ifadesi olarak tanımlarken, bazıları Aleviliği İslam içinde heterodoks bir itikat ya da İslam’ın, Hıristiyanlığın, Maniheizmin, Şamanizmin ve 20. yüzyıl hümanizminin en iyi unsurlarının bir karışımı olarak tanımlar” (Erol, 2018, s. 78). Akdeniz ve Ersoy da (2012, s. 240), bu minvalde düşünür: “Sosyokültürel bir kategori olarak inanç temelli topluluklar olan Anadolu Alevi toplulukları Budizm, Şamanizm, Animizm, Maniheizm gibi dinlerin izlerini taşıyan senkretik bir yapı sergiler. Bunun sonucunda da Aleviliğe ilişkin kesin ve değişmez bir tanım yapmak güçleşir”. Onatça da (2007, s. 22) aynı görüştedir: “Anadolu Aleviliği... Ortaasyadan Anadolu’ya değin uzanan birçok din ve kültürün izlerini taşımaktadır. Temeli İslam olmasına karşın, yaşam tarzı, inanç ve törenlerinin Asya kökenli din ve kültürlerin Anadolu’ya taşınan çok tanrılı dinlerin (Budizm, Maniheizm, Mazdeizm) ve en önemlisi eski Türk inanç sistemi ‘Şamanizm’in etkilerinin olduğu ve geleneklerinde büyük benzerlikler bulunduğu göze çarpmaktadır”. Ancak Önder oldukça farklı düşünür ve yukarıdaki düşüncelere şiddetle karşı çıkar. Önder’e (2002, s. 82) göre: “Aleviliği tanımlarken düşülen en büyük yanlışlardan biri onun İslam, Şamanizm-Hıristiyanlık-Yunan felsefesi, Zerdüştlük, Maniizm gibi inançların karışımı olduğu şeklindeki ‘çok abartılı’ yaklaşımlardır. Aleviliğin temeli İslamdır. Yaşam tarzı ve töreler ise Şaman Türkmen toplumunca belirlenmiştir”.

Emiroğlu ve Aydın (2003, s. 29) “Heterodoks halk islamı olarak Alevilik, organize bir din olan İslamın içine eklenmiş ve halkın çeşitli ruhani ihtiyaçlarını karşılayan bir görünüm kazan...”dığını söylerken Aleviliğin teolojik bir zemine de yer aldığı vurgular. İsmail Aslandoğan da Aleviliği bu zeminde tanımlar: “Allah’ın birliğine ve Hz. Muhammed Mustafa’nın peygamberliğine inanan Hz. Ali’nin veliliğini ve cennet ve cehennemi kabul eden Cenab-ı Allah’ın adaletine ve güzelliklerin yalnızca O’ndan geldiğine inanan ve itikat eden kişidir” (Cem Vakfi, 2000, s. 123). Arabacı (2009, s. 29) “Aleviliğin Türklerin ilk olarak İslamı kabul etmelerinden itibaren Arap-İran İslam kültürünün de tesiriyle daha çok sözlü kültüre bağlı olarak kendi İslam öncesi dini kültürleriyle öğrendikleri İslamı sentezleyerek içinde buldukları Anadolu coğrafyasının sosyo-kültürel şartlarına göre düşünsel ve pratik alanda şekillendirdikleri bir din anlayışı olduğunu” ifade eder. Gener de (1994, s. 74), Aleviliği bir mezhep olarak kategorize ederken; “... bu mezhep bünyesinde İslam dininin önerdiği anlamın değiştiğini, yaradana tapınma olgusu yerini Tanrı-evren-insan üçlemesinden oluşan varlık birliğine bıraktığını” söyler. Gener’e göre “Sünni ortodoks Müslümanlar bu durumu derhal sapkınlık olarak nitelendirmişlerdir”¹⁰.

Stokes, Alevileri Şii olarak tanımlar: “Aleviler On İki İmamlar olarak bilinen ruhani otorite zincirine sadakat iddiasında bulunan Şii Müslümanlardır. Bunlar güçleri 680’de Emevi halifesi Yezid tarafından rakip ve politik olarak baskın bir Sünni halifeler zincirini kuran bir savaşta Kerbela savaşında yenilgiye uğratılan Peygamberin kuzeni ve damadı Ali’nin oğullarının soyundan gelenlerdir. Bugün Türkiye ve Suriye’de kırsal Alevi

⁹ Heterodoks sözcüğü; kültürel alanda gücü elinde bulduran çoğunlukları niteleyen Ortodoks sözcüğüne karşıt bir anlam taşır. Heterodoksi, Ortodoks ana akımdan sapan, kültürel meşruluk sınırlarını genişleten genelde uysal muhalif bir tutumu ve bu çerçevede farklılığı niteler. Alevilik özelinde bu sözcüğün kullanılması, İslam mezheplerinden Sünnilik ve Şiilik gibi Ortodoks geleneklere uymayan; Ortodoksinin geleneksel teolojik öğretilerine karşı bir tutumun sergilendiğini niteler. Yalnız özellikle belirtmekte yarar vardır; heterodoksi, farklı dinsel gelenekleri değil, bu geleneklerin içerisinde farklılaşmayı ifade eder.

¹⁰ Kimi yazarlar, Katolik Kilise inançlarına ve dogmalarına karşı tavır sergileyen, Hıristiyanlıkta sapkın olarak kabul edilen Bogomillerin, Katharların ve Albigenlerin (Albililerin) kültürel kalıntılarının Alevilikte var olduğunu ve halen diri olduğunu düşünür.

topluluklarında yetki, Ali'nin ve (Anadolu Alevileri arasında en saygın bir ondördüncü yüzyıl Ortaasya mutasavvıfı Hacı Bektaş Veli olan) diğer evliyaların soyundan geldiklerini iddia eden ailelerin ama aynı zamanda kalıtsal olarak geçmeyen dede ve şeyh olarak bilinen karizmatik köy liderlerinin elinde bulunmaktadır” (Stokes, 1998, s. 259).

Alevi tanımlamalarında kimi yaklaşımlar teolojik zeminin dışına taşar. Buna göre Alevilik bir sözlü kültür örneğidir. “Teolojik olarak sistemli değildir. Kurumsal kökleri yoktur... Bugün Alevi dedelerinin kullandığı yazılı tek metin olan ‘buyruk’ dışında Alevilikte yazılı bir kutsal eser bulunmaz” (Emiroğlu ve Aydın, 2003, s. 29). Burada Tanrı içselleştirilmiştir. Hz. Ali’ye özel bir önem atfedilmiştir ve İslam’ın Ortodoksi yorumlarına karşı geliştirilmiş bir yorum söz konusudur. Dolayısıyla kimi kaynaklar Aleviliği dini çerçeveyi aşan, alternatif bir yaşam biçimine referans vererek tanımlar. Bir etnografik gözlem olarak Toronto Alevi etkinliğinde Turgut Öker’in konuşması da bunu açıkça ortaya koyar: “Alevilik dinsel bir mezhep değildir. Kurucu ilke ve üstün değer olarak insanı kabul eden Alevilik, bir kültür, bir öğreti, bir yaşam tarzı ve hatta sosyal bir gerçekliktir” (Akt: Erol, 2018, s. 97). Aleviliğin kültürel kimlik bileşenlerinin bir arada değerlendirilmesine yönelik Erol’un (2018, s. 80) tanımı oldukça açıklayıcıdır:

Kültürel olarak Alevilik elbette Müslüman dünya ile bağlantılıdır. Ancak Alevilik kendisini Müslüman Ortodoksiyi temsil eden her şeyden farklılaştıran, hatta Şiilik ile bile arasına mesafe koyan bir İslam anlayışını temsil eder. Anadolu Aleviliğinin yani Türkiye’deki Aleviliğin Sünnilik ya da Şiilik takipçisi olmaktan ziyade üçüncü bir yol olduğu söylenebilir (Erol, 2018, s. 80).

Semah sosyolojisinde genel geçer bir görüş olarak cinsiyet temelli bir farklılık söz konusu değildir. Bu görüşe göre ritüelde yer alan tüm katılımcılar cinsiyetten bağımsız birer “can” olarak tanımlanır. Ancak kimi yerlerde ve ocaklarda, “bacı” ve “ana” ifadelerinin yer alması, kadının cinsiyetiyle ritüele katılımını işaret ederek cinsiyet kavramının örtük bir biçimde yer aldığını gösterir. Bu, semahın dans edimine de yansır. Dans ekseninde semahlar ağırlıklı olarak kadın-erkek (karma) olarak icra edilse de, yalnız kadınların ve yalnız erkeklerin icra ettiği semahlara da rastlamak mümkündür. Bir istisnai örnek olarak “(evlenmemiş genç bir kızın tek başına döndüğü) *Tokat Pervaz Semahı* gösterilebilir” (Pekşen, 2019). Pekşen’in (2019) aktardığına göre Ankara Çubuk’ta, Dedenin etrafında “bacılar” tarafından dönülen *Kerbela Semahı* de oldukça istisnai bir örnektir. Yalnızca kadınların döndüğü diğer semahlar; *Bacılar Semahı* ve *Şeyh Hasan Ağırlaması Semahı* (Baskil-Elazığ) olarak sayılabilir. Bunun yanı sıra yalnız erkeklerin döndüğü semahlara örnek olarak *Bozok Semahı* (Arguvan-Malatya) verilebilir.

Semahlarda cinsiyetin görünürlüğü aynı zamanda Dedelik ve Zakirlik görevlerine de yansımaktadır. Pekşen’in (2019) ifadesi ile: “Avrupa’da (Almanya, Fransa gibi) kimi bölgelerde kadınların dedelik ve zakirlik yaptıkları gözlemlenmiştir”. Pekşen (2019), bunlara örnek olarak, Fransa’da Firaz Yalvaç’ın zakirlik yaptığını; Almanya’da Şenay Malkoç’un da “ana dedelik” yaptığını aktarır. Ancak Pekşen (2019), bunun “Anadolu’da karşılığının olmadığını” da ekler. Anadolu’daki cem ritüellerinde genel geçer olarak Semahın erkek egemen yönelimler mevcuttur. Örneğin, “zakirlik” ve “dedelik” makamları genellikle erkek cinsiyeti tarafından doldurulur.

Her ne kadar dedenin karısı durumundaki kadın olan ‘ana’ diğer kadınlardan farklı olarak büyük saygı ve hürmet görse de toplulukta sosyal düzenin yürütülmesi açısından en önemli pozisyonun kadınlara kapalı

olması kadın-erkek eşitliği prensibine önemli bir istisna teşkil etmektedir ve söylemle pratik arasındaki mesafe birden önemli ölçüde açılmaktadır. Bu durum kimilerine göre Alevi toplumunun erkek egemen karakterini yansıtmaktadır (Çakır, 1998, s. 66).

Ritüelin yürütülmesinde 12 hizmet için dedenin inisiyatifi ile belirlenen görevlilerin de genellikle erkek talipler arasından belirlenmesi, yine erkek egemenliğinin bir göstergesi olarak düşünülebilir. Ancak başka bir perspektiften bakıldığında ise, hizmetlerin yalnızca erkeklerce yürütülmesinde, cem içinde “kadınlara olan gizli bir saygı”nın varlığını da ortaya koyar.

Toplumsal Hiyerarşi ve Dedelik

Alevilikte hiyerarşik bir düzen vardır. Aleviler soya bağlı olan *dedelik* makamına tâbidir. Kimi kaynaklar (Dede, 1995, s.15) dedenin birinci olarak Peygamber soyundan gelmesi şartını vurgular. Dolayısıyla dedeler, Muhammed-Ali soyundan geldiğine inanılan ve günümüzde ocaklardan yetişen kişilerdir. Dedelere saygı Aleviliğin merkezinde yer alır. Dedeler, toplumsal düzenin devamı açısından, Alevilik inanç ve uygulamalarını topluma öğretmek, halk arasında sükûneti sağlamak, hak sahibine hakkını vermek, haksız cezalandırmak vb. kimi haklara sahiptir. Günlük konuşmasında dede kelimesi “yaşlı adam” ya da “büyük baba” anlamına gelmektedir. Ancak bazıları için mistik, tasavvufi, manevi bir önder veya derviş diye akla gelebilir (Clarke, 2002, s. 128). “Yarı kutsal olarak algılanan dedeler, dini önderliklerinin yanı sıra toplumsal yaşamda da önemli roller üstlenmiş durumdadır: Taliplerini, Alevi Bektaşî töresine göre terbiye eder, onları eğitir ve aydınlatır” (Korkmaz, 1993, s. 90).

Aleviler dini önder olan dedeleri üç grupta kökenlendirir: “Seyyidler” ve “Şerifler”, “Çelebiler ve Dedebabalar”. Daha yaygın olan Çelebilerdir. Bu ayrım dedelerin soykütüğüyle ilgilidir. Seyyid ve Şerifler bir şekilde soylarını Hz. Ali’ye, Çelebiler ve Dedebabalar Hacı Bektaş Veli’ye bağlar. (Önder, 2002, s. 77). Yaman da (2004, s. 142) Alevi dedelerini üç farklı kola ayırır: “Bağımsız Ocakzade Dedeler (Seyyit); Hacı Bektaş Çelebilerine Bağlı Dedeler/Babalar/Vekiller; Ocakzade dedelerce görevlendirilen dikme Dedeler/Babalar”.

“Alevi dedeleri, Türkiye’nin çeşitli yerlerinde bulunan ocaklara bağlıdır. Bunlardan dolayı kendilerine “Ocakzade” de denilir. Ocakzade dedelerin peygamber soyundan geldikleri yani evlad-ı resul oldukları kabul edilir ve bu nedenle ‘seyyid’ adı ile de anılırlar” (Erol, 2018, s. 99). Alevilerde standart bir edim olmasa da dede aynı zamanda zakirdir. Dedenin soyundan gelen erkek çocuklardan da zakirliğe hazırlanmaları bakımından bağlama öğrenmeleri ve çalmaları beklenir. Ancak cemde dede bağlama çalmazsa, ayrı bir zakir istihdam edilir, cemi zakir yürütür ve *nefes, deyiş, duvaz-ı imam* gibi türlerde seslendirmeler gerçekleştirir. Alevilikteki çokturlu yapı, zakirlere verilen farklı adlarla da belirginleşir. Bunlar kimi bölgelerde, “âşık”, “sazandar”, “güvende”, “sazdar” ve “kamber” olarak karşımıza çıkar.

Dedelik makamı, en belirgin figür olarak varlığını sürdürmesine rağmen günümüz Alevi kültürü içindeki yerinin, kadim gelenektenden farklılaştığı yönünde görüşler bulunmaktadır. Erol (2018, s. 102), dedelerin bugünlerde Alevi toplumu içindeki otoritelerini giderek yitirdiklerini söyler ve durumu şöyle gerekçelendirir: “Bu kısmen marifetli dedelerin artık pek bulunmaması ya da modernleşme kentleşme ve özellikle sözlü kültürden yazılı kültüre geçiş koşullarında yetersiz kalmaları yüzündendir”.

Oturtum ve Tınsal Bütünlük Bakımından Semahlar

Hemen her tür sanatsal faaliyetin gerçekleştirilmesi için belirli araçlara ihtiyaç duyulur. Örneğin resim sanatı için, resim türüne göre; fırçaya, boyaya, kaleme, tuvale vb. araçlara ihtiyaç duyulduğu gibi, müzikte de insan sesine (vokal), müzik seslendirme araçları olarak çalgılara ya da eşzamanlı olarak vokal-çalgısal¹¹ birlikteliğine, yani bir biçimde ses kaynaklarına¹² ihtiyaç duyulur. Her müzik türü, kullandığı ses(lendirme) kaynakları bakımından ve bu ses kaynaklarından oluşan karakteristik tını (*sound*) bakımından diğerlerine göre farklılaşır. Bir yapıtın seslendirilişinde insan seslerinin ya da çalgıların görevlendiriliş tercih(ler)ine ve düzenine “oturtum” (*orchestration*) denir. Yani müziğin “ne” ile seslendirildiği (oturtum), ilgili müzik türünün kendiliği açısından önemlidir. “Çünkü oturtum değiştikçe ilgili tını da değişmekte, dolayısıyla müzik türü de diğerlerine göre farklılaşmaktadır” (Ersoy, 2014, s. 103).

Semahlar oturtum bakımından “vokal-çalgısal”dır. Ancak müzik analizi başlığında da görüleceği üzere *Kırklar Semahı* gibi, TRT repertuarında vokal katmanından arındırılmış kimi semah notaları mevcuttur. Fakat bu, yani çalgısal bir semahın varlığı, Alevi müzisyenlerine göre “mümkün değildir” (Pekşen 2019). Semahların felsefesi gereği vokal içerik, ilgili türün temel başat unsurunu oluşturur.

Oturtumu vokal-çalgısal olan semahlarda vokale eşlik eden başat çalgı “bağlama”dır. Semahlar yapısal farklılıklar içerse de çoğunlukla “Kısa Sap” bağlama olarak da bilinen *Çögür* ile seslendirilir. Kimi yörelerde bu “dede sazı” (balta saz, âşık sazı) olarak karşımıza çıkar. Ancak her Alevi sazının belirli bir standart ölçüde (ebatta) ve belirli bir düzende olduğunu söylemek güçtür. Örneğin Ali Ekber Çiçek, Alevi kültüründe yaygın bir kullanımı olan “kısa saplı” bağlama yerine “uzun saplı” olarak bilinen (tanbura) bağlamayı ve kısa sap akort sistemi yerine “kara düzen” akordunu tercih etmiştir. Dolayısıyla bağlama her ne kadar semah seslendirmelerinde başat bir çalgı olarak bir ortaklık yaratıyor olsa da çalgının ölçüleri/ebatları ile ve bunun yanı sıra kullanılan düzenleri (akort sistemleri) ile de Alevi müzik kültürü içinde farklılıklar arz etmektedir.

Bağlamanın semahlarda yoğun olarak kullanımı, esasen tınsal bir tercihi aşar. Bağlama, Aleviler için kutsiyet atfedilen bir çalgıdır. Önder’in (2002, s. 82) konuyla ilgili görüşü bu minvaldedir: “Aleviler için ... bağlama kutsaldır... Bağlama dini törenlerin vazgeçilmez parçasıdır. Bağlamasız cem yapılmaz. Öyle ki bağlama Aleviler için ‘Telli Kur’an’dır’. Bu kutsiyet, performans esnasında da belirgin bir hal alır. Bedri Noyan’ın (2001, s. 677) aktardıkları bu konuda oldukça anlamlıdır: “Alevî-Bektaşî geleneğinde bağlamayı icra edecek kişinin uyması gereken kurallar vardır. İcracı icraya başlamadan önce sazın karın (göğüs) bölümünün sağ, sol ve orta kısmını "Allah, Muhammed, Ali" diyerek üç defa öper. Muhabbet sofrasında veya ayin-i cemde saz çalınıp duvaz okunurken herhangi bir şey yenilip içilmez, diz üstü oturulur, konuşulmaz. İcranın Kur’an dinleniyorcasına bir saygı ile dinlenmesi gerekir”. Akdeniz ve Ersoy (2012, s. 251) alan çalışmalarında bu edimlere rastladıklarını aktarırlar: “... zakir gülbankı dinledikten sonra ‘Allah-Muhammed-Ya Ali’ diyerek

¹¹ Müzikler bu bağlamda yaygın bir biçimde “sözlü” (vokal) ve “çalgısal” (enstrümantal) olarak sınıflandırılır. Bu sınıflandırma bana göre sorunludur. Sınıflandırmada kullanılan ifadeler, müzik seslendirmelerinin ya -yalnızca- “çalgısal”; ya da -yalnızca- “vokal” olduğunu çağırır. Oysa bu ifadelerin reel ve edimsel karşılıkları farklıdır. Sınıflandırmadaki “vokal” müzik ifadesinde, vokal kesite eklenen bir “çalgısal” kesit de bulunur. Vokal seslendirmeye çalgısal müziğin eklenmediği müziklere “A Capella” denir. “A Capella” içinde çok sesliliği de barındıran ve tam anlamıyla vokal bir müzik türüdür. Semahlarda böyle bir oturtuma ancak istisnai bir durumda rastlanabilir. Bu bakımdan ben buradaki oturtum analizinde yalnızca “vokal” yerine, daha yoğun bir uygulama olmasından dolayı vokal ve çalgısal birlikteliğinin eş zamanlı olarak uygulanması anlamında “vokal-çalgısal” ifadesini tercih ettim.

¹² Postmodern yaklaşımlar müzik üzerine farklı perspektifler açmıştır. Bu döneme kadar müzik olarak kabul görmeyen bir çok fenomen, nesne, hatta “sessizlik” müzik olarak kabul görmeye başlamıştır. Örneğin John Cage, 4. 33 adlı yapıtı ile müzik tanımını üzerinde bunalım yaratmıştır.

bağlamayı üç kez öperek ibadete başlamıştır”. Zelyut da (2009, s. 229) bu görüşü destekler ve “bağlamanın bir eğlenceye değil, ibadete hizmet ettiğini” söyler.

Semahlarda istisnai de olsa bağlama dışında da çalgılar kullanılır. Yönetken (2006, s. 16, 91) bu konuda alan izlenimlerini şöyle aktarır: “Anadolu köy Alevi semahlarında sazlar yalnız Anadolu bağlamalarından ibaret değildir, onlara bazen kemençe gibi çalınan kemaneler de iştirak eder, hiçbir vurma sazı kullanılmaz... Cemde bir veya iki saz ve keman bulunur”. Akdeniz ve Ersoy (2012, s. 251), “Amasya ve çevresinde bağlama ile birlikte ya da tek başına keman kullanıldığını, Antalya Tahtacılarında ise kabak kemane (gırbız kemane) kullanıldığını” aktarırlar. Ayrıca alan çalışmalarında rastladıkları; bağlama, keman ve udtan oluşan “Tahtacı Üçlüsü”nden bahsederler. Hatta Uzundere Tahtacılarında klavyenin (org) kullanıldığını da eklerler. Onatça da (2007, s. 46), Alevilerin temel enstrümanının çeşitli boylardaki bağlamalar olduğunu, ancak “çok yaygın olmamakla birlikte keman ve kabak kemane”nin de kullanıldığını söyler. Bu konuda belki de en marjinal örnek, Türkiye’den göçen “Toronto’da diasporik bir Alevi topluluğunun elektro-klasik gitar eşliğinde bir klavyeli çalgının” kullanıldığı oturtumdur (Erol, 2018, s. 105). Ancak vurgulamakta fayda var, bu tip farklılıklar Alevi kültürü içinde genel kabul görmüş olan bağlamanın kutsiyetini ve önemini azaltmaz.

Kimi kaynaklarda ise sayı mistisizimi oturtumu belirler. Örneğin “Çepnilerde cemde kesinlikle on iki çalgı bulunur. Bu on iki çalgı aynı türden olabileceği gibi değişik türlerden de olabilir. Semahlar bu on iki çalgı ile çalınır. Tahtacı cemlerinde ise en az iki, en çok on iki çalgı bulundurmak töredir” (Bozkurt, 1995, s. 26). Timisi de (2007, s. 119) bu görüşü paylaşır: “Çepni cemlerinde 12 çalgının kullanılması kuraldır, Tahtacılar da ise iki ile 12 çalgı bulundurulabilir”.

Marjinal örnekler de olsa kimi semahların oturtumları “vokal”dir; “cemlerde zaman zaman herhangi bir çalgının kullanılmadığı ortamlar da gözlenir... Örneğin Konya’nın Beyşehir ilçesinin Şamlar köyünde göçler ve çeşitli diğer sosyal sebeplerden dolayı uzun yıllar ara verildikten sonra yeniden düzenlenen görgü cemlerinde zakirlik görevinde bulunan kadın ve erkeklerin (bölgede bağlama çalan olmadığı için) herhangi bir çalgı olmaksızın koro şeklinde bu hizmeti yerine getirdiği gözlemlenmiştir” (Özdemir, 2016, s. 96). “Eskişehir, Tekirdağ ve Kırklareli’nin bazı köylerinde de benzer şekilde herhangi bir eşlik çalgısı kullanılmadan sadece insan sesiyle nefes ve deyişlerin söylenip semahlar dönüldüğü görülür” (Yaltırık, 2003, s. 49).

Semah oturtumuma ilişkin standart ve normatif bir edim olarak vurma/ritim çalgılarının kullanılmadığını eklemek gerekir¹³.

Çağ ve Zaman Bakımından Semahlar

Zaman müziğin ontolojisi açısından en temel gerekliliklerden biridir. Müzik zaman içinde oluşturulur ve seslendirilir. Ancak bu başlıkta bir ölçüt olarak zaman, müziğin bütünlüğü açısından değil, ilgili müziksel türün olduğu ve yaşam bulduğu (varsa dönüşümlerini ve değişimlerini) tarihsel kesit olarak irdelenmesini içerir. Dolayısıyla bu ölçüt, ilgili müzik türünün tarihsel (kronolojik) açıdan serüveninin açıklanmasına olanak sağlar.

Kimi söylemler semaha, inançsal boyutuyla İslamiyet ile ilişkili bir tarihsellik öngörürken, diğer bir görüş kültürel bir miras olarak Anadolu’da tespit edilmiş olan eski kültürlere ve hatta şamanistik¹⁴ dönemlere tarihlendirir.

¹³ Gözlemlenmemiş ve tespit edilmemiş, ancak sözlü olarak aktarılan oldukça marjinal bir bilgiye göre; bu bağlamda performans yeteneği olmayan kimi dedeler, semahlara “maşa” ve benzeri tartımsal eşlik yapılabilen kimi nesnelere eşlik etmişlerdir.

Semahın İslam ile bağdaştırılmasına itiraz edenler mevcuttur. Onatça (2007, s. 66) "İslamla gelen toplumsal yasaklar ve kadının toplumdan kesin çizgilerle ayrılmış olması düşünüldüğünde kadınlı erkekli oynanan semahın İslamla uzlaştırılmasının mümkün olamayacağı"ni düşünür. Bozkurt da (1990) semahın İslam kaynaklı gösterilme çabasını onun toplum içinde meşrulaştırma çabasının bir sonucu olarak görür. Ancak semahın dinsel/inançsal ilişkisinin var olduğunu savunan görüşler oldukça fazladır.

Semahın oluşumuna yönelik farklı dört söylence/görüş mevcuttur. İlkine göre Tanrı ile Cebrail arasında geçen bir diyalog neticesinde oluştuğuna; ikinci söylenceye göre, Hz. Muhammed'in bir ozan deyişi işitmesine ve buna dâhil olarak sema yaptığına; üçüncü söylencede ise Hacı Bektaş Veli'nin Abdallarıyla Hırka dağı yolcuğuna referans verilir¹⁵. Dördüncüsü ise en çok rağbet edilen söylencedir. Bu söylenceye göre, Hz. Muhammed Miraç dönüşünde yaşadıklarının sonucunda semah oluşur. Bu görüş diğerlerine göre daha yaygın bir dolaşım kazanmıştır¹⁶. "Çoğu Alevi için [semah]; Hz. Muhammed'in Miraçtan döndükten sonra Kırklar adı verilen ruhani bir meclise uğraması ve orada bulunan kişilerle olan ilişkisi ve konuşmalarına dayandırılır. Her cem töreni bu olayın anılması, canlandırılması ve ruhsal olarak yeniden yaşanması" (Arslanoğlu 2001, s. 59) olarak düşünülür. Buna göre semahların en erken Hz. Muhammed dönemine, 7. yüzyıla tarihlendiğini söyleyebiliriz. Zelyut (1992, s. 69), Alevi cem ritüelinin tarihsel kökeninin İmam Cafer Sadık dönemine denk geldiği için semahı 8. yüzyıla tarihlendirmektedir.

Semahlar, ait olduğu topluluğun tarihi ile düşünüldüğünde ise Alevi topluluğunun tarihi 16. yüzyılbaşlarına; Sünni Osmanlı İmparatorluğu ile Şii Safeviler arasında süregelen politik ve dini mücadelelere dayanır. "Alevilik, çoğunlukla Safevilerle ilişkilidir ve Anadolu'da dönemin Kızılbaş isyanlarına katılmış olan heterodoks gruplar içinden ortaya çıkmıştır" (Dinçer, 2004, s. 31). Van Bruinessen'e (1996, s. 9) göre: "Tarihsel olarak Alevilik 16. yüzyılda İran'daki Safevilerle çok yakın dinsel ve politik bağlantıları olmuş olan Anadolu'nun çok sayıda heterodoks grubundan ortaya çıkmıştır". Melikoff'a (1999, s. 2) göre: "Aleviler... semahların Anadolu'daki heterodoks Alevi Türkmenler tarafından, 13. yüzyıldan bu yana icra edildiğine inanmaktadırlar. Hacı Bektaş Veli'nin arkadaşlarıyla abdallarıyla birlikte bir dağa tırmanması dervişler ile burada ateş yakıp semah yapması ile ilişkili anlatı tarihsel bulgu ve buna dayanan gerçeklik açısından değil aslında tahayyül edilen bir geçmiş olarak değerlendirilebilir". "Zira Aleviliğin 16. yüzyıla kadar kendisini ifade edecek araçlara sahip olduğunu söylemek güçtür" (Çamuroğlu, 2005, s. 12). Erol'a (2018, s. 99) göre: "16. yüzyıldan bu yana sosyal politik ve coğrafi olarak marjinalleştirilmiş olan Alevi toplulukları kendi kurallarını biçimlendirmiş ve merkezi otoritenin yönlendirmesinden ayrılmıştır".

Sözlü bir kültür olması nedeniyle bu görüşlerden birini "doğru" kabul etmek; semahın hangi döneme tarihlendiğini somut olarak ortaya koymak pek mümkün görünmemektedir. Bu makalede yukarıda bahsi geçen görüşlere ilişkin bir tercih söz konusu olamaz. Buradan çıkarılacak somut bir sonuç, semaha ilişkin farklı köken mitlerinin var olduğudur.

¹⁴ Şamanlar, "küçük ölçekli ve bireylerin eşitliğine dayanan toplumlarda sıklıkla bulunan, mesleklerini yarı zamanlı sürdüren din bilginleri" (Lavenda & Schultz, 2017: 108) olarak tanımlanabilir. Bu tanım çerçevesinde uygulamaları ve statüleri bakımından dedelik makamının şamanlık ile bir ilişkisinin olduğu düşünülebilir.

¹⁵ Semahın kökenine ilişkin diğer bir inanişaya göre, Hacı Bektaş Veli Hırka Dağı'na çıktığında yanındakilerden ateş yakmasını ister. Ateş yakıldıktan sonra Hacı Bektaş Veli ve yanındaki abdallar ateşin etrafında semah dönerler. Hacı Bektaş Veli hırkasını ateşin üzerine atarak, küllerin düştüğü yerde odun bitmesini diler ve o zamandan sonra dağda birçok ağaç çıkar. Dağa da 'Hırka Dağı' adı verilir (Melikoff, 2007: 158).

¹⁶ Bu konuyla ilgili olarak ayrıntılı anlatılar için Bozkurt'a (1995) bakılabilir.

Semah bir kültürel performans içinde gömülü ve bağımlı bir fenomen iken günümüzde bir müziksel tür olarak bağımsız bir konum almıştır: 1950'lerde devletin halk müziği ve halk oyunu festivallerine semah ekiplerini davet etmesiyle görünürlük ve meşruluk kazanmaya başlamıştır. Bu, aynı zamanda semahın diğer kültürel bileşenlerinden ayrımlandığı ve salt geleneksel bir müzik/dans olarak kabul edildiğini de ortaya koyar. Semahın ontolojisinin çok daha eski tarihlere kökenlenmesine rağmen ediminin kamuya açık bir biçimde gerçekleştirilmesinin, dönemin iklimine bağlı olarak siyasal, kültürel vb. kimi nedenlerle 20. yüzyılın ikinci yarısına kadar geciktiği söylenebilir. Erol (2018), Alevi semahlarını iki ana eksende irdeler. İlki, 1950'lere kadar geleneksel olan kapalı bir ekonomi içinde kırsalda oluşturulanlar; ikincisi ise modern olan, 1980'lere tarihlenen kentlerde yoğunluk kazanan ve kente ilişkin iletişim kodları ile etno-politik değerlerle oluşturulanlar. 1980'lerden sonra müzik metalaşmasının ve sektörün gelişimiyle birlikte kasetlerin ve CD'lerin semahlarda yer alan müzikleri içeren ses kayıtları gündeme gelir. 1990'lar, devletin artık Aleviliği ve kültürel performansları resmi olarak tanımaya ve desteklemeye başladığı dönemdir. Örneğin ilk kez 1964 yılında Aleviler tarafından organize edilmeye başlanan Hacı Bektaş Veli Törenleri, 1990'lı yıllarda devlet tarafından desteklenmeye başlar¹⁷. Salcı (1942, s. 10), semahların değişen kültüre direnen önemli bir kültürel performans olduğunu söyler.

Geleneksel olarak yüzyıllar boyu kendilerini tecrit ederek bir başka deyişle soyutlamış olarak -merkezi otorite ve ideolojiden bağımsız- yaşayan Alevi toplulukların müziğinin yüzyıllar boyu gizlilikle özdeşleşmesi ve aynı inanca sahip olmayanlardan bir sır gibi saklanmış olması bu müziğin Anadolu geleneğinin en otantik biçimine sahip olduğunu ve içeriğini önemli ölçüde koruduğunu düşündürmektedir.

Günümüzdeki uygulama zamanlarına bakıldığında semahların sadece cem ritüelleri ile sınırlı kalmadığı görülür. Semahlar aynı zamanda türbeleri kutsamak, önemli günleri anmak amacıyla da dönülmektedir. Yani katı kurallara sokulmayan semahlar, edep ve erkan kuralları içinde cemlerde dönüldüğü gibi, kutlama ve eğlence günlerinde de dönülmektedir. Örneğin; her yıl 16-17-18 Ağustos'ta Nevşehir'in Hacı Bektaş ilçesinde Hacı Bektaş Veli'yi anma günlerinde semahlar dönülmektedir. Anadolu'nun birçok yöresinde Mart ayında Nevruz'u kutlamak için de semahlar dönülmektedir (Altın ve Altın, 2014, s. 227). Melikoff (1999), semahın "kırsal bölgelerde özellikle tarla işlerinin sona erdiği kış döneminde yapıldığını... Karakaş (2003, s. 227) ise, Ekim, Kasım aylarında tüm köy halkının katılımıyla akşam saatlerinde yapıldığını söyler".

Üslup ve Müziksel Doku Bakımından Semahlar

Üslup, insanların iletişim aracılığıyla bir şeyi, bir şekilde ifade ederken sergiledikleri davranışlara yönelik bir kavramdır. Bu bakımdan kavram, genel-geçer bir anlayışla bir "yapış-ediş" in, nasıl gerçekleştirildiğine ilişkin bir anlam haznesine sahiptir (Ersoy, 2017a, s. 303). Ancak üslubun müzikte yalnızca seslendirme aşamasıyla sınırlandırılması bir yanlısamadır. Ampirik bir yaklaşımla üslubun, seslendirme aşamasını aşan ve birçok içrek (bâtuni/ezoterik) bileşenden oluştuğunu söyleyebiliriz.

Müzikte doku kavramı ise müziği oluşturan seslerin hangi düzlemde ve nasıl düzenlendiğini ifade eder. Bu düzenlenmenin oluşturulabilmesi için verili ses dizgeleri de bu kapsamda değerlendirilebilir. Çünkü müziksel üretim açısından bir biçimde belirlenmiş olan ses dizgelerine ihtiyaç vardır. Dolayısıyla bu edimin gerçekleştirilmesine ilişkin bir ses dizgesinin varlığı zorunludur.

¹⁷ Bu dönemdeki değişim kimi kaynaklarda "Alevi Müzik Uyanışı" (revival) olarak kavramsallaştırılır. Ayrıntılı tartışma için Bkz: (Livingstone 1999; Erol: 2002; Dönmez: 2014b).

Kimi kaynaklar müzikte doku kavramını örgü kavramıyla aynı anlamda kullanırken, kimi kaynaklar bu iki kavrama farklı anlamlar yükler. Örneğin Uçan'a (1997) göre müzikte doku: "bir müzik yapıtında seslerin üst üste düzenlenmesi ve dikey örgütlenmesi ile oluşan estetik yapı" iken; müzikte örgü: "Bir müzik yapıtında seslerin art arda düzenlenmesi ve yatay örgütlenmesi ile oluşan anlamlı estetik yapı"dır. Bu makalede tercih edilen doku sözcüğü: "Verili bir ses dizgesini ve bu dizgeyi oluşturan seslerin belirli bir bilinç ve/veya anlayışla (yatay ya da dikey) düzenlenmesi"ni içeren bir anlamda kullanılmıştır. Semahlarda kullanılan müziksel doku modal/makamsal (yatay olarak düzenlenmiş) bir yapıdadır. Bu modal/makamsal yapı ise çoğunlukla monofonik (*monophony*), kısmen de homofonik (*homophonic*) veya bifonik (*biphonic*) olarak seslendirilir. Alevi müziğinin yaratımında kullanılan modal yapı, Türk sanat müziği jargonuyla ifade edilecek olursa; daha çok Hüseyini, Uşak, Kürdi ve Karcıgar makamlarında yoğunlaşmaktadır. Ancak makam çeşitliliği bu makamlarla sınırlı değildir.

Yukarıdaki tanımdan da anlaşılacağı üzere doku kavramı, ses dizgelerini ve bu ses dizgelerinden seçilen seslerin yatay ya da dikey olarak dizilimini nitelemektedir. İşte bu dizilimin nasıl seslendirileceği de üslubun konusudur. Üslup, müziksel türü belirleyen en güçlü ölçütlerdendir. Hatta kimi kaynaklar müzikte tür farklılığının tek başına üslup kavramıyla açıklanabileceğini savunur. Bourdieu'nün (2015, s. 149), "üslup, tanımı gereği sadece ötekiler için vardır" tümcesi üslubun farklılıkları belirleyiciliğini vurgular. Esasen yukarıda da belirtildiği üzere, üslup kavramının anlam haznesindeki genişlik, bu görüşü oluşturan etken olarak düşünülebilir.

Semahlar özelinde üslup kavramı da oldukça geniş bir kapsama sahiptir. Örneğin belirli bir dağar üzerine gerçekleştirilen seslendirmelerde çoğu zaman doğaçlamanın¹⁸ yer alması, bu seslendirmenin monofonik, homofonik veya bifonik olması, hatta çalgıların akort sistemleri de üslubun kapsamı altına girer. Onatça (2007, s. 47) Alevi semahlarının seslendirilmesinde 1950'li yıllara referans vererek: "Kentlerde eğitim almış sanatçıların Alevi tavrı olarak bilinen 'bağlama düzeni' (La - alt tel; Re - orta tel; Mi - üst tel) yerine başka enstrümanlarla kolay uyum sağlamak amacıyla bozuk düzenin (La - alt tel; Re - orta tel; Sol - üst tel) tercih edildiğini" söyler. Bağlama düzeninin piyasada endüstriyel banda girmesiyle ve semahın müziksel kesitinin bağlamından koparılıp albüm kayıtları yoluyla sadece işitsel bir zeminde tüketime sunulması, "bağlama düzeni" olarak tanımlanan akort sistemi yoluyla gerçekleştirilmiştir. Burada Alevi müzik uyanışçılarının bu düzeni kullanmalarının etkisinin yadsınamayacağını söylemek gerekir. Arif Sağ, Musa Eroğlu, Yavuz Top ve Muhlis Akarsu gibi uyanışçılar, albüm adını da Alevi müzik kültürünü çağrıştıran "muhabbet" olarak adlandırmışlardır. Bu ekolün de yoğun olarak kullandığı tezenesiz bir çalım tekniği olan *şelpe*, (şerpe, pençe vb.) semah seslendirmelerinde önemli bir başka üslup olarak dikkat çeker.

Yer ve Mekân Bakımından Semahlar

Hemen her kültürel bileşende (sanat dalında) olduğu gibi müzikte de herhangi bir türün oluşabilmesi için fiziki bir yalıtım gerekir. Başka bir ifade ile her müziksel tür, belirli bir yer ve mekân ile ilişkilidir. Mekân (ya da mahal) Giddens'e (1990) göre: "toplumsal faaliyetin coğrafi olarak konumlandırılmış fiziksel ortamıdır" (Akt; Stokes, 1998, s. 125). Müzik de bir toplumsal/kültürel ifade olarak böyle bir fiziksel mekânda biçimlenir. Dolayısıyla müzik, seslendirildiği ortamlardan, yerlerden/mekânlardan bağımsız düşünülemez. "Müzikler yerin ve mekânın dokusundan, yapısal özelliklerinden doğrudan etkilenir. Bu bakımdan yer ve mekân müziğin üretilmesinde, seslendirilmesinde, biçimlenmesinde ve tanımlanmasında önemli bir unsurdur" (Ersoy, 2014, s.

¹⁸ Burada zakirlik yapan kişinin müziksel becerisinin önemi devreye girer.

104). Ancak müziğin de yer ve mekânı yeniden anlamlandırma gücü vardır. Kimi yerler ve mekânlar, kimi zaman ilgili kültürel performansın sergilenmesine yönelik amaçla inşa edilirken, kimi zaman ise müzik kültürlerinin doğal dinamikleri ilgili yeri ve mekânı kendilerine sergilenme alanına dönüştürürler. Stokes da (1994, s. 4) müziğin bu gücü taşıdığını düşünür: “Müzik önceden yapılandırılmış bir toplumsal mekândaki herhangi bir işaretleyici olmanın ötesinde, mekânı dönüştürecek araçları sunan bir olgudur”. Dolayısıyla müzik ile mekân arasında ikili ve vazgeçilmez bir ilişki söz konusudur.

Yerler ve mekânlar olarak belirlenen bu ölçüt, iki farklı kategoride değerlendirilebilir: “Makro Alanlar” (Geniş Ölçekli Alanlar) ve “Mikro Alanlar” (Dar Ölçekli Alanlar). Bir müziksel tür, hem coğrafi (*territorial*) bir yer yani makro düzeyde, hem de mekânsal (*spatial*) yani mikro düzeyde üretiliyor, seslendiriliyor ve tüketiliyor olabilir. Semahların Alevi kültürel kimliği ile olan sıkı bağıntısı dolayısıyla, semahların yaşam bulduğu (üretildiği ve tüketildiği) yerler ve mekânlar, Alevilerin yaşadığı tüm mahallerdir. Sivas, Erzincan, Malatya vb. gibi Alevi nüfusunun yoğun olduğu şehirler (*teritoria*) “makro” alanları oluştururken; bu şehirlerin içinde daha dar mahaller, türdeş Alevi yerleşim yerleri ve/veya cem evleri ise “mikro” alanları temsil eder¹⁹.

Cem etimolojisi bakımından Arapça²⁰ kökenli ve “bir araya gelme”, “birlikte olma” anlamlarına gelmekle birlikte, içinde semahın da yer aldığı Alevi hizmetlerini sergilemek adına bir mahalin mekâna dönüştürülmesini de niteler. Bu bakımdan cem ifadesi aynı zamanda bir mekânı da çağrıştırır. “Öğreti olarak üç can bir araya geldiğinde her yerde yapılabilen cemler, günümüzde cemevi adı verilen mekanlarla özdeşleşmiştir” (Özdemir, 2016, s. 48). Semah performansları bu mikro alan çerçevesinde ayrıca “cem içi” ve “cem dışı” olarak kategorize edilebilir. “Cem içi (içeri semahları) müzik pratiklerini: Cem törenleri sırasında seslendirilen deyiş, nefes, duvaz gibi müziksel ürünler eşliği ile birlikte gerçekleştirilen semahlar oluşturmaktadır. İçeri Semahları; Cemde bulunan ikrar vermiş musahipli evli çiftler tarafından dönülen semahları kapsamakta ve Cem törenleri dışında yoldan olmayan kişilerin önünde dönülmemektedir” (Onatça, 2007, s. 71). Cem dışı (dışarı semahları) müzik pratikleri: Medya ve müzik endüstrisinde üretilen, düğün ve nişan gibi kutlamalarda kullanılan müzikler olarak sınıflandırılabilir. Bunlar, “oniki hizmet dışında yapılan semah kültürünü genç kuşaklara benimsetmek ve öğretmek amacını güden semahlardır” (Onatça, 2007, s. 72).

Cem ritüellerinin türdeş olmadığını hatırlatmakta yarar var. Cem ritüelleri farklı yörelerde farklı işlevler ve adlarla gerçekleştirilir. “Görgü Cemi”, “İkrar Verme Cemi”, “Musahip Tutma Cemi”, “Dardan İndirme Cemi”, “Muhabbet Cemi”, “Abdal Musa ve Nevruz Cemi” bunlara örnek olarak sayılabilir. Onatça (2007, s. 40), diğer cemlere göre Nevruz cemine ilişkin mekânsal ve işlevsel farklılıkları şöyle değerlendirir: “Zaman zaman açık havada ve kalabalık topluluklarca yapıldığı anlaşılan tören, büyük bir coşku ve şenlik havası içinde yürütülmekte kimi zaman dinsel görünümü aşır şenlik havasına bürünmesi ise doğal karşılanmaktadır”.

Semahların yer ve mekân ölçütü bakımından sınırlılıklarının günümüzde esnek bir yapıya büründüğü söylenilebilir. Günümüzde kitle iletişim sistemlerinin, kişisel yolculuğa gerek kalmaksızın hemen her şeyi her zaman ulaşılabilir kılması, otantik (sahici) mekânların mahiyetini ve önemini azaltmakta, ilgili müziksel tür için yeni mekânlar üretmektedir. Gerçekten de kültür ve ifadeleri artık fazlasıyla hareketli bir hal almıştır. Sanal, (*digital*) ortamlar bu konuda oldukça etkili olmaktadır. Bugün popüler müziklerden etkilenmeyen ve bunun doğal bir mekanizması olan endüstriyel müzik bandından ayrı kalabilen müzik yok denecek kadar azdır. Otantik

¹⁹ Semahın mekânsal bağlamda tanımlanmasına yönelik aykırı bir görüş olarak Yönetken’e bakılabilir. Yönetken’e (1945) göre “camide yapılan bir oyun olmaması sebebiyle semahların dini müzik ya da dini oyun olarak adlandırılması doğru değildir.

²⁰ Korkmaz (1993) sözcüğün Farsça olduğunu söyler.

bir alanda kalanlar olduğu gibi, bugün için otantik yerlerinden ve mekânlarından taşmış ve bu endüstriyel bandın içine yerleşmiş semahlar da mevcuttur. Dolayısıyla otantik bir perspektiften yukarıda değinilen yerler ve mekânlar semahların alanları olarak düşünülmeyle birlikte, günümüz ikliminde sanal ortamların semahların yeni yerleri ve mekânları olarak düşünülmesi doğal bir sonuçtur. Çünkü semahlar açısından bu sanal ortamlar özellikle tüketim sürecinde (hatta kimi Aleviler için bir eğitim sürecinde) önem arz etmektedir.

İşlevsellik, Repertuar ve Tema Bakımından Semahlar

İşlevselcilik, etnomüzikolojide özellikle 20. yüzyılın yaygın kuramlarından birisi olarak dikkat çeker. İşlevselcilik temelde parça – bütün ilişkisi ekseninde canlı bir organizma analogisi çerçevesinde kuramsallaştırılmıştır. Bu perspektife göre müzik, kültürel ve toplumsal bir bütünselliğin parçasıdır ve bu bütünselliğe katkı yapmaktadır. Dolayısıyla müzikte işlevselci bir perspektif, müziğin ne olduğundan çok, ne işe yaradığına ilişkin bir yaklaşımı temsil eder.

Semahın işlevinden bahsederken cem ritüelinin bir parçası olması dolayısıyla cem ritüelinin işlevlerinden bağımsız düşünülmemelidir. “Cem ritüeli genelde dinsel nitelikli olup, insanların hem tapınma hem ruhen temizlenme eylemini hem de bireysel ve toplumsal sorgulama işini kapsamaktadır... Cem kurumu özellikle Osmanlı Devleti zamanında halkın mahkemeleri gibi görev yapmış, sorunların çözümü için Osmanlı Devleti’nin mahkemelerine gidilmemiş, gerek kişisel gerek ailevi ve gerekse toplumsal sorunlar cemde görüşülerek çözüme bağlanmıştır” (Onatça, 2007, s. 29). Dolayısıyla cem ritüelleri dinsel açıdan yüklü işlevselliklerinin yanı sıra seküler zeminde de önemli işlevler içerir.

Yaman (2001, s. 4), “Dinsel İşlevler; Sosyal-Eğitsel İşlevler ve Hukuksal İşlevler” olmak üzere cem ritüeli işlevlerini üç ana başlıkta toplar. Bozkurt da (1990, s. 82) seküler işlevleri vurgulayarak cem ritüelinin: “... bir okul, bir tür eğlence, toy ve şölen” olduğunu, cem içinde “yenilip içildiğini, eğlenildiğini ve aynı zamanda yas tutulduğunu” aktararak insanî duyguların seküler zemindeki ifadelerini vurgular.

Semahlar kimlikel bir alan yarattığı gibi buna paralel olarak bir ideolojik zemin de yaratır. “Yaşlı kuşak semahı bir dans olarak değil dinsel bir hizmet olarak değerlendiriyordu. Ancak politikada muhalif konumlar edinen kesimler için semahlar, protestolarını göstermenin bir aracı olabiliyordu” (Dinçer, 2004, s. 33). “Pek çok Alevi... kamusal alanda sahnelenen semah icrasının semahın temsil ettiğini iddia ettiği şeyle çok yakından ilişkili olduğuna inanıyor. Bu anlamda kamusal alanda sahnelenen semah icraları ile ritüel şarkılar, kentlerde ve diasporada yeniden inşa edilen Alevi kültürel kimliğinin etno-politik veçheleri olarak öne çıkıyor... Aleviler semahları bazen sosyo-dinsel kimliklerinin veçheleri olarak değerlendirirken bazen de bu ritüel dansları etno-politik kimliklerinin kültürel teşhir alanları olarak kabul ediyorlar” (Erol, 2018, s. 209).

Seküler düzeyde sosyal, eğitsel ve hukuksal işlevler barındırır da semahların işlevlerinde önemli bir ağırlığı olan dinsel bir ibadet işlevi olduğu görmezden gelinemez. Genel-geçer bir biçimde semahlar bir ibadet olarak işlevselleştirilmiştir. Bu erekle semah içindeki müzik ve dans edimlerinin farklı ifadelerle söyleme döküldüğü dikkat çeker. Yapısında müziğin temel bileşenlerinin yani, ezginin ve ritmik katmanların varlığına karşın yüklenen anlam tıpkı namaz kılmak gibi bir ibadet olarak değerlendirilmektedir. Dans olarak değerlendirilmemesinin en somut örneği ise bu tip dilsel davranışlardır: “Semah oynanmaz, dönülür”. “Semahın dönüldüğü ortam mutlaka özel ve dinsel anlamı olan bir ortam olmalıdır. Yani ilahi bir sırdır. Öyle günümüzde

yapılanlar gibi herkesin kolunu açarak yapacağı bir dans değildir²¹". Dolayısıyla müzik ve dansın bir eğlence referansı oluşturmaması için, tercih edilen sözcükler Alevi jargonu olarak ibadet işlevselliğini vurgulamak adına belirginleştirilir. Yönetken, (2006, s. 39-40) bu konuda oldukça farklı düşünür:

Bektaşî-Alevî müziği ve oyununa dini müzik ve oyun diyenler varsa da biz bu kanaate iştirak etmiyoruz, bunlar Müslüman-Sünnî-Ortodoks mabedi olan camide yapılan bir müzik ve oyun olmadığından onlara Türk dini müzik ve oyunu demek doğru olmaz, bir tarikat ve mezhep kültürü olduğundan onlara tarikatı mezhebi manada 'Sectaire' demek daha doğru olur, kaldı ki Bektaşî-Alevî ezgileri ve oyunları tam dini ve ilahi bir karakter de taşımazlar... Onlar tamamen büyük Anadolu Türk halk müziği ve oyunlarıdır.

Yönetken'in farklı yaklaşımı bu konuda marjinal kalmaktadır. Özellikle etnografik gerçeklik ve emik algı düzeyinde semahların inançsal (dinsel) işlevselliğinin varlığını kabul etmek gerekir. Ancak günümüzdeki kimi uygulamalar, semahlarda yüklü bulunan bu ibadet işlevinin dönüşüme uğradığını ortaya koyar. Kimi semahlar, işlevsel açıdan ibadet amacı dışında sahnede icra edilmiş, işitsel boyutuyla albümlerle satışa çıkarılmış, gösteri amaçlı kültürel bir hizmete dönüştürülmüştür. Bu tip dönüşümler, mistik işlevinin dönüştürülmesi anlamına gelen "demistifikasyon" (*demystification*) olarak nitelendirilebilir. "1960'larla birlikte olgunlaşmaya başlayan bu süreçte Alevî topluluklar cem ritüelleri içine gömülü müziksel pratiklerini, gerek kaydedilmiş ürünler olarak gerekse canlı icralar yoluyla bambaşka bir bağlamda deneyimleyerek kendilerini haklılaştıran ihtiyaçtan çıkarmaya, araçsal geçmişinden koparmaya ve işlevsel bağından azad etmeye başlamışlardır" (Erol, 2018, s. 121).

Repertuvar ve Tema

Alevî cem ritüellerindeki hizmetlerden birisi olarak tanımlansa da semah, bu ritüellerde yer alan tek müziksel tür ve performans değildir. *Nefes*²², *deyiş*, *duvaz-ı imam*²³ gibi diğer türler de bu ritüeller içinde yer alır, seslendirilir²⁴. Ancak semah, bu türler içinde her zaman öncü ve marjinal bir tür ve performans olarak yerini almıştır.

Repertuvar, ilgili müziksel türün tarihi geçmişinden bu yana belirlenmiş olan normatif standartlara uygun ve ilgili sanat dünyası tarafından mutabakatla oluşturulmuş, seslendirilmiş ve tüketilmiş istikrarlı bir sürecin üretimleri olarak düşünülebilir. Bu bakımdan repertuvarı, seslendirmeye hazır, ilgili sanat dalının ve üslubunun temsil edildiği parçalar/eserler bütünü, bir "müzik dağarı/yığını" olarak tanımlayabiliriz.

Repertuvarında belirli temalar, ilgili müziksel türün karakteristiğini de ortaya koyar. Bir hikâyenin, bir romanın, bir makalenin ya da bir tiyatro eserinin nasıl bir "tema"sı (konusu) varsa bir ifade kültürü olarak müzik de "tema" içerir. Semahlar, vokal-çalgısal birlikteliği ile seslendirildiği için burada temayı belirleyen vokal içeriktir. Tarihselci bir yaklaşımla Alevilikteki önemli figürler ve yaşam deneyimleri, semahların vokal içeriklerinde önemli bir yer işgal eder. Müzik burada kültürel belleğin en güçlü aktarıcısı olarak dikkat çeker. Bu içerik yalnızca semahlarla sınırlı değildir. Aslında cem ritüelleri içinde yer alan deyişlerin ve nefeslerin temaları da ağırlıklı olarak Hz. Muhammed, Hz. Ali, Hz. Hüseyin ve diğer önemli Alevî figürlerini içerir.

²¹ <http://www.fmrtr.com/alevi-kulturu/4693695-semah-nedir.html>

²² Nefes, genellikle Bektaşî müzik kültüründe kullanılır. Ancak kimi Alevî ritüellerinde de bu ada rastlanmaktadır.

²³ Halk arasındaki söyleniş şekli "Duvaz İmam" şeklindedir, Farsça "Duvazdeh" Oniki sayısında bozma bir kelimedir. Oniki imam anlamına gelir, Oniki İmamlar için söylenmiştir.

²⁴ Bu türler semah için üretilmeseler de günümüzde kimi diğer müziksel türlere yeni stilize yapılarak semah müziği olarak kullanılmaktadır.

Semahların içinde yer alan önemli diğer bir tema ise “turna”dır. Turnanın tema olarak ne kadar önemli olduğu semahlara isim olmasından da anlaşılabilir. Turna Alevilerde önemli bir sembolik güç taşır. Alevilik inancında turna ile Hz. Ali arasında bir diyalogun olduğuna inanılmaktadır. Hatta semah dansında kimi figürlerin turnayı simgelediği düşünülmektedir. Turnanın bu önem ve özelliklerinin yanında,

Hazret-i Şâh’ın avazı (sesi) olma, Hoca Ahmet Yesevî’de görünme, Hz. Ali’den ve Hacı Bektaş Veli’den haber getirme gibi olağanüstülükler yüklenen bir kuştur. Turna (“d” harfi ile “durna” şeklinde de kullanılmıştır) habercidir, hasrettir, özlemdir, dert ortağıdır, özgürlük sevdalısıdır, sestir, avazdır. Ayrıca gök tanrıyı temsil ettiği var sayılmış kutsaldır. Hz. Ali’nin sesidir nefesidir. Turnanın bu özellikleri semahlarda dile getirilmiştir (Günşen, 2005, s. 348).

Gizil Unsurlar

Kimi müziksel türler, yalnızca ilgili müzik geleneği içinde yer almış olan karakteristik gizil unsurlar barındırır. “... Hemen her müzik türünün kendilikleriyle ilişkili ve sınırlılıkta olması nedeniyle bu gizil unsur modele dâhil edilmemiştir” (Ersoy, 2017b, s. 14). Ancak bu unsurun, ilgili müzik türünün daha iyi anlaşılmasına katkı sağlayacağı için konuyla ilgili irdelemeye dahil edilmesi son derece önemlidir. Semah hakkında, modelde yer alan ölçütler dışında söylenmesi gerekenler, bu makalede gizil unsurlar olarak aktarılacaktır.

Semahlarda gizil unsurların içinde değerlendirilebilecek temel bir dilsel edim olarak “sır” sözcüğünün varlığı ve Aleviler arasındaki dolaşımı oldukça önemlidir.

Alevilik-Bektaşilikte de ‘yol’un mensuplarının bildiği özel bilgi veya ‘tarikat sırrı’ olarak tabir edilen hem ‘dede’ ile ‘tâlîp’ arasında, hem de söz konusu toplulukça Alevî-Bektaşî olmayanlara karşı saklanıp muhafaza edilen birçok ‘sır/giz’ vardır. ‘Ser verilir, sır verilmez’ düsturu gereği, ‘yol’un bu gizli bilgileri, gizliliğini koruyarak gönülden gönüle aktarılır; yazılmaz ve söylenmez, sadece yaşanır. Dolayısıyla, Alevî-Bektaşî Türk topluluğunun çok rahatlıkla gizli dil sınırları içinde değerlendirilebilecek kavram, kelime, deyim ve semboller dünyası olduğuna hükmedilebilir (Günşen, 2005, s.329).

Dönmez’in (2014a, s. 201) semahların icrasında bilinmesi gerekenler hakkında aktardıkları bu makalede yer alan gizil unsurlar çerçevesinde değerlendirilebilir: “Alevî Batınlığının merkezinde yer alan en büyük söylence (mit), kırklar söylencesidir. Denebilir ki Aleviliğe ait ritüel müziklerinin yüzde sekseni Kırklar söylencesini anlatır: Semah, miraçlama, tevhit gibi tüm cem müzikleri, bu söylencenin anlamsal bir uzantısıdır. Dolayısıyla zakirlerin, semahçıların ve diğer icracıların bu söylencenin anlamını bilmeksizin çalıp söylemeleri ya da semah dönmeleri, akla ve mantığa aykırıdır”.

Semahlarda, yer alan metaforik ilişkiler, semahların doğal bir bileşenidir. Bunların başında sayı mistisizmi gelir. Alevî inancında (Allah-Muhammed-Ali’yi simgeleyen) 3 sayısı; (12 imamı ve cem ritüelindeki 12 hizmeti simgeleyen) 12 sayısı; (yüce ve ulu sayılan 7 ozanı simgeleyen) 7²⁵ sayısı; (kapı ve makam simgeleyen) 4²⁶ ve

²⁵ 7 ulu, 7 kutup olarak adlandırılan bilinen ozanlar: Nesimi, Fuzuli, Şah Hatayi, Pir Sultan Abdal, Kul Himmet, Virani ve Yemini’den oluşur.

²⁶ Alevilikte 4 kapı: “Şeriat”, “Tarikat”, “Hakikat” ve “Marifet” olarak tasnif edilmiştir.

40 sayıları, Alevi kültürü içinde kodlanmış ve kutsal referansları olan bu sayılar, semahtaki sayı mistisizmine örnek oluşturan önemli argümanlardır.

Alevî-Bektaşî kültüründe renklerin de özel anlamları vardır. Örneğin, beyaz Hz. Muhammed'e, kırmızı Hz. Ali ve Hz. Hüseyin'e, açık yeşil ve sarı Hz. Hasan'a, kara/siyah ise Hz. Fâtıma'ya yakıştırılır. Bu renklerin tarihsel, mitolojik ve sembolik ilişkileri vardır: Kırmızının, Hz. Ali ve Hz. Hüseyin'in şehitliğinin kanını; Yeşilin, Hz. Hasan'ın zehirlenmesini; Karanın/siyahın da Hz. Fâtıma'nın oğullarının matemini sembolize ettiği Aleviler arasında yaygın olarak kabul görmüştür. "Kırsal kesimde yaşayan Alevî-Bektaşî kadın veya kızlarının başörtülerinin rengi de bu açıdan ayrı bir önem arz eder. Meselâ; yeşil baş örtüsü kadının ehlibeyt soyundan geldiğini işaret ederken, kırmızı baş örtüsü kadının evli olduğunu, siyah baş örtüsü ise yas ve olgunluğu simgeler" (Günşen, 2005, 346).

Yine bir metafor olarak "dönme" edimi de Alevi kültürü açısından önemli bir gizil unsuru oluşturur. Semahın içinde, müziksel kimi pratikler/bileşenler eşliğinde 'dans' niteliğinde bir davranış sergilenir. Aleviler için bu davranış, dans etme, oynama gibi seküler çağrışımlar barındıran sözcüklerle tanımlanmak yerine, genel geçer olarak "dönme" sözcüğü ile nitelendirilir. Bu sözcüğün tercihinde ezoterik (*gnostik*) bir vurgu ile inançsal düzeyde insan yaşamının döngüselligi işaret edilir. Bu inanışa göre evrenin ve yaşamın temelinde dönme vardır. Yaşamın temel dinamikleri, hücrelerin ve kanın dönmesi; insanın topraktan gelip yine toprağa dönmesi vb. hepsi bu döngüsellik zihinsel ve edimsel inançlara yansımalarıdır. Güray'ın (2010, s. 123-127) tespitleri de bu minvaldedir. Güray semahın, tamamlanmamış ve kâmil hale gelmemiş insanın, gnostik bilgiyi elde ederek insan-ı kâmil olması sürecini resmetmekte olduğunu ifade eder. Güray'a (2010, s. 131-139) göre Anadolu'da inanca dair danslarda olduğu gibi semahta da kutsal devir mekanizmasının insan ibadetinin danslara yansıdığını, dolayısıyla semahın, "döngü tabanlı dini dans ve ona eşlik eden ezgiler" olduğunu ve "semanın kutsal bilgiye ulaşan döngüsel yolculuğun en önemli unsurları olduğu"nu söyler. Nizamoğlu'nun *Hü Diyelim Döne Döne; Gece Gündüz Döne Döne* gibi semahları da bu döngüsellik müzikteki ve danstaki somut karşılıkları olarak düşünülebilir.

Semah ediminde semahçılar açısından kimi unsurlar normlaşmıştır. Örneğin yalın ayaklı olmalı, baş kısmında herhangi bir aksesuar, şapka, örtü vb. bulunmamalıdır. Böylece yaratılış refere edilerek 'anadan üryan'lık betimlenir. "Buradaki başı açık yalın ayak mevzusu aynı zamanda dervişliği, yoksulluğu ve yetimliği de ifade etmektedir. Ki bu dervişanlık Alevi öğretisinin içinde de bulunmaktadır. Kırklar söylencesi içinde Muhammed'in Kırkların arasına peygamberliğini tebliğ ederek değil, yetim ve yoksul olduğunu söyleyerek girdiği unutulmamalıdır" (Dönmez, 2014a, s. 198). Sıdkı Baba'nın *Başım Açık Yalın Ayak Yürüttün* adlı semahı da bu felsefi görüşün somutlaşmış müziksel bir örneği olarak verilebilir.

Bağlama, genel-geçer olarak her ne kadar Türk kültürel kimliğinin kapsayıcılığında temel bir müziksel araç olarak algılansa da Alevilerin kültürel kimlikleri ekseninde daha güçlü bir temsilci konumundadır. Bağlamanın Alevi kültürü ile olan metaforik ilişkisi de gizil bir unsur örneğini oluşturur. "Bağlama Hz. Ali'nin ve onun ilkelerinin maddi bir temsili olarak kabul edilmiştir; tınlama kutusu Hz. Ali'nin gövdesini, sapı Hz. Ali'nin kılıcı *zülfiğâr*'ı, 12 teli (kimi zaman 12 perdesi) 12 imamı ve tellerin en düşük sesli (bam) olanı da Hz. Muhammed'i temsil ettiği söylenir" (Markoff, 2002, s. 798). Bunun bir yansıması olarak da bağlama Alevi retoriğinde "Telli Kur'an" olarak kabul edilir. Bağlamanın simgeselleştirilmesi bunlarla sınırlı değildir. Kutsiyet, bağlamanın yalnızca varlığına ve performansına değil, yapısal unsurlarına da metaforik olarak atfedilir:

... saza takılan tel sırası, çalgının göğsüne ve teknesine açılan delikler, bu deliklerin sayısı, sap dibinin gövdeye bittiği kısımlarda görülen şekiller ve sazın bazı parçaları özel remizler birtakım Bektaşî [Alevi] inançlarını simgeler. Tellerin üç sıra bağlanması, sazın göğsüne ve teknenin üst kısmına açılan üç delik; Allah, Hz. Muhammed ve Hz. Ali üçlüsünü temsil eder. Saz sapının gövde ile birleştiği yere yapıştırılan üçgen şekiller de yine aynı inanç doğrultusunda kullanılan Bektaşilik remizleridir. Saz üzerinde üç sıra halinde toplam on iki telin bulunması ise bu tellerin on iki imam aşkına bağlandığı anlamını taşır. On iki tel bağlanan bir sazın da büyük ebatta olacağı muhakkaktır (Şenel 1991, s. 555).

Onatça'nın (2007, s. 56), Birdoğan'dan aktardıkları da bu minvalde önemli bir değer taşır: "Sazın teknesi gizli bilimlere ve Tanrıya ulaşmaya yarayan bir hazinedir. Kapı adı verilen göğüs kısmı ise teknedeki bilimin yitip gitmesini engelleyen kapıdır ve göğüs bölümü olmadan sesler çıkmamaktadır. Eşiğin Alevi-Bektaşî inancında ayrıca kutsal sayılması saz eşiğinin kutsallığını da pekiştirmektedir. Bağlamanın sapı ise 'elif' biçiminde olduğu, Allah ve Hz. Ali'ye değinmeyi simgelediği için kutsaldır. 'La' sesi karar sesi olması nedeniyle 'şah perde' adını almakta, 'Fa' ve 'Sol' sesleri ise arama ve anımsatma perdeleri olarak değerlendirilmekte, bu nedenle 'niyaz perdesi' olarak adlandırılmaktadır".

Ritmik Katmanlar ve Biçim Bakımından Semahlar

Alt türlerin irdelenebilmesi için temel müzik türleri belirleyen ölçütler dışında "ritmik katmanlar" ve "biçimsel" açıdan da ele alınmaları gerekmektedir. Ritmik katmanların ve biçimsel kurgunun ne olduğu konusunda kısa bir bilgi verdikten sonra bu unsurlar ekseninde semahı irdelemek semahın daha iyi anlaşılmasına olanak sağlayacaktır.

Ritmik Katmanlar Açısından Semahlar

Ritim, zamana ait bir bileşen olarak müziğin en temel yapı taşlarından biridir. Ritim kimi yazınlarda müziğin ortaya çıkışına temel dinamik oluşturan bir unsur olarak da görülür. Genel bir tanımla ritim; "zaman içindeki düzenli ya da düzensiz bir akışı niteler"²⁷. Müzikte de bir akış düzeni vardır ve bu akış düzeni, zamanın içine seslerin ve sessizliğin yerleştirilmesini içerir. Yani bu çerçevede ritim; "müziksel tınıların ve sessizliğin zamana ilişkin bir organizasyonudur". Zaman içinde başlayan bir sesin (ya da sessizliğin), standart ve simetrik olarak ya da asimetrik olarak belirli bir zaman aralığınca devam etmesi, müzikte ritim konusuna girer. Levitin (2015, s. 70) "bir notanın süresi ile diğerinin arasındaki ilişkiye ritim deriz" derken, ritmi müziksel zeminde daha somut bir biçimde tanımlamış olmaktadır.

Müzikte ritim, içinde birbiriyle ilişkili birden fazla katman barındırır. Ritim kavramı, her ne kadar kimi zaman yalnızca bir katmanla özdeşleştirilse de aslında bu katmanların bütünselliğine de işaret eder. Ritmin bütünselliğini oluşturan katmanlar; "Atım", "Tartım" ve "Düzüm" olarak nitelendirilir. Atım, müzikte en temel ve soyut bir ritmik katmandır. Atım, seslerin eşit süre ve gürlükte olan birim zamanını temsil eder. Tartım, ses sürelerinin atımda yer alan birim zaman içine indirgenmesidir. Tartım, eşit süreli fakat eşit gürlük ve vurguda

²⁷ Bu tanım çerçevesinden bakıldığında, ritimsiz bir müziğin varlığı söz konusu olamaz. Dolayısıyla Türk müzik geleneklerinde "uzun hava" ya da "taksim" vb. müzikler için kullanılan "ritimsiz" ifadesi anlamsızdır. Bu tip müzikler, içinde düzensiz de olsa zamansal bir akış barındırdıkları için ritimlidirler; ancak ölçülebilir, periyodik tartımsal bir kalıp (usul, ölçü) içermezler.

olmayan bir katmandır. Düzüm ise, ezgileri (melodileri) oluşturan seslerin frekanslarından soyutlanmış, ancak sürelerinin korunmuş olduğu katmandır. Bu katmanlar yoluyla kimi müzik türlerinde özel yeni bir katman üretilir. Türk müzik geleneğinde periyodik devam eden, kalıplaşmış ritimsel kategoriler bulunur. Bunlar “usul” olarak tanımlanır. Türk Sanat müziği geleneğinde usuller genel görüşe göre “küçük usuller” ve “büyük usuller” olarak sınıflandırılmıştır. Buna göre kimi müziksel türler küçük usullerle, kimileri de büyük usullerle bestelenmekte ve seslendirilmektedir. Örneğin *peşrevler* ile *saz semâileri* arasında müziksel parametreler bakımından benzer ve örtüşen bir ilişki var iken usul, bu ikisini ayırt eden temel bir unsur olarak karşımıza çıkar. Halk müziklerinde de buna benzer bir gelenek mevcuttur²⁸. Her müziksel türde belirleyici olmasa da örneğin *zeybeklerin* 9 zamanlı, *tatyanların* da 2 ya da 4 zamanlı olmaları halk müziklerinde istisnai de olsa normlaşmış bir usul geleneğinin varlığını ortaya koyar.

Ritimsel katmanların, müziksel bir tür olarak semahların temel belirleyici unsurlarından biri olduğu söylenebilir. Semahlarda, 2/4; 4/4; 9/8; 7/8; 12/8 gibi birbirinden farklı tartım kalıpları art zamanlı olarak bir eserin içinde bir arada kullanılabilir. Bu tartımsal kalıplar üzerinde yer alan ezgisel akış, tempo açısından genelde yavaştan hızlıya doğru ilerleyen bir silsile içerir. Semahlarda değişen bu tempolara bağlı oluşan her bir müziksel kesite (bölüme) özel isimler verilir. Semahlar, “ağırlama” denilen yavaş tempolu bir bölümle başlar, bunu “yeldirme”, “pervaz” ve “şahlama” gibi daha hızlı diğer bölümler takip eder.

Semahlar müziksel açıdan değerlendirildiğinde önemli ortak yapılarının ritim/tartım eksenli olduğu söylenebilir. Semahların büyük çoğunluğunun dokuz (9) zamanlı olan bir müziksel kesit içermesi, semahların ortak bir ritim/tartım kalıbı üzerinde üretildiğini gösterir²⁹. Dokuz (9) zamanın (daha çok sekizlik birimlerle notalanması ve) 2+2+3+2 şeklinin yaygın bir biçimde görülmesinin yanı sıra 2+3+2+2 ve 3+2+2+2 şeklindeki tartımsal kalıplara da rastlanmaktadır. “Semahların ağırlama ve yeldirme bölümlerinde kullanılan tartım kalıbının aynı olmasıyla birlikte, yeldirme bölümü, kullanılan tempo ile ağırlama bölümünden ayrılır³⁰ (Akdeniz ve Ersoy, 2012, s. 257). Semahlarda görülen bir başka tartımsal yapı 10 zamanlı 3+3+2+2 biçimdedir.

Tespit edilen semahlarda yukarıda bahsi geçen kimi standart usuller bulunsa da bu konuda (özellikle TRT repertuarına dahil edilmeyenler açısından) istisnai örneklerin hiç azımsanmayacak kadar fazla olduğunu söylemek gerekir.

Biçimsel Açıdan Semahlar

Felsefi manada varlık, “öz(dek)” ve “biçim”in simbiyotik ilişkisinden oluşur. Böylece bu ikili ilişki, “varlığı” var eder. Dolayısıyla bir varlığın anlamlandırılabilmesi için hem “öz”ün hem de “biçim”in birlikte değerlendirilmesi zorunludur. Müzik de bu çerçevede değerlendirilmelidir. Ancak resim ve heykel gibi kimi sanatlar daha belirgin ve somut bir biçim (şekil) arz ederken, müzikte bu derece bir somutluk söz konusu değildir. Ancak bu, müzikte biçimsel (şekilsel) bir yapının olmadığı anlamına gelmez. Her ne kadar soyut olsa da müzik kurgusal bir nizam olarak biçim içermektedir ve biçim, müziğin temel bileşenlerindedir. Müziği diğer

²⁸ Burada belirtilmelidir Türk sanat müziklerinde olduğu gibi usul kavramı aynı anlamda Türk halk müziklerinde görülmez. Türk sanat müzik geleneğinde bir ulusal ağı oluşan, bölgesel etnik farklılıklardan bağımsız oluşturulmuş, kavramsal bir usul anlayışı var iken; Türk halk müziklerinde ulusallıktan uzak, bölgeye, etnisiteye göre farklı söylemler ve müziksel uygulamalar mevcuttur. Dolayısıyla halk müziklerinde sanat müziklerinde yer aldığı gibi keskin bir usul anlayışı bulunmaz.

²⁹ Bu bir genellemedir. Semahların müzikal nitelikleri bölgesel ve yerel müzikal yapıya göre değişiklik gösterirler. Akdeniz ve Ege Bölgesindeki Aleviler 9/8 ve 7/8’lik ritimlerin farklı varyasyonlarını kullanırlar. Orta Anadolu Alevi ve Bektaşileri semahlarında 3/8 ve 6/8’lik ritim kalıpları da kullanırlar (Erol, 2010, s. 380).

³⁰ Bu söyleme istisna oluşturacak bir durum, İzmir Narlıdere semahlarından ‘İlgüt İlgüt Esen Seher Yelleri’nin yeldirme bölümünün 2/4’lük olmasıdır.

sanatsal üretimlerden ayıran temel fark, biçimin tespit edilmesinde görselliğin değil, işitselliğin ön planda olmasıdır.

Kimi yazınlar, biçimi (form) müziksel tür ile özdeşleştiren bir yaklaşım sergilerler. Oysa biçim, tek başına bir türü belirlemede yetersiz kalır. Çünkü ortak biçimleri olan birden fazla farklı müziksel tür vardır. Dolayısıyla biçim unsurunu, bu modeli oluşturan diğer ölçütlerden biri olarak düşünmek daha doğru bir yaklaşım olacaktır.

Biçim, bir nevi şekilsel tasarımıdır, bir inşa planıdır. En genel tanımla biçim, “bir müzik yapıtında yer alan müziksel kesitlerin özellikleriyle dizilişlerinden oluşan bütündür”. Bu bakımdan biçim, müzikte bir sonluluk ve düzenlilik anlamına gelir. Hodeir (1971, s. 6) biçimi, “bir eserin birlik ve bütünlüğe erişme yolu” olarak tanımlar.

Biçimin belirlenmesi çoğu zaman ilgili müzik kültürünün geleneksel dağar sınırlılığında gerçekleştirilir. Biçimin nasıl algılandığı toplumdan topluma, kültürden kültüre değişebilir³¹. Her müzik kültürü, kendi müziklerinin biçimlendirilmesinde özgün bir karakter ortaya koyabilir. Yaygın olarak bilinirlik kazanmasından ötürü, burada Geleneksel Batı Sanat müziği jargonu ve yapı taşları ekseninde bir biçim analizi gerçekleştirilecektir. Buna göre Batı Sanat müziğinde biçimin tespit edilmesi için müziği oluşturan “yapı taşları”nın da belirlenmesi gereklidir³². Batı Sanat müziğinde yapı taşları hiyerarşik olarak; motif, (cümlecik) cümle, (dönem/periyo³³) ve bölüm olarak sıralanabilir. Müzikte *motif*, gelişmeye elverişli en küçük fikir, en küçük biçim ögesi ve eseri oluşturan en önemli temel taşıdır³⁴. Diğer bir yapı taşı *cümle*dir. Cümle birbirini tamamlayan, genellikle soru ve yanıt cümleciklerinin art-arda gelmesiyle oluşan müziksel kesite denir. Cümlelerin en önemli özelliği bitiş hissini oluşmasıdır. Yapı taşlarının en hacimli kesiti olan bölüm ise, kendi içinde bağımlı parçaların, diğerlerine göre işitsel etki bakımından farklılaştığı müziksel kesittir. Dolayısıyla bölüm, müzikte “işitsel değişken” yaratma becerisi taşıyan kesit olarak düşünülebilir. Bir başka ifade ile bir müzik yapıtında yer alan farklı işitsel etki, biçimsel açıdan farklı bir bölümün olduğu anlamına da gelir.

Türk müzik geleneğinde biçim analizi üzerinde, yöntemsel olarak ortak bir mutabakat sağlanmış değildir. Kimi görüşler işitsel etkinin değişimini zorunlu ritimsel ve/veya makamsal³⁵ (tonal) bir değişime bağlarken; kimi görüşler işitsel etkinin değişimi için herhangi bir ritimsel ve/veya makamsal bir değişimin zorunlu olmadığı yönündedir. Ancak ikinci görüş, ritimsel ve/veya makamsal değişimin yeni bir işitsel etki ve buna bağlı olarak yeni bir bölüm oluşturduğuna itiraz etmez.

Semahlarda ritimsel ve/veya makamsal değişimler önemli bir karakteristik unsurdur. Bu nedenle yukarıda değinilen her iki müziksel analiz yaklaşımına göre de semahlar, biçimsel açıdan “çok bölümlü” bir müziksel türdür. Semahlarda genellikle “ağırlama” (*nenni, nennileme*), “yürütme” (*yürüyüş*) ve “yeldirme” (*çark, pervaz, hızlanma*) olarak adlandırılan üç farklı bölüm bulunur. Ancak bu sabit ve standart değildir. Semahlar (istisnai de olsa) kimi zaman tek bölümlü, kimi zaman iki bölümlü, kimi zaman üç bölümlü, kimi zaman da dört bölümlü olarak karşımıza çıkar. Farklı bölgelere ve Alevilerin ait oldukları ocaklara göre bu bölümlerin adlandırmaları

³¹ Hatta kimi müzik kültürlerinde biçim konusu yer almaz.

³² Bu makalede yer alan müziksel analizde yalnızca bölüm üzerinden bir tespit yer almaktadır. Bölüm içinde yer alan cümleler cümlecikler analize dahil edilmemiştir. Burada yalnızca kavramsal düzeyde değinilmiştir.

³³ Dönem (Periyod/Bölme), birbirleriyle ilgili bir ya da birkaç cümlelerin oluşturduğu, genellikle aynı ölçü sayısına sahip müziksel kesitlerdir.

³⁴ Etimolojisine baktığımızda motif, hareket anlamına gelen *motiveden* (*Latince motivus*) türetilmiştir. Dolayısıyla motif, müziksel akışın başlangıcı, temel dinamiğidir.

³⁵ Semah, bir sözlü kültür, halk kültürü ürünü olduğu için, ulusal bir ağı olan, ortak bir müziksel jargona sahip değildir. Burada müziksel analizde modal (makamsal) etkiyi ulusal (hatta uluslararası) düzeyde anlaşılabilirliği için Türk sanat müziği jargonu kullanılmıştır.

değişebilir. Örneğin ağırlama bölümü kimi yerlerde ‘nenni’ ya da ‘nennileme’ olarak, yeldirme bölümleri ise ‘pervaz’ gibi adlar alabilmektedir.

Semahlarda çok bölüm oluşmasında kimi bölgede modal (makamsal) değişimler etkin olurken, kimi bölgelerde ritimsel değişimler etkin olabilmektedir. Örneğin semah bölümleri arasındaki modal/makamsal değişimler Batı semahları olarak Tahtacı Alevilerinin semahlarında daha yaygındır. Modal/makamsal değişimin coğrafi olarak Doğuda K. Maraş ve Gaziantep civarında örnekleri olmakla birlikte Doğu semahlarının karakteristiği ritimsel (tartımsal, düzünsel) katmanlardaki değişimlerdir. Başka bir deyişle “Doğu semahlarında bölümler arası karşıtlık usul değişimi ile sağlanırken Batı semahlarında tonal/makamsal değişime göre belirlenmektedir” (Erol, 2018, s. 193).

Öztürk de (2005) semahları biçimsel kurguları bakımından, “Doğu semahları” ve “Batı semahları” olarak iki farklı kategoride değerlendirir. Sivas, Erzincan, Tokat, K. Maraş, Tunceli, Malatya, Bingöl, Elazığ, Adıyaman ve Urfa gibi şehirleri içeren Doğu semahlarında usul değişimi müziksel bölümü oluştururken; İzmir, Manisa, Aydın, Muğla, Denizli, Burdur, Isparta, Antalya, İçel, Adana gibi şehirleri içeren Batı semahlarında ise modal yapının (karar sesinin) değişimi ile müziksel bölüm oluşmaktadır.

Örnek Müziksel Analiz

Müzikte analiz iki farklı zeminde gerçekleştirilir. İlki temel müzik dinamiklerinden yoksun olarak yalnızca nota yazısı üzerinden; diğeri ise müziğin performansından. Performans analizi, müziksel bileşenlere ve değerlere ilişkin daha nitelikli bir sonuç üreten yöntemdir. Ancak hem teknik olarak işitsel bir verinin bu makalede paylaşılabilmesi, hem de ritimsel katmanlar ve biçimsel analizin gerçekleştirilmesi için yeterli veriler barındırması nedeniyle burada yalnızca nota üzerinden bir analiz gerçekleştirilecektir.

Ancak burada bir başka temel sorun, analizin hangi kavramlar aracılığıyla ifade edileceğidir. Müziksel analizler, ilgili müzik kültürünün kavramlarıyla gerçekleştirilmelidir. Genel geçer bir sınıflandırma olarak yazılı kültürler olan sanat müzikleri, sözlü kültürlerle dâhil olan halk müziklerinden, kullanılan kavramlar bakımından ayrılırlar. Yazılı kültürler, merkezi bir kavramsallaştırma ile homojen anlam yüklü kavramlar üretirlerken; sözlü kültürler, merkezi bir kavramsallaştırmadan uzak olması ve yerel/lokal sınırlılıkta kullanılan kavramlar bakımından hem yazılı kültürlerden hem de kendi aralarında farklılaşırlar³⁶. Semahlar da böyledir. Yani sözlü kültür geleneğine aittirler ve her bir semah bölgesi kendi kavramlarıyla birbirlerinden farklılaşırlar. Dolayısıyla bu makalede ortak bir anlam üretebilmek adına farklı müzik kültürlerinden ödünçlenen, yaygın olarak ortak bir anlam hazinesi olduğunu düşündüğüm kimi kavramlar yoluyla semahın müziksel analizini aktarmaya çalışacağım. Bu analiz için *Kırklar Semahı*³⁷ tercih edilmiştir. Aşağıda TRT’ye (Türkiye Radyo Televizyon Kurumu) ait notası yer alan bu semah Alevi repertuarının değer yüklü önemli bir parçasıdır. Bir müziksel tür olarak semah repertuarının tamamının irdelenmesinin daha nesnel sonuçlar doğuracağı kesindir. Ancak bu tip ayrıntılı bir irdeme bu makalenin sınırlarını aşar. Dolayısıyla burada örneklem oluşturabilecek diğer semahların analiz sonuçları da *Kırklar Semahı*’nın ardından yalnızca bir tablo halinde verilmiştir.

Semahların oturtum bağlamında “vokal-çalgısal” oldukları yukarıda belirtilmişti. Aşağıda yer alan “çalgısal” semah notasının tercih edilmesinde iki faktör göz önünde bulundurulmuştur. Bunlarda ilki, müziksel biçimin

³⁶ Türk halk müziğinin doğal ortamındaki sözcükler tüm Türkiye’de ortak anlamlı bir yaygınlık kazanmamıştır. Kimi kurumların Türk halk müziğine ilişkin homojenleştirici bir yaklaşım içinde olması, etnografik bir gerçeklik değil, yalnızca ortak bir dil yaratma amacıdır. Halk müzikleri, ilgili coğrafya ya da etnisite çerçevesinde kendi kavramlarıyla yaşamlarını sürdürmektedirler.

³⁷ Aynı adlı semahın, vokal örnekleri ve varyantları da mevcuttur.

tespitinde vokal yapının temel ve tek başına belirleyici bir etkisinin olmaması; ikincisi de analizin vokalden arındırılmış bir notasyon üzerinden belirtilmesinin daha anlaşılır olacağıdır.

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
THM REPERTUAR SIRA No: 49
İNCELEME TARİHİ: 1 - 2 - 1977
YÖRESİ
ERZİNCAN
KİMDEN ALINDIĞI

DERLEYEN
ALİ EKBER CİCEK
DERLEME TARİHİ

KIRKLAR SAMAHİ

SÜRESİ -
I -
NOTA ALAN
YÜCEL PAŞMAKCI

Birinci Bölüm

İkinci Bölüm

Üçüncü Bölüm

I. II. III. Bölümler istenildiği veya gerektiği kadar tekrarlanır.

Nota 1. Kırlar Semahı Notası ve Biçimsel Analizi

Yukarıda görüldüğü üzere, *Kırlar Semahı* üç (3) bölümden oluşmaktadır. *Kırlar Semahı*nda bölümler arasında hem ritimsel katmanlar çerçevesinde hem de makamsal çerçevede değişimler söz konusudur. Ritimsel katmanlar bakımından *Kırlar semahı*nın birinci bölümünde 9 zamanın 2+2+3+2 tartımsal kalıbı kullanılırken; ikinci bölümde 9 zamanın 2+3+2+2 tartımsal kalıbı kullanılmakta ve ayrıca birinci bölüme göre daha hızlı bir tempo ile seslendirilmektedir³⁸. Üçüncü bölümde ise 12 zamanlı 3+3+3+3 tartımsal kalıbın kullanılması ve temponun ikinci bölümdeki tempoya göre daha da hızlanması, ilgili bölümü ilk iki bölümden farklılaştırır.

*Kırlar Semahı*nda her bir bölüm içinde bir müzik cümlesi bulunmaktadır. Birinci bölümde dört (4) soru cümlecığı ve bir yanıt cümlecığı ile birlikte toplam bir müzik cümlesi; ikinci bölümde, üç kez tekrar eden üç (3) soru cümlecığı ve bir yanıt cümlecığı ile bir müzik cümlesi; üçüncü bölümde ise, bir (1) soru cümlecığı ve bir (1) yanıt cümlecığı ile yine bir müziksel cümle yer almaktadır.

Biçimi oluşturan müziksel yapı taşlarının belirlenmesinde yukarıda da değinildiği gibi, semahı oluşturan modal yapı, Türk halk müziği jargonu ile irdelenebileceği gibi, makamsal bir etki yaratmasının sağlayacağı bir avantajla Türk sanat müziği jargonuyla da irdelenebilmektedir. Bu makalede semahın modal yapısını Türk sanat

³⁸ Nota yazımında temponun belirtilmemesi, belki bu analizi geçersiz kılıyor gibi algılanabilir. Ancak ilgili parçanın performanslarında bu tempo değişimi açık bir biçimde görülmektedir.

müziği jargonuyla tanımlayacak olursak; makamsal olarak da ilk iki bölümün hüseyini makamını³⁹ anımsattığını, üçüncü bölümün ise hüzzam çeşnisinin kullanılıp neva perdesinde (hicaz duyumlu) bitirildiğini görüyoruz.

Repertuvarda Yer Alan Kimi Semahların Müziksel Analiz Tablosu

<u>TRT</u> <u>REPERTUVAR</u> <u>NO</u>	<u>SEMAH ADI</u>	<u>MÜZİKSEL BİÇİMİ</u>	<u>RİTMİK KATMANI</u> <u>(Zaman – Tartım)</u> <u>&</u> <u>MODAL YAPISI</u>
1202	Her Sabah Her Sabah Cumbaşa Gelir	1 (Bir) Bölümlü	7 (3+2+2) Hüseyini / Uşşak
1452	Yüce Dağ Başında Bir Kuş Uçurdum	2 (İki) Bölümlü	9 (3+2+2+2) + 5 (2+3) /Uşşak
1603	Gine Dertli Dertli İniliyorsun	4 (Dört) Bölümlü	9 (2+2+3+2) + 9 (2+3+2+2) + 2 Hüseyini/ Karcıgar
1619	Hakikat Bir Gizli Sırdır	2 (İki) Bölümlü	9 (2+2+2+3) Hüseyini (La karar&Re Karar)
1655	Salına Salına Geldim Köyüne	1 (Bir) Bölümlü	9 (2+2+2+3) Kürdi (Re Kararlı Uşşak)
2101	Armut Ağacı	2 (İki) Bölümlü	9 (2+2+2+3) Kürdi, Hicaz ve Saba
2109	Muhabbet Eyledim Sadık Yar İle	2 (İki) Bölümlü	4 + 2/ Uşşak/Hüseyini - Karcıgar
2190	Ezel Bahar Geldi	1 (Bir) Bölümlü	9 (2+2+3+2) zamanlı Beyati/Uşşak
3131	Ey Şahin Bakışlım (Dem Geldi Semahı)	1 (Bir) Bölümlü	4 zamanlı/Karcıgar
3412	Çektüğim Cevr ile Cefa (Ağbaba Samahı)	1 (Bir) Bölümlü	4 zamanlı/Hüseyini/Uşşak
3787	Gitme Durnam Gitme Nerden Gelirsin	3 (Üç) Bölümlü	9 (2+2+3+2) + 7 (2+2+3) + 12 (3+3+3+3) Hüseyini/Karcıgar
3864	Nerelerden Sökün Edip Gelirsin	2 (İki) Bölümlü	9 (2+2+2+3) Kürdi – Saba (Do Kararlı Hicaz)
3923	Vardım Kırklar Kapısına	1 (Bir) Bölümlü	4/Uşşak - Karcıgar
4012	Bugün Yasta Gördüm Zülfü Siyahı (Kıyas Semahı)	3 (Üç) Bölümlü	[: 9 (2+2+3+2) + 7 (2+2+3) :] + 12 (3+3+3+3) + 9 (2+2+2+3) Muhayyer&Hüseyini, (Karcıgar Çeşni)
4222	Boşa Gezdim Bu Alemi	1 (Bir) Bölümlü	7 (3+2+2) Beyati (Karcıgar Çeşni)
4249	Bir Nefescik Söyleyim	1 (Bir) Bölümlü	Kürdi, (Hüseyini çeşni)
4482	Kalksın Ev Sahibi Semah Eylesin	2 (İki) Bölümlü	9 (2+2+2+3) + 9 (2+3+2+2) Hüseyini/Uşşak-Karcıgar

Sonuç

Müzik, çok katmanlı, çok bileşenli bir ifade kültürüdür. Bilimselliğe ve nesnelliğe dâhil olmak adına müzik üzerine yapılan irdelemeler bu katmanlara ve bileşenlerine eksiksiz biçimde yönelmelidir. Aksi takdirde tek bir katmana, tek bir bileşene indirgenen, monolojik bir irdeleme ortaya çıkacaktır. Etnomüzikolojide bugün, tek bir kuramsal yaklaşımla tüm müziksel problemlerin yanıtlanacağı gibi bir görüş oldukça ütopyik kalmıştır. Dolayısıyla buna paralel olarak bir müzik türünün tek bir ölçüt üzerinden irdelenmesi de bu disiplin açısından sorunludur. Bunun yerine belirlenmiş olan ölçütlerin tamamı üzerinden geniş bir perspektif ile yapılacak bir irdeleme daha nesnel bir bilgi üretimi sağlayacaktır. Bunun yolu da müziğin tespit edilebilen tüm bağlamlarının, dinamiklerinin içinde yer aldığı normatif bir irdeleme modelinin uygulanmasıdır. Bu normatif model, aynı zamanda müziğin içinde güçlü bir biçimde yer alan duygusal yaklaşımları da devre dışı bırakacaktır. Bu makalede de bu amaçla normatif ve “çok ölçütlü” bir model üzerinden semah irdelenmiştir.

Modeli oluşturan her bir ölçüt, her müziksel türde eşit ağırlıkta bir etkiye sahip olmayabilir ya da tarihsel süreç içinde kimi ölçütler ağırlığını yitirebilir, yerine bir başka ölçüt ağırlık kazanabilir. Semahlar, 1925 yılında tekke ve zaviyelerin kapatılmasıyla birlikte gizliliği daha da artan bir kültürel performansa dönüşmüş, günümüze

³⁹ Kimi kaynaklarda bu dizge “yahyalı kerem” olarak adlandırılmaktadır (Altın ve Altın, 2014).

gelen süreç içindeki liberal rüzgârlar, çoğulculuk ve çokkültürlülük (*multiculturalism*) kavramlarının içselleştirilmesiyle birlikte kamusal alanda bilinirlik ve görünürlük kazanmıştır. Ancak semahların 1960’lı yıllara tarihlenen bu görünürlüğünde, işlevsellik gibi kimi bağlamsallıklarında önemli değişimler göze çarpar. Bir döneme kadar yalnızca “cem” içinde gömülü bir “hizmet” olarak “içe-dönük” (*inner-directed*) olan semah; yirminci yüzyılın ikinci yarısından itibaren içinde yer aldığı bağlamlardan kopararak “dışa-dönük” bir konuma taşınmıştır.

Bu makalede bir model üzerinden irdelenen semah, belirlenen tüm ölçütler üzerinden bilgi üretimine uygun bir müziksel tür olmakla birlikte daha yoğun bir biçimde güçlü bir kimliksel görünüm sunmasıyla da özel bir kültürel grup, “Alevi” müziği olarak tanımlanabilir. Etnomüzikolojinin bir tanımı da “müzik yoluyla insanı tanımak”tır. Burada bu güçlü kimliksel veçhesi ile semah, aslında Alevi kültürel kimliğinin tanınmasına, tanımlanmasına önemli bir katkı sağlamaktadır. Ancak bu kimlik simgeselliğinin çift yönlü çalıştığını da söylemek gerekir. Semahın toplumsallığına bakmanın yanında, toplumsallığın semahtaki görünümüne de bakmak gerekir. Çünkü semah Alevi kimliğinin göstergesi olabildiği gibi aynı zamanda bu edim yoluyla kimliğin yeniden inşa edildiği bir kültürel performanstır.

Kaynaklar/References

- Akdeniz, S., ve Ersoy, İ. (2012). İzmir Tahtacıları Ekseninde Kültürel Kimliğin İfade Aracı Olarak Semahlar. *Alevilik Araştırmaları Dergisi*(4), 239-280.
- Altın, K., ve Altın, E. (2014). Bir İbadet Ritüeli Olarak Semah ve Erzincan Kırklar Semahının Müzikal ve Ritmik Yönden İncelenmesi. *Geçmişten Günümüze Alevilik I. Uluslararası Sempozyumu* (s. 224-234). Bingöl: Bingöl Üniversitesi Yayınları.
- Alvan, T., ve Alvan, M. (2016). *Saz ve Söz Meclisi Şiir ve Musiki Medeniyetimiz*. İstanbul: Şule Yayınları.
- Andrews, P. A. (1992). *Türkiye'de Etnik Gruplar (Çev: Mustafa Küpüşoğlu)*. İstanbul: Ant Tüzm zamanlar Yayıncılık.
- Arabacı, F. (2009). *Alevilik ve Sünniliğin Sosyolojik Boyutları*. Ankara : Barış Platin Yayınevi.
- Arslanoğlu, İ. (2001). Alevilikte Temel İnanç Unsurları ve Pratikler. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*(20), 33-134.
- Birdoğan, N. (1992). *Anadolu ve Balkanlarda Alevi Yerleşmesi*. İstanbul: Alev Yayıncılık.
- Bourdieu, P. (2015). *Ayrım Beğeni Yargısının Toplumsal Eleştirisi*. Ankara: Heretik Yayınları.
- Bozkurt, F. (1990). *Aleviliğin Toplumsal Boyutları*. İstanbul: Tekin Yayınları.
- Bozkurt, F. (1995). *Semahlar*. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Cem Vakfı (2000). *Anadolu İnanç Önderleri Birinci Toplantısı*, İstanbul: Cem Vakfı Yayınları.
- Ceylan, S. (1994). "Sema", TDV İslâm Ansiklopedisi, C. 36. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Ceylan, Y. (2015). Türkiye'de Çokkültürlülük Tartışmaları ve Anadolu Aleviliği. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 571-582.
- Clarke, G. L. (2002). Ocakzâde Dedelerin Geleneksel ve Güncel Durumu. *Folklor/Edebiyat*, VIII(30), s. 127-144.
- Cook, N. (1999). *Müziğin ABC'si*. (Çev: Turan Doğan), İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Çakır, R. (1998). "Political Alevism versus Political Sunnism: Convergences and Divergences". *Alevi Identity*, 23-50.
- Çamuroğlu, R. (2005). *Değişen Koşullarda Alevilik*. İstanbul: Doğan Kitapçılık.
- Dede, H. (1995). Alevilikte Dedelik Kurumu. *Nefes* (s. 14-15). içinde
- Dinçer, F. (2004). Günümüzde Semahlar ve Alevi Kimliği. *Folklor Doğru*(65), 1-78.
- Dönmez, B. M. (2014a). Alevi Müziğinin Geleceği: Sözlü Kültür Ürünlerinin Modern Dünyadaki Konumu ve Dönüşümü. *Geçmişten Günümüze Alevilik I. Uluslararası Sempozyumu* (s. 189-203). Bingöl: Bingöl Üniversitesi Yayınları.
- Dönmez, B. M. (2014b). *Alevi Müzik Uyanışı*. Ankara: Gece Kitaplığı.
- Emiroğlu, K., & Aydın, S. (2003). *Antropoloji Sözlüğü*. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Emnalar, A. (1998). *Tüm Yönleriyle Türk Halk Müziği ve Nazariyatı*. İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.
- Erol, A. (2002). Birlik ve Farklılık Ekseninde Alevilik ve Alevi Müziği. *Folklor Edebiyat Dergisi*, 287-307.
- Erol, A. (2008). Change and Community in Alevi Musical Identity. *The Human World and Musical Diversity*, 165-185.
- Erol, A. (2009). *Müzik Üzerine Düşünmek*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

- Erol, A. (2010). Re-Imagining Identity: The Transformation of the Alevi Semah. *Middle Eastern Studies*, 46: 3, 375-387.
- Erol, A. (2018). *İslam Alevilik ve Müzik*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Erseven, İ. C. (1990). *Aleviler'de Semah*. İstanbul: Ant Yayınları.
- Ersoy, İ. (2014). Türk Halk Müziği Türünde Temel Sınıflandırmalar. E. B. Alaner içinde, *Türk Müzik Tarihine Giriş-I* (s. 100-119). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Ersoy, İ. (2017a). Üslup Kavramına Analitik Bir Bakış: Türkiye'de Geleneksel Müziklerde Performans Normları. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 302-314.
- Ersoy, İ. (2017b). Müzikte Tür Kavramı: Müzik Türleri Sınıflandırmasında Yeni Bir Model Önerisi. *EÜ Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Dergisi*, 1-16.
- Ersoy, İ. (2018). Türk Sanat Müzikleri ve Türk Halk Müzikleri Dikotomisinde Önemli Bir Dinamik: "Toplumsal Katmanlar". *Journal of History Culture and Research*, 639-652.
- Gener, C. (1994). *Ezoterik-Batını Doktrinler Tarihi*, Ankara: Gece Yayınları.
- Günşen, A. (2005, Nisan 17). *Gizli Dil Açısından Alevilik-Bektaşilik Erkân ve Deyimlerine Bir Bakış*. <http://www.turkishstudies.net>: <http://www.turkishstudies.net/dergi/cilt1/sayi4/gunsenahmet.pdf> adresinden alındı
- Güray, C. (2010). Semâ'dan Semah'a Bir Sonsuz Devir. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, 119-152.
- Hodeir, A. (1971). *Müzikte Türler ve Biçimler*. İstanbul: Maarif Basımevi.
- Karakaş, M. (2003, Temmuz-Ağustos). Alevilikte Cem. *Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi* (27), 227-266.
- Korkmaz, E. (1993). *Ansiklopedik Alevilik Bektaşilik Terimleri Sözlüğü*. İstanbul.
- Lavenda, R. H., & Schultz, E. (2017). *Kültürel Antropoloji Temel Kavramlar (Çev: Dilek İşler&Omur Hayırlı)*. Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Levitin, Daniel J. (2015). *Müziğin Etkisindeki Beyin (Çev: Ali Sinan Çulhaoğlu)*. İstanbul: PegasusYayınları
- Livingstone, T. E. (1999). Music Revivals: Towards a General Theory. *Journal of the Society for Ethnomusicology*, 66-85.
- Markoff, I. (2002). Alevi Identity and Expressive Culture. *The Garland Encyclopedia of World Music*(6), 793-800.
- Melikoff, I. (2007). *Kırklar Cemi'inde (Çev: Turan Alptekin)*. İstanbul: Demos Yayınları.
- Melikoff, I. (1999). *Hacı Bektaş Efsaneden Gerçeğe (Çev: Turan Alptekin)*. İstanbul: Cumhuriyet Kitapları.
- Noyan, B. (2001). *Bütün Yönleriyle Bektaşilik ve Alevilik*, Cilt 4: Edebiyat 2. Kitap. Ankara: Ardıç Yayınları.
- Onatça, N. A. (2007). *Alevi-Bektaş Kültüründe Kırklar Semahı Müzikal Analiz Çalışması*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Önder, A. T. (2002). *Türkiye'nin Etnik Yapısı*. İstanbul: Pozitif Yayıncılık.
- Özbek, M. (1998). *Türk Halk Müziği El Kitabı I Terimler Sözlüğü*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- Özdemir, U. (2016). *Kimlik, Ritüel Müzik, İcrası İstanbul Cemevlerinde Zakirlik Hizmeti*. İstanbul: Kolektif Kitap.
- Öztürk, O. M. (2005). Alevi Bektaş Müziğinin Kaynakları, Özellikleri ve Günümüzdeki Durumu. *I. Alevi-Bektaş Müzik Kültürü Sempozyumu*. Ankara: Hacı Bektaş Veli Anadolu Kültür Vakfı Genel Merkezi.

- Pekşen, G. (2019). Görüşme. (Görüşmeyi Yapan: İ. Ersoy)
- Salcı, V. L. (1941). *Gizli Türk Dini Oyunları*. İstanbul: Numune Matbaası.
- Salcı, V. L. (1942). Kızılbaş Musikisi. *Tanrıdağ* (17), 9-10.
- Stokes, M. (1994). (Editor) *Ethnicity, identity and music: the musical construction of place*. Oxford: Berg.
- Stokes, M. (1998). Ritüel Kimlik ve Devlet: Bir Alevi (Şii) Cem Töreni. K. E. Shulze, M. Stokes, & C. Campell içinde, *Ortadoğu'da Milliyetçilik Azınlıklar ve Diasporalar* (Çev: Ahmet Fethi) (s. 253-272). İstanbul: Sarmal Yayınevi.
- Şenel, S. (1991). Aşık Musikisi. *TDV İslam Ansiklopedisi* (s. 553-556). içinde İstanbul: Güzel Sanatlar Matbaası.
- Timisi, A. H. (2007). *Anadolu Kültürü ve Semahlar* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul: Haliç Üniversitesi.
- Uçan, A. (1997). *Müzik Eğitimi Temel Kavramlar-İlkeler-Yaklaşımlar*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Uludağ, S. (2004). *İslam Açısından Müzik ve Sema*. İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Van Bruinessen, M. (1996). Kurds, Turks and the Alevi Revival in Turkey. *Middle East Report*, (200), 7-10. doi:10.2307/3013260
- Yaltırık, H. (2003). *Tasavvufî Halk Müziği*. Ankara: TRT Kurumu Müzik Dairesi Başkanlığı.
- Yaman, A. (2001). Yüzyılların İçinden Alevilerin Cem İbadeti. http://www.alevibektasi.org/ali_yaman5.htm
20.08.2018
- Yaman, A. (2004). *Alevilikte Dedelik ve Ocaklar*. İstanbul: Karacaahmet Sultan Derneği Yayınları.
- Yetişen, R. (1986). *Tahtacı Aşiretleri*. İzmir.
- Yönetken, H. B. (1945, Aralık 28). Ülkü Gazetesi. *Bektaşilerde Müzik ve Oyun*.
- Yönetken, H. B. (2006). *Derleme Notları I. Kitap*. Ankara: Sun Yayınevi.
- Zelyut, R. (1992). *Öz Kaynaklara Göre Alevilik*. İstanbul: Yön Yayıncılık.
- Zelyut, R. (2009). *Türk Aleviliği: Anadolu Aleviliğinin Kültürel Kökeni*. Ankara: Kripto Yayınları.
(<http://www.frmtr.com/alevi-kulturu/4693695-semah-nedir.html>)

İSTANBUL RADYOSU'NUN İLK DÖNEMİNDEKİ (1927) MÜZİK YAYINLARI

Music Broadcasts in the First Period of Radio Istanbul (1927)

Ünsal DENİZ*

ÖZ

Türkiye’de ilk radyo yayını, 6 Mayıs 1927 tarihinde programlı ve düzenli yayınlara başlayan İstanbul Radyosu’nda yapılmıştır. Telsiz Telefon Türk Anonim Şirketi (TTTAŞ) tarafından özel teşebbüs olarak kurulan radyo, kurulduğu ilk dönem yayınlarında ağırlıklı olarak müzik programlarına yer vermiştir. Radyo’daki müzik yayınları hem yurt içindeki hem de Avrupa’daki dinleyiciler düşünülerek hazırlanmıştır. İstanbul Radyosu, yayınlarıyla bir taraftan dinleyicilerine hoşça vakit geçirtmek isterken, bir yandan da dinleyicilerin müzik zevklerini yükseltmeyi hedeflemiştir.

Bu araştırma, 1927’de kurulan İstanbul Radyosu’nun ilk döneminde, müzik yayınlarının içeriğine ve müzik türlerine göre nasıl bir dağılım gösterdiğine odaklanmıştır. Bu araştırmanın konusu kapsamında, arşiv taraması ile elde edilen kitap, dergi, gazete, fotoğraf, ve karikatürler gibi dokümanlarda, İstanbul Radyosu’nun ilk dönemine ait yayın programları tespit edilerek incelenmiş ve betimlenmiştir. Bu yönüyle betimsel bir araştırma özelliği de taşımaktadır. Ayrıca Osmanlıca yazılmış bazı metinlerin, Latin alfabesine çeviri yazıları yapılmış ve Türk müziği tarihi literatürüne katkı sağlanmıştır.

Araştırma neticesinde, İstanbul Radyosu’nun ilk dönem yayınlarında; Cumhuriyet döneminin müzik politikaları doğrultusunda halkın kulağının Batı müziğine alıştırılmasında önemli rol oynadığı, Radyo’nun yayınlarında ağırlıklı olarak Türk müziğine yer verilmekle birlikte, halk müziği, Batı müziği, caz, tango, kanto, dans müziği, Rus halk şarkıları ve hatta Havai müziklerine yer verilmiş olduğu, misafir sanatçı/kadrolu sanatçı ayrımının ilk kez 1927’de İstanbul Radyosu’nda uygulanmış olması ulaşılan sonuçlardan bazılarıdır.

Anahtar Kelimeler: İstanbul Radyosu, Telsiz Telefon, Alaturka Müsiki, Batı Müziği, Halk Müziği.

ABSTRACT

Turkey's first radio station was Radio Istanbul, which started scheduled and regular broadcasts on May 6, 1927. The radio, which was established as a private enterprise by Telsiz Telefon Türk Anonim Şirketi (Turkish Wireless Telephone Company) (TTTAŞ), mainly broadcasted music programs in the first period after its establishment (1927). Music broadcasts on the radio were prepared for listeners both in Turkey and in Europe. With its broadcasts, Radio Istanbul, aimed at both helping its listeners have a good time, and refining their taste in music.

This research focuses on the range of music broadcasts according to their content and music genres in the first period (1927) of Radio Istanbul, which was established in 1927. Within the scope of this research, the broadcast programs of the first period of Radio Istanbul (1927) were identified, analyzed and described through the documents such as books, magazines, newspapers, photographs and comics obtained by archive research. In this respect, our research has a descriptive feature, as well. In addition, some texts written in Ottoman Turkish were transcribed into Latin alphabet, which is a contribution to the literature on history of Turkish music.

As a result of the research, it has been concluded that the broadcasts of the first period of Radio Istanbul, in line with the music policies of the Republican era, played an important role in familiarizing the public with Western music as they included folk music, Western music, jazz, tango, canto, dance music, Russian folk songs and even Hawaiian music in addition to predominant Turkish music. It is also worth noting that the distinction between hosting guest artists and staff artists was first introduced through Radio Istanbul in 1927.

Keywords: Radio Istanbul, Radiophone, *Alla Turca* Music, Western Music, Folk Music

Araştırma Makalesi - Geliş Tarihi/Received Date: 28.05.2019, Kabul Tarihi/Accepted Date: 18.06.2019

***Sorumlu Yazar/Corresponding Author:** Dr. Öğr. Üyesi, İnönü Üniversitesi Devlet Konservatuarı Yaylı Çalgılar ASD.
unsal.deniz@inonu.edu.tr. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-2035-4829>

Atıf/Citation: Deniz, Ü. (2019) İstanbul Radyosu’nun İlk Dönemindeki (1927) Müzik Yayınları. *Eurasian Journal of Music and Dance*, (14), 63-88.

Extended Abstract

Istanbul Radio, which is the first radio of Turkish Republic (Istanbul Radio Telephone, then) began its broadcasting life in early March 1927 with trial broadcasts. At the beginning of March 1927, a large number of transmitters (speakers) were placed on the door of the Istanbul Grand Post Office, by which music was presented to the public; these broadcasts started to be organized regularly on May 6, 1927.

In the first period of the Istanbul Radio, Musa Süreyya Bey was responsible for the preparation of the music broadcasts; however, after a while he handed over the task to Mesud Cemil Bey (Tel). Mesud Cemil Bey both organized music programs and played tanbur, çello and lute. The radio conference, the theme of which was “Classical Turkish Music” broadcasted by Mesud Cemil Bey under the name of Radio Conferences during the first period of Istanbul Radio covering 1927 is the first radio conference about Classical Turkish Music in the history of the Republic.

Istanbul Radio, having broadcasted dominantly music, had an aim to appeal to the audience both in Europe and Turkey as part of the broadcasting policy. Therefore, both Western and Turkish music programs were included in the broadcasts. However, the programs were prepared considering requests and musical tastes of the audience within Turkey in the first place. Although it was not planned to make old-style *fasıl* programs at the beginning, the *fasıl* programs were frequently included in the following broadcasts in line with the request of the audience.

Radio Istanbul aimed at both helping its listeners have a good time, and refining their taste in music. In accordance with the music policies of the Republican period, it played an important role in making Western music sound familiar for people. Turkish music was mainly played in radio broadcasts; but also folk music, Western music, Jazz, Tango, Kanto, dance music, Russian folk songs and even Hawaiian music were included.

Western music programs, were performed live by the permanent “*Telsiz Telephone Studio Alafranga Music Group*” of the studio usually conducted by Willy Marks. Orchestra programs were chosen among the works of famous composers such as Bach, Beethoven, Vivaldi, Mozart, Weber, Chopin, Grieg, Schumann, Borodin, Verdi, Wagner, Strauss, Mendelson, Brahms, Saint-Saens, Bizet, Liszt, Bellini, Tchaikovsky, Rahmaninov, Korsakov and Glinka. In addition to this, songs chosen among those in Western forms and operas were performed.

In addition to the Turkish music broadcasts performed by Radio Telephone Studio *Alla Turca Music Group*, Mesud Cemil Bey by his solo tanbur and Neyzen Tefik Bey by his ney contributed to the Turkish music broadcasts. In the Turkish music broadcasts of the radio; there were *fasıl* programs in different *makams* such as Hicaz, Kürdili Hicazkar, Acem Aşiran, Saba, Nihavend, Hüzzam, Tahir Buselik, Sultânî Yegâh, Sûz'nâk and Segâh as well as solo songs, *taksims* and *peşrevs*.

The leading singers in Turkish music broadcasts; Münir Nurettin Bey (Selçuk), İsak Algazi, Hafız Kemal Efendi, Hafız Sadettin Efendi, Hadiye Hanım, Nezahat Ferid Hanım, Nebile Hanım and Hikmet Hanım.

Folk music broadcasts included Tanburacı Osman Pehlivan, Zurnazen Hasan Tahsin and Zurnazen Arap Mehmet. In addition, Cemal Efendi contributed to folk music broadcasts with *kaval* solo and Dürri Bey with *tanbur* solo. Apart from these solo performers, Alaturca Musician Group, one of the permanent groups of the

studio, performed the folk music programs. Here, it is possible to conclude that folk music performances were widely performed with classical Turkish music instruments in that period.

In May and June of 1927, folk music programs were performed by Tanburacı Osman Pehlivan, Zurnazen Hasan Tahsin Efendi and Zurnazen Arab Mehmet. Although there is no information about which songs these performers sang, which songs were included in the July 1927 folk music program is clear. In the early period of the radio, the jazz broadcasts were performed by the jazz orchestra conducted by Willy Mark's.

When the 1927 music broadcasts of Istanbul Radio are analyzed depending on music genres; it is seen that Turkish music is the most widely broadcasted genre with a rate of 37.61%. Following this, Western, Jazz and Turkish folk musics constituted the 31,80%, 8.03% and 1.68% of the broadcasts respectively.

The music policies of the Republican period were formed in line with the objectives that exclude Alaturca music and aim to support and popularize Western music. However, the idea of combining the polyphony of Western music with Turkish folk music in the essence of Anatolia, which is based on the national music formula of Ziya Gökalp, led the music policies of the period. Moreover, it is surprising that radio broadcasts were mainly in favor of Turkish music at a time when Turkish music education was banned from conservatories (Dârülelhan) and schools. The reason for this is that the musical tastes of the listeners are in favor of Alaturca music.

The reason why folk music broadcasts were so low as 1.68% is possibly that the compilation studies that had just begun at that time (1927) had not yet given product, that the Turkish folk music repertoire did not yet have sufficient works. The fact that there was a lack of musicians who would perform Turkish folk music and appeal to the audience, also a lack of large-scale folk music orchestras/choirs and a lack of collective performing tradition in folk music as it is today caused folk music broadcasts so low.

Türkiye'de radyo, toplumun günlük hayatına 1927 yılının ikinci yarısında girmiştir. Fakat Batı'da radyonun günlük hayatın bir parçası haline gelişi daha öncedir. Akagündüz'ün belirttiğine göre, sürekli ilk radyo yayını 1920'de Pittsburg'da KDKA adlı istasyonda başlamıştır (2014, s. 360). Avrupa ve Amerika'da hızla yayılan radyonun Birinci Dünya Savaşı'ndan sonraki yayılma hızını, Telsiz dergisindeki şu satırlar özetliyor;

Dans ve spor gibi beynelmilel bir merak, dört beş aydır bizde de aldı, yürüdü. Kari'ler [okuyucular], telsiz telefonda bahsetmek istediğimizi tabî anlamışlardır. Telsiz telefon ... Bu medenî ve tam manâsıyla asrî eğlence memleketimizde yeniden yeniye ta'mîm [umûmîleştirme] etmeye başlamasına rağmen Avrupa ve Amerika'da hiç de yeni değildir. Maamâfih eskiliği de yirmi otuz seneye varmaz. Herkes az çok bilir ki "telsiz telefon"un Harb-i Umûmî'den evvel bahsi bile geçmezdi. Harbin ibtidâ'larında [başlangıcında] telsiz telgraftan konser vermek sûretiyle istifâde etmek imkânı olup olmadığını arıyorlardı. Yapılan tecrübeler muvaffakiyetle neticelendi. Ve işte bu tarihten beri telsiz telefon ta'mîm etmeye başladı. Fakat kim tahmin ederdi ki dört beş senelik bir keşif bu kadar dal budak salarak bütün dünyayı istilâ edecek! Avrupa'dan yeni dönenler telsiz telefon antenlerinin şehirlerin manzarasını değiştirdiğini söylüyorlar! Bu zevâtın anlattıklarına göre bilhassa şehirlerde bütün binaların damları irili ufaklı antenlerle dolmuş! Sokaktan geçerken başımızı kaldırdınız mı göreceğiniz şu damların üstünde yüzlerce binlerce telden müteşekkil bir direk ve tel mahşeri imiş!

Hulâsa, telsiz telefon Avrupa ve Amerika'da adeta salgın bir hastalık halini almıştır. Fakat bu zaman hastalığı insanı incitmiyor, çektirmiyor, öldürmüyor. Bilakis hiç hesabıyla çok cüz'î bir masrafla yüksek bir zevk veriyor. Düşünün bir kere! Şimdi Amerika'nın bir şehriden Moskova'yı dünyanın başka bir ucunu dinleyebilirsiniz. Bir az sonra Berlin, daha sonra Viyana bir saniye sonra da Paris, aynı vuzûh ile kendisini size dinletiyor.. Hem de nasıl? En hafif mûsikî nağmelerini bile yanı başınızda çalıyormuş gibi işittirerek! İşte radyo hatta telefonun mikropları ve sirâyet-i hâssası !..

Fakat gariptir ki bir tatlı hastalık bugünden yarına şiddet-i seyrini kaybederek büsbütün ortadan kalkacak gibi görünmüyor. Bilakis beşerin dimağına îcâd ve ihtirâ' [benzeri görülmemiş bir şey îcâd etme] kabiliyetine açık zengin bir saha vaad ediyor. Muhakkak ki yakın zamanlarda fen, telsiz telefondan bugünkünden fazla istifade imkânlarını bulmakta gecikmeyecektir (Telsiz, 1927a, s. 2).

Türkiye'de düzenli radyo programlarının 1927 yılında başlamasına karşın, ilk radyo denemesi Öğretmen Okulu kimya öğretmeni Rüştü Uzel nezaretinde, birkaç öğrenci ile beraber 19 Mart 1923'te, yapılmıştır. Uzel, denemede kullanılan vericiyi de kendi imkânlarıyla yapmıştır. 1945'te Başbakanlık Basın Yayın Genel Müdürü olan Nedim Veysel İlkin, radyonun bu ilk tecrübesini şu şekilde aktarmıştır;

Yirmi iki yıl önceki hatıralarımı yokluyorum. Gözlerimin önünde şu manzara canlanıyor. Eski İstanbul Dârülfünûn'un konferans salonundayız. Orada yerli ve yabancı büyük bir davetli kalabalığı toplanmış, Salonun pencereye yakın bir köşesine, geniş bir masa üzerine iri boyda simsiyah bir alet yerleştirilmiş, Üzerinde, yanında, yine en iri boydan trombonları andıran siyah hoparlörler görüyoruz. İzahatı heyecanla dinliyoruz. Tecrübeyi heyecanla bekliyoruz. Zira hemen iki adım ötedeki Yüksek Muallim Mektebi'nden müzikli radyo neşriyatı yapılacaktır. Hoparlörlerden cızırtılarla çıkan ses hala kulaklarımdadır. Bu ilk tecrübede daha çok parazit dinlemiştik (İlkin'den aktaran Kocabaşoğlu, 1980, s. 11).

Cumhuriyet döneminin bilinen bu ilk canlı radyo yayını denemesinin içeriğini ise Avras, Turgut Özakman'dan şu şekilde aktarmıştır;

Yayın Rüştü Bey'in kısa bir konuşmasıyla başlar. Yeğeni Ahmet konuşmayı Fransızca özetler. Genç bir flütçünün çaldığı zeybek havasından sonra, Bakırköy İttihad-ı Osmani özel okulunda müzik öğretmenliği yapan Afife Hanım, Rossignol adlı parçayı söyler. O kadar alkışlanır ki, Afife Hanım birkaç kez mikrofonu gelir (Avras, 2018, s. 410).

Türkiye'de 1923'te Cumhuriyetin ilanı ile birlikte yaşanan kültürel değişim ve dönüşümlerin içinde radyonun önemi büyüktür. Zira radyonun kitlelere ulaşma hızı düşünüldüğünde, Cumhuriyet Türkiye'sinin kurucu kadroları için halka ulaşmanın en hızlı yolu olarak algılanması gecikmemiştir. Radyo, yeni kurulan Cumhuriyet'in temel ilkelerini iletmede ve bilginin halka ulaştırılmasındaki hızını arttırmada, gazete ve mecmûalara kıyasla son derece elverişli bir iletişim aracıdır. Zira Cumhuriyet döneminin ideolojik olarak Batı müziğinden yana olan tavrı neticesinde, halkın kulağının Batı müziğine alıştırılması radyo aracılığı ile yapılabilirdi.

Avras (2018, s. 412), Atatürk'ün hızlı haberleşmeye verdiği öneme, 6 Nisan 1920'de çalışmaya başlayan Anadolu Ajansı'nı ve hızlı haberleşmenin altyapısına yönelik hazırlıklara başlanmasını kanıt olarak gösterilmektedir. 1920'li yıllarda hızlı haberleşme aygıtları ise telsiz, telgraf ve telefondur. “Dolayısıyla bu üç

haberleşme aracına ait altyapının güçlendirilmesi, aktif bir şekilde işletilmesi ve olabildiğince yaygınlaştırılması öncelikli hedef olmuştur. Bu üç aracın altyapısına ilişkin çalışmalar Türkiye'de radyoya giden yolun da kapısını aralamıştır" (Avras, 2018, s. 412). Radyo'nun, Türkiye'de telsiz ve telgraf teknik altyapısını kullanarak gelişmesi radyonun "telsiz telefon" olarak anılmasına da vesile olmuştur.

Türkiye'de hızlı haberleşmedeki eksikliği gören Cumhuriyetin kurucu kadroları bu eksikliği gidermek için "1925 yılında çıkarılan "Telsiz Tesisi Hakkında Kanun" uyarınca aynı yıl çalışmalara başlamıştır.

Arkasından 1926 yılında Ankara ve İstanbul'da 5'er kw.'la iki küçük radyo vericisinin kurulmasını kararlaştırdı ve yapılan bir ihale ile telsiz şebekesinin kurulması işini bir Fransız firması olan "Compagne General Française de Telegraphie sans Fil" (TSF)'ye verdi. Şirket, bu iki radyo vericisini Ankara'da Babaharman'da (bugünkü Telsizler'de), İstanbul'da ise Osmaniye'de (bugünkü Hasdal'da) kurdu. Bu vericilerden yayın yapma hakkı ise 10 yıllık bir sözleşmeyle, hükümetin desteğiyle kurulan "Telsiz Telefon Türk Anonim Şirketi" (TTTAŞ)'ne verildi. Şirket, 1927 yılında önce 1200 metre üzerinden yayın yapan "İstanbul Radyosu"nu, kısa bir süre sonra da 1554 metre üzerinden yayın yapan "Ankara Radyosu"nu kurdu (Aziz, 2013, s. 195).

Telsiz vericilerinin inşaatı sürerken radyo yayımının nasıl yapılacağı hakkında kimsenin bir fikri yoktu. Bunun için ilk çalışmaları İleri gazetesinin sahibi Sedat Nuri Bey başlattı. Sedat Bey bunun için bir şirket kurmaya karar verdi. 1926 yılında vericilerin yapım işleri tamamlandığında radyonun kuruluş çalışmaları da başlamıştı. Fakat bu iş için yeterli maddî kaynak yoktu. Sedat Bey bu fikrinden tanıdığı bir ajans sahibine ve o dönemde Mustafa Kemal'in emriyle banka kuran Celal Bayar'a bahsetti. Onlardan bu iş için maddî destek istedi. Sedat Bey radyonun sadece maddî destekle olmayacağını biliyordu. Teknik destek de şarttı. Bunun için de yeğeni telsiz meraklısı Hayrettin Bey'e konuyu açtı. Hayrettin Bey işinde uzman biriydi. Çünkü Sultan II. Abdülhamit döneminde evden eve telgraf hattı kuran deneyimli ve yetenekli bir kişiydi. Hayrettin Bey vakit kaybetmeden işe koyuldu. Projenin hayata geçirilmesi için artık çalışmalara başlanmıştı. Fakat daha başlar başlamaz birçok aksilik çıktı. Hükümetten bazı kişiler radyo kurulmasına karşıydı. Ülkenin ve milletin henüz çok geride olduğunu, birçok kişinin bunu hazmetmesinin zor olduğunu, bunlar aşılsa bile eldeki teknik elemanın ve malzemenin yeterli olmayacağını söylüyorlardı. Hayrettin Bey onlarla aynı görüşte değildi. Dünyada en çok plak satışının ülkemizde olduğunu, halkın dinlemeye meraklı olduğunu anlatıyordu. Onun bu çabaları radyo karşıtlarını iknâ etmeye yeterli olmadı (İlk Radyo Yayını – Türkiye'de ilk – TRT Okul (youtube, 11.02.2019).

Hayrettin Bey'in çabalarının devam ettiği sırada konunun Atatürk'e intikal ettirilmesi üzerine, radyoyu dinlemek istemiştir. Kocabaşoğlu'na göre, Hayrettin Bey (İleri) kendi yaptığı radyo alıcısını Orman Çiftliği'nde Atatürk'e dinletmiş ve istasyon ararken bir Rus radyosundaki propagandaları duyunca "Efendiler, bakın propaganda yapıyorlar" diyerek radyo istasyonunun kurulmasını emretmiştir (1980, s. 22).

Sedat Nuri (İleri) Bey, TTTAŞ'nin kurumsal yapısı ile ilgili bilgiyi, Telsiz dergisinde yayımlanan bir mülâkatta şu şekilde açıklıyor; "Yüzde otuzu Anadolu Ajansı'na, yüzde kırkı İş Bankasına, diğer yüzde otuzu da müteşebbis Türk gurubuna ait olacaktır. Şirketin sermâyesi 150 bin liradır" (Telsiz, S. 1, 1927, s. 5). Kocabaşoğlu'na göre, bu müteşebbis Türk gurubu Falih Rıfki (Atay), Cemal Hüsnü ve Sedat Nuri (İleri) Bey'den oluşmaktadır (1980, s. 13).

Kocabaşoğlu İstanbul Radyosu'nun ilk yayın dönemlerinde müdürlüğünü Sedat Nuri İleri'nin, teknik sorumlu olarak Hayrettin Hayreden'in ve mûsikîden sorumlu olarak başlangıçta Musa Süreyya Bey'in, daha sonra ise mûsikî ve yayın sorumlusu olarak Mesud Cemil (Tel) Bey'in görev yaptığını belirtmektedir (1980, s. 32-33).

İstanbul Radyosu'nun ilk yayınlarının müzik programları olması, hem dönemin müzik politikaları hem de halkın müziksel beğenisini ortaya koyma yönünde önemli veriler içermektedir.

Yöntem

Araştırmanın Amacı

Bu araştırmanın amacı, 1927 yılında kurulan ve Cumhuriyet tarihinin ilk radyosu olan İstanbul Radyosu'nun ilk dönem müzik yayınlarının içeriklerinin tespit edilmesi ve müzik türlerine göre nasıl bir dağılım gösterdiğinin ortaya koymaktır. Ayrıca dönemin resmî ideolojisi doğrultusundaki müzik politikalarının, Radyo'nun müzik yayınlarına yansıtıp yansımadığının ortaya konulmasıdır.

Araştırmanın Modeli

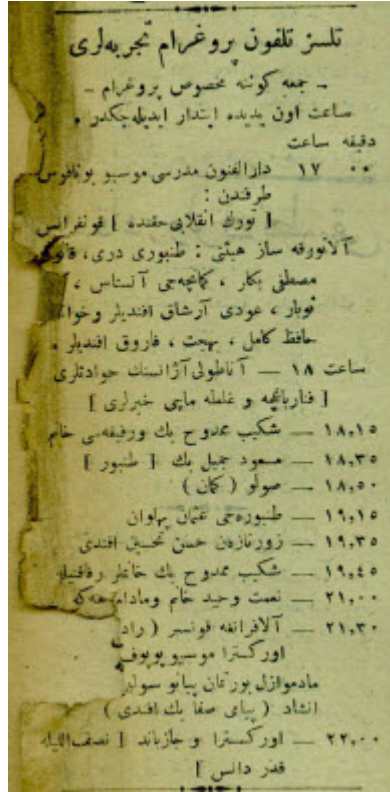
Bu araştırmada, 1927 yılında kurulan ve Cumhuriyet tarihinin ilk radyosu olan İstanbul Radyosu'nun ilk dönem müzik yayınlarının içeriklerinin tespit edilmesi, müzik türlerine göre nasıl bir dağılım gösterdiğinin tespit edilmesi ve dönemin resmî ideolojisi doğrultusundaki müzik politikalarının, Radyo'nun müzik yayınlarına yansıtıp yansımadığının ortaya konulması amacıyla, arşiv araştırması yapılarak elde edilen dokümanlar üzerinde analizlerin yapıldığı tarihsel araştırma yöntemi kullanılmıştır. Tarihi araştırmalarda bir olgunun geçmişini araştırmak, günümüzü aydınlatmaya, gelecekte yapılacak çalışmalara ışık tutmaya ve yeni bakış açıları getirerek olası sorunlara yönelik önlemler almaya imkân sağlayabilir. "Tarihsel araştırmalarda kullanılan belgeler; dokümanlar ve kalıtlardır" (Sönmez ve Alacapınar, 2011, s. 42).

Bu araştırmanın konusu kapsamında, arşiv taraması ile elde edilen kitap, dergi, gazete, fotoğraf, ve karikatürler gibi dokümanlarda, İstanbul Radyosu'nun ilk dönemine ait yayın programları tespit edilerek incelenmiş ve betimlenmiştir. Bu yönüyle betimsel bir araştırma özelliği de taşımaktadır. Ayrıca Osmanlıca yazılmış bazı metinlerin, Latin alfabesine çeviri yazıları yapılmış ve Türk müziği tarihi literatürüne katkı sağlanmıştır.

Cumhuriyetin İlk Radyosu Yayınlarına Başlıyor

TTTAŞ, ilk radyo yayını denemelerine 1927 yılında başlamıştır. Kocabaşoğlu, TTTAŞ'nin İstanbul'daki vericisiyle ilk deneme yayınlarından birinin, 1927 yılının Mart ayı başlarında, İstanbul Büyük Postanesi'nin kapısı üzerine yerleştirilen bir vericiden (hoparlör) halka müzik dinletilerek yapıldığını belirtmiştir (1980, s. 29). 30 Mart 1927 tarihli Akşam gazetesinde de Mart ayı içerisinde deneme yayınlarının devam ettiği belirtilmiştir. 30 Haziran 1927 tarihli Telsiz dergisinin birinci sayısında ise, 1927 Nisan ayı süresince deneme yayınlarının yapıldığını ve Mayıs ayı başlarında düzenli bir program ile konser ve haber yayınlarının başladığı belirtilmiştir. Bu anlamda deneme yayınlarının Mart ve Nisan aylarında yapıldığı ve Türkiye'de programlı ilk radyo yayınının ise İstanbul Radyosu'nda 6 Mayıs 1927 tarihinde başladığı kabul edilmektedir (Kaptan, 2002; Cankaya, 2015; Kocabaşoğlu, 1980; Akagündüz, 2014; Avras, 2018).

Kaptan, İstanbul Radyosu'nun ilk yayınlarında nelerin olduğu, kimlerin hangi enstrümanları çalıp, kimlerin söylediği ve neler konuşulduğu konusunda pek fazla bilgi bulunmadığını ileri sürmektedir (2002, s. 11). Fakat dönemin gazeteleri incelendiğinde programlı ilk radyo yayın içeriğine dair kesin bilgilere ulaşmak mümkündür. İkdam gazetesinin 4 Mayıs 1927 Çarşamba ve 5 Mayıs 1927 Perşembe yayınlanan sayılarında "Telsiz Telefon Haberleri" başlığıyla TTTAŞ'nin Cuma (6 Mayıs 1927), Cumartesi ve Pazar günleri saat 17.00'da başlayıp gece yarısına kadar devam edecek radyo yayınlarının başlayacağı ilan ediliyor. Bununla beraber Cumhuriyet gazetesinin 6 Mayıs 1927 Cuma günü yayınlanan sayısında İstanbul Radyosu'nun 6 Mayıs 1927 günü yayın programı verilmiştir. "Telsiz Telefon Program Tecrübeleri" başlığıyla Cuma gününe mahsus radyo programının saat 17.00'da başlayacağı bildirilmektedir. Ayrıca gazete 6 Mayıs 1927 tarihine ait radyo programını da vermiştir.



Resim 1. İstanbul Radyosu'nun 6 Mayıs 1927 Tarihli Yayın Programı (Cumhuriyet, 6 Mayıs 1927, sene 3, numara 1075, s. 3)

- 17.00 – Darülfünun müderrisi Mösyö Bonfos tarafından: [Türk İnkılabı Hakkında] konferans
 Alaturka saz Heyeti: Tanburi Dürri, Kanuni Mustafa Beyler, Kemeñeci Anastas, Kemani Nubar, Udi Arşak Efendiler ve Hanende Hafız Kâmil, Behçet, Faruk Efendiler.
- 18.00 – Anadolu Ajans Havadisleri
 [Fenerbahçe ve Galata maçı haberleri]
- 18.15 – Şekip Memduh Bey ve refikası hanım
- 18.35 – Mesud Cemil Bey [Tanbur]
- 18.50 – Solo (Keman)
- 19.15 – Tanburacı Osman Pehlivan
- 19.35 – Zurnazen Hasan Tahsin Efendi
- 19.45 – Şekip Memduh Bey hanımlar refakatiyle

21.00 – Nimet Vahid Hanım ve Madam Hege

21.30 – Alafranga Konser

Orkestra Mösyö Popof

Matmazel Bortman Piyano Solo

İnşâd [Şiir okuma] (Peyami Safa Beyefendi)

22.00 – Orkestra ve Cazband [nısfü'l-leyle [geceyarısı] kadar dans] (Cumhuriyet, 6 Mayıs 1927, sene 3, numara 1075, s. 3).

Radyonun o yıllarda (1927) halk tarafından Türkiye’de fazla tanınmamış olması ve radyo alıcılarının teknik konularında yetersiz bilgiye sahip olunmasından dolayı bu eksikliğin biraz olsun giderebilmesi adına Sedat Nuri İleri’nin yönetiminde “Telsiz” ismiyle bir dergi çıkarılması düşünülmüştür.

Telsiz Dergisi

30 Haziran 1927 tarihinden itibaren, yazı işleri müdürlüğünü Sedat Nuri İleri’nin yaptığı Telsiz ismiyle bir dergi çıkarılmıştır. 30 Haziran 1927 ile 14 Kasım 1927 tarihleri arasında 18 sayı çıkartılan dergide İstanbul Radyosu’nun program akışı verilmektedir. Derginin 30 Haziran 1927 tarihli 1. sayısının kapağında “Türk Telsiz Telefonculuğuna Hâdim [hizmet eden] ve Türk İrsâl [yayın] Postalarının Resmî Programını Hâvî Haftalık Mecmûa” alt başlığı verilmiş ve derginin amacı şu şekilde belirtilmiştir;

Telsiz mecmuası işte böyle bir istikbale namzed olan telsiz telgrafın memleketimizde tanınmasına ve ta’mîmine hizmet etmek maksadıyla intişar etmektedir. Mecmûamız, Türkiye’imizdeki bütün telsiz amatörlerinin müstefid [faydalanan] olacağı neşriyyâtta mâadâ kârîlerinin maruz kalabilecekleri fennî müşkilâtı halletmeyi de kendisine en esaslı bir vazife telakki etmektedir. “Telsiz”i neşr etmekle çok büyük bir ihtiyaca cevap vermiş olacağımız kanaatindeyiz. Zira telsiz telefonun bu çok zevkli, ucuz ve bedî eğlence vâsitasının memleketimizde de Avrupa’da olduğu gibi ta’mîminden şüphe etmiyoruz. Yakın bir istikbâl Türkiye halkının da asrın bu nimetinden bihakkın istifâdesini temin edecektir (Telsiz, 1927a, s. 2)!

Telsiz Mecmûası’nın 7 Temmuz 1927 tarihli ikinci sayısında İstanbul Radyosu’nda yayımlanacak programların nasıl olması gerektiği değerlendirilmiştir. Dergide (1927b) “Haftadan Haftaya: İdeal Bir Neşriyat Programı” başlığı ile yazılan yazıda Radyo programlarında sözlü yayınlara (şiir, konferans, monolog vb.) ağırlık verilmesi gerektiği ve müzik programlarının da sadece çalgılar ile çalınan parçalardan ziyade tagannî edilen [söylenen, okunan] kısmının tercih edilmesi gerektiği ifade edilmektedir.

14 Temmuz 1927 tarihinde yayımlanan Telsiz Mecmûası’nın üçüncü sayısında, radyo yayınlarda mûsikîye mi yoksa şiir, tiyatro veya monologlara mı ağırlık verilmesi gerektiğinin Avrupa’da da konuşulduğu ifade edilmektedir. Türkiye’de ise radyo yayıncılığının yeni başladığı ve dolayısıyla Avrupa ile kıyaslandığında bazı farkların olduğu vurgulanmaktadır. Birinci Dünya Savaşı’ndan sonra Avrupa ve Amerika’da radyo konserlerinin düzenli bir şekilde devam edildiği, bunun yanında radyo programlarında konferanslara da yer verildiği ifade edilerek dinleyicilerin de bundan dolayı program çeşitliliğini istemesinin doğal olduğu vurgulanmaktadır. Türkiye’de ise Avrupa’nın 1920’li yılların sonlarına gelinceye kadar sürdürdüğü yayın politikalarını, Türkiye’deki dinleyicilerin zevklerini birinci derecede dikkate alarak uygulamanın zorunlu olduğu dile

getirilmiştir. Türkiye’de düzenlenecek radyo konserlerinde ise özellikle iki konunun düşünülmesi gerektiği ifade edilerek yazıya şu şekilde devam edilmiştir;

Birincisi, Türkiye hudûdu dâhil ve hâricinde bulunan Türk ve Şarklı sâmi’leri [dinleyicileri]. İkincisi, bunlar hâricinde Avrupalılar’ı. Hiç şüphesiz bizim için en fazla ehemmiyetle nazar-ı i’tibâra alınacak olan Türkiye hudûdu dâhilinde bulunan vatandaşlarımızdır. Bundan dolayıdır ki programlarda Alaturka ünvân-ı garibi verilen mûsikîmize fazlaca mevki’ veriyoruz. Yalnız memlekette bir de Garb mûsikîsine taraftar zümrenin bulunduğu nazar-ı dikkatten uzak tutulmadığı için programlara Garb parçaları konuluyor. Avrupa’daki Sâmililer hiç şüphesiz bizim merkezlerimizden irsâl edilecek [yayınlanacak] herhangi bir serenatı herhangi bir şansonu - kendi memleketlerinde daha mükemmelini dinleyebileceği için - dinlemekten müstagnî [lüzumlu, gerekli bulmayan] kalabilir. Hulûsa bizim programlarımızda gerek Alaturka gerek Alafranga parçalar her şeyden evvel birinci kısım Sâmilerimiz için tertip edilmektedir (Telsiz, 1927c, s. 1).

Aynı yazının devamında ise (Telsiz, 1927c, s. 1), her ne kadar Alaturka mûsikî radyo programlarında yer alsada eski usûl fasıl dizilerinin İstanbul radyosunda yapılmadığı, Türk mûsikîsi enstrümanlarının yetersizliğinden bahsedilerek viyolonsel, keman, santur, piyano, klarnet ve flüt gibi batı sazlarının ince saz orkestralarına ilave edilmesi ile Türk müziği melodilerinin daha güzel bir hale getirilebileceği ifade edilmektedir. Ayrıca İstanbul Radyosu’nun, bir taraftan dinleyicilerine hoşça vakit geçirtmek isterken bir yandan da dinleyicilerin müzik zevklerinin yükseltilmeye çalışıldığı belirtilmiştir.



Resim 2. Tanburacı Osman Pehlivan'ın Bir Karikatürü. (Telsiz, S. 3, 1927, kapak)

Telsiz Mecmûası'nın 21 Temmuz 1927 tarihli dördüncü sayısında "Telsiz Telefon Konserleri Nasıl Hazırlanıyor?" başlığı ile konserlerin yapıldığı stüdyonun fiziki yapısı detaylarıyla tasvir ediliyor. "Radyo

Bülbülü” rumuzuyla yayımlanan yazıdan bir bölüm stüdyoyu ve stüdyonun atmosferini gözümüzde canlandırmamızı sağlıyor.

Köşede bir yazıhâne...karşısında öteye beriye dağılmış sandalyeler; sağ tarafta mûsikî notalarının hızına mahsûs dolap, beride bir ud, duvarda çarpık asılmış bir keman... Bütün bu dekora figüranlık yapan genç, ihtiyar, kadın, kız, yerli ecnebi birçok eşhâs [kimseler], konuşuyorlar, münakaşa ediyorlar, gülüyorlar Sonra bu gürültü arasında, bir an için akordu yapılan bir kemandan tiz [ince] bir mi çıkıyor, beride bir tanbur, sanki ona bir cevap veriyormuş gibi derinden inliyor. Bir hay ve hoy, bir gürültü Belli ki insan şimdi başka bir muhitte, sanatkârlar arasındadır (Radyo Bülbülü, 1927, s. 5).

Yazıda, Türkiye’de radyo programlarında dinleyicileri tatmin edecek düzeyde icra kabiliyeti olan sanatçıların azlığından bahsedilerek radyo konserlerinin uzaktan görüldüğü gibi kolay hazırlanmadığından yakınılıyor. Bununla birlikte radyoda iki tür sanatçı çalıştığı belirtiliyor. “Bir kısmı dâimî sâz hey’eti ve orkestra hey’etidir ki muayyen [belli] aylıkları vardır. Diğer kısmı stüdyo lehçesinde “ekstra” nâmiyle yâd edilenlerdir ki haftanın muayyen günlerinde gelirler. Bu sonuncular her gelişlerinde kendileriyle evvelce takdîr ettirilmiş bir ücret alırlar” (Radyo Bülbülü, 1927, s. 5). İstanbul Radyosu’nun bu iki türlü sanatçı profili günümüz devlet radyo ve televizyonlarında da uygulan “kadrolu sanatçı” ve “misafir sanatçı” unvanlarının ilk uygulamasıdır. Yazıda radyo programlarının ise 15 gün önceden belirlendiği ve sanat müşavirinin incelemesinde geçtikten sonra yayın izni verildiği ifade edilmiştir.



Resim 3. İstanbul Radyosunun İlk Stüdyosu ve müzisyenler (Telsiz, S. 4, 1927, kapak)

Yazının devamında (Radyo Bülbülü, 1927, s. 6), kısa bir zaman sonra radyo programları arasında bir caz orkestrasının yer alacağı, haftanın belirli günlerinde Türkiye’nin tanınmış kişilerinin edebiyat, sosyal meseleler ve bilimsel konferanslarına yer verileceği belirtilmiştir. Aynı zamanda kış aylarında abonelerine hoş vakit geçirecekleri programların yapılacağı sözü verilirken bir yandan da radyo programlarının içeriğine dair abonelerin fikirlerini mektup yoluyla ulaştırmaları istenmektedir.

Telsiz Mecmûası'nın dördüncü sayısında "Radyo Konferansları" adı altında Mesud Cemil Bey (Tel) tarafından radyoda yayınlanan "Klasik Türk Mûsikîsi" konulu radyo konferansının içeriği hakkında bilgi veriliyor. Mesud Cemil Bey'in verdiği radyo konferansı Türk müzik tarihinin klasik, romantik ve benzeri bir şekilde dönemlere ayrılıp ayrılmayacağını sorusunu gündeme getiriyor. Bununla birlikte Mesud Cemil Bey, Türk müziğinin muhtelif tarihsel dönemlere ayrılabilmesinin ancak Abdulkadir Meragi'den o güne kadar (1927) geçen beş yüz senelik bir dönemin derin bir tahlili yapıldıktan sonra mümkün olabileceğini belirtiyor. Yazıda, Mesud Cemil Bey'in Türk müziği tarihinde belli başlı tarihsel dönemleri nasıl ele aldığı özeti yapılıyor.

- 1) Abdulkadir Meragi'den İstanbul'un fethine kadar Türk mûsikîsi, bu mûsikînin mistik ve klasik mahiyeti.
- 2) İstanbul'un fethinden itibaren Lale Devri'ne ve II. Ve III. Selim zamanına kadar devam eden mûsikî. Bu devirde Türk mûsikîsi üzerinde Bizans ve Rönesans'ın te'sîrleri.
- 3) Lale Devri mûsikîsi ve bu devrin mü'cir [kiraya veren] bir aksinden başka bir şey olmayan II. Mahmut ve III. Selim zamanı mûsikîsi.
- 4) Tanzimat'tan sonraki Türk mûsikîsi. Türk mûsikîsi ale'l-husûs [en çok] Garp ve bi'l-hâssa İtalyan te'sîrleri.
- 5) Türk mûsikîsinde anakreontik [anakronik] devir.
- 6) Tanburî Cemil ve Türk mûsikîsine getirdiği yeni şeyler (Radyo Bülbülü, 1927, s. 7).

Mesud Cemil Bey, aynı zamanda bahsettiği her devirle ilgili eser örneklerini tanburuyla çalarak müzik estetiği açısından meselenin daha iyi anlaşılmasını sağlamaya çalışmıştır.

Mesud Cemil Bey'in Türk müzik tarihini dönemlere ayırma konusunda yukarıda belirtilen fikirleri, Cumhuriyet döneminde Türk müzik tarihini, müzik estetiği bakımından dönemsel olarak ele alan ilk radyo konferansıdır.



Resim 4. Mesud Cemil Bey'in bir karikatürü (Telsiz, S. 17, 10 Kasım 1927, s. 4)

Telsiz Mecmûası'nın 28 Temmuz 1927 tarihli 5. sayısında, 1926 yılında çok tartışılan Alaturka – Alafranga tercihi meselesi üzerinden Türk mûsikîsinin ıslâhı konusu yeniden gündeme getirilmiştir. "Mecmûamız Mûsikî Münakaşalarına Sayfalarını Açıyor!" başlığıyla verilen yazıda, Türkiye'de bir müddetten beri Alaturka – Alafranga mûsikî tercihi ve Türk müziğinin ıslâhı konusunun tartışıldığı ama bir sonuca ulaşamadığı belirtilerek, mûsikîşinâsların konuyla ilgili fikirlerini Telsiz dergisine yazmaları isteniyor. Derginin bu tartışmada tarafsız kalacağı belirtilerek, Türk müziğine önemli bir hizmet yapılacağı ifade ediliyor. Daha önce

benzer bir tartışma alanı olarak, 1926 yılında Yeni Ses gazetesinin açtığı “Alaturka – Alafranga Mûsikî Münâkaşası” başlıklı yazı dizisinde, halkın her kesiminden ve dönemin önde gelen mûsikîşinâslarından gelen yazılar, mülakatlar ve mektuplar yayınlanmıştır. Yeni Ses gazetesinde yayınlanan bu yazılar incelendiğinde dönemin mûsikîşinâslarının bu konuda Alaturka taraftarı ve Alafranga taraftarı olarak iki farklı görüşe sahip oldukları görülmektedir. Alaturka mûsikî taraftarları arasında;

Muallim İsmail Hakkı Bey, Dürrü Turan Bey, Zekâizâde Ahmet Irsoy, Tanbûrî Refik Fersan ve özellikle Rauf Yektâ Bey’in fikirleri ön plana çıkmaktadır. Bu isimlerin karşısında ise başta Halil Bedî Yönetken olmak üzere Osman Zeki Üngör, Mesud Cemil, Musa Süreyyâ Bey ve Cemal Reşit Rey gibi önemli müzik adamlarının fikirleri bulunmaktadır (Deniz, 2018, s. 508).

Bu iki farklı görüşün ortaya çıkmasında, 1926 yılında Sanâyi-i Nefîse Encümeni’nin aldığı bir kararla, Türk müziği eğitiminin Dârülelhan (Türkiye’nin ilk resmî konservatuvarı) ve resmî eğitim kurumlarından yasaklanması önemli bir rol oynamıştır. Alaturka taraftarları klasik Türk mûsikîsinin yüksek bir medeniyetin ve estetik bir zevkin ürünü olduğunu, Türk müziğinin yasaklanmasının yanlış bir uygulama olduğunu (hatta bir cinayet olduğunu), fakat bununla birlikte “Türk mûsikîsinin nazarî ve amelî yönden bazı eksikliklerini kabul etmekte ve bu eksiklerin giderilmesi için çalışmalar yapılabileceğini düşünmektedirler” (Deniz, 2018, s. 508). Ayrıca konservatuvar ve okullardan kaldırılması gereken müziğin piyasa şarkıları olarak isimlendirilen müzik türü olduğunu ve bu müzik türünün Türk müziğini temsil etmediğini savunmuşlardır. Alaturka cephesindeki bu görüşlerin tersine, Alafranga mûsikî taraftarları ise; “Garb mûsikîsini modernlik ve medeniyet ile eşdeğer tutarken, Alaturkayı ise geriliğin ve Şark kültürünün bir sembolü olarak görmüşlerdir. Bu yüzden yeni Türk medeniyetinin Alaturka mûsikî ile temsil edilemeyeceği görüşünü savunmuşlardır” (Deniz, 2018.s. 508). Ayrıca Alafranga taraftarı olan mûsikîşinâslar Türk mûsikîsinin mevcut halinin Batı müziğine kıyasla geri kaldığını ve ıslâh edilmesi gerektiğini savunmuşlardır. 1926’da Yeni Ses gazetesinin sütunlarında aylarca boy gösteren ve unutulmaya yüz tutan bu tartışma, 1927 yılında Telsiz Mecmûası’nın sütunlarını bu tartışmaya açmasıyla yeniden alevlenmiştir.

Telsiz Mecmûası’nın 28 Temmuz 1927 tarihli 5. sayısında “Mecmûamız Mûsikî Münâkaşalarına Sayfalarını Açıyor!” başlığı ile “Alaturka veya Alafranga taraftarı mûsikîşinâslarımızı Türk mûsikîsinin ıslâhı hakkındaki fikirlerini neşre dâvet ediyoruz! Bu münâkaşada bîtaraf kalacağız” (Telsiz, 1927d, s. 3), diyerek daha önce yapılan Alaturka – Alafranga münâkaşalarının bir neticeye varmadığını belirtilmiş, bu konunun ilmî ve nazarî zeminde olduğu kadar tatbîkî kısımlarının da olması gerektiğine vurgu yapılmıştır. Ayrıca tartışmanın tarafları arasında fikir ayrılıkları olmasına rağmen Türk müziğinin ıslâh edilmesi noktasında birleştikleri ifade ediliyor. “Gerek ale’l-ıtlak [genel olarak] Alaturkacıların gerek ale’l-ıtlak Alafrangacıların aşağı yukarı mütehaddden söyledikleri veyahut söylemek istedikleri bir nokta var: Mûsikîmizde bir ıslâh hareketi yapılmalıdır diyorlar. Yalnız her iki tarafın tavsiye ettiği metotlar birbirinden farklıdır” (Telsiz, 1927d, s. 3).

Yazının devamında, Türkiye’de Alafranga taraftarı olarak anılan bir tanınmış zümre bulunduğunu (Mesud Cemil, Halil Bedî Yönetken, Osman Zeki Üngör, Musa Süreyya, Cemal Reşit Rey) ve bu zümrenin o güne kadar yaptıkları îzâhâtlardan Türk müziğini doğrudan doğruya Avrupa müziği haline getirmek istediklerine vurgu yapılarak Türk müziği nağmelerinin bundan nasıl etkileneceğine cevap aranıyor. Yazıda

Halbuki bizim çok bâkir nağmelerimiz var, bu ıslâh ve terakkî hareketini yaparken bu nağmeler bu havalar ne olacaktır? Onlara nasıl mevki’ vereceğiz? Bu nağmelerin bizim için çok tatlı gelen bazı kısımlarını “minör”

veyahut “majör” makamlara muvâfık [uygun] gelmediği için ta'dil [değişiklik] etmek fedâkârlığında mı bulunacağız?” (Telsiz, 1927d, s. 3).

Ayrıca yazıda Türk mûsikîsini Batı müziğine adapte etmek isteyen zevâtın Türk mûsikîsinden anlamadığı konusunda şâyialar [söylentiler] olduğu belirtilmiştir. Bu fikri taşıyanlar arasında en tanınmış isim Rauf Yektâ Bey'dir. Rauf Yektâ Bey, Yeni Ses gazetesinde yayınlanan yazılarında özellikle Halil Bedî Yönetken ve Mesud Cemil ile bir polemige girmiş ve tartışmalar kişisel hakaretlere varacak şekilde (Deniz, 2018) sonuçsuz kalmıştır. Hemen belirtmek gerekir ki Yönetken ve Mesud Cemil Türk halk müziği ezgilerinin Batı müziği kurallarına göre armonize edilmesini, millî Türk mûsikîsinin bu yolla oluşturulabileceğini savunmuşlardır. Yönetken buna örnek olarak Cemal Reşit Rey'in armonize ettiği “On İki Anadolu Türküsü”nü göstermiştir.

Aynı yazının devamında, Türk mûsikîsini savunanların da Türk mûsikîsinin bu günkü (1927) durumunun bedî' [güzel güzellik] ihtiyacını tatmine kâfi olup olmadığının sorgulaması gerektiği belirtiliyor. Türk müziğinde bazı yetersizlikler olmasaydı bu tartışmaların yapılmayacağı ifade edilerek Alaturkacı mûsikîşinâsların bu konuda ne gibi tedbirler alacağı soruluyor (Telsiz, 1927d, s. 4).

Telsiz Mecmûası'nın 18 Ağustos 1927 tarihli 8. sayısının kapağında “Telsiz'in Mûsikî Münâkaşası” başlığıyla “Türk mûsikîsi nasıl ıslâh olunabilir?” sorusuna yanıt olarak, Türk müziği nazariyatı ve tarihi konusunda dönemin en önde gelen isimlerden biri olan Rauf Yektâ Bey'in makalesinin yer aldığı belirtilmiştir.

Rauf Yektâ Bey, daha önce Alaturka – Alafranga mûsikî tartışmalarında ağırlıklı olarak iki görüşün ileri sürüldüğünü söylemiştir (1927, s. 1). Alafranga taraftarlarının; “Dünyada iki türlü mûsikî olamaz: musiki birdir, o da Garp mûsikîsidir. Bizim için yegâne terakki [yükselme, ilerleme] yolu doğrudan doğruya Garp mûsikîsini alıp kendimize mal etmektir” (Rauf Yektâ Bey, 1927, s. 1), görüşünün hakim olduğunu ileri sürmektedir. Alaturka taraftarlarının ise; “Hayır! bizim mûsikîmiz büsbütün başka bir mûsikîdir. Ve en mükemmel mûsikî de bizimkidir. Bizimki bize kâfidir” görüşünün hakim olduğunu belirtmiştir. Yektâ'ya göre bu iki düşünceye sahip olan zümrenin konuyu tartışması faydasızdır. O'na göre, konuyu tartışacak üçüncü bir zümrenin olduğunu ve asıl münâkaşanın bu zümre ile yapılması gerektiğini vurgulamıştır. “Bu üçüncü zümrenin de düşüncesi, Garp mûsikîsinin vesâit-i tekâmüliyyesinden istifâde ederek Türk mûsikîsini ıslâh ve terakki ettirmektedir” (Rauf Yektâ Bey, 1927, s. 1). Yektâ, Batı müziği tekniğinden yararlanarak Türk mûsikîsinin ilerleyeceği fikrinin Avrupa'nın ünlü alimlerinde de uygun bulunduğunu, Musique du Monde ve La Revue Musicale gibi önemli dergilerde bu konuyla alakalı makaleler yazıldığını belirtmektedir.

Yekta Bey, Türk müziğinin ıslâhı için üç konunun aydınlığa kavuşturulmasını tavsiye etmektedir. Birincisi; Türk müziğinin makamsal sistemi ile Batı müziğinin tonal sistemi arasındaki farkın anlaşılması ve Batı müziğine göre yapılacak değişikliklerin Türk müziğinin nağmelerini olumsuz etkileyeceği konusunun anlaşılması gerektiğini vurgular (1927, s. 1-2). (Yektâ Bey, Avrupalı bestecilerin 12 ton sistemi yerine Türk müziğindeki 24 perdeli hatta daha fazla perdeli ses sistemlerini denemeye ve “çeyrek ses mûsikîsi” adını verdikleri müziğin taraftarlarının Avrupa'da her geçen gün arttığını da ilâve ediyor). İkincisi; Türk mûsikîsine armoninin tatbik edilmesinin doğru mu? Yoksa yanlış bir yol mu? olduğunun tartışılması gerektiğini, bu anlamda Türk halk müziğinin Batı armonisi ile çökseslendirilmesi ve Batı müziğinin ses sistemine göre piyanoda çalınması yoluna mı? gidileceği yoksa Türk müziği ses sistemine uygun bir piyano yapılarak, bunun üzerinde Türk müziği makamlarının armonize edilmesinin mi? doğru olduğunun tartışılması gerektiğini belirtmiştir. Üçüncü olarak ise;

geleceğin Türk bestecilerine sadece Batı müziği eğitimi mi? yoksa Batı müziği eğitiminin yanında Türk müziği nazariyatının da verilmesinin mi? doğru olduğunun tartışılması gerektiğini ve bu üç meselenin aydınlığa kavuşturulması gerektiğini ifade etmiştir.

25 Ağustos 1927 tarihli Telsiz Mecmûası'nın 9. sayısında "Millî ve Asrî Türk Mûsikîsi Hangi Mûsikîdir?" başlığı ile Halil Bedî'nin (Yönetken) bir makalesi yer almaktadır. Yönetken (1927, s. 1), makalesinde millî Türk müziğinin her türlü yabancı etkilerden uzak olarak halkın millî ruhundan doğan Türk halk müziğinin, Batı müziği tampere sistemine göre armonize edilerek oluşturulabileceğini öne sürmüş ve Alaturka mûsikînin polifoniye (çokseslilik) uygun olmadığını belirtmiştir. Yönetken yazısında, daha önce Rauf Yektâ Bey'in belirttiği üzere Avrupa'da 24 veya daha fazla perdeli "de tampere" müzik sistemlerinin ilgi gördüğünü fakat henüz bir neticeye varılmadığını ifade etmiştir.

Yönetken, Zeki Mehmet Ağa, Hacı Sadullah Ağa gibi Türk bestekârların eserlerini klasik olarak değil "antik" müzik olarak değerlendirmiş ve geleceğin Türk bestecilerinin bu müzik türünden yararlanacağı hiçbir noktasının olmadığını ileri sürmüştür (1927, s. 1). Yönetken, 1926 yılında Sanâyi-i Nefîse Encümeni'nin konservatuvar ve okullardan Alaturka mûsikî eğitimi yasaklama kararının yerinde bir karar olduğunu ifade ederek millî Türk mûsikîsinin nasıl olması gerektiğini ancak ilmi bir heyet tarafından tartışılması gerektiğini belirtmiştir (1927, s. 2).

Telsiz Mecmûası'nda, İstanbul radyosunun önde gelen mûsikîşinâsları tanıtma gayretine de girilmiştir. Derginin 8. sayısında buna örnek olarak dönemin tanınmış bestekâri Şekip Memduh Bey hakkında izahat veriliyor.



Resim 5 - Şekip Memduh, (Telsiz, S. 8, 1927, s. 10)

Kendisine mahsus bir tarzda besteler yapan Şekip Memduh Bey'in eserlerinde, Alaturka ve Alafranga mûsikîlerin nağmelerini birlikte duymak mümkündür. "Şekip bestelerinde derhal keşfedebileceğiniz farkı Alafranga bir mûsikî nağmesine Alaturka bir nâğmeyi bağlamış olmasıdır. Bunlar için Şekip'in mesela bir valsini dinleyen ecebiye sorunuz, o size dinlediği nağmelerin kendisine yabancı gelmediğini, fakat kendi

mûsikîsinden de olmadığını derhal söyleyecektir” (Telsiz, 1927e, s. 10). Bu kanaatin oluşmasında Şekip Memduh Bey'in Alaturka ve Alafranga mûsikî nağmelerini kaynaştırmadaki yeteneği önemli bir etkidir. Şekip Memduh Bey, eserlerinde armoniye birinci derecede önem vermiş ve eserlerinde Türk müziği makamlarının dışında bir melodik yapıyla eşlikler yazarak süslemiştir. Ayrıca bestelerinde armoniyi tatbik ederken yalnızca rast ve nihavent makamlarını değil aynı zamanda “hicazdan, hüseyiniden, acem kürdîden, hicazkâr kürdîden, ferahfezadan, şed arabandan . . . ilh bestelediği şarkılara da sels [düzgün, akıcı] bir armoni vererek yapar” (Telsiz, 1927e, s. 10).

Bulgular ve Yorum

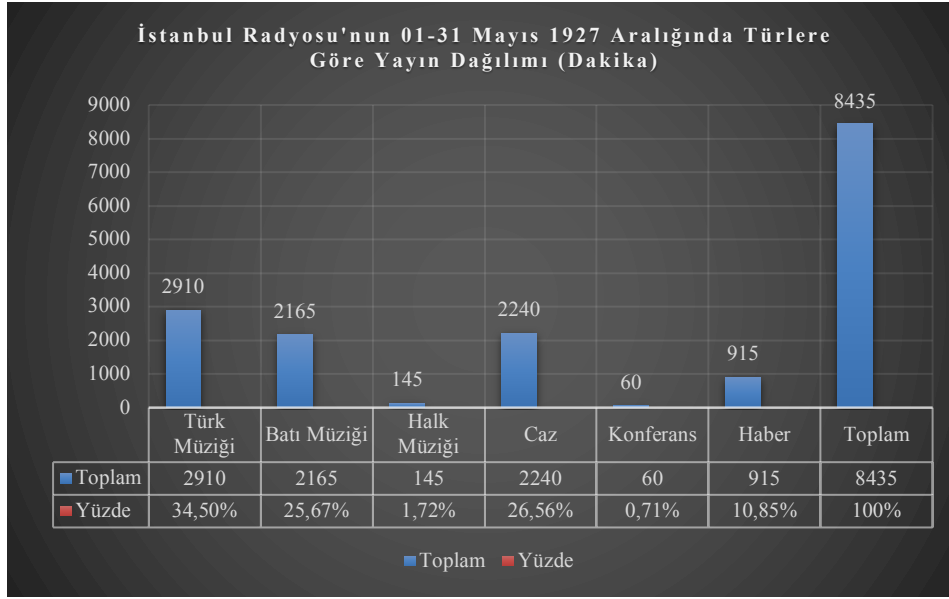
İstanbul Radyosu'nun programlı ilk yayınları 6 Mayıs 1927 tarihinde başlamıştır. Bu tarihten itibaren radyoda Alaturka, Alafranga, caz, halk müziği, tango vb. gibi farklı türlerde müzik yayınları yapılmıştır. Bununla beraber konferanslar, dersler, monologlar şiir ve temsiller gibi farklı yayın içeriklerine de yer verilmiş, gün geçtikçe yayın içeriği ve türleri çeşitlendirilmiştir.

İstanbul Radyosu'nun 1927 Mayıs Ayı Türlerle Göre Yayın Dağılımı

06-31 Mayıs 1927 tarihleri arasında İstanbul Radyosu'nun yayın programına İkdâm gazetesinin 06-31 Mayıs 1927 tarihli sayılarından alınmıştır. 9, 21 Mayıs 1927 tarihlerine ait radyo programlarına ulaşılamamıştır.

تلسز تالون نوک آونیم شرتندن :	
دقیقه	حاصل
۱۷	طاهر بیانغوسی نوسرلی ، تلسز تالون ستودیو آلافرانجه موسیقی هیئتی طرفندن (کوردی جازکار اصلی)
۱۷	اسهام و تکویلات بوردسسی خیرلی
۱۷	طیورلی بول پت غنور ، سودجبل پت واسمن القاری ائندی طرفندن منتخب یازچیلار
۱۸	ذخیره بوردسسی خیرلی
۱۸	تلسز تالون ستودو آلافرانجه موسیقی هیئتی طرفندن قونسر آ - بوجین ، طوسقا : قانزی ، ب - پراچین ، عمار قاسم : قونسر ۶
۱۸	آناطولی آزانسی خیرلی
۱۸	تلسز تالون ستودو آلافرانجه موسیقی هیئتی طرفندن منتخب آثار
۲۱	اسهام و تکویلات بوردسسی خیرلی
۲۱	زورنکون حسن ائندی طرفندن
۲۱	ذخیره بوردسسی خیرلی
۲۱	(تغور) موسیو دوغوزی طرفندن نغمی
۲۱	آناطولی آزانسی خیرلی
۲۲	تلسز تالون ستودو آلافرانجه موسیقی هیئتی طرفندن قونسر آ - لیمار : باقاپین : پیروری دوهرت ب - شوپان : برنولد نو - یو ۱۸
۲۲	تلسز تالون ستودو آلافرانجه موسیقی هیئتی طرفندن

Resim 6 – İstanbul Radyosu'nun 12 Mayıs 1927 tarihli yayın programı (İkdâm, 12 Mayıs 1927, s. 3)



Tablo 1. İstanbul Radyosu'nun 06-31 Mayıs 1927 Aralığında Türlelere Göre Yayın Dağılımı

Tablo 1 incelendiğinde, İstanbul Radyosu'nun 1927 Mayıs ayı müzik yayını içeriğinde %34,50 oranıyla en fazla Türk müziği yayınlarının yapıldığı tespit edilmiştir. Türk müziği yayınlarını %26,56 oranıyla caz müziği yayınları, %25,67 oranıyla Batı müziği yayınlarının izlediği ve %1,72 oranıyla da en az yayının Türk halk müziği türünde yapıldığı görülmektedir.

Türk müziği yayınları Radyonun kadrolu Alaturka mûsikî saz heyeti tarafından (Telsiz Telefon Stüdyo Alaturka Mûsikî Heyeti) icra edilmekle birlikte, zaman zaman tanbur solo ile Mesud Cemil Bey (Tel) ve ney solo ile Neyzen Tevfik Bey tarafından Türk müziği icrası yayınlanmıştır. Ayrıca Mesud Cemil Bey'in tanburuna zaman zaman hanende İshak Algazi refakat etmiştir. Radyonun Mayıs 1927 Türk müziği yayınlarında; Hicaz Faslı, Kürdîli Hicazkâr Faslı, Acem Aşîrân Faslı, Sabâ Faslı, Nihâvend Faslı, Hüzzâm Faslı, Tâhir Bûselik Faslı, Millî Yegâh Faslı¹, Sûz'nâk Faslı ve Segâh Faslı'na yer verilmiştir. Türk müziği yayınlarında dikkat çeken diğer bir isim ise Türk müziğinin çoksesli hale gelebileceğini düşünen bestekâr Şekip Memduh Bey'in yenilikçi eserlerine de yer verilmesidir. 13 Mayıs 1927 Cuma günü İkdâm'da verilen radyo yayın programında 17.40 – 18.10 arasında buna örnek olarak gösterilebilir. “Yeni Eserler: Ud: Şekip Bey, Keman: Orfan Şekip Hanımefendi, piyano refakatiyle” (İkdâm, 13 Mayıs 1927, s. 3)

Mayıs 1927'de Batı müziği yayınları, Telsiz Telefon Stüdyo Alafranga Mûsikî Heyeti tarafından yapılmakla birlikte zaman zaman kemanda; Ekrem Besim Bey (Tektaş), viyolonselde Muhittin Sadak ve piyanoda Cemal Reşit Rey olmak üzere trio icralar yapılmış zaman zaman da bu üç mûsikîşînâs tarafından yapılan solo icralara yer verilmiştir. Ayrıca Madam Apostolidas, Tenor Mösyö Dönari, Madam Liyanskaya, Mösyö Yüzbaşıyan, Matmazel Apostolidi, Madam Molçanova gibi gayrimüslim sanatçılar tarafından icra edilen ve operalardan seçilmiş şarkı formunda eserlere yer verilmiştir.

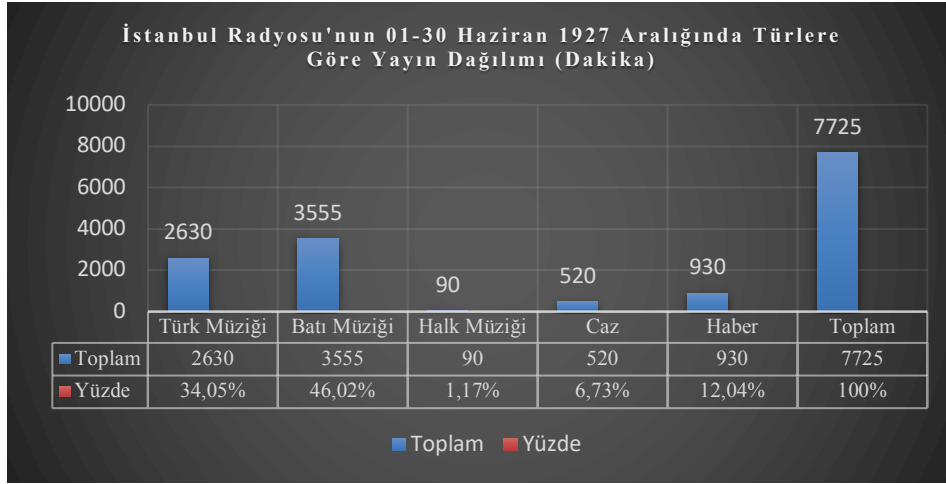
Halk müziği yayınları ise Telsiz Alaturka saz heyeti tarafından yapılmakla birlikte, dönemin ünlü halk müziği icracıları Tanburacı Osman Pehlivan ve Zurnazen Hasan Tahsin Efendi'nin de solo icralarına da yer verilmiştir.

¹ Sultânî Yegâh

Mayıs 1927 radyo programları içerisinde dört farklı konuda radyo konferansı yer almıştır. İlk konferans 6 Mayıs 1927 günü “Türk İnkılâbı” başlığıyla Dârülfünûn Müderrisi Mösyö Bonfos tarafından verilmiştir. İkinci konferans 7 Mayıs 1927 günü “Telsiz Telefon’un Faydaları” başlığıyla Ahmet Haşim Bey tarafından, üçüncü konferans 8 Mayıs 1927’de “Mûsikî Hakkında” ve “İntiharlar” konulu dördüncü radyo konferansı ise 27 Mayıs 1927 günü Doktor Hüseyin Kenan Bey Tarafından verilmiştir.

1927 yılı Mayıs ayına ait haber yayınlarının oranı %10,85 olarak tespit edilmiştir. Haber yayın içeriğini ise Zahir Borsası haberleri, İsham ve Tahvilat Borsası haberleri, Rasat Merkezi raporu ve Anadolu Ajans haberleri oluşturmaktadır.

İstanbul Radyosu'nun 1927 Haziran Ayı Türlerine Göre Yayın Dağılımı



Tablo 2. İstanbul Radyosu'nun 01-30 Haziran 1927 Aralığında Türlerine Göre Yayın Dağılımı

01-30 Haziran 1927 tarihleri arasında İstanbul Radyosu'nun yayın programına Cumhuriyet gazetesinin 01-30 Haziran 1927 tarihli sayılarından alınmıştır. 3, 10, 11, 12, 13, 15, 16, 17 ve 28 Haziran 1927 tarihlerine ait radyo programlarına ulaşılammıştır.

Tablo 2 incelendiğinde, İstanbul Radyosu'nun 1927 Haziran ayı müzik yayını içeriğinde %46,02 oranıyla en fazla Batı müziği yayınlarının yapıldığı tespit edilmiştir. Batı müziği yayınlarını %34,05 oranıyla Türk müziği yayınları, %6,73 oranıyla Caz müziği yayınlarının izlediği ve %1,17 oranıyla da en az yayının Türk halk müziği türünde yapıldığı görülmektedir. Haziran ayı müzik yayınlarında Türk müziği, Mayıs ayı Türk müziği yayınlarıyla aynı kalmakla birlikte, Caz müziği yayınlarında %19,73'lük bir oranda düşüş, Batı müziği yayınlarında ise %20,44 oranında bir artış görülmektedir.

1927 Haziran'ında Türk müziği yayınları Radyonun kadrolu Alaturka mûsikî saz heyeti tarafından (Telsiz Telefon Stüdyo Alaturka Mûsikî Heyeti) icra edilmekle birlikte, zaman zaman tanbur ve yaylı tanbur solo ile Mesud Cemil Bey (Tel) ve ney solo ile Neyzen Tefik Bey tarafından Türk müziği icrası yayınlanmaya devam etmiştir. Ayrıca Mesud Cemil Bey'in tanburuna zaman zaman hanende İsak Algazi (İzak Algazi) refakat etmiştir. Bununla birlikte; Dürri Bey (tanbur), Hafız Kâmi Efendi (hanende), Hafız Kemal Efendi (hanende), Hafız Sadettin Efendi (hanende), Nubar Efendi (keman), Mustafa Bey (keman ve rebap), Hadiye Hanım (hanende), Nezahat Hanım (hanende), Nebile Hanım (hanende), Hikmet Hanım (hanende), Hayriye Hanım (ud),

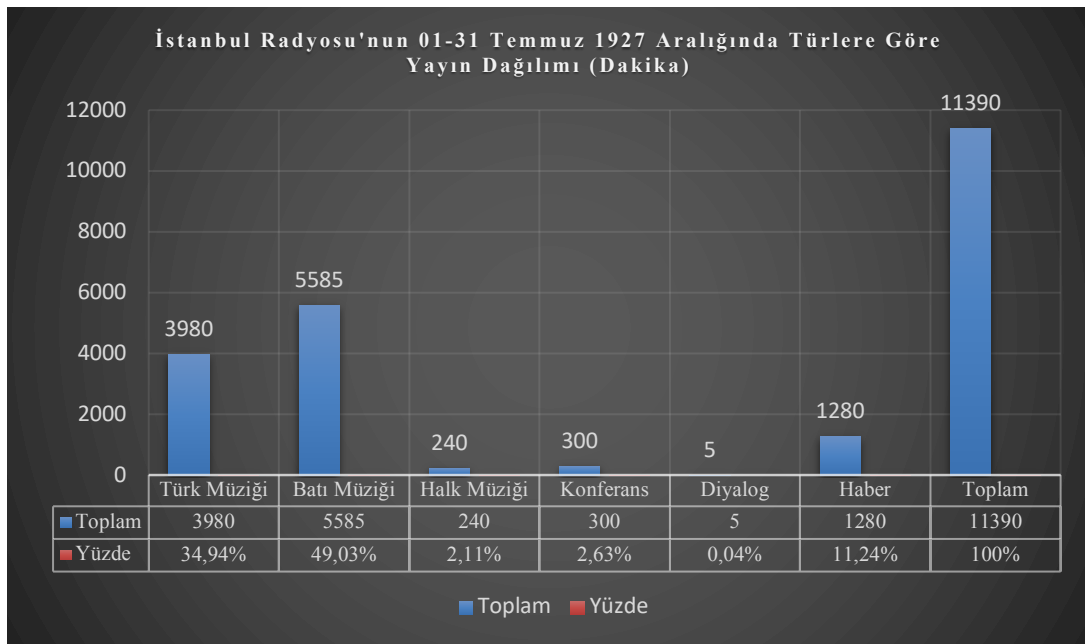
Laika Hanım (tanbur), Kemal Niyazi Bey (kemençe) ve Aşak Efendi (ud) gibi dönemin ismi duyulmuş icracı ve solistlerine de yer verilmiştir. Ayrıca 19 Haziran 1927 tarihinde Şark Mûsikî Cemiyeti de İstanbul Telsiz Telefonu'nda bir program yapmıştır.

Haziran 1927'de Batı müziği yayınları, Telsiz Telefon Stüdyo Alafranga Mûsikî Heyeti tarafından yapılmakla birlikte zaman zaman kemanda; Ekrem Besim Bey (Tektaş), viyolonselde Muhittin Sadak ve piyanoda Cemal Reşit Rey olmak üzere trio icralar yapılmış zaman zaman da bu üç mûsikîşinâs tarafından yapılan solo icralara yer verilmiştir. Ayrıca Matmazel Apostolidas (soprano), Madam Mariyanskaya (soprano), Mösyö Yüzbaşıyan, Matmazel İvan Granvil, Mösyö Valasti, Madam Rita (soprano) ve Madam Alma (soprano) gibi gayrimüslim sanatçılar tarafından icra edilen ve operalardan seçilmiş şarkı formunda eserlere yer verilmiştir.

Halk müziği yayınlarında ise dönemin ünlü halk müziği icracıları Tanburacı Osman Pehlivan ve Arap Mehmet (zurna) tarafından yapılan solo icralara yer verilmiştir.

1927 yılı Haziran ayına ait haber yayınlarının oranı %12,04 olarak tespit edilmiştir. Haber yayın içeriğini ise Zahir Borsası haberleri, İsham ve Tahvilat Borsası haberleri, Rasat Merkezi raporu ve Anadolu Ajans haberleri oluşturmaktadır. Ayrıca 5 Haziran 1927 tarihinde oynanan Slavia Prag – Fenerbahçe maçının anlatımına da yer verilmiştir. Naklen yayın olmasa da aynı gün oynanan bir maçın radyoda geniş özetine ilk kez yer verilmiştir.

İstanbul Radyosu'nun 1927 Temmuz Ayı Türlere Göre Yayın Dağılımı



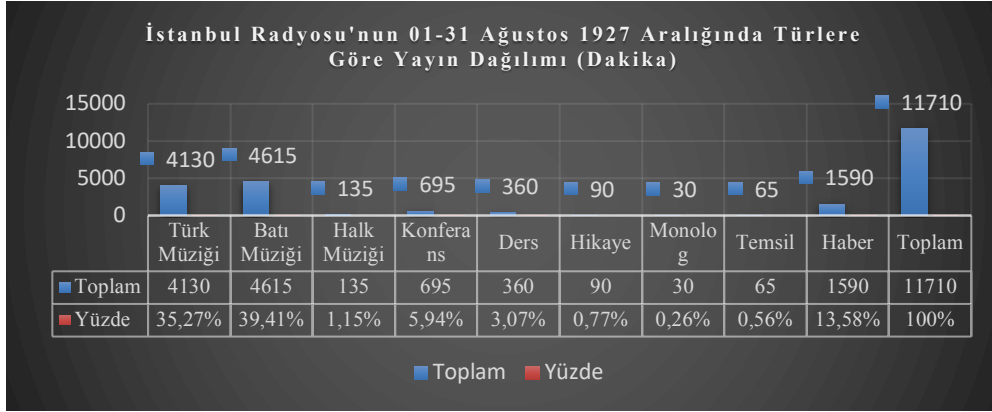
Tablo 3. İstanbul Radyosu'nun 01-31 Temmuz 1927 Aralığında Türlere Göre Yayın Dağılımı

01-31 Temmuz 1927 tarihleri arasında İstanbul Radyosu'nun yayın programına Telsiz Dergisi'nin 1, 2, 3, 4 ve 5. sayılarından alınmıştır.

Tablo 3 incelendiğinde, İstanbul Radyosu'nun 1927 Temmuz ayı müzik yayını içeriğinde %49,03 oranıyla en fazla Batı müziği yayınlarının yapıldığı tespit edilmiştir. Batı müziği yayınlarını %34,94 oranıyla Türk müziği yayınlarının izlediği ve %2,11 oranıyla da en az yayının Türk halk müziği türünde yapıldığı görülmektedir.

Ayrıca, Mesud Cemil Bey (Tel) tarafından 10 Temmuz 1927 Pazar günü saat 20:30 – 20:50 arasında “Klasik Türk Müsikîsi” konulu bir konferans verilmiştir. Bu yayın, Cumhuriyet döneminde radyoda yayınlanan, müzik konulu ilk konferansı olması bakımından önemlidir.

İstanbul Radyosu'nun 1927 Ağustos Ayı Türlerine Göre Yayın Dağılımı



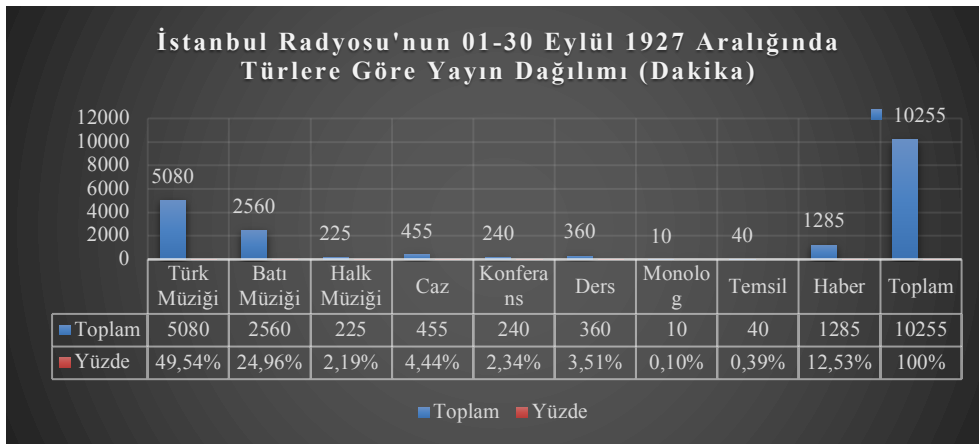
Tablo 4. İstanbul Radyosu'nun 01-31 Ağustos 1927 Aralığında Türlerine Göre Yayın Dağılımı

01-31 Ağustos 1927 tarihleri arasında İstanbul Radyosu'nun yayın programına Telsiz Dergisi'nin 5, 6, 7, 8, ve 9. sayılarından alınmıştır.

Tablo 4 incelendiğinde, İstanbul Radyosu'nun 1927 Ağustos ayı müzik yayını içeriğinde %39,41 oranıyla en fazla Batı müziği yayınlarının yapıldığı tespit edilmiştir. Batı müziği yayınlarını %35,27 oranıyla Türk müziği yayınlarının izlediği ve %1,15 oranıyla da en az yayının Türk halk müziği türünde yapıldığı görülmektedir.

Ağustos 1927 radyo yayınlarının içeriği incelendiğinde konferans, ders, hikâye, monolog ve temsillere de yer verildiği ve yayın çeşitliliğinin arttığı görülmektedir. Yayın çeşitliliğinin artışı söz konusu olduğunda Batı müziği yayınlarının süresinin azaldığı dikkat çekmektedir. Buna karşılık Türk müziği yayınları süre olarak aynı kalmıştır.

İstanbul Radyosu'nun 1927 Eylül Ayı Türlerine Göre Yayın Dağılımı

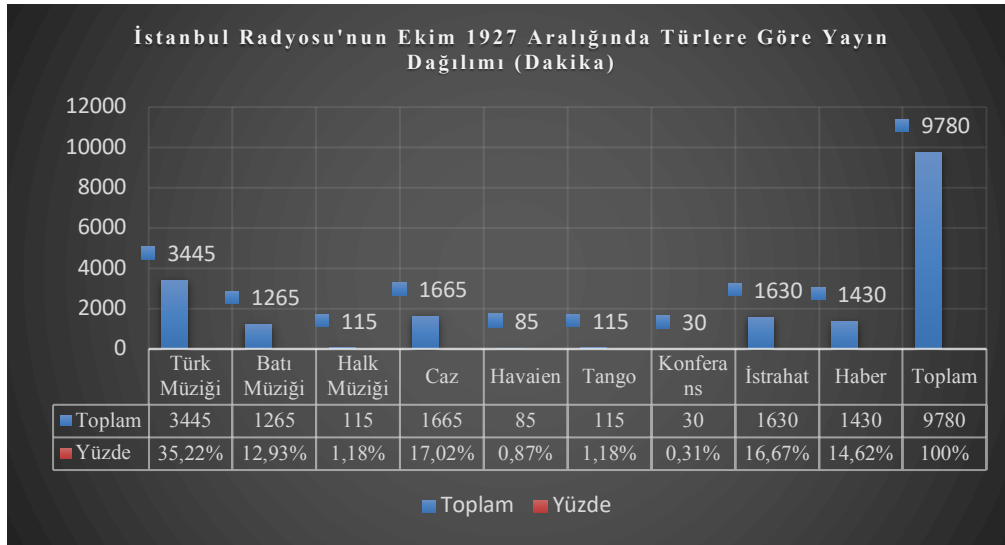


Tablo 5. İstanbul Radyosu'nun 01-31 Eylül 1927 Aralığında Türlerine Göre Yayın Dağılımı

01-30 Eylül 1927 tarihleri arasında İstanbul Radyosu'nun yayın programına Telsiz Dergisi'nin 10, 11, 12, 13, ve 14. sayılarından alınmıştır.

Tablo 5 incelendiğinde, İstanbul Radyosu'nun 1927 Eylül ayı müzik yayını içeriğinde %49,54 oranıyla en fazla Türk müziği yayınlarının yapıldığı tespit edilmiştir. Türk müziği yayınlarını %24,96 oranıyla Batı müziği, %4,44 oranıyla Caz müziği yayınlarının izlediği ve %2,19 oranıyla da en az yayının Türk halk müziği türünde yapıldığı görülmektedir. 1927 Eylül ayı yayın içerikleri incelendiğinde Caz, konferans, ders, monolog ve temsil yayınlarının süreleri Batı müziği yayın sürelerinden alınmış buna karşılık Türk müziği yayınları artmıştır.

İstanbul Radyosu'nun 1927 Ekim Ayı Türlerine Göre Yayın Dağılımı

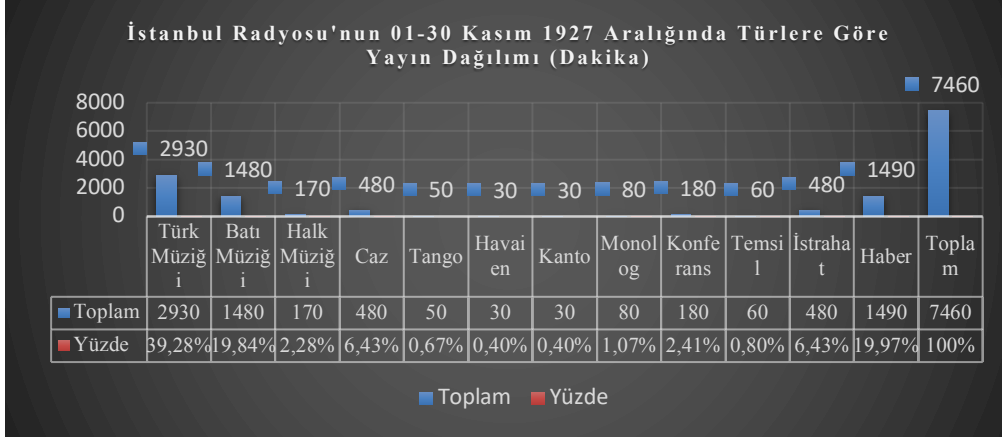


Tablo 6. İstanbul Radyosu'nun 01-31 Ekim 1927 Aralığında Türlerine Göre Yayın Dağılımı

01-12 Ekim 1927 tarihleri arasında İstanbul Radyosu'nun yayın programına Telsiz Dergisi'nin 29 Eylül 1927 tarihli 14. sayısından, 13-26 Ekim tarihleri arası Vakit gazetesinden 27-31 Ekim tarihleri arası ise Telsiz Dergisi'nin 27 Ekim 1927 tarihli 16. sayısından alınmıştır.

Tablo 6 incelendiğinde, İstanbul Radyosu'nun 1927 Ekim ayı müzik yayını içeriğinde %35,22 oranıyla en fazla Türk müziği yayınlarının yapıldığı tespit edilmiştir. Türk müziği yayınlarını %17,02 oranıyla Caz müziği, %12,93 oranıyla Batı müziği yayınlarının izlediği, %1,18 oranıyla Türk halk müziği türünde yayın yapıldığı görülmektedir. 1927 Ekim ayında müzik türündeki çeşitlilik dikkat çekicidir. %1,18'lik bir oranla Tango ve 0,87 oranıyla da Havaiyen müziklerinin yayına dahil oluşu da radyodaki müzik türü çeşitliliğinin artırılması isteğini ortaya koymaktadır. Ekim ayı yayın içeriği verileri incelendiğinde yayın çeşitliliğinin Batı müziği yayın sürelerinden alınmış olduğu görülmektedir.

İstanbul Radyosu'nun 1927 Kasım Ayı Türlere Göre Yayın Dağılımı



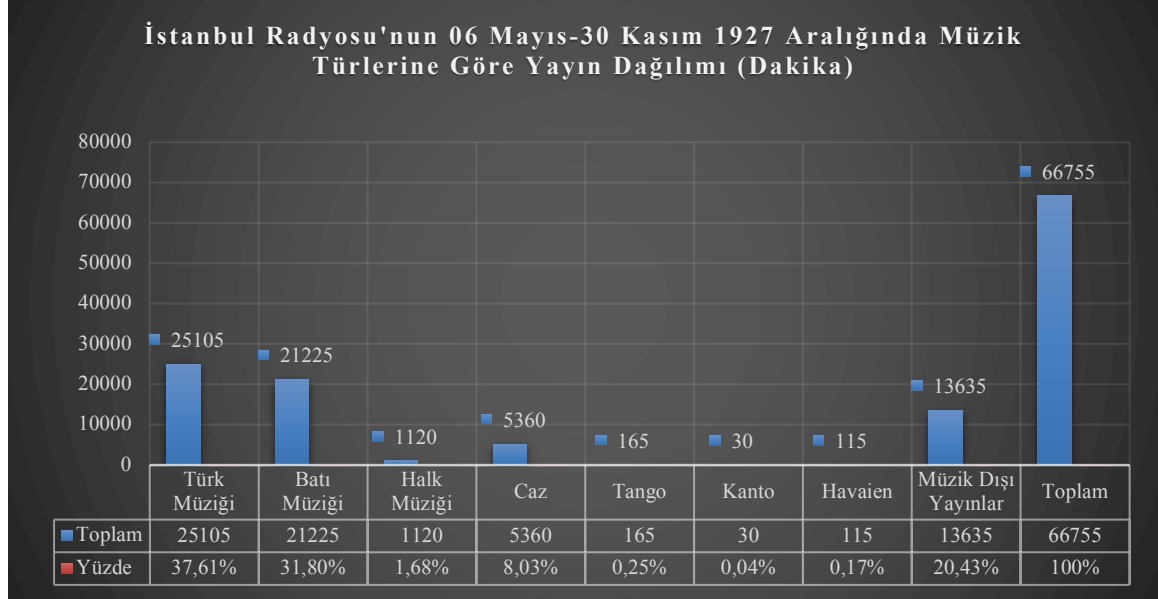
Tablo 7. İstanbul Radyosu'nun 01-30 Kasım 1927 Aralığında Türlere Göre Yayın Dağılımı

01-30 Kasım 1927 tarihleri arasında İstanbul Radyosu'nun yayın programına Telsiz Dergisi'nin 16., 17. ve 18. sayılarından alınmıştır. 10 Kasım 1927 tarihine kadar saat 17.00'da başlayan radyo yayını 11 Kasım 1927 tarihinden itibaren saat 19.00'a alınmıştır. Kasım ayı içerisinde yayın programı saat 22.30'da sonlanmış fakat bu saatten sonra havanın müsait olması durumunda Avrupa radyolarının konser programlarının yayınlanacağı belirtilmiştir. Ayrıca radyo programında 60 dakikalık istirahat zamanı ayrılmaya başlanmıştır.

Tablo 7 incelendiğinde, İstanbul Radyosu'nun 1927 Kasım ayı müzik yayını içeriğinde %39,28 oranıyla en fazla Türk müziği yayınlarının yapıldığı tespit edilmiştir. Türk müziği yayınlarını %19,84 oranıyla Batı müziği, %6,43 oranıyla Caz müziği yayınlarının izlediği ve %2,28 oranıyla Türk halk müziği türünde yayın yapıldığı görülmektedir. 1927 Kasım ayında müzik türündeki çeşitlilik dikkat çekicidir. %0,67'lik bir oranla Tango, %0,40 Havai en ve 0,40'lık bir oranla da Kanto müziklerinin yayına dahil oluşu da radyodaki müzik türü çeşitliliğinin artırılması isteğini ortaya koymaktadır. Kasım ayı yayın içeriği verileri incelendiğinde yayın çeşitliliğinin Batı müziği yayın sürelerinden alınmış olduğu görülmektedir.

İstanbul Radyosu, 4 Aralık 1927 tarihinden itibaren maddi imkânsızlıklardan dolayı yayınına bir süre ara vermek zorunda kalmıştır. Cumhuriyet gazetesinin 3 Kânunuevvel 1927 (3 Aralık 1927 Cumartesi) tarihli nüshasında radyonun 19.00'da başlayan yayın programı verilmekle birlikte aynı gazetenin 6 ve 7 Aralık 1927 tarihli sayılarında İstanbul radyosunun yanlış idare ve mali sorunlar yüzünden yayınının kesildiği ve radyo idaresinin çözüm için Ankara'ya gittiği belirtilmiştir. 1927 Aralık ayı içerisindeki yayın istikrarsızlığı ve kesintilerden dolayı bu ay araştırmaya dahil edilmemiştir.

İstanbul Radyosu'nun 06 Mayıs – 30 Kasım 1927 Aralığında Müzik Türlerine Göre Yayın Dağılımı



Tablo 8. İstanbul Radyosu'nun 6 Mayıs - 30 Kasım 1927 Aralığında Türlere Göre Yayın Dağılımı

Tablo 8 incelendiğinde İstanbul Radyosu'nun ilk programlı yayına başladığı 6 Mayıs 1927 tarihinden 30 Kasım 1927 tarihine kadar olan toplam 66755 dakikalık yayınlarında , %37,61'lik bir oranla en fazla Türk müziği yayınlarına yer verildiği, bunu %31,80 oranıyla Batı müziği yayınlarının, %8,03 oranıyla Caz müziğinin ve %1,68 oranıyla da Türk halk müziğinin takip ettiği tespit edilmiştir. İstanbul Radyosu'nun 1927 yılı müzik yayınları içerisinde en az yer verilen müzik türü ise %0,04'lük bir oranla Kanto yayınlarıdır. Ayrıca müzik dışı yayınların (haber, temsil, konferans, diyalog, hikâye, ders, monolog ve istirahat saatleri) oranı ise %20,43 olmuştur.

Sonuç

Cumhuriyetin ilk radyosu olan İstanbul Radyosu (o zamanki adıyla İstanbul Telsiz Telefonu), yayın hayatına Mart 1927'nin başlarında deneme yayınlarıyla başlamıştır. 1927 yılının Mart ayı başlarında, İstanbul Büyük Postanesi'nin kapısı üzerine yerleştirilen bir vericiden (hoparlör) halka müzik dinletilerek yapılan deneme yayınları, programlı ve düzenli olarak 6 Mayıs 1927 tarihinde düzenlenmeye başlanmıştır.

İstanbul Radyosu'nun ilk döneminde, müzik yayınlarının hazırlanmasında sorumlu olan kişi Musa Süreyya Bey olmuş fakat kısa bir süre sonra görevi Mesud Cemil Bey'e devretmiştir. Mesud Cemil Bey hem müzik programlarını düzenlemiş hem de tanbur, viyolonsel, yaylı tanbur ve lavta icracılığı yapmıştır. Ayrıca başlangıçta radyonun ilk spikeri olan Sadullah Gazi Evrenoz ile birlikte daha sonra görevi devralarak tek başına spikerlik görevini de başarıyla yürütmüştür. Mesud Cemil Bey yalnızca Türk müziği icrasında bulunmamış viyolonseliyle Batı müziği orkestrasında da görev almıştır. Bütün bu yönleriyle İstanbul Radyosu'nun ilk yılında, müzik yayınlarına çok önemli katkılarda bulunmuştur. İstanbul Radyosu'nun ilk yılında yayınların önemli bir kısmının müzik yayınlarından oluşması ister istemez hem Batı müziğine hem de Türk müziğine hakim olan Mesud Cemil Bey'i radyonun bir parçası haline getirmiştir.

İstanbul Radyosu'nun 1927 yılını kapsayan ilk döneminde, Radyo Konferansları adı altında Mesud Cemil Bey (Tel) tarafından radyoda yayımlanan "Klasik Türk Mûsikîsi" konulu radyo konferansı Cumhuriyet tarihinin Klasik Türk Mûsikîsi hakkında verilen ilk radyo konferansıdır. Mesud Cemil Bey verdiği radyo konferansında, Türk müzik tarihinin klasik, romantik ve benzeri bir şekilde dönemlere ayrılıp ayrılamayacağını sorusunu gündeme getirir. Mesud Cemil Bey, aynı zamanda bahsettiği her devirle ilgili eser örneklerini tanburuyla çalarak müzik estetiği açısından meselenin daha iyi anlaşılmasını sağlamaya çalışmıştır.

Yayın içerikleri müzik ağırlıklı olan İstanbul Radyosu, yayın politikası olarak hem Avrupa hem de Türkiye'deki dinleyicilere hitap etme amacı gütmüştür. Bu yüzden yayınlarında hem Batı müziği hem de Türk müziği programlarına yer verilmiştir. Fakat yayın programları, birinci derecede Türkiye sınırları içerisindeki dinleyicilerin istekleri ve müziksel beğenileri göz önüne alarak hazırlanmıştır. Her ne kadar başlangıçta eski usûl fasıl programları yapılması düşünülse de daha sonraki yayınlarda dinleyicilerin isteği doğrultusunda fasıl programlarına çok sık yer verilmiştir.

İstanbul Radyosu, bir taraftan dinleyicilerine hoşça vakit geçirtmek isterken bir yandan da dinleyicilerin müzik zevklerini yükseltmeyi hedeflemiştir. Cumhuriyet döneminin müzik politikaları doğrultusunda halkın kulağının Batı müziğine alıştırılmasında önemli rol oynamıştır. Radyo yayınlarında ağırlıklı olarak Türk müziğine yer verilmekle birlikte, halk müziği, Batı müziği, Caz, Tango, Kanto, dans müziği, Rus halk şarkıları ve hatta Havai müziklerine yer verilmiştir.

Canlı icrayla yapılan Batı müziği programları, genellikle şefliğini Willy Mark's'ın yaptığı stüdyonun daimi "Telsiz Telefon Stüdyo Alafranga Mûsikî Heyeti" (Orkestra) tarafından icra edilmiştir. Orkestra programlarında Bach, Beethoven, Vivaldi, Mozart, Weber, Chopin, Grieg, Schumann, Borodin, Verdi, Wagner, Strauss, Mendelson, Brahms, Saint-Saens, Bizet, Liszt, Bellini, Çaykovski, Rahmaninov, Korsakov ve Glinka gibi ünlü bestecilerin eserlerinden seçilmiştir. Bunların yanında zaman zaman gayrimüslim soprano ve tenorların icra ettiği Batı formunda şarkılar ve operalardan seçilmiş şarkılar da icra edilmiştir. Batı müziği icracıları arasında yalnızca gayrimüslim icracılar yoktur elbette. Kemanda; Ekrem Besim Bey (Tektaş), viyolonselde Muhittin Sadak ve piyanoda Cemal Reşit Rey olmak üzere trio icralar yapılmış zaman zaman da bu üç mûsikîşinâs tarafından yapılan solo icralara yer verilmiştir. Piyanoda ise Muhlis Sabahattin Bey ve Ömer Refik Bey, keman soloda Ali Sezai Bey gibi Türk müzisyenler de Batı müziği icralarında yer almıştır.

Türk müziği yayınları Radyonun kadrolu Alaturka mûsikî saz heyeti tarafından (Telsiz Telefon Stüdyo Alaturka Mûsikî Heyeti) icra edilmekle birlikte, zaman zaman tanbur solo ile Mesud Cemil Bey (Tel) ve ney solo ile Neyzen Tevfik Bey tarafından Türk müziği icrası yayınlanmıştır. Ayrıca Mesud Cemil Bey'in tanburuna zaman zaman hanende İsak Algazi refakat etmiştir. Radyonun Türk müziği yayınlarında; Hicaz Faslı, Kürdîli Hicazkâr Faslı, Acem Aşîrân Faslı, Sabâ Faslı, Nihâvend Faslı, Hüzzâm Faslı, Tâhir Bûselik Faslı, Millî Yegâh Faslı, Sûz'nâk Faslı ve Segâh Faslı gibi fasıl programlarına yer verilmekle beraber solo şarkılar, taksimler ve peşrevler gibi formlara da önemli derecede yer verilmiştir.

Türk müziği yayınlarında önde gelen hanendeler ise; Münir Nurettin Bey (Selçuk), İsak Algazi, Hafız Kemal Efendi, Hafız Sadettin Efendi, Hadiye Hanım, Nezahat Ferid Hanım, Nebile Hanım ve Hikmet Hanım gibi dönemin hanendelerinden oluşmaktaydı.

Halk müziği yayınlarında ise özellikle dönemin ünlü halk müziği icrası Tanburacı Osman Pehlivan'a yer verilmiş, Zurnazen Hasan Tahsin ve Zurnazen Arap Mehmet zurnalarıyla radyo yayınlarında yer almışlardır. Ayrıca Cemal Efendi kaval soloyla ve Dürri Bey ise tanbur soloyla halk müziği yayınlarına katkıda bulunmuşlardır. Bu solo icracıların dışında halk müziği programlarını yine stüdyonun daimi Alaturka Saz Heyeti gerçekleştirmiştir. Buradan, o dönemde halk müziği icralarının yaygın olarak klasik Türk müziği sazlarıyla da icra edildiği sonucuna da ulaşmak mümkündür.

1927'nin Mayıs ve Haziran aylarında halk müziği programlarını Tanburacı Osman Pehlivan, Zurnazen Hasan Tahsin Efendi ve Zurnazen Arap Mehmet tarafından yapılmıştır. Bu icracıların hangi türküleri söyledikleri konusunda bir bilgi olmamasına karşın 1927 Temmuz ayı halk müziği programındaki türkülerin hangileri olduğu bellidir. 2 Temmuz radyo programında adı geçen türküler şunlardır; 1- Nevâ Taksim Sazende Tarafından, 2- Sabahtan Kalktım ki Güneş Parlıyor, 3- Erzurum'un Uzuncağ Ovası Var, 4- Dedi Delir Ağlama Sarı Yazma Bağlama, 5- Eminem oturmuş Taşın Üstüne, 6- Köşküm Var Deryaya Karşı, 7- Alışimin Kaşları Kara.

Radyonun ilk döneminde Caz müziği yayınları da Willy Mark's tarafından idare edilen caz orkestrası tarafından icra edilmiştir.

İstanbul Radyosu'nun ilk döneminde (1927), radyoda iki tür icracı çalışmıştır. Bunlardan birincisi belirli bir aylık ücret alan "*kadro lu icracılar*", ikincisi ise bazı günler radyoya gelerek program yapan ve yalnızca o program için ücret alan "*misafir icracılar*"dır. Bu uygulama günümüz devlet radyo ve televizyonları ile korolarda görev yapan "*kadro lu*" ya da "*misafir*" sanatçı uygulamasının ilk örneğidir.

İstanbul Radyosu'nun 1927 yılı müzik yayınları, müzik türlerine göre incelendiğinde; Türk müziğinin %37,61'lik bir oranla en çok yayın yapılan müzik türü olduğunu görüyoruz. Bunu takiben Batı müziği %31,80, Caz %8,03 ve Türk halk müziği 1,68'lik bir kısmı oluşturmaktadır.

Cumhuriyet döneminin müzik politikaları, Alaturka mûsikîyi dışlayan ve Batı müziğini destekleyip yaygınlaştırmayı amaçlayan hedefler doğrultusunda oluşturulmuştur. Bununla birlikte Ziya Gökalp'in millî mûsikî formülüne dayandırılan Batı müziğinin çoksesliliğiyle Anadolu'nun özünde bulunan Türk halk müziğini birleştirme fikri, dönemin müzik politikalarına yön vermiştir. Ayrıca Türk müziği eğitiminin konservatuvar (Dârülelhan) ve okullardan yasaklandığı bir dönemde Radyo yayınlarının ağırlıklı olarak Türk müziğinden yana olması şaşırtıcıdır. Bunun sebebi ise dinleyicilerin müziksel beğenilerinin Alaturka mûsikîden yana olmasından kaynaklanmaktadır. Bu duruma, benzer bir uygulama olarak, Riyaset-i Cumhur Fasil Heyeti'nin kurumsal kimliğinin de aynı dönemde devam ettirilmesi örnek gösterilebilir.

Halk müziği yayınlarının %1,68 gibi çok düşük olmasının sebebi ise o dönemde (1927) yeni başlamış olan derleme çalışmalarının henüz meyvelerini vermemiş olmasına, yani Türk halk müziği repertuarının henüz yeterli esere sahip olmaması, dinleyicileri tatmin edebilecek düzeyde Türk halk müziği icrasında bulunacak müzisyenlerin azlığına, günümüzdeki gibi geniş kadro lu halk müziği orkestra ve korolarının olmaması ve halk müziğinde toplu icra geleneğinin henüz oluşmaması gibi sebeplere bağlamak mümkündür.

Kaynakça/References

Akagündüz, Ü. (2014). Radyoculuğumuzun Cumhuriyet'in ilk yıllarındaki Serüveni ve Telsiz Mecmuası. *Kebikeç*, 37, 359-386.

Akşam Gazetesi (1927). Telsizle Konserler, *Akşam* 30 Mart 1927, numara: 24. s. 1.

Avras, İ. S. (2018). Türkiye'nin Radyo ile Tanışması ve Türk Telsiz Telefon Anonim Şirketi, *International Journal of Cultural and Social Studies (IntJCSS)*, 4(2), 406-428.

Aziz, A. (2013). *Televizyon ve Radyo Yayıncılığı, Giriş*. "Yyy", Hiperlink Yayınları.

Cankaya, Ö. (2015). *Bir Kitle İletişim Kurumunun Tarihi: TRT 1927 – 2000*. Ankara: İmge Kitabevi.

Cumhuriyet Gazetesi (1927). *Radyo Programları*, 4. Sene, sayılar: 1101, 1102, 1104, 1105, 1106, 1107, 1108, 1109, 1111, 1115, 1116, 1117, 1118, 1119, 1120, 1121, 1122, 1123, 1124, 1125, 1127.

Cumhuriyet, (1927), *Telsiz Telefon Program Tecrübeleri*, 6 Mayıs 1927, sene 3, numara 1075, s. 3.

Deniz, Ü. (2018). Müsikinin "Yeni Ses": Alaturka Müsikinin Kaldırılması Doğru mudur? Değil midir? *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 11(59), 492-510.

Devellioğlu, F. (2015). *Osmanlıca Türkçe Ansiklopedik Lûgat*. Ankara: Aydın Kitabevi.

Gazetelere Milli Kütüphane'nin Süreli Yayınlar bölümünden erişilmiştir. Erişim Tarihi: 20.02.2019, <https://dijital-kutuphane.mkutup.gov.tr/tr/periodicals/catalog/list>

İkdam Gazetesi, (1927), *Radyo Programları*. 34. Sene, sayılar: 10787, 10788, 10789, 10790, 10791, 10795, 10796, 10797, 10798, 10800, 10801, 10802, 10803, 10805, 10807, 10808, 10809, 10810, 10811, 10812, 10813, 10814.

TRT Okul (2015) İlk Radyo Yayını - Türkiye'de ilk. Erişim adresi <https://www.youtube.com/watch?v=YWt9ks31Dt8>

Kaptan, A. (2002). *1927'den Günümüze Anılarla Radyo – Televizyon*. İstanbul: T.C. Maltepe Üniversitesi Yayınları No:14, Meslek Yüksekokulu Yayınları No: 1.

Kocabaşoğlu, U. (1980). *Şirket Telsizinden Devlet Radyosuna: TRT Öncesi Dönemde Radyonun Tarihsel Gelişimi ve Türk Siyasal Hayatı İçindeki Yeri*. Ankara: Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Yayınları No. 442.

Radyo Bülbülü (1927). Telsiz Telefon Konserleri Nasıl Hazırlanıyor? *Telsiz*, 4, 5-7.

Rauf Yektâ Bey (1927). Türk Müsikisi Nasıl Islâh Olunabilir? *Telsiz*, 8, 1-2.

Sönmez, V.,& Alacapınar, F. G. (2011). *Bilimsel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Anı Yayıncılık.

Telsiz Dergisi'ne, Periodicals of Hakkı Tarık Us Collection'dan erişim sağlanmıştır. No: 2200, (HTU No. 1275), Erişim Tarihi: 01.02.2019, <http://www.tufs.ac.jp/common/fs/asw/tur/htu/list2.html#>

Telsiz, (1927), (30 Haziran 1927, no.1 - 7 Temmuz 1927, no. 2 – 14 Temmuz 1927, no.3 – 21 Temmuz 1927, no.4 – 28 Temmuz 1927, no.5 – 4 Ağustos 1927, no.6 – 11 Ağustos 1927, no.7 – 18 Ağustos 1927, no.8 – 25

Ağustos 1927, no.9 – 1 Eylül 1927, no.10 – 8 Eylül 1927, no.11 – 15 Eylül 1927, no.12 – 22 Eylül 1927, no.13 – 29 Eylül 1927, no.14 – 28 Ekim 1927, no.16 – 10 Kasım 1927, no.17 – 14 Kasım 1927, no.18)

Telsiz, (1927a). Haftadan Haftaya: Başlarken. *Telsiz*, 1, 2.

Telsiz, (1927b). Haftadan Haftaya: İdeal Bir Neşriyat Programı. *Telsiz*, 2, 1.

Telsiz, (1927c). Haftadan Haftaya: Radyo Postalarımız ve Mûsikîmiz. *Telsiz*, 3, 1.

Telsiz, (1927d). Mecnûamız Mûsikî Münakaşalarına Sayfalarımı Açıyor! *Telsiz*, 5, 3.

Telsiz, (1927e). İstanbul Radyosu'nun Sanatkârlarından Şekip Memduh. *Telsiz*, 8, 8.

Vakit Gazetesi, (1927), *Radyo Programları*. 10. Sene, sayılar: 3509, 3510, 3511, 3512, 3513, 3514, 3515, 3516, 3517. 11. Sene, sayılar: 3518, 3519, 3520, 3521, 3522.

Yönetken, H. B. (1927). Millî ve Asrî Türk Mûsikîsi Hangi Mûsikîdir? *Telsiz*, 9, 1-2.

MAHMUT EKREM KARADENİZ'İN TÜRK MUSİKİSİNİN NAZARİYE VE ESASLARI ADLI KİTABINDA BASİT VE BİRLEŞİK UŞŞAK MAKAMI ÇEŞİTLERİ

The Basic and Combined Types of the *Makam Uşşak* in the book *Türk Musikisinin Nazariye ve Esasları* by Mahmut Ekrem Karadeniz

Nihan ESKİTAŞ*

ÖZ

Bu makale, Mahmut Ekrem Karadeniz'in *Türk Musikisinin Nazariye ve Esasları* adlı kuram kitabında karşımıza çıkan Uşşak makamı çeşitlerinin basit ve birleşik makam başlıkları altına dağıtılmasının sebebine odaklanmaktadır. Karadeniz, söz konusu kitabında, birleşik makamı, “iki ve daha fazla makamın birlikte kullanılması ile meydana gelen makam (Karadeniz, 2013, s. 116)” olarak tanımlamış ve “Dügah perdesinde karar veren birleşik makamlar” başlığı altında Uşşak makamı çeşitlerini Muhelif Uşşak, Dertli Uşşak, Dalpare Uşşak, Araban Uşşak, Uşşak Renk Gerdaniye, Uşşak Renk Hicaz isimleriyle tarif ederek, bu makamlara örnek verdiği eserlerin notalarını da kitabına eklemiştir (Karadeniz, 2013, s. 142-143). Bu makalenin sınırları, Karadeniz'in söz konusu kitabındaki Uşşak makam çeşitlerinin tarifleri ile bu makamlara örnek verilen eserlerin bu tariflere uygunluğu bağlamındadır.

“Eser İncelemeleri” başlığı altında, Karadeniz'in söz konusu birleşik Uşşak makamı çeşitlerine örnek verilen eserlerin incelemeleri yapılmış, makam tanımları ve eserlerin bu tanımlara uygunluğu karşılaştırılmıştır.

Sonuç bölümünde, Karadeniz'in bahsi geçen Uşşak makamı çeşitlerini “birleşik makam” olarak tanımlama ihtiyacına cevaplar verilmeye çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Notalama Sistemi, Kuram, Birleşik Makam, Basit Makam, Makam Tanımı.

ABSTRACT

This article focuses on the reason why Uşşak *makam* types we see in Ekrem Karadeniz's book titled *Türk Musikisinin Nazariye ve Esasları*, are handled under the basic and combined makams. Karadeniz, in his book, referred to the combined makam as “a makam that occurred with the use of two and more makams together (Karadeniz, 2013, p. 116)” and described “combined makams that finish on Dügah” under the titles as Muhelif Uşşak, Dertli Uşşak, Dalpare Uşşak, Araban Uşşak, Uşşak Renk Gerdaniye, Uşşak Renk Hicaz (Karadeniz, 2013, s. 142). He added the notes of the works that he gave examples to these makams. This article is written in the context of the descriptions of the Uşşak makam types in the book of Karadeniz and the conformity of the works which are exemplary to these makams.

Under the title of *Eser İncelemeleri* (Work Analysis), the sample works of Karadeniz in combined Uşşak makam types were examined, the definitions of makam and the suitability of the works to these definitions were compared.

In the conclusion section, the answers to the need of Karadeniz to define Uşşak makam types as under combined makams category were tried to be given.

Keywords: Notation System, Theory, Combined Makam, Basic Makam, Definition of Makam.

Araştırma Makalesi - Geliş Tarihi/Received Date: 30.04.2019, Kabul Tarihi/Accepted Date: 12.06.2019

***Sorumlu Yazar/Corresponding Author:** Arş. Gör., Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Temel Bilimler Anabilim Dalı, Türk Müziği Bölümü. nihan.viyola@hotmail.com. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-4367-7663>

Atıf/Citation: Eskitaş, N. (2019) Mahmut Ekrem Karadeniz'in *Türk Musikisinin Nazariye ve Esasları* Adlı Kitabında Basit ve Birleşik Uşşak Makamı Çeşitleri. *Eurasian Journal of Music and Dance*, (14), 89-130.

Extended Abstract

This article focuses on the reason why Uşşak makam types we see in Ekrem Karadeniz's book titled *Türk Musikisinin Nazariye ve Esasları*, are handled under the basic and combined *makams*. Karadeniz, in his book, referred to the combined makam as "a makam that occurred with the use of two and more makams together (Karadeniz, 2013, p. 116)" and described "Combined makams that finish on Dügah" under the titles as Muhalif Uşşak, Dertli Uşşak, Dalpare Uşşak, Araban Uşşak, Uşşak Renk Gerdaniye, Uşşak Renk Hicaz (Karadeniz, 2013, p. 142). He added the notes of the works that he gave examples to these makams. This article is on the descriptions of the Uşşak makam types in Karadeniz's book and the conformity of the sample works to the given makam definitions.

The etymology of the term makam is given under the title "makam definition". "Makam" is a word of Arabic origin, meaning "to stand up". Since the 14th century, makam one of the basic concepts used in explaining and classifying the melodic route means "to stop" or "place to stop". After Kantemiroğlu and his innovations in music theory are mentioned, information regarding contemporary music theory and theoreticians Arel-Ezgi-Uzdilek is given. Then, the makam definitions of the Republican theoreticians are given one by one and the differences between the definitions of makam in years and individuals are revealed.

Under the title of "Mahmut Ekrem Karadeniz Theory", the school from which Karadeniz originates and how it describes the makam and the combined makam are explained. In his book, Karadeniz stated coma values according to cents and he gave different pitch names and coma values as cents adopting a string consisting of forty-two sounds, and mentioned forty-one unequal intervals. B flats and sharps, which do not exist in other theorists but in Karadeniz's theory, are presented in a table. Karadeniz, divided the makams into two groups as basic and combined, and he divided the makams into groups according to their tonic sounds. In addition, it's explained how Karadeniz handles Uşşak makam types in his book *Türk Musikisinin Nazariye ve Esasları*. When we look at the definitions of makams in Karadeniz' work, we find differences between the Uşşak makams in Arel's system and Karadeniz's book.

Karadeniz discussed Uşşak makam under the title of basic makams that "the makams that finish on Dügah". Giving the definition of Uşşak makam and giving sample notes of that makam, Karadeniz has mentioned about other Uşşak makams under the title of "combined makams" and again "the makams finish on Dügah" as "Dertli Uşşak, Dalpare Uşşak, Muhalif Uşşak, Uşşak Renk Gerdaniye, Uşşak Renk Hicaz, Araban Uşşak". What we understand from this is that he referred to other makams including the word Uşşak, in the form of a new combined makam. In order to put forward the judgment of Karadeniz, which has influenced this grouping, and has been the definition of makam and combined makam criteria, it is necessary to first examine whether the works which are mentioned as examples of the makams containing the word Uşşak conform to the definition of makam. Karadeniz defines the combined makam as the merger of two different makams, while Arel states that the two 'makam scales' are combined. According to Karadeniz; the combined scales may also be obtained by sequencing or mixed use of said sequences of sounds.

Could Karadeniz be talking about various Uşşak makams in order to match his own definition of a combined makam? In order to answer this question, the works should be examined and compared to the descriptions and explanations of Karadeniz. Therefore; the aforementioned exemplary works have been subjected to a makam analysis and have been evaluated in terms of maqam elements.

Under the “Work Analysis” title the descriptions of the Uşşak makam types mentioned in the Karadeniz’s book are examined. The compatibility of the works, which are compared to the descriptions of Dertli Uşşak, Dalpare Uşşak, Muhalif Uşşak, Uşşak Renk Gerdaniye, Uşşak Renk Hicaz, Araban Uşşak makams are presented in a table.

In the “Conclusion” section, the points didn’t comply with the afore-mentioned descriptions in the previous section were tried to be made into a rule. Why Mahmut Ekrem Karadeniz perceived and classified these works as different makams is elaborated. Then, the three possible reasons for this behavior are presented as a conclusion.

Türk müziği, yüzyıllardır çeşitli filozof, kuramcı, araştırmacı tarafından geliştirilen teorilerle açıklanmaya çalışılmıştır. (Farâbi, İbn-i Sina, El Kindi, Abdülkâdir Meragi, Safiyüddîn Urmevi, Ladikli Mehmet Çelebi, Abdülbâki Nasır Dede, Hızır Bin Abdullah, Kantemiroğlu, Rauf Yekta, İsmail Hakkı Özkan, Abdülkadir Töre vb.) Farklı ekollerde nesilden nesle aktarılan kuramlarla karşılaştığı gibi, birbirinden farklı kuramlarda farklı unsurlarla da karşılaşılır. Bu, makam tanımından, nota(lama) sistemlerine, makam icadından, terkibine kadar uzanan bir boyutta gerçekleşmiştir. Farklı türden nota(lama) sistemleri (Ebcad, Hamparsum vb.) içinde en yaygın kullanıma ulaşan nota(lama) sistemi, Arap harflerinden oluşan *ebced* notasıdır. Meşk sisteminde, icra esnasında yaygın olarak kullanılmayan ebcad notası, daha çok dönemin müzik nazariyatçıları tarafından kuram kitaplarında kullanılmış (Karamahmutoğlu, 2014, s. 757), müzisyenler tarafından yaygın olarak Hamparsum notası kullanılmıştır. Batı notası ise; II. Mahmud Dönemi'nde Giuseppe Donizetti idaresindeki Muzıka-yı Humayun çatısı altında kullanılmaya başlanmış, günümüze dek sürmüştür.

Uygurlar’dan bu yana farklı nota yazılarını kullanmış olan Türkler (Öztuna, 1974, s. 96-99), El Kindi ile müziği kuramsallaştırma girişimlerinde bulunmuş, 13. yüzyılda Safiyüddin ile *17’li perde dizgesi* ve *ebced* yazısıyla yazılmış *edvar* ile tanışmıştır. Safiyüddin’in öncülüğündeki “sistemci okul” olarak anılan bu ekol, matematik ve astrolojiye dayandırılarak çalışmalarını sürdürmüştür. 15. yüzyılda Meragi ile ilk defa “makam” kelimesininin kullanılması ve sistemci okula Meragi’nin de katılması ile Türk müziğinde *cinsler* (tam dörtlü aralık), perdeler, astrolojik açıklamalar geliştirilerek “makamsal” tariflere doğru bir değişim başlamıştır. Kantemiroğlu ile ilk defa basit (müfred) ve birleşik (mürekkeb) olarak adlandırılan makamlar, Abdülbâki Nasır Dede tarafından sayıca çoğaltılmış, birleşik makamlar da kendi içinde karma ve ekleme olmak üzere ikiye ayrılmıştır. Nasır Dede, *Tedkik u Tahkik* adlı eserinde önceden kuramcılarca bahsedilmiş olan 24 terkihi 48’e çıkarırken, cinsleri ve avazeleri farklı şekillerde bir araya getirmiş ve bu şekilde sonsuz sayıda terkip makam oluşturulabileceğini iddia etmiştir (Kaçar, 2008, s. 149). Rauf Yekta Bey (1871-1935) batı notasının Türk müziğine adapte edilmesi ve bazı düzenlemelerin yapılması için ilk adımları atmıştır. Bir oktav içinde yirmi dört eşit olmayan aralıklı ses sisteminin temelini oluşturan Yekta'dan sonra, bu sistemi diyez ve bemol eklemesi yaparak geliştiren kişiler de, günümüz sisteminin temelini atmış olan Suphi Ezgi (1869-1962), Hüseyin Saadetin Arel (1880-1955) ve Salih Murat Uzdilek (1891-1967) olmuşlardır (Tohumcu, 2014, s. 796; Zeren, 2014, s. 744-745; Yavuzoğlu, 2014, s. 815-822; Kaygusuz, 2014, s. 823-828; Güney, 2014, s. 820-822; Karamahmutoğlu, 2014a, s. 755-773; Karamahmutoğlu, 2014b, s. 774-783).

Nota(lama) sistemlerinde, birinden diğerine nota aktarımı yapılırken, aynı zamanda icradan notaya aktarma yapılırken ortaya yeni bir müzik metni çıkar. Ortaya yeni bir müzik metni çıkmasının sebebi, notanın asla bir eseri birebir yansıtamaması, eseri simgeleme konumundan öteye gidememesidir. Doğal olarak, farklı nota(lama) sistemleri arasında yapılmış bir aktarımdan doğan yeni müzik metni, yeni kuramcıların bu eserler (bu yeni müzik metinleri) üzerinden makam tanımlaması yapmaya çalışmasıyla, makam tanımına da dolaylı bir etki etmiştir.

Tıpkı "kulaktan kulağa" oyununda olduğu gibi, bir eserin ilk işitilen hali ile son işitilen hali arasında büyük farklar vardır ve son işitilen eser üzerinden yapılan makam tanımı veya tarifi elbette ilk işitilen eserin makam tanımından farklılıklar içerecektir.

Makam Tanımı

Bilindiği gibi, XIX. yüzyılın sonlarına kadar kuram kitaplarında usul ve makamları kapalı daireler biçiminde göstermek bir gelenek olmuştur (Doğrusöz 2014, s.797). Arapça "kame (doğrulma, ayağa kalkma, ayakta durma, ayakta dikilme)" kelimesi, *kama* türevlerinden biri olarak, 14. yüzyıldan bu yana ezgi alanını kuramsal eksende açıklamakta ve sınıflandırmakta kullanılan temel kavramlardan biri olarak "makam (durak, durulacak yer)" ismiyle anılmaya başlanmıştır (Oransay, 1990, s. 56). Öztürk, Beşiroğlu ve Bayraktarkatal (2014), dört farklı makam tanımlama modelinin kullanıldığından bahseder (Öztürk, vd., 2014, s. 12-25). Geçmiş yüzyıllarda avaze, şube ve terkip olmak üzere sınıflandırılan makamlar, Kantemiroğlu ile birlikte basit (müfred) ve birleşik (mürekkebe) makamlar şeklinde ikiye ayrılır. Kantemiroğlu *Kitâbü'l-ilmü'l Musiki alâ Vechi'l-Hurûfat* adlı eserinde 12 makam, 7 avaze ve 4 şubeden bahsettikten sonra, kendinden önceki kuramcılardan farklı olarak makam sınıflandırmaları yapmış, yarım ve tam perdelerden bahsetmiştir. Basit makamları sekiz tam perdeden meydana gelen, birleşik makamları ise iki ,üç veya dört makamın birleşmesinden meydana gelen makamlar olarak tarif eden Kantemiroğlu:

1. Kalın ve tam perdelerden doğan makamlar (Irak, Rast, Dügah, Hüseyini, Neva),
2. Tiz sesli perdelerden doğan makamlar (Eviç, Gerdaniye, Muhayyer).

olarak ayrı bir sınıflama daha yapmıştır (Kantemiroğlu, 2001, s. 41). Ayrıca Kantemiroğlu makamları isimlerine göre yedi grupta incelemiştir; ilk altı gruba *makam*, son gruba ise *terkip* adını vermiştir (Doğrusöz, 2014, s. 800). Kantemiroğlu'ndan sonra da makamları, terkipleri, avaze ve şubeleri farklı sayıda gruplar halinde inceleyen bazı kuramcılar olmuştur.¹ Fakat; burada diğer kuramlardan ve yeniliklerden bahsetmek makalenin hacmini arttıracığından ve makalenin odağına yaklaşmak açısından günümüz kuramından bahse geçmek yerinde olacaktır. Günümüzde Arel-Ezgi-Uzdilek (Arel sistemi) sistemi yaygınlaşmıştır. Cumhuriyet'in kuruluşunun ardından oluşturulan Arel sisteminin çağdaşı olan farklı görüşler de mevcuttur. Makam tanımlamaları, bu tanımlamalara etki eden faktörler, kullanılan nota(lama) sistemleri, benzer, farklı veya zıt ise de çeşitlilik arz etmektedir.

Cumhuriyet dönemi kuramcılarının bazılarının makam tanımlarına değinirsek, bu konu daha net bir şekilde anlaşılacaktır:

Aralık terimine ve diziye işaret eden Rauf Yekta Bey'e göre; "*Makam bir oluş tarzıdır. Kendisini teşkil eden çeşitli nisbetlerle ve aralıkların düzenlenmesi ile vafşını belli eden musiki skalasının hususi bir şeklidir (Yekta, 1986, s. 53)*".

Başlangıç, bir seyir bir de karar seslerine vurgu yapan ve durak, güçlü, dizi terimlerini kullanan Suphi Ezgi'nin makam tanımı aynen şu şekildedir "*Makam, durak ve güçlü denilen nağmelerle dizinin diğer sesler beynindeki münasebet cihetinden seslerin icrasıdır. ... Makamlar diziler gibi ya sâit veya nazil olur. Makamlarda bir ibtida, bir seyir, bir de karar mevcuttur (Ezgi, 1933, s. 49).*"

¹ Ayrıntılı bilgi için bkz: Kaçar, G. Y. (2008). Türk Musikisinde Makam, *İstem Dergisi*, Konya: Necmettin Erbakan Üniversitesi Ahmet Keleşoğlu İlahiyat Fakültesi İslam Tarihi ve Sanatları Bölümü , ss. 145-158; veya Arısoy, M. (1988). Seydî'nin El-Matla Adlı Eseri Üzerine Bir Çalışma, (Basılmamış) Yüksek Lisans Tezi, Marmara Ün. Sosyal Bilimler Enst. İstanbul; Bardakçı, M. (1986). *Maragalı Abdülkadir*, İstanbul: Pan Yay.; Hızır Bin Abdullâh. *Kitabü'l Edvâr*, Topkapı Sarayı Kütüphanesi, İstanbul: Revân Yazmaları, Nr.1728.

Hüseyin Sâdeddin Arel'e göre; "*Dizide veya lâhinde seslerin durakla ve güçlü ile münasebetlerinden doğan hususiyete "makam" denilir. Şu halde makam bir durakla bir güçlünün etrafında bunlara bağlı olarak toplanmış seslerin umumî durumudur. Dizi makamın çatısını gösterir (Arel, 1991, s. 32)*". Bu tanıma göre, makam için vazgeçilmez olan özellikler durak perdesi, güçlü ve dizi boyutlarındadır.

Mahmut Ekrem Karadeniz'in makam tanımı; "*Türk mûsıkisinde belirli aralıklarla birbirine uyan mülayim seslerden kurulu bir gam içerisinde özel bir seyir kuralı olan mûsikî cümlelerinin meydana getirdiği çeşniye "makam" denir*" şeklindedir (Karadeniz, 2013, s. 64). Karadeniz, seyir kuralına dikkat çekmektedir.

Gültekin Oransay'ın makam anlayışında, aralıkların birleşimi diziyi oluşturmaktadır. Aralıkların birleşimine ek olarak güçlü ses ve belirli motiflerin seyre etkisi de Oransay'ca makam tanımında önemlidir (Güray, 2006, s. 103).

Yakup Fikret Kutluğ, makamları tanımlarken makam, avaze, şube ve terkiş anlayışından bahsetmiştir. Bir sekizli dizinin kuruluşunu ayrı bir bölüm halinde vermiştir (Kutluğ 2000, s. 65). Durak, güçlü ve tiz durak gibi perdelerin görevlerinin açıklanması ile, dizilerin oluşumundaki ahengin sağlanacağını ifade etmiştir. Kutluğ'un seyir tanımı şöyledir: "*Genelde, makamın lâhni yapısı içinde veya gerektiğinde dizisi dışında yapılan icraya seyir (gezme, gezinme, yolculuk) diyoruz (Kutluğ, 2000, s. 91)*".

Cinuçen Tanrıkorur; "*Tek porteli müziklere mahsus ve belli dizilerin "seyir" adı verilen belirli ezgi dolaşım düzeni içinde kullanılmasından doğan bir özelliktir. Bu tarifimizde, seyir olmadan dizinin makamı anlatamayacağı vurgulanmıştır (Tanrıkorur, 2004, s. 26)*" şeklinde makamı tanımlamış, seyrin makam tanımına etkisine vurgu yapmıştır.

Onur Akdoğu, makam elde edilebilen dizilere *aşıt* diyerek; geleneksel Türk sanat müziği makamlarının ve geleneksel Türk halk müziği "ayak"larının on üç aşittan elde edildiğini belirtir. Ana aşıtın Yegah perdesinden Tiz Neva perdesine kadar uzandığını ekleyen Akdoğu'nun makam tanımı; "*Bir aşıtta bir ya da birden fazla sesin güçlendirilmesiyle oluşturulan ezginin, belirli bir seste bitirilmesiyle varolan duygudur*" şeklindedir (Akdoğu, 1987, s. 5-7).

Durak, güçlü, asma karar perdelerinin öneminden bahseden İsmail Hakkı Özkan; "*Dizinin bir dörtlü ve bir beşliden veya bir beşli ile bir dörtlüden meydana geldiğini biliyoruz. Bir dizide en önemli perdeler durak, güçlü ve asma karar perdeleridir. İşte makam, bir dizide durak ve güçlünün önemini belirtmek ve diğer kurallara da bağlı kalmak suretiyle nağmeler meydana getirerek gezinmeye denir*" (Özkan, 1998, s. 77) şeklindeki makam tanımıyla, dizinin bir tam dörtlü ile bir tam beşli aralığın üst üste eklenmesiyle oluştuğunu belirtmiştir.

Zeki Yılmaz'a göre;

Bir makam için önce bir dizi gerektiğini öğrendik. Dizinin en önemli sesi Durak'tır. Makam dizileri daima bu seste biterler. Makam dizisinin ikinci önemli sesi Güçlü'dür. ... Makam dizisinin iki önemli sesi de Yeden ve Asma Karar'dır. ... Makam için, dizinin seslerinde dolaşılmasına seyir denir. Makamın karakterine göre, durak, güçlü veya başka bir perdeden seyrebaşlanılarak, icra edilecek makamın sesleri gösterilir. Güçlü'de kalış gösterilerek nakarata geçilir. Meyan seslerinde çeşitli geçkiler yapılabilir. Tekrar dizinin güçlü perdesinde kalış gösterilerek, ana dizinin sesleri kullanılmak suretiyle dizinin durak sesinde karar verilir (Yılmaz, 1988, s. 46-49).

Görüldüğü gibi, çok çeşitli makam tanımlarına rastlanmaktadır. Dizi, makam, seyir, çeşni, güçlü perde, karar veya durak perdesi gibi makam unsurlarının tanımlanmasında da pek çok farklı görüş mevcuttur. Bu çeşitlilik, makam icadında, makam terkişinde, basit-birleşik-şed kavramlarında değişikliğe yol açtığı gibi, bestecilikte ve

eserlerde de yansımalarını göstermektedir. Bir makamın tanımı ve makam unsurlarının nasıl açıklandığı, bunlara riayet eden bestecinin eserlerine etki etmektedir. Başka bir deyişle; bir eserde makamın nasıl işlendiği incelendiğinde, bestecinin kabul ettiği makam tanımına da ulaşılabilir.

Mahmut Ekrem Karadeniz Kuramı

M. Ekrem Karadeniz, Abdülkadir Töre'nin öğrencisidir². Töre ekolünden biri olarak (Töre-Karadeniz sisteminin de yaratıcılarından biri olarak), Töre'nin yazdığı kitaptan faydalanarak ve ona ithafen "Türk Musikisi Nazariye ve Esasları" adlı kitabı hazırlayan Karadeniz, kitabında sent (cent) hesabına göre koma değerlerini belirtmiş, farklı perde isimlerini ve koma değerlerini sent olarak vermiş, kırk iki sestem oluşan bir dizgeyi benimsemiş, kırk bir eşit olmayan aralıktan bahsetmiştir.

Rast dizisini ana dizi olarak kabul etmiş; Batının diatonik ıskalasındaki frekanslara aynen uymasını ve Rast perdesinin tam karşılığı olarak Batıdaki do notasına denk gelmesini gerekçe olarak göstermiştir. Makamın ıskalasındaki perdeler ve seyir özellikleri göz önünde bulundurularak basit makamları, iki veya daha fazla makamın birlikte kullanılmasından da birleşik makamları son dönem nazariyatçıları tarafından, frekans hesaplamalarındaki hatalar ve kullanılabilirliği olmadığı bakımlarından dolayı eleştirilmektedir (Kaçar, 2008, s. 151-152).

Töre-Karadeniz'in diyez-bemol işaretleri de kendilerine hastır (Bkz: Tablo 1).

Ekrem Karadeniz'in Bemol-Diyez İşaretleri ve Makalemdaki Karşılıkları				
Koma Değeri	Karadeniz'de Bemol	Makalemdaki Bemol Karşılığı	Karadeniz'de Diyez	Makalemdaki Diyez Karşılığı
1 Koma	♭	b ¹		
1,5 Koma			‡	# ^{1,5}
2 Koma	♭	b ²		
3 Koma			‡	# ³
3,5 Koma	♭	b ^{3,5}		
4 Koma			‡	# ⁴
5 Koma	b	b ⁵		
5,5 Koma			‡	# ^{5,5}

Tablo 1. Ekrem Karadeniz'in Bemol-Diyez İşaretleri ve Makalemdaki Karşılıkları

Karadeniz, makamları basit, birleşik olmak üzere ikiye ayırmış, duraklarına göre gruplara bölmüştür. Makam tanımını "Türk mûsikisinde belirli aralıklarla birbirine uyan mülayim seslerden kurulu bir gam içinde özel bir seyir kuralı olan mûsikî cümlelerinin meydana getirdiği çeşni" şeklinde yapan Töre, öğrencisi Ekrem Karadeniz'i

² Töre ile ilgili ayrıntılı bilgi için bkz: ÖZCAN, N. (2012). Töre, Abdülkadir. *TDV İslam Ansiklopedisi*, C. 41, İstanbul: TDV, s. 278-279.

de bu makam tanımıyla etkilemiştir. Ekrem Karadeniz çeşniyi şöyle açıklar: "Makamın seyrine uygun hareket içinde belirli perdeler üzerinde yapılan dinlenme veya gecikmelerden doğar ve makamların birbirlerinden ayırt edilmesinde en önemli ölçüyü meydana getirir. Aralıkları ve seyirleri birbirlerine benzeyen iki makamı ancak çeşnilerini inceleyerek ayırt edebiliriz" (Karadeniz, 2013, s. 64).

Karadeniz'in kitabındaki makam tanımlarına bakıldığında, Uşşak makamı ile ilgili Arel sistemindeki Uşşak makamından farklılıklara rastlanır. Karadeniz, Uşşak makamını basit makamlar içinde "dügah perdesinde karar veren makamlar" başlığı altında ele almıştır. Karadeniz'in Uşşak makamı tanımı kısaca şu şekildedir: Rast ve Dügah perdelerinden seyre başlayan Uşşak makamı, çıkıcı seyir esnasında Eviç perdesini kullanır. İnici seyrinde Acem perdesi Eviç perdesinin yerine kullanır. Makamın donanımına bir işaret (değiştireç) konmasına gerek yoktur. Uşşak perdesi (Arel sistemindeki Segah perdesi), icracılar tarafından bilindiği ve yalnızca inici ezgilerde seslendirildiği için eserlerde Buselik perdesi ile karşılaşılır. Rast, Dügah veya Neva perdelerinden seyre başlanır ve Neva perdesi üzerinde kısa duruşlar yapılır. Çıkıcı ezgilerde Eviç perdesi, inici ezgilerde Acem perdesi kullanılarak Dügah perdesinde karar verilir. Karar esnasında bazen Yegah perdesinde Rast beşlisi kullanıldığı görülsede, bu makamın gereği değildir (Karadeniz, 2013, s. 93-94). Uşşak makamı tanımına örnek eser notası³ da gösteren Karadeniz, "birleşik makamlar" başlığı altında ve yine "dügah perdesinde karar veren makamlar" grubunda "Muhelif Uşşak, Dertli Uşşak, Dalpare Uşşak, Araban Uşşak, Uşşak Renk Gerdaniye, Uşşak Renk Hicaz" gibi isimlerle Uşşak kelimesini içeren diğer makamlardan yeni birer birleşik makam şeklinde bahsetmiştir. Bu gruplamaya etki eden Karadeniz'in makam tanımlaması ve birleşik makam kriterleri olmuştur yargısını ortaya koyabilmek için öncelikle bahsedilen Uşşak kelimesini içinde barındıran makamlara örnek verilen eserlerin, makam tanımına uyup, uymadığını incelemek gereklidir.

Uşşak makamı çeşitlerinin ve örnek eserlerin incelemesinden önce, Karadeniz'in "birleşik makam" anlayışını ele almak yerinde olacaktır. Karadeniz, birleşik makamı, iki farklı makamın birleşmesi olarak tanımlarken, Arel iki makam dizisinin birleştiğini belirtir. Karadeniz'e göre; söz konusu makamların ses dizilerinin birbiri arkasına sıralanmasıyla ya da karışık kullanılmasıyla da birleşik makam elde edilebilir. Birleşen makamlardan önce kullanılacak olan makam, birleşik makamın isminde önde kullanılır, sonra kullanılan makam da ilk makamın adının yanına yazılır. Bestenigar, Beyati Araban gibi istisnalara örnekler de veren Karadeniz, acaba kendi birleşik makam tanımına uydurmak amacıyla çeşitli birleşik Uşşak makamlarından bahsediyor olabilir mi? Bu sorunun cevaplanabilmesi için eserlerin incelenmesi ve eser üzerinde Karadeniz'in tanımlama ve açıklamalarıyla karşılaştırılması gerekmektedir. Karadeniz'in, farklı isimlendirmelerle, Uşşak makamını "birleşik makamlar" başlığı altına neden alma ihtiyacı duyduğu, söz konusu Uşşak makamı çeşitlerine verilen örnek eser notalarının incelenmesiyle anlaşılacaktır. Tutu (2014), makam terkihi ile ilgili makalesinde, Sürurefzâ makamının varlık koşulları taşıyıp taşımadığını ortaya koyabilmek için, eser incelemelerinde makamın işlenişini değerlendirmiştir. Bu incelemede, makamın farklı modüler yapıların bir araya gelmesiyle mi, makamsal etkilerin harmanlanmasıyla mı, makam tanımına etki eden katmanlarla mı oluştuğunu anlamaya çalışan Tutu'nun eser inceleme yolunu (Tutu, 2014, s. 38), makaledeki eser incelemelerinde uygulamayı doğru buluyorum. Bu nedenle; bahsi geçen örnek eserler aşağıda makamsal incelemeye tabi tutulmuş, makamsal unsurlar açısından da değerlendirilmiştir.

³ Bkz: Ek-1: Karadeniz'de Uşşak makamı örnek eser

Eser İncelemeleri

Muhelif Uşşak Makamı

Örnek eser olarak Karadeniz'in belirttiği Sultan I. Mahmut'un *Çenber (yürük)* usûlündeki peşrevi incelediğimizde, Karadeniz'in bu makam için yaptığı tarif ile örnek eser arasında bazı tutarsızlıklarla karşılaşılmaktadır. Fakat öncelikle, makamın adı Muhelif Uşşak iken, örnek verilen eser *Aksak Semai* usûlündeki saz semainin adında ise makam Uşşak Muhelif şeklinde belirtilmiştir. Ayrıca Hamparsum defterinden notaya alınmış, yazılı aktarım esnasında bestesi Hamparsum'a aitmiş gibi yazılmış olan bu eserde iki problem tespit edilmektedir. Birincisi, Karadeniz'e göre; birleşik makamlarda ilk önce kullanılacak olan makamın adı da ilk önce yazılmalıdır. İki eserde de ilk önce kullanılan makam Uşşak makamı iken, Saz Semaisi'nde Muhelif kelimesi önce yazılmıştır. İkinci problem de, Türkiye Radyo ve Televizyon (TRT) kurumunun arşivinden alınmış olan Muhelif Uşşak Saz Semaisi'nin bestecisinin Hamparsum olduğunun yazılmasıdır. Bilindiği gibi, Hamparsum'a ait olan ve Hamparsum nota(lama) sistemiyle yazılmış Türk müziği eserlerinden oluşan altı adet defter vardır ve Hamparsum Limonciyan (1768-1839), bu defterleri III. Selim'e takdim etmiştir (Karamahmutoğlu, 2014a, s. 767). Bu sebeple tahminen şunu söyleyebiliriz: Eser, yazılı bir kaynaktan başka yazılı kaynağa aktarılırken (Hamparsum notası - Karadeniz'in nota(lama) sistemi), yanlış anlama doğuran bir durum oluşmuştur. Çünkü; bu eserin bestecisinin kesin olarak icat ettiği nota yazısı ile tutulan her defterin adı ile anıldığı Hamparsum olduğunu söylemek için yeterli delil yoktur.

Ayrıca; "Muhelif" kelimesi ile Kantemiroğlu'nun (2001) kitabında da karşılaşılmaktadır. Muhâlifek, Hicaz-ı Muhâlif, Muhâlif-i Irâk gibi birleşik makamlara rastlanan kitapta, Kürdi makamı eklemesi yapılmadığı, Muhelif kelimesinin Kürdi makamı anlamına gelmediği fark edilmiştir. Kantemiroğlu'nda Muhâlifek makamı: "Evc perdesinden hareket edip Hisâr üzerinden aşağıya iner ve Dügâh'da karar kılar" şeklinde tarif edilmiştir. Hicâz-ı Muhâlif: "Hicâz gibi hareket edip Acem yüzünden, Acem gibi karar verir" ve Muhâlif-i Irâk: "Sabâ gibi hareket edip Irâk gibi karar kılar" sözleriyle tarif edilmiştir (Kantemiroğlu, 2001, s. 155-156). Kantemiroğlu'nun "gibi hareket edip" sözleri, muhalif olma durumu ile açıklanabilir. Sanki başka bir makam gibi seyre başlayan birleşik makamlar için "muhalif" kelimesinin kullanılmış olduğu aşıkardır.

Karadeniz'in Uşşak ve Kürdi makamlarının birleşiminden oluştuğunu belirttiği makamdaki Kürdi makamı seyri Karadeniz'in kitabında şu şekilde tarif edilmiştir:

Çoğunlukla Neva ve Hüseyini perdesi civarından seyre başlanır ve Acem, Hüseyini, Neva, Çargah, Kürdi perdeleriyle inilerek Dügah perdesinde karar verilir. Karara giderken Hüseyini yerine Hisar perdesi kullanmak, makama has çeşnidir. Ayrıca Neva ve Çargah perdelerinde kısa duruşlar yaparak, Kürdi perdesi kullanarak Dügah perdesinde karar vermek de makamın hususi çeşnisidir. Acem perdesi çok kullanılırsa, Acem Kürdi makamı ile karıştırılabileceğinden, Acem perdesi üzerinde az duruşlar yapılmalıdır (Karadeniz, 2013, s. 104).⁴

Muhelif Uşşak Peşrev'i incelediğimizde⁵, Karadeniz'in makam tarifleriyle yine uyumsuzluklara rastlanmaktadır. Birinci hane boyunca iki kere Segah (Uşşak) perdesine rastlanır, Mülâzime'ye geçerken Kürdi beşlisi duyurulduktan sonra Mülâzime boyunca Nihavend dizisi Rast perdesinden Gerdaniye perdesine kadar gösterilmiştir. Yegah perdesinde Hicaz beşlisi ile genişlenmiştir ki, Mülâzime, bu Hicaz çeşni ile bitmektedir ve bu çeşni Kürdi makamına ait bir çeşni değildir. Arkasından hazırlanmamış bir geçiş ile Buselik perdesi

⁴ Ek-2: Karadeniz'de Kürdi makamı örnek eser

⁵ Ek-3: Karadeniz'de Muhelif Uşşak makamı örnek eser

kullanılarak Dügah perdesinde Buselik makamına geçilmiştir. İkinci hanenin hemen ikinci ölçüsünde ise (GTSM) Geleneksel Türk Sanat Müziği repertuarında birçok Uşşak eserde tam kalış aşamasında karşılaşılan do-si-si-la kalıp motifi kullanılmıştır. Bu kalıp motifte yer alan ikinci ve üçüncü perdeler geleneksel icrada pestleştirilen Segah perdesidir. Fakat; Karadeniz'in örneğinde bu perde için herhangi bir değiştirme işareti kullanılmamıştır.



Nota 1. Muhalif Uşşak Peşrev - İkinci hane ikinci ölçü

Ayrıca bu makam adındaki Muhalif kelimesi, "Uşşak makamına muhalif olan" anlamında kullanılmış olabilir. Kürdi ve Uşşak birleşimi olduğu düşünülen makamda, aslında olan peş peşe iki makamın seyrinin kullanılmasıdır. Kürdi makamının seyrinde bulunmayan Yegah perdesinde Hicaz beşlisi, Tiz Muhayyer perdesinde Saba özel dörtlüsüne de rastlanan örnek eser, 1. Hane'sinin Uşşak makamından, Mülâzime'nin de yerinde Kürdi dörtlüsü ve Rast perdesinde Buselik beşlisinden oluşması sebebiyle, bu ismi almış olabilir.

Dertli Uşşak Makamı

Karadeniz'in Dertli Uşşak makamına örnek verdiği Sultan I. Mahmut'a ait *Devr-i Kebir* usûlündeki Dertli Uşşak Peşrev incelendiğinde⁶, birleşik bir makam ile değil, bazı geçki, dörtlü ve beşli, çeşniler (yerinde Hicaz, Nişabur, Saba çeşnileri) ve birkaç altere perde ile karşılaşılmaktadır. Ayrıca; Arel ekolünde Uşşak makamının seyrinde 'peste genişleme' olarak adlandırılan, Yegah perdesine kadar Rast beşlisi ile inilmesi/çıkılması, Karadeniz tarafından "farklı bir çeşni oluşturulması" şeklinde ifade edilmiştir. Peşrevin serhanesi Uşşak makamında olup, diğer Hane'lerde söz konusu geçki ve çeşniler kullanılmıştır. Bu durum, geleneksel icrada ve bestecilikte kabul gören bir davranıştır. Türk sanat müziği Peşrev ve Saz Semai gibi türlerin bestelenme geleneğinde serhane, ilgili makamda (söz konusu türün makamında) bestelenmiş ve diğer hanelerde de ustalık göstergesi olduğu düşünülen geçki ve çeşnilere yer verilmiş olduğu, eser incelemelerinden görülmektedir. Dolayısıyla; Karadeniz'in örneğinde de aynı durum gözlenmekte olduğundan, bu eserin yaygın olarak bilinen Uşşak makamında olduğunu söylemek doğru olacaktır. Fakat "Dertli" kelimesinin başa eklenme sebebini açıklamak, aynı makamdaki başka bir eserle karşılaştırılmadığından mümkün görünmemektedir. Çünkü; Karadeniz, bu makama Dertli Uşşak ismini veren kişinin, bu makamda iki bestesi olan Sultan I. Mahmut olduğunu belirtir ve bu makamda iki örnek dışında örnek olmadığı bilgisini de verir (Karadeniz, 2013, s. 147). Dolayısıyla; "Dertli" kelimesi bir sıfat da olabilir. Söz konusu eserin "dertli bir yapıya sahip olduğunu" düşündüğü için, bestecisi tarafından betimleme ihtiyacına dayanarak "Dertli" adını almış olabileceği, yalnızca bir varsayımdan öteye gidemez.

Dalpare Uşşak Makamı

⁶ Ek-4: Karadeniz'de Dertli Uşşak makamı örnek eser.

Karadeniz'in Uşşak ve Maye makamlarının birleşiminden oluştuğunu belirttiği Handan Ağa'nın bestelediği, *Çenber* usûlündeki *yürük* tempolu Dalpare Uşşak Peşrev'i incelediğimizde, Karadeniz'in bu birleşik makam için yaptığı tanımla uyuşmayan bazı noktalar karşımıza çıkar. Karadeniz'de Maye makamı tarifi şu şekildedir:

Çoğunlukla Neva perdesi civarından seyre başlanır ve Çargah, Segah, Nim Kürdi perdeleri gösterilerek Segah Çeşnisi yapılır ve Uşşak makamı seyri gibi inilerek Dügah perdesinde karar verilir. Makamın hususi çeşnisi, Neva makamının seyrini ve arada hafifçe Segah çeşnisi gösterilerek Dügah perdesinde Uşşak makamı gibi karar verilerek meydana getirilir (Karadeniz, 2013, s. 97).⁷⁻⁸

Örnek verilen esere baktığımızda⁹, Karadeniz'in tarifinin aksine, Maye makamındaki Neva makamı seyrinin duyurulmasının ardından, Çargah perdesinde Çargah, Segah perdesinde de Pest Nim Kürdi (la#)'li Segah kalışın eserde olmadığını, hatta Pest Nim Kürdi perdesinin eser boyunca hiç kullanılmadığını görmekteyiz. Halbuki Karadeniz, bu iki asma kalışı, "Dalpare Uşşak" makam tanımında belirtmiştir (Karadeniz, 2013, s. 142). Ayrıca; Uşşak makamının çıkıcı seyrinde Karadeniz'in duyurulduğunu söylediği Eviç (fa#) perdesine de çıkıcı ezgilerde hiç rastlanmamaktadır. Yine eserdeki Uşşak makamının içinde, Karadeniz'in tabiriyle Uşşak perdesi (segah perdesi) de yalnızca üç yerde kullanılmıştır. Eserin donanımında ve bahsedilen üç ölçü hariç eser boyunca hiçbir değiştireç almamış olan her si notası, natürel görünmektedir. Bu da, Uşşak olarak nitelenen bir eserde buselik perdesi ile segah perdesi arasında araştırmacı veya icracının ikilemde kalmasına sebep olmaktadır. Fakat Segah perdesinin değiştireçsiz yazımının Rauf Yekta'nın nota(lama) sisteminde bulunduğu bilinmektedir (1986) ve Töre-Karadeniz'in Yekta'dan etkilenmiş olabileceği de düşünülebilir (Zeren, 2014, s. 749). Buna karşın, bazı durumlarda Karadeniz'in Segah (uşşak) perdesi için değiştireç kullanmış olması, burada yazım hatası yapılmış olduğu ihtimalini güçlendirmektedir.

Araban Uşşak Makamı

Araban ve Uşşak makamlarının birleşiminden oluşan Araban Uşşak makamı, Karadeniz'e göre; önce Araban makamı seyri ile başlar ve Uşşak makamı seyri ile biter. Karadeniz'in Araban makamı seyrine baktığımızda ise; Hisarek perdesi (mi b¹) ve Acem perdesinin, Araban makamı seyrinde önemli perdeler olduğunu görmekteyiz. Hatta; makamın hususi çeşnisi olduğu söylenen Acem ve Hisarek perdeleri kullanılarak Neva perdesinde kısa duruşlar yapılır ve aynı Karcıgar makamında olduğu gibi karar verilir. Makamın seyri şu şekildedir: Gerdaniye ve Muhayyer perdelerinden seyre başlanır ve Tiz Neva perdesine kadar genişlenir. İnci ezgilerde Acem ve Hisarek perdeleri kullanılarak Neva perdesi üzerinde kısa duruşlar yapılır. Bundan sonra iniş ıskalasında Karcıgar makamı gibi Çargah ve Uşşak perdeleri kullanılarak Dügah perdesinde karar verilir (Karadeniz, 2013, s. 101). Karadeniz'in Araban makamına örnek gösterdiği esere bakınca¹⁰ bahsi geçen Hisarek ve Acem perdelerinin önemlendirildiğini ve eserin Karadeniz'in makam tanımına uygun olduğunu görmekteyiz. Ancak; söz konusu Araban Uşşak makamındaki eserde¹¹ hiç Hisarek perdesi kullanılmadığını görmekteyiz. Karcıgar makamının geleneksel icrasında var olan, "Hüseyni perdesinden Hisar perdesine ters glissando ile inilmesi" durumuna Karadeniz'in tıpkı Karcıgar makamı seyri gibi seyrettiğini söylediği Araban Uşşak makamındaki Araban'lı bölümlerde rastlanmamaktadır. Bunun yerine, Kürdi makamının karara giderken, geleneksel icrada

⁷ Karadeniz'de Neva makamı seyri: Seyir, Neva perdesinden başlar ve Neva üzerinde ısrarlı duruşlar yapılır. Ardından Eviç perdesi üzerinde kısa duruşlar yapılır (makamın hususi çeşnisi) ve iniş ıskalasında Acem, Hüseyni, Neva, Çargah ve karara doğru Uşşak perdesi kullanılarak Dügah perdesinde karar verilir (Karadeniz, 2013, s. 96).

⁸ Bkz: Ek-5: Karadeniz'de Maye makamı örnek eser

⁹ Bkz: Ek-6: Karadeniz'de Dalpare Uşşak makamı örnek eser

¹⁰ Bkz: Ek-7: Karadeniz'de Araban makamı örnek eser

¹¹ Bkz: Ek-8: Karadeniz'de Araban Uşşak makamı örnek eser

kullandığı Pest Hisar perdesi (mi b^{3.5}) sıkça kullanılmıştır. Bu perde, Arel sistemindeki Hisar perdesi ile Dik Hisar perdesi arasında bir perdeye tekabül etmektedir. İnsan kulağı, zaten birkaç komalık incelme veya pestleşmeyi duyamayacağından ve buradaki koma değerleri yalnızca matematiksel ifade amaçlı kullanılmış olduğundan, bahsi geçen Pest Hisar perdesi, Uşşak dörtlüsü üzerine Hicaz beşlisi duyumunu ve birleşimini yaratmakta ve bu da Karadeniz'in bahsettiği, aynı Karcıgar makamı gibi seyreden Araban makamı anlamına gelse de, geleneksel icrada var olan ve karara giderken sık sık duyurulan, "Hüseyni perdesinden Hisar perdesine ters glissando ile inilmesi" ile oluşan makama has duyuma sahip değildir.

Uşşak Renk Gerdaniye Makamı

Çifte Sofyan usûlündeki *yürük* tempolu, Dellalzade'ye ait *Şarkı*'nın, TRT arşivinde Uşşak makamında, *Çifte Sofyan* usûlünde ve Tanburi Ali Efendi'ye ait bir varyantı kayıtlıdır. Ayrıca; Karadeniz'in Uşşak Renk Gerdaniye makamı anlatımına bakarsak, kendisi bu makamın Uşşak ve Gerdaniye makamlarının birleşiminden oluştuğunu belirtmiştir. Uşşak makamının seyrinin ardından Gerdaniye makamının seyri gösterildikten sonra Dügah perdesinde karar verilir. Bu durumda, Karadeniz'de Gerdaniye makamının tarifini de buraya eklemek yerinde olacaktır. Karadeniz'de Gerdaniye makamı seyri Eviç veya Gerdaniye perdelerinden başlar. Çıkıcı ve inici seyrinde Gerdaniye makamı, Uşşak makamının ıskalalarını aynen kullanır. Makamın hususi çeşni Gerdaniye perdesini sık kullanmaktır. Tiz Segah, Tiz Çargah perdelerine kadar genişleyen makam, Hüseyni perdesinde kısa duruşlar yapar, Acem, Hüseyni, Neva, Çargah ve Uşşak perdeleriyle Dügah perdesinde karar verir (Karadeniz, 2013, s. 96).¹² Uşşak renk Gerdaniye makamına örnek verilen esere baktığımızda¹³ ise, Karadeniz'in makam tarifıyla uyumlu olduğunu görmekteyiz. Uşşak makamının güçlüsü civarından başlayan eser, Uşşak makamı seyrini içeren motifler ile karara gitmekte ve buradan da Gerdaniye perdesine yükselip, Gerdaniye makamı seyrini içindeki motiflerle sürmektedir. Karadeniz'in Uşşak Renk Gerdaniye makamı tanımında 'makamın gerekliliği olmayan çeşni' olarak bahsettiği Neva perdesi üzerinde Hicaz dörtlüsü de eserde yedi ölçüde kullanılmıştır.

Bahsi geçen makama örnek verilen *Şarkı*, Karadeniz'in makam tanımıyla örtüşmekte olup, TRT arşivindeki versiyonuyla karşılaştırıldığında, Neva perdesi üzerinde Hicaz beşlisinin, TRT arşivindeki notada on bir ölçüde kullanıldığı görülür. TRT arşivindeki notada şarkıdaki usûl değişikliği 10/8'lik şeklinde yapılmış iken, Karadeniz'in örnek eserinin notasında ise 10/16'lık şeklinde yapılmıştır. İki eser arasındaki bu tip farkların oluşmasına getirilebilecek açıklama, metin tamiri esnasında oluşmuş olabilecekleri yönünde bir yorum olabilir. Metin tamirinden kasıt, farklı nota(lama) sisteminden yeni nota(lama) sistemine geçirme, sözlü kültür ortamından yazılı kültür ortamına taşınmış olan bir eserin yeniden yazılı kültürce yorumlanması şeklindedir (Tutu, 2016). Bu aktarımlar, mutlaka aktaran bireyin, bağlı bulunduğu epistemik cemaatin, yazılı kültür ortamının, ortak sağ duyunun, yetişilen ekolün etkilerinden nasibini almaktadır.

Uşşak Renk Hicaz Makamı

Karadeniz'in söz konusu kitabında, bu makam Uşşak ve Hicaz makamlarının birleşmesinden meydana gelmiştir. Önce Uşşak makamının seyri ile terennüme başlayan makam, Hicaz çeşni gösterdikten sonra tekrar Uşşak makamına döner ve Dügah perdesinde karar verir. Karadeniz'de Hicaz makamı tarifi ise şu şekilde özetlenebilir: Rast, Dügah veya Hicaz, Neva perdelerinden seyri başlanır. Hüseyni, Eviç, Gerdaniye ve Muhayyer perdelerine kadar çıkıldıktan sonra, inici ıskalada Acem, Hüseyni, Neva, Hicaz, Kürdi perdeleriyle Dügah perdesinde karar verilir. Neva perdesinde çok durulursa Humayun makamıyla karıştırılabilir. Bu

¹² Bkz: Ek-9: Karadeniz'de Gerdaniye makamı örnek eser

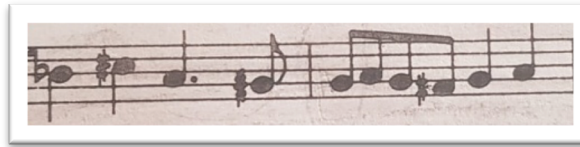
¹³ Bkz: Ek-10: Karadeniz'de Uşşak Renk Gerdaniye makamı örnek eser

sebeple makamın hususi çeşnisi, Hüseyini perdesini güçlendirmektedir (Karadeniz, 2013, s. 104).¹⁴ Karadeniz'de örnek eser olan Uşşak Renk Hicaz Peşrevi'ni incelediğimizde¹⁵, 2. Hane'nin 11. ölçüsünde Pest Hisar perdesinin kullanılmasıyla, hazırlanmamış bir geçiş yapılmış ve Neva perdesi üzerinde Kürdi dörtlüsü/beşlisi oluşturulmuştur. Söz konusu Neva ve Pest Hisar perdelerinin aralığı hesaplandığında 5,5 komalık bir aralık hesaplanmaktadır. Bu aralık, Arel sisteminde var olan, kürdi dörtlüsündeki/beşlisindeki La- Si b⁴ aralığını anımsatmaktadır. Bu hazırlanmamış geçiş, Karadeniz'in eserin bestecisi olan Çömlekçi Bedros Efendi'nin eserinin notasını, kendi nota(lama) sistemine göre yazıya alırken, aktarımda meydana gelen bir hata veya bir bozulmayla açıklanabilir (Karadeniz, 2013, s. 143).



Nota 2. Pest Hisar perdesinin kullanılmasıyla oluşan Neva'da Kürdi dörtlüsü/beşlisi (2. Hane)

Eserin 1. Hane'sinin 18. ölçüsünde Zirgüleli Hicaz dörtlüsünün sonunda, nim Zirgüle perdesinin kullanılmış olması ve 19. ölçüde hazırlanmamış bir geçişle Rast perdesi ve ardından Eviç perdesinin kullanılması ile oluşan Uşşak dörtlüsü, yazılı aktarımda oluşmuş bir hata olma ihtimalini güçlendirmektedir. Üstelik bu dörtlüler, Karadeniz'e göre makamın gereği değildir.



Nota 3. 2. Hane - 18 ve 19. Ölçüler: Zirgüleli Hicaz dörtlüsü ve Uşşak dörtlüsü

Kısaca; Karadeniz'in Uşşak makamı çeşitlerini nasıl tanımladığı ve örnek eserlerin bu tanımlamayı karşılayıp karşılamadığına bakacak olursak ortaya şöyle bir tablo çıkar:

¹⁴ Bkz: Ek-11: Karadeniz'de Hicaz makamı örnek eser

¹⁵ Bkz: Ek-12: Karadeniz'de Uşşak Renk Hicaz makamı örnek eser

Tablo 2. Uşşak makamı çeşitlerinin Karadeniz'de makam özellikleri ve tarif- örnek eserlerin Arel sisteminde karşılama durumu

Ekrem Karadeniz'in Uşşak Makamı Türevleri	Karadeniz'de Durak	Karadeniz'de Güçlü	Karadeniz'de Genişleme	Karadeniz'de Çeşni	Karadeniz'de Seyir	Tarif-Örnek Eser Uyumluluğu
Dertli Uşşak	Dügah	Neva	-	Yegah perdesi üzerinde Rast beşlisi	Çargah ve Segah perdeleri üzerinde durularak, Yegah perdesine kadar inilir ve dügah perdesinde Uşşak dörtlüsüyle karar verilir.	Karadeniz'in örnek verdiği eserde Neva perdesi üzerinde durulmuştur. Çeşni olarak bahsedilen Yegah perdesindeki Rast beşlisi, zaten geleneksel Uşşak makamı pest genişlemesidir.
Dalpare Uşşak	Dügah	Neva	-	Pest Nim Kürdi perdesini yeden alarak Segah dörtlüsü ve Eviç perdesinde Segah dörtlüsü	Uşşak ve Maye makamlarının seyirlerini yapar, Segah perdesinde sık sık kalışlar yaparak, Dügah perdesinde karar verir.	Örnek eserde Pest Nim Kürdi perdesi hiç kullanılmamış, Eviç perdesi bir defa kullanılmıştır.
Muhelif Uşşak	Dügah	Neva	-	Neva, Çargah ve Kürdi perdeleriyle karara varmak, kürdi makamının özel çeşnisidir.	Uşşak makamı seyrinin ardından Kürdi makamı seyri ile Dügah perdesinde karar verir.	Örnek eserde yerinde gerdaniye dizisi vardır. Ayrıca Yegah perdesinde Hicaz beşlisi, Tiz Muhayyer perdesinde Saba özel dörtlüsü de kullanılmıştır.
Uşşak Renk Gerdaniye	Dügah	Neva	Tiz Segah ve Tiz Çargah perdelerine kadar genişler	Gerdaniye Eviç ve Hüseyini perdeleri Gedaniye makamına geçildiğinde güçlendirilir.	Uşşak makamının seyri ile başlanır ve Gerdaniye makamının seyrine geçilir. Dügah perdesinde Uşşak dörtlüsü ile karar verir.	Örnek eserde Uşşak ve Gerdaniye makamları iç içe kullanılmıştır. Bahsi geçen çeşnilere ve perdeler de rastlanmaktadır.

Uşşak Renk Hicaz	Dügah	Neva	-	Hüseyni perdesinde Hicaz dörtlüsü ile çeşni yapılır.	Uşşak makamının seyri ile başlanır ve Hüseyni perdesinde Hicaz dörtlüsü gösterildikten sonra tekrar Uşşak makamına dönülerek, Dügah perdesinde karar verilir.	Neva perdesinde Kürdi dörtlüsü/beşlisi kullanılmıştır. Tiz genişleme eserin üçüncü hanesinde kürdi ve uşşak dörtlüleri ile yapılmıştır. Dördüncü hanede Uşşak makamı seyri ile devam eden eserde sık sık Acem perdesinin kullanılmasıyla Beyati makamı etkisi yaratılmıştır.
Araban Uşşak	Dügah	Neva	Muhayyer'd e Uşşak dörtlüsü ile Tiz Neva perdesine kadar genişler.	Önce Acem ve Hisarek perdelerini, sonra da Gerdaniye ve Muhayyer perdelerini kullanarak Neva perdesinde kısa duruşlar yapmak.	Gerdaniye ve Muhayyer perdeleri civarından, tiz genişleme (Uşşak dörtlüsü) ile başlayan seyir, inici Karcığar makamı seyri ile devam eder, Neva perdesinde kısa duruşlar yapılır, Acem ve Hisarek perdeleri sık kullanılarak Neva'da durulduktan sonra, Uşşak makamı seyri yapıp, Dügah perdesinde karar verilir.	Eserde Tiz Neva perdesi hiç kullanılmamıştır. Yalnızca Tiz pest kürdi perdesine kadar genişleme yapılmıştır. Hisarek perdesi hiç kullanılmamıştır, dolayısıyla makamın çeşnisi yapılmamıştır. Pest hisar perdesinin karara geçerken Kürdi makamında kullanılması gibi, burda da karara giderken kullanımı söz konusudur. 1. Hane ve Teslim Uşşak makamında olup, Teslimin yalnız bir yerinde pest Hisar perdesi kullanımıyla Neva perdesinde Hicaz çeşni oluşmuştur. Donanımda Eviç perdesine ait diyez kullanılmıştır.

SONUÇ

Karadeniz, Uşşak makamına "birleşik makamlar" başlığı altında yer vermiş, bu kapsamda; Uşşak makamının altı çeşitini açıklayarak örneklendirmiştir. Karadeniz'in bu başlıklardaki makam tariflerinde (asma kalışları,

kararı, güçlüsü, seyri, çeşnisi... vs.) yer verdiği unsurlar ile örneklerin örtüşmediği görülmüştür. Buna bağlı olarak, Karadeniz'in bu makam adlarını ve tariflerini eserlerin incelenmesi suretiyle oluşturmadığı ortaya çıkmaktadır. O halde, Karadeniz'in makam adlandırma ve tarifi davranışı üç temel gerekçeyle açıklanabilir:

- 1- Gelenekte ve kendi dönemlerinde, bahsi geçen eserler bu isimlerle anılmış olabilir ve bu sebeple de bu isimler değiştirilmeksizin kullanılmış olabilir.
- 2- Karadeniz, kendi ekolünde kabul görmek, saygınlığını korumak, öğretileriyle ters düşmemek için bu makamlar üzerinde sağlanan mutabakat sebebiyle söz konusu ekolün görüşlerini sürdürmek istemiş olabilir.
- 3- Bu makamların isimlerinde birden fazla makamsal terimin yer alması, bahsi geçen eserlerin içerisinde var olan makamsal unsurların neler olduğunu hatırlatmak amacıyla icracılara kullanılmış birer sıfat olabilir.

TABLolar LİSTESİ

Tablo 1- Ekrem Karadeniz'in bemol-diyez işaretleri ve makaledeki karşılıkları	94
Tablo 2- Uşşak makamı çeşitlerinin Karadeniz'de makam özellikleri ve tarif- örnek eserlerin Arel sisteminde karşılama durumu	101

NOTALAR LİSTESİ

- Nota 1:** Muhalif Uşşak Peşrev- İkinci hane ikinci ölçü
- Nota 2:** Pest Hisar perdesinin kullanılmasıyla oluşan Neva'da Kürdi dörtlüsü/beşlisi (2. Hane)
- Nota 3:** 2. Hane- 18. ve 19. Ölçüler: *Zirgüleli Hicaz dörtlüsü ve Uşşak dörtlüsü*

EKLER LİSTESİ

Ek-1/1: Karadeniz'de Uşşak makamı örnek eser

91/1 UŞŞAK HALK TÜRKÜSÜ
(Memo)

Usûlü : Curcuna
(Hafif)

Bestekârı : ?

HEY
(SAZ)
ŞU DE RE DEN GE CE GEÇ DİM A MAN A MAN A MAN ME MO
CA NİM ME MO (SAZ) E ĞİL DİM SU YUN DAN İÇ TİM
A MAN A MAN ÖM RÜM ME MO HEY
(ARANAĞMESİ)

332

Ek-1/2: Karadeniz'de Uşşak makamı örnek eser

91/2

HEY

(KARAR)

(SAZ)

) NAZ LI YAR DAN AY RI DÜ Ş DÜ M

A MAN A MAN

(SAZ)

O ĞUL O ĞUL A NANÖ LE A NANÖ LE BA CİN GÜ LE

YAR DA Bİ LE GÜ LÜM ME MO A MAN ME MO CA NİM MEMO

KU ZUM ME MO HEY HEY DERT Lİ ME MO HEY

333

Ek-1/3: Karadeniz'de Uşsak makamı örnek eser

(Uşsak Trk'nn Gftesi)

şu dereden gece geçtim
Eğildim suyundan içtim
Nazlı yardan ayrı düştüm
Oğul oğul anan le
Bacın gle yar da bile

Aman Memo, canım Memo
mrm Memo, gülüm Memo
Kuzum Memo, dertli Memo, hey

UşSAK Makamının Iskalaları



Ek-2: Karadeniz'de Kürdi makamı örnek eser

113 **KÜRDÎ AĞIR SEMÂÎ** HACI FÂİK BEY

Usûlü : Aksak Semâî
(Hafif)

MEYAN

Güzelisin, bi-bedelsin, nâz-perversin, dil-ârâsın
Değilsin bi-vefâ ammâ ki gayet bi-mahâbâsın
Ne mânîdir uzatsan destinî, bûs etse âşıklar
Bu kemter kûlunâ bir dilsitân-i âlem-ârâsın
Efendim yoktur emsâlin, kerem kıl bendenê ey yâr

KÜRDÎ Makamının Iskalaları

Çıkış İniş

374

Ek-3/1: Karadeniz'de Muhâlif Uşşak makamı örnek eser

223/1

MUHÂLİF UŞŞAK PEŞREV

Usûlü : Çenber
(Yürük)

SULTAN I. MAHMUD

The musical score is written in a single system with 11 staves. It begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature. The first staff starts with a '1-' marking. The notation consists of eighth and sixteenth notes, with some rests. A double bar line is present after the fourth staff. The sixth staff begins with a '2-' marking. The score concludes with a final note on the eleventh staff.

Ek-3/2: Karadeniz'de Muhalif Uşşak makamı örnek eser

223/2

The musical score is written on ten staves. The first staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The second staff has a 7/8 time signature. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several accidentals (flats) throughout the piece. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

548

Ek-3/3: Karadeniz'de Muhalif Uşşak makamı örnek eser

223/3

The musical score is written in a single system with seven staves. The time signature is 223/3. The key signature is one flat (B-flat). The music is composed of eighth and sixteenth notes, with some rests and accidentals. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

Ek-4/1: Karadeniz'de Dertli Uşşak makamı örnek eser

224/1

DERTLİ UŞŞAK PEŞREV

Usûlü : Devri Kebir
(Yürük)

SULTAN I. MAHMUD

The musical score is presented in two systems, each with five staves. The first system begins with a treble clef, a 2/4 time signature, and a key signature of one flat (B-flat). It starts with a first ending bracket labeled '1-' and concludes with a double bar line. The second system begins with a second ending bracket labeled '2-' and also concludes with a double bar line. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as rests, and features a variety of melodic intervals and ornaments characteristic of the Dertli Uşşak makam.

Ek-4/2: Karadeniz'de Dertli Uşşak makamı örnek eser

224/2

The musical score is written in 2/4 time and consists of ten staves. The first system (staves 1-5) begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The second system (staves 6-10) also begins with a treble clef and a key signature of one flat. The score includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are two trill ornaments (marked with a circled '8') at the end of the first and sixth staves. The score concludes with a double bar line and a repeat sign.

Ek-4/3: Karadeniz'de Dertli Uşşak makamı örnek eser

225/2



Ek-5/1: Karadeniz'de Maye makamı örnek eser

100/1

MÂYE YÜRÜK SEMÂÎ

Usûlü : Yürük Semâî
(Yürük)

BEKİR AĞA

BİR ÂH İ LE ÜF TÂ DE Lİ GİM YÂ RE DU YUR
RU HI

DUM LE YÂ RE DU YUR
TÂ BI RU HIY

DUM RÂ ZÎ Dİ Lİ AÇ DIM HE LE BİR PÂ RE DU YUR
LE SÛ ZÎ Dİ Lİ HEM VÂ RE O DİL DÂ RE DU YUR

DUM DUM BİR DİL PÂ RE DU YUR
DÂ RE DU YUR

DUM TÂ KÎ BU TE GÂ FÛL NE DİR EY KÂ Şİ KEMÂ
DUM (Söz)

NİM TÂ KÎ BU TE GÂ FÛL NE DİR EY RÛ Hİ RE VÂ

NİM CA NİM YE LE LEL LEL

LEL LEL LE LE LEL Lİ ÖM RÛM TE RE LEL

LEL LEL LEL LEL LE LE LEL

Ek-5/2: Karadeniz'de Maye makamı örnek eser

100/2

Lİ RÂ ZÎ Dİ Lİ AÇ DIM HE LE BİR PÂ RE DU YUR

(İKİNCİDE BURASI AĞIR OKUNACAKDIR)

DUM BİR PÂ RE DU YUR DUM SÎ

NEM ŞE RE RÎ ŞÛ LE LE NİP TÂ BI RU HIY

LE SÎ NEM ŞE RE RÎ ŞÛ LE LE NİP TÂ BI

Bir âh ile üftâdeliğim yâre duyurdum
Râz-i dili açtım hele bir pâre duyurdum
Sînem şererî şûlelenib tâb-ı ruhiyle
Sûz-i dil-i hem-vâre o dildâre duyurdum

Ek-6/1: Karadeniz'de Dalpare Uşşak makamı örnek eser

225/1

DALPÂRE UŞŞAK PEŞREV

Usûlü : Çenber
(Yürük)

HANDAN AĞA

The musical score is written in a single system with three distinct sections, each beginning with a measure number (1-, 2-, 3-). The notation is in a 2/4 time signature and uses a treble clef. The first section (1-) consists of four staves of music, ending with a double bar line and a repeat sign. The second section (2-) consists of four staves of music, also ending with a double bar line and a repeat sign. The third section (3-) consists of four staves of music, ending with a double bar line and a repeat sign. The score includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, and rests. The key signature is one flat (B-flat).

Ek-6/2: Karadeniz'de Dalpare Uşşak makamı örnek eser

225/2



Ek-7/1: Karadeniz'de Araban makamı örnek eser

109/1

ARABAN PEŞREVİ

Usûlü : Düyek
(Hafif)

NEYZEN İSMAIL DEDE

The musical score is presented in two systems. The first system, marked '1', consists of six staves of music. The second system, marked '2-', consists of three staves. The notation includes treble clefs, a 4/4 time signature, and various accidentals (flats and sharps). The piece concludes with the word '(Son)' at the end of the first staff in the second system.

Ek-7/2: Karadeniz'de Araban makamı örnek eser

109/2

The musical score consists of ten staves of notation. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The second staff is marked with a '3-' indicating a triplet. The third staff continues the melodic line. The fourth staff is marked with a '4-' indicating a quadruplet. The fifth staff continues the melodic line. The sixth staff continues the melodic line. The seventh staff continues the melodic line. The eighth staff continues the melodic line. The ninth staff continues the melodic line. The tenth staff continues the melodic line. The score concludes with a double bar line and a fermata symbol.

ARABAN - I Makamının Iskalaları

Çıkış

İniş

The musical notation for the Çıkış and İniş consists of a single staff of notation. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notation concludes with a double bar line and a fermata symbol.

Ek-8/1: Karadeniz'de Araban Uşşak makamı örnek eser

226/1

ARABAN UŞŞAK PEŞREV

Usûlü : Çifte Düyek
(Yürük)

TABÎT MUSTAFA EF.

The musical score is written in a single system with three distinct parts, each beginning with a measure rest and a first ending bracket. The notation is in a 2/4 time signature with a key signature of one flat (B-flat). The first system consists of four staves. The second system consists of three staves. The third system consists of two staves. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, and rests. There are also some decorative symbols like a treble clef and a key signature change.

Ek-8/2: Karadeniz'de Araban Uşşak makamı örnek eser

226/2



Ek-9: Karadeniz'de Gerdaniye makamı örnek eser

104

GERDÂNİYE ŞARKI

Usûlü : Çifte Sofyan
(Yürük)

DEDE

SA BA HIN SE HER VAK TİN DE A MANGÖ RE BİL SEM
YÂ RI MI GÖ RE BİL SEM
YÂ RI MI GÜLDALIN DA BÜL BÜL KON MUŞA
MAN ÇE KER Â HU ZÂ RI NI SAZ GÜL DA LIN DA
BÜL BÜL KON MUŞA MAN ÇE KER Â HU ZÂ RI NI ZÂ RI NI

Ek-10/1: Karadeniz'de Uşşak Renk Gerdaniye makamı örnek eser

227/1

UŞŞAK RENK Gerdâniye ŞARKI

Usûlü : Çifte Sofyan
(Yürük)

DELLÂLZÂDE

BE NİM YÂ RİM GÜ ZEL LER SER VE RÎ DİR
 BE NİM YÂ RİM GÜ ZEL LER SER VE RÎ DİR
 ME LÂ HET BUR CU NUN BİR AH TE RÎ DİR
 ME LÂ HET BUR CU NUN BİR AH TE RÎ DİR
 YO LU NÂ CÂ Nİ MÎ VER SEM YE RÎ DİR
 YO LU NÂ CÂ Nİ MÎ VER SEM YE RÎ DİR
 BE Nİ Â DEM DE ĞİL DİR BİR PE RÎ DİR
 BE Nİ Â DEM DE ĞİL DİR BİR PE RÎ DİR
 NÂ ZE NİN DİR DİL RÜ BÂ DİR(SAZ ---

Ek-10/2: Karadeniz'de Uşşak Renk Gerdaniye makamı örnek eser

227/2

SEV ME SÎ CÂ NÂ SA FÂ DIR (SAZ---
 Â Şİ KÎ ÜF TÂ DE GÂ NE
 ET Tİ Ğİ LÜT FU VE FÂ DIR
 BE NÎ Â DEM DE ĞİL DİR BİR PE RÎ DİR
 BE NÎ Â DEM DE ĞİL DİR BİR PE RÎ DİR
 ARANAĞMESİ

Benim yârim güzeller serveridir
 Melâhet burcunun bir ahteridir
 Yolûnâ cânımı versem yeridir
 Benî âdem değildir, bir perîdir

Nâzenindir dilrübâdır
 Sevmesi cânâ safâdır
 Âşık-î üftâdegâne
 Ettiği lütf ü vefâdır
 Benî âdem değildir, bir perîdir

Ek-11/1: Karadeniz'de Hicaz makamı örnek eser

114/1

HİCAZ BESTE

Usûlü : Zencîr
(Yürük)

HACI SÂDULLAH AĞA

CÂ MI AŞ KIN LA
HE MAN
ŞÜ ŞÜ RÎ DE SER
BİR BEN Mİ YİM E FEN DİM
TERENNÜM
AH YEL LE LEL LEL Lİ YE LE LEL LE LE LE
LE LEL Lİ AH TE RE LEL Lİ YEL LEL Lİ YE LE LE
LE LE LE LE LE LE LEL Lİ VAY YAR YAR
SER BİR BİR
MEYAN BEN Mİ YİM HEY CÂ NİM HEYCÂ NİM
GÜ GÜL ŞE Nİ

Ek-11/2: Karadeniz'de Hicaz makamı örnek eser

114/2

KÛ YUN DA DA HER
ŞEB SUB HA DEK FER YÂ
YÂ O LUR E FEN DİM
TERENNÛM
AH YELLE LEL LEL Lİ YE LE LEL LE LE LEL Lİ AH TERE
LEL Lİ YEL LEL Lİ YE LE LE LELELELELELE LEL Lİ
VAY YAR YAR FER YÂ
YÂ O LUR
HEY CÂ NİM (Başa)

Câm-ı aşkınla heman şûrîde-ser bir ben miyim
Dâne-i hâlin havâsiyle gezer bir ben miyim
Gülşen-î kûyunda her şeb subhadek feryâd olur
Nâşad-âsâ ağlayan, ey verd-i ter, bir ben miyim

(Terennüm : Ah yel le lel le li ye le le le le
le li ah te re le li yel le li ye
le le le le le le le le le li vay
yar yar ser bir bir ben miyim, hey cânım)

HİCAZ Makamının İskalaları

Çıkış

İniş

Ek-11/3: Karadeniz'de Hicaz makamı örnek eser

115

(UZZAL KISIM)

sülû : Ağır Düyek
(Hafif)

A. AVNİ KONUK

NAĞ ME Tİ UZ ZÂ Lİ AZL ET
MİŞ İ Dİ EH Lİ MA KÂM
KÂ RI MIZ DÂ YER BU LUP VER
DİK O MA' ZÜ LĒ Nİ ZÂM

Nağme-i Uzzâl'i azletmiş idî ehl-i makam
Kâr'ımızda yer bulup verdik o ma'zûlê nizâm

UZZAL Makamının Iskalaları

Çıkış

İniş

Ek-12/1: Karadeniz'de Uşsak Renk Hicaz makamı örnek eser

228/1

UŞSAK RENK HİCAZ PEŞREVİ

Usûlü : Devri Kebir
(Yürük)ÇÖMLEKÇİ
BEDROS EF.

1-

2-

Ek-12/2: Karadeniz'de Uşşak Renk Hicaz makamı örnek eser

228/2

The musical score is written in a single system with 12 staves. The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 2/4. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several trill ornaments (trills) marked with a '3-' symbol. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

Kaynakça/References

- AKDOĞU, O. (1987). *Lise Türk Müziği*, İzmir.
- AREL, H. S. (1991), *Türk Müsîkîsi Nazariyatı Dersleri*, Haz: Onur Akdoğu, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- AYDAR, D. (2018). Türk Müziği Nazariyatına Genel Bir Bakış, *Bilig Dergisi*, Sayı: 84, Ankara: Ahmet Yesevi Üniversitesi, 179-196
- DOĞRUSÖZ, N. (2014). Geleneksel Türk Müziğinde Makam ve Unsurları, *Yeni Türkiye*, 57, 797-805.
- EZGİ, S. (1933). *Nazarî ve Amelî Türk Müsîkîsi*, İstanbul.
- GÜNEY, Ş. K. (2014). On Beşinci Yüzyıldan On Dokuzuncu Yüzyıla Kadar Yazılı Kaynaklarda Saba Makamı. *Yeni Türkiye*, 57, 820-822.
- GÜRAY, C. (2006). *Makam Yapılarını Yansıtan Bir Model Önersi İçin Yapay Zekâ Tekniklerinin Kullanımı* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Başkent Üniversitesi, Ankara.
- KAÇAR, G. Y. (2008). Türk Musîkisinde Makam, *İstem Dergisi*, 145-158.
- KARADENİZ, M. E. (2013), *Türk Müsîkîsinin Nazariye ve Esasları*, Tıpkıbasım, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- KARAMAHMUTOĞLU, G. (2014a). Türk Müziğinde Kullanılan Notalama Sistemleri. *Yeni Türkiye*, 57, 755-773.
- KARAMAHMUTOĞLU, G. (2014b). III. Selim Dönemi'nde Geliştirilen İki Farklı Müzik Nota(lama) Sistemi: Abdülbaki Nasır Dede'nin "Ebced" ve Hamparsum Limonciyan'ın "Khaz" Nota(lama) Sistemleri Üzerine Karşılaştırmalı İnceleme. *Yeni Türkiye*, 57, 774-783.
- KAYGUSUZ, N. (2014). Türk Müziğinde Tenkitli Yazımın Gerekliliği. *Yeni Türkiye*, 57, 823-828.
- KUTLUĞ, Y. F. (2000). *Türk Müsîkîsinde Makamlar*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- ORANSAY, G. (1990). Makam Kelimesinin Sekiz Küğsel Anlamı. *Belleten* (Prof. Dr. Gültekin Oransay Derlemesi 1) İzmir: DD Yayını.
- ÖZKAN, İ. H. (1998), *Türk Müsîkîsi Nazariyatı ve Usûlleri – Kudüm Velveleleri*, İstanbul: Ötügen Neşriyat.
- ÖZTUNA, Y. (1974). Türkler'de Nota Yazısı. *Türk Musîkîsi Ansiklopedisi*, C. 2, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- ÖZTÜRK, O. M., BEŞİROĞLU, Ş. Ş., BAYRAKTARKATAL, M. E. (2014). Makamı Anlamak: Makam Nazariye Tarihinde Başlıca Modeller, *Porte Akademik Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi*, 10, 9-36.
- TANRIKORUR, Ç. (2005). *Osmanlı Dönemi Türk Musîkîsi*, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- TOHUMCU, A. (2014). Osmanlı-Türk Müziği'nde Makam Kavramı ve Teorisi. *Yeni Türkiye*, 57, 792-805.
- TURA, Y. (1998). *Türk Müsîkîsi'nin Mes'eleleri*, İstanbul: Pan Yayıncılık.
- TUTU, S. B. (2014). Türk Sanat Müziği Geleneğinde Yeni Bir Makam: Sürurefza, *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi*, 1, 35-48.
- TUTU, S. B., Küçükgökçe, Ö., Aydın, E., Uslu, L., & Devrim Küçükebe, H. (2016). *Sözlü ve Yazılı Kültür Ortamlarının Etkileşimi Çerçevesinde 19. Yüzyıldan 20. Yüzyıla 53 Geleneksel Türk Sanat Müziği Eseri*. (Yayımlanmamış Bilimsel Araştırma Projesi Raporu), Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı, Temel Bilimler Bölümü. İzmir: Ege Üniversitesi.
- YAVUZOĞLU, N. (2014). Türk Makam Müziği'nde Motif İşleme-Melodi Sanatı. *Yeni Türkiye*, 57, 815-819.
- YEKTA, R. (1986). *Türk Musîkîsi*, Çev: Orhan Nasuhioğlu, İstanbul: Pan Yayıncılık.
- YILMAZ, Z. (1988) *Türk Müsîkîsi Dersleri*, İstanbul.
- ZEREN, M. A. (2014). Modern Türk Müziği Kuramı. *Yeni Türkiye*, 57, 744 -745.

EMILE JAQUES-DALCROZE ve RİTMİK YÖNTEMİ

Emile Jaques-Dalcroze and Eurhythmics

Ebru KEMALBAY EREN *

ÖZ

Bu makalede Jaques-Dalcroze'un geliştirdiği eurhythmics (ritmik) yöntemi üzerinde durulmuştur. Solfej-kulak eğitimi, hareket ve doğaçlama dersleri temelinde öğretilen ritmik yönteminin müzikle bedeni birleştirerek oluşturduğu yeni ifade biçimi, makalenin ana konusunu teşkil eder. Bu yeni ifade biçimine ne şekilde ulaşıldığı ve yöntemin nasıl bir müzikal kimlik hedeflediği anlatılmaya çalışılmıştır. Dalcroze'un kısa özgeçmişinin ardından ortaya koyduğu yöntemin çıkış noktası ile gelişiminden bahsedilmiş; bu yöntemin esasları, müzik eğitimine olan katkıları ve pedagojik olarak öğrenciler üzerindeki etkileri, ayrıntılı bir şekilde ele alınmıştır. Güçlü bir ritim duygusu içerisinde bedensel bir anlatımı hedefleyen ritmik yönteminin teorik alt yapısının kavranması ve bu yapının uygulamaları masaya yatırılmış; yöntemin müzik eğitimine olan katkıları özellikle müzikal kimliğin gelişmesi açısından örneklerle açıklanmaya çalışılmıştır. "Basit değerlerde yürüme egzersizleri", "Ritmik kol hareketleriyle yürüme egzersizleri", "Uzuvları bağımsızlaştırmak için yapılan yürüme egzersizleri", "Şarkı söyleyerek yürüme egzersizleri", "Ritmi iki misli büyültme-küçültme egzersizi" gibi alıştırmalarla açıklanan bu örnekler, ritmik yönteminin uygulamalarını görsel bir şekilde ele alarak, canlı anlatımlarının nasıl yapılacağına dair bir izlenim oluşturmuştur. Ancak ritmik yöntemi, bedensel hareket ve koordinasyona dayandığından dolayı, sadece teorik bir şekilde değil de sınıf içerisinde birebir eğitim sonucunda öğretilebileceği unutulmamalıdır.

Anahtar Sözcükler: Dalcroze, Eurhythmics, Solfej, Doğaçlama, Kinestezi, Müzik eğitimi.

ABSTRACT

This article focuses on the Eurhythmics method developed by Jaques-Dalcroze. The rhetorical method taught on the basis of solfège-ear education, movement and improvisation is the subject of this article. It has been tried to explain how this new form of expression is reached and how the method aims a musical identity. Following the short background of Dacroze, the starting point and the development of the method is explained and the principles of this method and its contributions to music education and its effects on the students are discussed in detail. Understanding of the theoretical background of rhythmic method aiming a bodily expression in a strong sense of rhythm and the applications of this structure; the contribution of the method to music education has been tried to be explained with examples in terms of the development of musical identity. Exercises like "Walking exercises in simple values" "Walking exercises with rhythmic arm movements", "Walking exercises to independent the limbs", "Walking exercises by singing", "Walking exercises to augment-reduce the rhythms" are explained with by taking an impression of how to make live narratives. However, since the rhythmic method is based on bodily movement and coordination, it should be kept in mind that it can be taught not only in a theoretical way but in the classroom as a result of one-on-one training.

Keywords: Dalcroze, Eurhythmics, Solfège, Improvisation, Kinesthesia, Musical education.

Araştırma Makalesi - Geliş Tarihi/Received Date: 11.04.2019, Kabul Tarihi/Accepted Date: 22.05.2019

***Sorumlu Yazar/Corresponding Author:** Anadolu Üniversitesi Yunus Emre Kampüsü Devlet Konservatuarı Müzik Bölümü No.3 26470 Eskişehir. ekeren@anadolu.edu.tr. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-9548-7637>

Atf/Citation: Eren, E. K., (2019) Emile Jaques-Dalcroze Ve Ritmik Yöntemi. *Eurasian Journal of Music and Dance*, (14), 131-145.

Extended Abstract

In this article, the Eurhythmics method developed by Jaques-Dalcroze is discussed. Dalcroze, who has created a new system by using body and music together, has applied these ideas in solfege-ear education, movement and improvisation courses have begun to be recognized in Europe in a short time. The only feature that distinguishes Dalcroze from other methods is that the body is supported by music with stylized movements and the rhythmic elements are used at the highest level. Dalcroze, who was influenced by kinesthesia, emphasized the importance of body rhythms and a strong sense of rhythm in the expression of music and devoted his entire life to new pedagogical ideas to create a complete musical identity. The rhythmic method, which is the only system in which body and music are used together, has been practiced by many musicians in the twentieth century but it has attracted a great deal of attention from solfege teachers and pedagogues. Dalcroze argued that his method does not only includes teachers, but also all instrumentalists, and believed that from all ages the musicians can adapt to the system. How this adaptation will be provided and how a musical identity is targeted is the main subject of this article. Born in Vienna, Dalcroze graduated from the Geneva Conservatory and continued his education as a teacher in the same institution. Having developed his rhythmic method in this institution, Dalcroze opened a school in Hellerau near Dresden where he worked with many famous dancers, bringing the theoretical and practical side of the rhythmic method to the highest levels. In this article, the fundamentals of his method in Hellerau, his contributions to music education and his effects on the students pedagogically are discussed in detail. Understanding of the theoretical background of rhythmic method aiming a bodily expression in a strong sense of rhythm and the applications of this structure; the contribution of the method to music education has been tried to be explained with examples in terms of the development of musical identity. These examples, which have been explained by various exercises, have given an impression of how the rhythmic method will be performed practically. The term rhythmic, which was first used as "proportional-balanced" in 1624, was later used as a word for coordination between the brain and the body; Dalcroze used the rhythm as a method to represent body and rhythm coordination. By being influenced by Ballet, Dalcroze which developed stylized movements under the name of Dalcrozian, gave a new dimension to the method and thus it has gained international recognition. Spreading the method throughout Europe has aroused curiosity in the conservatories, and it has gradually become a lesson taught at schools. As a result of these lessons, the relations of students with music have gained another dimension, and it has been observed how musicality comes to the upper dimensions with dance and movement. Ensuring music and body coordination by Dalcroze, gaining a strong sense of rhythm, creating correct movements and gestures while expressing music, gaining a musical identity of the body, strengthening the memory, providing auto control and the development of spontaneous expression have been determined as the main aims of the rhythmic method and finally an original pedagogical approach has emerged. In this pedagogical approach, training in groups is an indispensable element of the rhythmic method. In group exercises, students are often taught with improvisation or music samples (classical, folk, pop, rap, ethnic, and jazz) selected from a variety of music literature, or act in an area where no music is played. Dalcroze believed that the rhythmic movements were very important in order to reach a correct expression. As a result of these studies, Dalcroze observed that the students gained a strong sense of rhythm and a musical sensitivity, and concluded that a new profile of musicians was developed. In this article, detailed information about solfege-ear education, movement and improvisation which are the basic elements of rhythmic method are given and then the basic exercises applied in the method are explained one by one. Exercises such as listening, walking, breathing,

reaction, reflex, song, memory were discussed and the benefits of developing a musical identity were examined. However, because the rhythmic method is based on bodily movement and coordination, it is a method that can be learned and taught not only in a theoretical way but also in a practical way. Since the method includes body movements, it is impossible to learn without practicing. Therefore, in order to understand this method, it must be learned either in the classroom or in a one-to-one teaching. In this article, practical applications are not mentioned and the basic features of rhythmic method are discussed and general information is given.

Dalcroze, pedagojik anlamda müzik eğitime olan katkılarıyla şüphesiz yirminci yüzyılın en önemli figürlerinden birisi olarak karşımıza çıkar. Tıpkı Kodaly, Orff ve Suzuki gibi Dalcroze da bestecilik çalışmalarında bulunmuş ancak müzik tarihinde sıklıkla kendi geliştirdiği eurhythmics yöntemiyle anılmıştır.

Eğitimciliği süresince öğrencilerinin kinesteti içeren müzik öğrenme yaklaşımına derinden ihtiyaç duyduklarını fark eden ve müzik eğitimi üzerine sürekli yeni düşünceler ortaya koyan Dalcroze, öğrencilerin müzikal anlayış ve ifadelerinin doğru bir şekilde oluşması, geliştirilmesi ve en üst düzeye çıkarılabilmesi için erken yaşta eğitilmeleri ve beden dilinin kullanılması gerektiğini ortaya koymuştur. Kinestezi¹ ile yakından ilişkili olarak bedenin kullanımıyla kendine göre stilize hareketler geliştiren Dalcroze, bir nevi dans yoluyla müzikteki öğelerin dışavurumcu bir şekilde ifade edilmesini hedeflemiş; bu öğelerden ritim unsurunu en üste koyarak öncelikle ritmik algının güçlenmesine daha sonra da bütüncül bir müzikal kimliğin oluşmasına yönelik bir yöntem geliştirmiştir.

Yirminci yüzyılda müzik eğitiminde yeni arayışlara girilmiş, müfredat ve öğretmen merkezli geleneksel eğitim anlayışından yavaş yavaş çıkılıp, bunun yerine öğrencinin etkin olduğu, keşif ve yaratıcılık anlayışı üzerine kurulan eğitim yöntemleri ortaya çıkmıştır. Dalcroze eurhythmics (ritmik), Kodály metodu, Orff-Schulwerk ve Suzuki Metodu gibi öğrencilere müzik öğretmek için kullanılan bu gelişimsel eğitim yöntemlerinden biridir. Bu yöntem, hareketi kullanarak yeni bir müzikal ifade ortaya koymuştur. Bunlardan çalgı olarak bedenin kendisinin kullanılması ve bedensel farkındalık bakımlarından öne çıkan Dalcroze Eurhythmics, müzik eğitimi alan dolayısıyla çalgı çalan çocukların bedensel koordinasyonu ve müzikal algılarının gelişmesine önemli katkılar sağlamıştır.

Diğer yöntemlerle karşılaştırıldığında eurhythmics, beden ve müzik ilişkisinin doğrudan doğruya ortaya konduğu tek sistemdir. Bu bağlamda, oldukça özgün bir yöntem olup, özellikle müzik eğitimi üzerine kafa yoran solfej öğretmenleri ve pedagoğların bir hayli ilgisini çekmiştir. Aslında Dalcroze, yöntemini, sadece öğretim aşamasındakiler ya da küçük öğrenciler için değil her yaştan müziksever için geliştirmiştir. Ayrıca çalgıcıların kendilerini daha iyi ifade edebilmeleri için yönteminin çok yararlı olduğunu da savunmuştur. Ancak ne olursa olsun bu yöntem, çalgıcılar değil de özellikle müzik eğitimi veren pedagoğlar tarafından yakın takibe alınmış ve hızlı bir şekilde yayılarak neredeyse Avrupa'daki tüm konservatuvarlarda okutulan bir ders haline gelmiştir.

Bu makalede ritmik yönteminin temel esasları teorik olarak ele alınmış ancak pratikteki uygulamalarının nasıl olacağından bahsedilmemiştir. Ritmik yöntemine genel bir bakışla yöntemin öğrenciler üzerindeki etkileri ve kazandırdığı yetiler makalenin ana konusunu teşkil etmiş; bu bağlamda, yöntemin müzikal bir kimlik oluşturmadaki can alıcı noktaları üzerinde durulmuştur.

¹ Kinestezi (Devinduyum): Devinmeden ve özellikle kasların kasılmasından edinilen duyum (devinmek: vücudu ya da herhangi bir organı oynamak, kıvrıltmak, kıpırdatmak ya da bütünüyle yer değiştirmek)

Emile Jaques-Dalcroze

Yirminci yüzyıl başlarında ortaya çıkan ritmik yöntemi, İsviçreli müzisyen ve pedagog Emil Jaques-Dalcroze tarafından geliştirilmiştir. Bu yönetime göre müziğin temel ögesi ritimdir ve ritmin ifadesi için bedensel hareketlere ihtiyaç duyulur. Dalcroze'a göre doğru bir müzik eğitimi ancak hareket ve müziğin iç içe geçtiği bir pedagojik yaklaşımla gerçekleşebilir, dolayısıyla harekete dayalı duyumsallık anlamına gelen ve bedensel zekayı ortaya çıkaran kinestetik olgusu, Dalcroze'un yönteminde büyük bir önem teşkil eder. Müziğin temel unsurlarının zihin ve vücut koordinasyonlarının etkili bir şekilde kullanılarak öğretilmesi, ritmik yöntemini diğer yöntemlerle karşılaştırıldığında farklı bir yere oturtmuş ve yirminci yüzyıl Avrupa müzik tarihinde sık sık başvurulan bir eğitim sistemi olarak kabul edilmesi sonucunu doğurmuştur.

Emile-Jaques-Dalcroze 6 Temmuz 1865'te Viyana'da doğmuştur. İlk müzik eğitimine küçük yaşlarda annesi *Julie Jaques* ile başlayan Dalcroze, on yaşına geldiğinde ailesiyle birlikte İsviçre'ye taşınmış ve 1877'de müzik eğitimi almak üzere Cenevre'deki konservatuvara girmiştir. Dört yıl sonra "Belles Lettres" adlı edebiyat derneğine üye olmuş ve burada tiyatro, edebiyat ve performans sanatlarıyla yakından ilgilenme fırsatı bulmuştur. 1884'te kompozisyon bölümüne giren Dalcroze, *Léo Delibes* ve *Gabriel Fauré* gibi büyük bestecilerle çalışmış; ardından kendisini ritmik açıdan bir hayli etkilemiş olan *Mathis Lussy* ile eğitimine devam etmiştir. 1886'da Mısır'daki *Nouveautés Tiyatrosu'nun* teklifi üzerine yardımcı şef ve koro öğretmenliğine başlayan Dalcroze; burada Arap müziğinin egzotik tınıları ve özellikle aksak ritmik yapısından oldukça etkilenerek bestecilik açısından yeni bir sürece girmiştir. 1887'de Viyana Konservatuarı'nda yine büyük bir besteci olan *Anton Bruckner* ile çalışma fırsatı bulmuş, 1892'de Cenevre Konservatuarı'na dönerek bu kurumda 1910'a kadar öğretmen olarak çalışmalarına devam etmiştir. Bu yıllar arasında armoni ve solfej öğretmeni iken ritmik yöntemini geliştirmiş ve 1910'da konservatuvardan ayrıldıktan sonra yöntemini uygulamak üzere Dresden yakınlarındaki Hellerau'da yeni bir okul açmıştır.



Şekil 1. Dresden - Hellerau'daki Ritmik Enstitüsü

Bu okulda modern dansın en önemli temsilcilerinden olan *Kurt Jooss*, *Hanya Holm*, *Rudolf Laban*, *Maria Rambert*, *Uday Shankar* ve *Mary Wigman* gibi sanatçılarla birlikte çalışmış ve ritmik yöntemini üst seviyelere getirerek adını Avrupa'da duyurmayı başarmıştır. 1911'de Prens *Sergei Volkonsky* tarafından öğrencileriyle beraber St. Petersburg ve Moskova'ya davet edilmiş; burada da yine ritmik metodunu ayrıntılı bir şekilde açıklamıştır. 1914'te tekrar Cenevre'ye dönen Dalcroze, 1920'de bu sefer Viyana yakınlarındaki Helleray Laxenburg'da yeni bir enstitü açmış ancak okul Naziler tarafından kapatılmıştır. Dalcroze, 1 Temmuz 1950'de Cenevre'de ölmüştür.

Ritmik Yöntemi

Ritmik kelimesi ilk defa 1624'te mimarlık alanında "birbiriyle orantılı-dengeli" anlamında kullanılmıştır. 1721'de tıp alanında kullanılan anlamı ise "düzenli nabız atışı"dır. Günümüzde modern bir sözlük olan Webster'deki anlamı, "uzuvların ritmik hareketini sağlamak için beyin ve vücut arasındaki koordinasyon ilişkisi ve uyumdur" (Spector, 1990, s. 71).

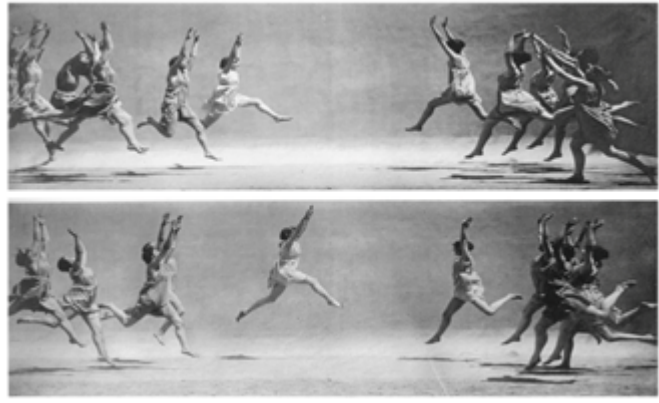
Dalcroze'un yönteminde Eurhythmics terimi, başlangıçta tam olarak istediği kavramı ifade etmiyordu. Özellikle Amerika'da sadece hareketle ilgili bir yöntem olarak biliniyordu. Günümüzdeki anlamıyla Fransızca'dan alınıp (rythmique) İngilizce'ye aktarılan bu kelime, müzikle bedeni birleştiren bir disiplindir ki bu Dalcroze ritmik yönteminin sadece bir kısmını karşılamaktadır.

Dalcroze, yaşamı boyunca kesin bir terminoloji bulamamıştır. Ancak öğrencileri tarafından daha sonra "Jaques'ın adımları ve figürleri" diye bir terminoloji eklenmiştir. Bedensel ifadeye dayanan ritmik hareketler, yöntemine yepyeni bir boyut kazandırmıştır. Baledeki hareket ve temel pozisyonları içselleştirerek stilize bir ifade yolu arayan Dalcroze, "Dalcrozyan Hareketler" olarak adlandırdığı bir sistematik oluşturmuş ve bu sistematikteki hareketler, öğrencinin fiziksel deneyim ile ritim duygusunu ilişkilendirerek kinestetik açıdan beden farkındalığının artırılmasına ciddi katkıda bulunmuştur.



Şekil 2. Müziğin Fiziksel İfadesi

Dalcroze, yöntemini geliştirirken ifadeli hareket anlamına gelen "plastique" terimini kullanmıştır. Güzel sanatlarda yoğrulabilen, şekil verilebilen anlamına gelen plastik terimini Dalcroze, kendine göre yorumlayarak yöntemini "plastiqueritmique", "plastiqueanimée" ve "plastiquecorporelle" gibi terimlerle tanımlamaya çalışmıştır.



Şekil 3. Dalcroze Plastik Ritmik Hareketleri

Dalcroze' un yönteminde kullandığı stilize hareketler ilk başta ilgiyle karşılanmıştır. Ancak bu stilize hareketleri bale duruş ve pozisyonlarından alarak oluşturması, tepki ve eleştirileri beraberinde getirmiştir. Rus asıllı bir dans kritikçisi olan *André Levinson* “bir metronom ne kadar müzikal bir enstrümanrsa bir ritmikçi de o kadar dansçıdır” diyerek ritmik yöntemini eleştirmiştir. Bu eleştiriler karşısında genellikle sessiz kalmayı tercih eden Dalcroze, ritmik unsur sayesinde müzisyenliği geliştirmek için dansı bir araç olarak kullandığını, bu metodun, bireyin duygu, düşünce, hareket ve iradeden oluşan tüm yetilerini birbiriyle bütünleştiren bir yaklaşım olduğunu söylemiştir.



Şekil 4. Dalcroze, Ritmik Hareketler

Dalcroze' un ritmik yöntemini açıklamak üzere yazmış olduğu başlıca kitaplar şunlardır:

“Exercices Pratiques d' Intonation” (1894), “Pour Le Développement De L'instinct Rythmique Du Sens Auditif et Du Sentiment Tonal: En 5 Parties, 8 Volumes” (1906), “Le Rythme” (1907), “The Rhythmic of Jaques-Dalcroze ”(1913), “Rhythm, Music and Education” (1921), “Rhythmic Solfege By E. Jaques-Dalcroze” (1925), “Ear-Training Music and Movevement Games”(1939).

Ritmik Yönteminin Temel Unsurları

Ritmik yöntemi, zihin ve beden koordinasyonu içerisinde müzikal duyarlılığı geliştirmeyi amaçlayan bir disiplindir. Antik Yunan'da “*Müzikle beden hareketi birdir, ayrılamaz*” fikrinden yola çıkan Dalcroze, yöntemini üç ana başlık altında toplamıştır. Bunlar solfej- kulak eğitimi, hareket ve doğaçlama'dır.

Solfej- kulak eğitimi (1892-1906). 1892-1910 yılları arasında Dalcroze, Cenevre Konservatuarı'nda armoni-solfej öğretmenliği yaparken bir yandan besteciliğe devam etmiş, diğer yandan ise o günlerde “La Rythmique” olarak adlandırdığı yöntemiyle ilgili düşüncelerini ciddi biçimde ortaya koymuştur. Bu düşüncelerinden ilki, orkestra aletlerinin tınısal özelliklerinin bilinmesi gerektiğiydi. Dalcroze, konservatuvardaki öğrencileri için solo literatürden ve orkestra repertuarından seçtiği pasajları, çalgıların kendine has tınısal özelliklerini anlatmak amacıyla onların çalabileceği şekilde düzenlemiş ve sınıfta enstrümanlarıyla çaldırılmış, bu pasajları ezbere okutmuş, daha sonra ritmik gösterilerinde şarkı söylemek yerine, öğrencilerin kendi partilerini hareket yoluyla canlandırmasını istemiştir. Bunun yanı sıra Dalcroze'un üstünde durduğu diğer bir konu ise, müzikal duyarlılıktır. Müzikal duyarlılığın gelişiminde kulak eğitimine önem veren Dalcroze, vokal bir sesi çıkarabilmek için öncelikle o sesin içsel olarak duyulup çıkarılması gerektiğine inanıyordu. Müzikteki teorik veya pratik tüm problemlerin ancak iyi bir duyuş sayesinde çözüleceğine inanan Dalcroze'a göre şarkı söylemek, çalmak veya beste yapmak isteyen bir müzisyen, duyuş kapasitesini geliştirecek egzersizler yapmalıydı. Dalcroze'un kulak eğitimi ile ilgili bu düşünceleri 1894 yılında, “*Exercices pratiques d'intonation (Pratik entonasyon egzersizleri)*” adı altında Paris, Leipzig ve Neuchâtel'de Jobin-CieSandoz tarafından bir metot halinde basılmıştır.

Dalcroze'a göre solfej; duyma, dinleme, cevap verme, şarkı söyleme, çalma, hatırlama ve tanımlama kapasitesini geliştirmeyi amaçlayan alıştırma ve çalışmaları ifade eder. Amaç, duyulan ile yazılanlar arasında bir bağlantı kurmak, ayrıca ses veya enstrüman yardımı olmadan iç duyuş kavramını geliştirmektir. Dalcroze'un solfej sisteminde, işitme ve entonasyonu geliştirmek için özel egzersizleri vardır. Genellikle başlangıç egzersizlerinde kullanılan perdeler sınırlı değildir ancak tüm diyatonik diziler kullanılmaktadır.

Öncelikle sesin duyulması gerektiğini vurgulayan Dalcroze'a göre öğretmenlerin kulak eğitimindeki ilk amacı, öğrencilerin tam perde ile yarım perde arasındaki farkı anlayabilmeleriydi. Sesleri, tıpkı bir rengin ya da cismin tanınması gibi algılayan apsolut kulağa sahip olmayanlarda, müzikal çalışmaya erken yaşta başlanır ve enstrümanla desteklendiğinde, mükemmel duyuşa yaklaşılabildi. Yarım ve tam perde aralıkları, farklı gam dizileri karşılaştırılarak öğretilir, böylelikle örneğin; la bemol majördeki bir melodinin, do majördeki bir melodinin transpoze edilmiş hali olduğu anlaşılabilir iki gam arasındaki ilişki kavranabilirdi. Ancak Dalcroze'a göre gamların öğretilmesi uzun zaman alacağından, ritim çalışmaları dışındaki bütün müzikal çalışmalar bir şekilde gamlarla birleştirilerek ilişkilendirilmeliydi.

Duyuşu geliştirici pratik egzersizlere başlamadan önce nüans ve cümlelemenin önemli olduğunu söyleyen Dalcroze, öğrencinin yaratıcılığını ve doğaçlama yeteneğini geliştirmek için dört önemli fikir ileri sürmüştür: Bunlar; duyduğu notanın sesini notanın adıyla ilişkilendirmek, her sabah uyandıktan sonra verdiği sesi çalgısından kontrol ederek do sesini duymaya çalışmak, otomobil kornaları, kapı zilleri gibi dışarıda duyduğu sesleri adlandırmak ve do sesine basıp doğuşkanlar dizisindeki diğer sesleri duymaya çalışmaktır. Dalcroze, bunun yanı sıra duyma ve şarkı söyleme arasındaki ilişkiyi geliştiren egzersizler ortaya koymuştur. Piyano veya

başka bir çalgıyla farklı oktavlarda sorulan seslerin ses sınırı içerisinde verilmesi, yine farklı oktavlarda çalınan bir melodinin ses sınırı içerisinde söylenmesi bu egzersizlerden bazılarıdır.

Dalcroze, tüm bu deneyimleri sonucunda “Méthode Jacques-Dalcroze: Pour le développement de l'instinct rythmique, du sens auditif et du sentiment tonal en 5 parties” (Jaques Dalcroze Metodu: Ritmik içgüdü, işitsel duyu ve ton hissini gelişimi için beş bölümlü kitap) isimli ilk kitabını yayınlamış ve ritmik yönteminin oluşması açısından önemli bir aşama kaydetmiştir.

Hareket (1906-1917). Kitabın birinci bölümünü oluşturan “Gymnastiquerythmique” (Ritmik Jimnastik), dünyada en çok kabul edilen ve uygulanan yöntemlerden biri olarak kabul edilir. Yöntemini öğrenci ve öğretmenlerin kullanabilecekleri bir rehber olarak düşünen Dalcroze, fiziksel eylemleri sembolize eden “Hareketin İşaretleri” adlı bir sistem geliştirmiştir. Bunu takiben, nefes alıp verirken diyafram, göğüs kafesi, karın zarı, akciğerler, kaburga kemikleri arasında olan kaslar ve köprücük kemiğini açıklayan “Solunumun Kuralları” adlı bir sistem daha geliştirmiştir. “Yürümenin Kuralları” başlıklı diğer bir çalışmasında ise, belli zaman diliminde adımların nasıl organize edileceği konusunu ele almıştır.

Zamanın dilimlerini düzenlerken kasların kuvvetlendirilmesi ve rahatlığının sağlanması, ritmik duygunun ve simetrik hissini gelişmesine yol açar. Bedenin bir enstrüman olarak kullanıldığı ritmik yönteminde, doğru bir ifade için öğrencinin öncelikle kendi bedenini keşfederek bedeninin yapısını ve bölümlerini, temel hareketlerini ve temel adım biçimlerini bilmesi çok önemlidir. Bedenin dış (baş, omuzlar, göğüs kafesi, kalça, sırt, kollar, eller, bacaklar ve ayaklar) ve iç (kaslar, kemikler, eklemler, kalp, ciğer, vb.) olmak üzere ikiye ayrıldığı ritmik yönteminde tüm ana ölçü vuruşları kol hareketleriyle gösterilirken, alt vuruşlar ayak hareketleriyle ifade edilmektedir. Dalcroze, bedenin temel hareketlerini uzanma, sallanma, eğilme, yükselme, çökme, bükülme, titreme gibi hareketlerle açıklarken; temel adım biçimlerini iki kategoride ele almıştır. Bunlardan ilki ağırlığın bir ayaktan diğerine aktarıldığı adımlar iken, ikincisi ağırlığın aynı bacakta kaldığı adımlardır. Ağırlığın bir ayaktan diğerine aktarıldığı adımlar aşağıda görüldüğü üzere:

Yürüme (beden ağırlığının yerde bir ayaktan diğerine aktarılması),

Koşma (beden ağırlığının havada bir ayaktan diğerine aktarılması),

Atlama –Sıçrama (koşmanın genişletilmiş hali).

Ağırlığın aynı bacakta kaldığı adımlar ise şu şekildedir:

Zıplama (iki ayağın yerden kesilerek havaya yükselip ağırlığın tekrar iki ayağa inmesi)

Hoplama – Sekme (tek ayak üzerinde zıplayıp tekrar aynı ayağa inmek).

Doğaçlama. Ritmik yönteminde doğaçlama, müzik, hareket ve çalgının (daha çok vurmali bir çalgı) beraber spontane bir şekilde kullanılması anlamına gelir. Bu çalışmada vokal ses, vurmali çalgılar, piyano, nefesli ya da yaylı çalgılar eşliğinde çalınan müzik ile beden hareketleri bir arada kullanılır ve yaratıcı bir ifade geliştirmeye, öğrencileri kendi fikirlerini ifade etmeleri için motive etmeye, öğrencilerin hayal gücünü geliştirmeye ve bir başarı duygusu yaratmaya çalışılır. Verilen bir temayı enstrümanda çalmak, o fikri geliştirmek; armonik bir yapı üzerine çocuklara yönelik egzersizler oluşturmak ve farklı ritim gruplarıyla eşlik etmek bu ders kapsamında yapılan başlıca çalışmalar olarak yer alır.

Doğaçlama öğretiminde, egzersizlerin katılımcılar için anlamlı bir şekilde tasarlanması ve uygun bir zorluk seviyesinde olması önemlidir. Bu parametreler kişide güven ve doğaçlama istekliliği sağlar. Doğaçlamanın düzenli olarak uygulanması da önemlidir. Doğaçlamayı öğretime entegre etmek, farklı bir alkış ya da adım atma şekli ya da hareketlerine farklı seslerle eşlik etme gibi küçük şeylerle gerçekleştirilebilir. Sesi hareket-doğaçlama alıştırmalarında kullanmak da enstrümantal doğaçlamaya yaklaşmanın bir yoludur.

Dalcroze, doğaçlamayı çalgısal ve hareket doğaçlaması olmak üzere iki biçimde ele alır. Hızlı ve spontan bir bestecilik olarak gördüğü çalgısal doğaçlamanın, öğrencilerin müzikal düşünce ve duygularını ifade etmede önemli bir rol oynadığını ve bu sayede yaratıcılıklarını ciddi bir şekilde geliştirdiğine inanır.

Hareket doğaçlamanın ise belli yetiler kazandırdığını ve bunların müzik eğitiminde oldukça önemli olduğunu savunur. Bu yetiler aşağıda görüldüğü üzere:

- Müziği veya liderin hareketlerini takip etmek,
- Egzersizlerle mekânı, zamanı ve enerjiyi keşfetmek,
- Resim ya da hikayeleri yaratıcı hareketlerle ifade etmek,
- Hareketleri belirli bir vücut parçası (baş, omuz, dirsek) ile uygulamak,
- Hareket halindeyken kendi / başka birinin sesini takip etmek, ses veya bir enstrümanla birlikte harekete eşlik etmek,
- Ritmik bir cümleyi harekete dönüştürmek.

Ritmik Yönteminin Amaçları

Ritmik yönteminin amaçları ve temel kazanımları maddeler halinde şu şekilde sıralanabilir:

- Müzikle beden koordinasyonunun sağlanarak yeni bir ifade biçiminin geliştirilmesi,
- Güçlü bir ritim duygusuyla müziği kavrama yetisinin geliştirilmesi,
- Spontan ifade yeteneklerinin geliştirilmesi,
- Müziği ifade edecek doğru hareket ve jestlerin geliştirilmesi,
- Müzikal ölçü kavramının, müzikal bilincin ve duyarlılığın geliştirilmesi,
- Bedenin müzikal bir kimlik kazanması,
- Belleğin kuvvetlendirilmesi,
- İşitme duyarlılığını geliştirerek iyi bir kulağa sahip olunması,
- Oto kontrolün sağlanması,
- Yaratıcılık dahilinde yeni refleksler edinilmesi,
- Kas sisteminin geliştirilmesi,
- Dikkat, konsantrasyon ve farkındalığın sağlanması.

Ritmik Yönteminde Uygulanan Temel Egzersizler

Dalcroze yönteminde eğitim, genellikle gruplar halinde gerçekleşir. Grup alıştırmalarında, öğrenciler çoğunlukla ritmik öğretmeni tarafından seslendirilen doğaçlama veya farklı müzik literatüründen seçilen müzik örnekleri (klasik, halk, pop, rap, etnik ve caz) ile çalışılabilir, ya da hiç müziğin çalınmadığı bir alanda hareket

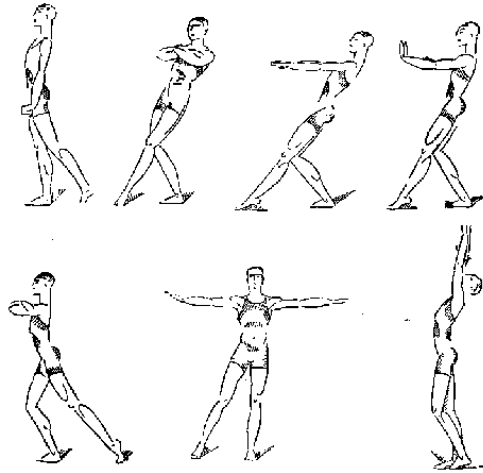
ederler. Dalcroze, ortaya koyduğu yöntem sonucunda ulaşılabilecek amaçların ancak ritmik duyarlılık ile gerçekleştirilebileceğine, dolayısıyla, doğru bir ifadeye ulaşmak için ritmik hareketlerin ön planda olduğu bir ifade oluşturulması gerektiğine inanıyordu. Bu ifadeyi öğretmek üzere Dalcroze'un ritmik derslerinde kullandığı egzersizler şu şekildedir:

Dinleme egzersizleri. Öğrenciden, müziğin başlamasıyla beraber vuruşları elle vurarak veya ayakta yürüyerek sabit ya da değişken tempoya eşlik etmesi, duyduğu ezgisel ya da ritmik bir yapının motif ya da cümle olarak tekrar etmesi istenir. Tüm çalışmaların dayandığı en temel egzersizdir.

Basit değerlerde yürüme egzersizleri (Takip alıştırmaları). Öğrenciden, dinlenen ya da öğretmen tarafından doğaçlama olarak çalınan müziğin temposunda süre birimi vurmada eşit zamanda yürüme ve durması istenir. Ölçülerin hissedilebilmesi için birinci vuruşlar aksanlı çalınmalıdır.

Nefes alma egzersizleri. Öğrenciden, diyaframı doldurarak ve doldurmadan, kısa ve uzun nefesler alıp vermesi istenir. Bu egzersiz sol el boynun ensesinde tutularak ve sağ el yukarı kaldırılarak yapılır.

Ritmik kol hareketleriyle yürüme egzersizleri. Öğrenciden, sabit bir beden duruşu ile ölçüleri kollarla vurarak yürümesi istenir. Farklı zamanlardaki ölçüleri kullanarak öğrencinin ritmik duygularını geliştirmesi istenir.



Şekil 4. Dalcroze'un Temel Kol Vuruşları

Uzuvları bağımsızlaştırmak için yapılan egzersizler. Öğrenciden, uzuvların birbiriyle olan ilişkisi ve uyumuna dayalı ritmik hareketlerle bedensel koordinasyonunu geliştirmesi istenir. Koordinasyon iki türdür: Birincisi; aynı uzuvların, aynı zaman diliminde, farklı şekildeki kullanımı anlamına gelen "dissociation".

Dalcroze'un bu konuyla ilgili sözleri şöyledir:

"Bağımsız bir hareketi sağlamanın en iyi yollarından biri şudur; aynı egzersizleri orijinal hareketi değiştirmeden farklı uzuvlarla ve zıt hareketlerle yapmaktır." (Spector, 1990, s.103).

Dissociation Çalışması

Sağ kolda 3 ölçü vurma
4

Sol kolda 2 ölçü vurma
4

Yürüme

Şekil 5. Aynı Uzun, Aynı Zaman Diliminde, Farklı Şekildeki Kullanımı (Kemalbay Eren, 2015)

İkincisi ise; farklı uzuvların, aynı zaman diliminde, birlikte ayrı biçimde kullanılması demek olan “association”dır. Bu çalışmaya verilebilecek en iyi örnek “Kanon” dur.

2 PARTİLİ KANON

Alkış

Yürüme

Şekil 6. Farklı Uzun, Aynı Zaman Diliminde, Birlikte Ayrı Biçimde Kullanımı (Kemalbay Eren, 2015)

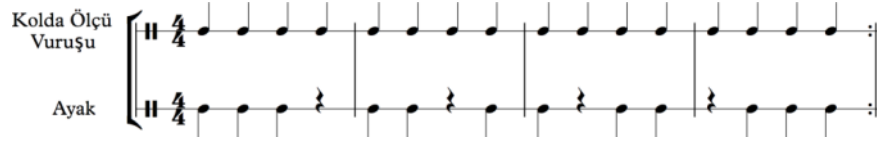
Kanon çalışması, kesilen (bölünen) kanon ve kanon olmak üzere iki şekilde çalıştırılır. Kesilen kanon çalışmasında, öğrencilerden dinlediği bir ritmik kalıbı tekrar etmesi istenir. Bu tekrarlar taklit gibi olduğundan taklit ya da yankı çalışması da denir. Kesilen kanon, kanon için hazırlık niteliğinde bir egzersizdir. Kanonda ise, öğrencilerden ritmik bir kalıbı ya da ölçüyü piyano ile eş zamanlı olmadan, bir ölçü veya bir, iki, üç vuruş sonrasında tekrar etmeleri istenir. Kendi ritmik kalıplarını gerçekleştirirken, aynı anda yeni ritmik kalıbı dinleyip ezberlemeleri beklenir.

Reaksiyon egzersizleri (hızlı tepki). Çalışma öncesinde belirlenen bir sinyale göre öğrenciden hızlı bir şekilde tepki vermesi istenir. Bu tepki iki şekilde gerçekleşir: Birincisi; kişinin bekleme sürecinde yapılan yanıltıcı sinyallere karşı dayanması anlamına gelen “Inhibition” (Engelleme), ikincisi ise; kişiyi bekleme sürecinde yanıltmaya yönelten çalışma durumu demek olan “Excitation” (Dürtme) dur. Aşağıda, ana kalıbı uygulayan öğrenciden verilen sinyalle (hop = iki misli büyütme/ hip = iki misli küçültme) beraber gerekli tepkiyi vermesi üzerine bir örnek sunulmuştur.

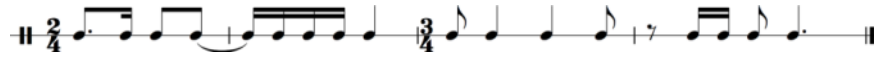
Şekil 7. *Reaksiyon Egzersizi* (Kemalbay Eren, 2014)

Refleks egzersizleri. Öğrenciden, çalışma sırasında hareketlerde yapılan ani değişikliklere uyum sağlaması istenir. Dıştan gelen bir uyarım sonucu doğan ve bilinçsizce yapılan ani hareket anlamına gelen refleksin reaksiyondan farkı, yapılacak uyarımın zamanı ve şeklinin daha önceden belirlenmemiş olmasıdır.

Zamanın Eşit Parçalara Bölünmesini Öğreten Durma Egzersizleri. Öğrenciden, eşit tempoda yürümek kadar önemli olan, eşit süreli zaman içerisinde durabilmesi istenir.

Şekil 7. *Durma Egzersizi* (Kemalbay Eren, 2014)

Ölçü değişimi egzersizleri. Öğrenciden, parça içerisinde yapılacak olan ölçü değişimlerine uyum sağlaması istenir.

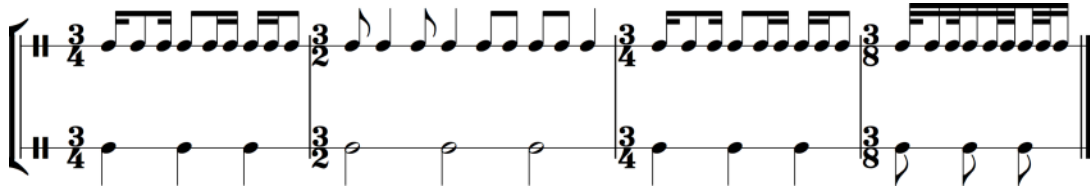
Şekil 8. *Ölçü Değişimi Egzersizi* (Kemalbay Eren, 2016)

Şarkı söyleyerek yürüme egzersizleri. Öğrenciden, piyanoda çalınan parçayı önce şarkı olarak öğrenmesi, ardından kollarla ölçü vuruşları ve ayaklarda sabit ya da değişken ritim kalıplarını birlikte uygulaması istenir.

Şekil 9. *Şarkı Söyleyerek Yürüme Egzersizi* (Kemalbay Eren, 2016)

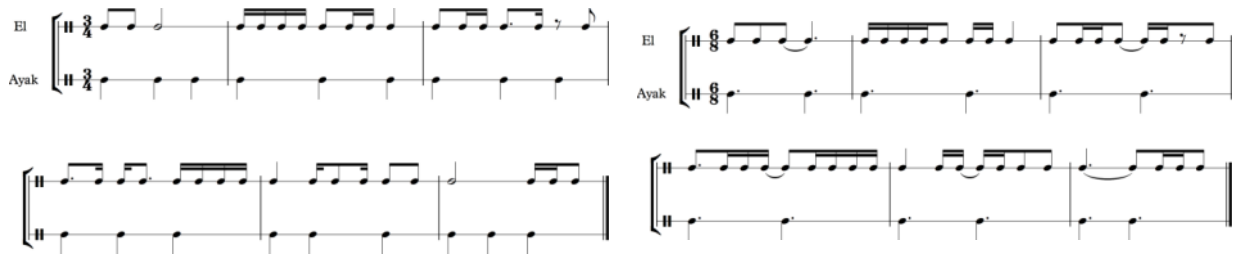
Bellek egzersizi. Öğrenciden, yazılı olan bir egzersizi kısa süre içerisinde ezberleyip, bakmadan yapabilmesi istenir. Bu çalışmalarla öğrenciden hafızasının farkına varması ve mümkün olduğunca geliştirmesi istenir.

Ritmik iki misli büyültme - küçültme egzersizi. Öğrenciden, uygulanan ritmik çalışmanın ölçüsünü, verilen sinyalle iki misli büyütülerek ya da küçültülerek değişken tempolardaki vuruşlara göre yürüyebilmesi istenir.



Şekil 10. İki Misli Büyültme- Küçültme Egzersizi (Kemalbay Eren, 2017)

Ölçü aktarımı. Aktarım (transpoze), aynı sayıda bölümlere sahip olabilen ölçüler arasında yapılabilir. Bölümleri eşit olan bu ölçülerin farklı gruplanmalarından dolayı vurguları farklıdır. Bu tür çalışmada öğrenciden, bölümleri eşit olan ikerli ve üçerli ölçüler arasında geçiş yapabilmesi istenir. (3/4 ölçüden 6/8 ölçüye, ya da 12/8 ölçüden 6/4, 3/2 veya 2/noktalı ikilik ölçüye aktarım yapılır).



Şekil 11. Ölçü Aktarımı (Kemalbay Eren, 2018)

SONUÇ

Ritmik eğitmeni yetiştirmek üzere başta Cenevre'deki Dalcroze Enstitüsü olmak üzere birçok Avrupa ülkesinde ritmik bölümü olduğu görülmektedir. Türkiye'de ise ritmik eğitimi sadece İstanbul Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda verilmektedir. Cenevre'deki Dalcroze Enstitüsü'nden mezun olan Fevziye İnal'ın açmış olduğu bu bölüm, Türkiye'deki tek ritmik bölümü olup halen ritmik öğrencileri mezun etmektedir. Burada Fevziye İnal'ın asistanı olarak sekiz yıl ritmik dersleri vermiş olduğumdan dolayı bu dersin konservatuvar öğrencileri üzerindeki etkilerini çok yakından gözlemlemiş bulunmaktayım. Solfej derslerinin dışında, haftada iki saat uygulanan ritmik derslerinde öğrencilerin bedensel hareket yoluyla daha koordine bir ifade biçimi geliştirdiklerini, bu sayede de müziği iyi bir şekilde kavrayıp içselleştirdiklerini ve daha dışavurumcu bir ifadeye ulaştıklarını birebir tecrübe etmiş bulunmaktayım. Ritmik dersinin gerek çalgıcılar gerekse sahne sanatları bölümü öğrencileri üzerinde olan en büyük etkisi, onlara yeni bir formasyon kazandırarak çalgıları, sesleri ya da bedenleriyle olan ilişkilerini başka bir boyuta taşımasıdır. Ritmik bölümünün açıldığı ilk yıllarda bölümün çok yeni ve farklı olması sebebiyle bu dersin önemini anlayamayan birçok kişi bulunmakta ve Dalcroze'ü tanımadıklarından dolayı birtakım olumsuz düşünceler ortaya atılmaktaydı. Ancak, yıllar içerisinde yöntem tanındıkça, bu görüşlerin çoğu değişmeye başlamış ve ritmik dersi konservatuvarın vazgeçilmez derslerinden biri haline gelmiştir. Güçlü bir ritim anlayışı ve müziğin bedenle hissedilerek kavranması öğrencilerin çok güçlü bir müzikal kimliklerinin oluşmasını sağlamış; bu da zaman içerisinde konservatuvar öğretmenleri tarafından fark edilerek önyargıların ortadan kalkmasını ve ritmik dersinin herkes

tarafından takdir edilen bir derse dönüşmesine yol açmıştır. Bu dersin Avrupa ve Amerika'da konservatuvar eğitiminin dışında okul öncesi eğitim, özel eğitim (zihinsel ve fiziksel engelli) gibi alanlarda yaygın olarak kullanıldığı görülürken, ülkemizde bu alanda yetişmiş eğitimcilerin sayısının az olması sebebiyle yaygın olarak konservatuvar eğitiminde kullanıldığı görülmektedir. Neticede bu yöntemin bir uygulayıcısı olarak, konservatuvarda özellikle ortaokul devresi çalgı ve bale bölümü öğrencileri, Lisans devresi sahne sanatları (opera, modern dans) öğrencilerinin eğitiminde gerek bedensel koordinasyonun gelişimine katkısı gerekse sahne alan kullanım yetisine sağladığı katkılardan dolayı ritmik dersi önemli bir konumdadır.

Bu makalede pratik uygulamalara değinilmese de hiç değilse ritmik yönteminin ana özellikleri ve amaçları anlatılarak bu yaklaşımın önemi vurgulanılmaya çalışılmıştır.

Kaynakça/References

- Aktüze, İ. (2003). *Müziği okumak*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Bachmann, M.L. (1991). *Dalcroze Today*. Editör: Stewart R., Çevirmen: Parlett, D. New York: Oxford University Press.
- Becknell, A. F. (1970). *A History of the Development of Dalcroze Eurhythmics in the U.S. and its Influence on Public School Music Program*.
- Dalcroze (t.y.). Erişim adresi <https://www.musikinesis.com/artifacts-of-interest/1914-the-dalcroze-idea-what-eurhythmics-is-and-what-it-means>.
- Dresden Festspielhaus, Hellerau (t.y.). Erişim adresi <https://www.archinform.net/projekte/5082.htm>
- Dresden Hellerau Festspielhaus (t.y.). Erişim adresi <http://www.wikizero.net/index.php?q=aHR0cHM6Ly9kZS53aWtpcGVkaWEub3JnL3dpa2kvRGF0ZWk6RHJlc2Rlbl9IZWxsZXJhdV9GZXN0c3BpZWxoYXVzLmpwZw> adresinden alındı.
- Hall, L. D. *Dalcroze* (1920). *Eurythmics. Francis W. Parker School Studies in Education*, Vol. 6, The Individual And The Curriculum: Experiments in Adaptation, pp. 141-150
- Hellerau (t.y.). Erişim adresi https://www.google.com/search?biw=1280&bih=667&tbm=isch&sa=1&ei=PEcVXJmJ4GsgTV54HoDg&q=dalcroze+hellerarau&oeq=dalcroze+hellerarau&gs_l=img.3...463252.473536..473863...1.0..2.165.2332.0j18.....3...1..gws-wiz
- Jaques-Dalcroze's Arm Beats, With Legs (t.y.) Erişim adresi <https://www.musikinesis.com/ideas-to-try/jaques-dalcrozes-arm-beats/>
- Juntunen , M.L. (2016). The Dalcroze Approach: Experiencing and Knowing Music through the Embodied Exploration. *In C. R. Abril & B. Gault (Eds.)*
- Kemalbay Eren, E. (2014-2018). Basılmamış Ders Notları.
- Plastique animée (2016). Erişim adresi <https://lecourrier.ch/2016/06/12/la-parenthese-de-hellerau/>
- Püsküllüoğlu, A. (2013). *Arkadaş Türkçe Sözlük*. Ankara: Arkadaş Yayınevi.
- Sadler, M. E. (1920). *The eurhythmics of Jaques-Dalcroze / introduction by M. E. SADLER*. London: Constable&Company LTD.
- Spector, I. (1990). *Rhythm and life: the work of Emile Jaques-Dalcroze*. New York: Pendragon Press Stuyvesant.
- Vanderspar E. (ty). *Dalcroze Handbook Principles and Guidelines for Teaching Eurhythmics*. Yyy.

TÜRKİYE’DE MÜZIKOLOJİ EĞİTİMİ VEREN KURUMLARA YÖNELİK BETİMSSEL BİR ÇALIŞMA

A Descriptive Study on the Institutions Giving Musicology Education in Turkey

Zülüf ÖZTUTGAN *

ÖZ

Bu çalışmanın amacı, Türkiye’de müzikoloji eğitimi vermekte olan ana bilim/ana sanat dallarını üniversite, birim, bölüm, kontenjan ve öğretim üyesi bazında incelemek ve mevcut yapılarını ortaya koymaktır. Nitel araştırma yöntemiyle gerçekleştirilen bu çalışmada durum çalışması modeli kullanılmıştır. Araştırma kapsamında irdelenen konuyla ilgili olarak daha önceden yapılmış olan çalışmalar incelenmiş ve resmi kurumların internet sitelerinden elde edilen veriler frekans ve yüzde değerleri ile tablo haline getirilerek yorumlanmıştır.

Araştırmanın sonucunda Türkiye’de müzik bilimine yönelik eğitim veren 19 farklı üniversite ve 22 ana bilim/ ana sanat dalı olduğu, müzik bilimine yönelik eğitim veren programların kontenjanlarının 10 ila 40 arasında değiştiği, müzik bilimi programlarının Konservatuvar, Güzel Sanatlar Fakültesi, Müzik Bilimleri ve Teknolojileri Fakültesi, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi olmak üzere 4 birim altında toplandığı, müzik bilimine yönelik eğitim veren programların Müzikoloji, Müzik ve Müzik Bilimleri olmak üzere 3 farklı bölüm adı altında toplandığı, ana bilim/ana sanat dallarının Müzikoloji, Müzik Bilimleri, Genel Müzikoloji ve Etnomüzikoloji ve Folklor olmak üzere 4 farklı ana bilim/ana sanat dalı altında toplandığı, ana bilim/ana sanat dallarında görev yapan öğretim elemanlarının %11,1’inin profesör, %14,6’sının doçent, %29,9’unun doktor öğretim üyesi, %26,4’ünün öğretim görevlisi ve %18,1’inin ise araştırma görevlisi olduğu tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Müzik, Müzikoloji, Müzikoloji Eğitimi, Müzik Sosyolojisi, Genel Müzikoloji.

ABSTRACT

The aim of this study is to examine the sub-departments of musicology education in Turkey in terms of university, unit, department, quota and academicians and to present their existing structures. The case study model was used in this research conducted by qualitative research method. Previous studies on the subject of the study have been examined and the data obtained from the websites of the official institutions were interpreted by using the frequency and percentage values. As a result, it was found that musicology education is offered in 19 different universities and 22 sub-departments in Turkey, the quotas of programs offering musicology education vary between 10 and 40, musicology programs are divided into 4 units as Conservatory, Faculty of Fine Arts, Faculty of Music Sciences and Technology, Faculty of Fine Arts and Design, musicology education programs has 3 different department names Musicology, Music and Music Sciences, the sub-departments are named 4 different titles as Musicology, Music Sciences, General Musicology and Ethnomusicology and Folklore, of the academicians involved in the sub-departments; 11,1% are professors, 14,6% are associate professors, 29,9% are assistant professors, 26,4% are lecturers and 18,1% are research assistants.

Keywords: Music, Musicology, Musicology Education, Sociology of Music, General Musicology.

* **Araştırma Makalesi** - Geliş Tarihi/Received Date: 08.05.2019 Kabul Tarihi/Accepted Date: 29.05.2019

***Sorumlu Yazar/Corresponding Author:** Giresun Üniversitesi Görele Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü. Gedikkaya Mah. Nihat Bey Cad. 104 No.’lu sok. 9/9 Merkez/Giresun. zulfarlanoglu@yahoo.com . ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-6402-6232>

Atf/Citation: Öztutgan, Z. (2019) Türkiye’de Müzikoloji Eğitimi Veren Kurumlara Yönelik Betimsel Bir Çalışma. *Eurasian Journal of Music and Dance*, (14), 146-156.

Extended Abstract

Although there is a bachelor's degree in musicology education at many universities in Turkey, it is quite difficult to come across the literature on the current situation of this education. For this reason, it is very important to reveal the current situation in terms of musicology education and to examine the institutions that are teaching musicology in detail. This research is a study aimed at the emergence of the current conditions of the institutions that give general musicology education in Turkey and to examine these institutions in different directions.

The aim of this study is to examine the sub-departments of musicology education in Turkey in terms of university, unit, department, quota and academicians and to present their existing structures. The case study model was used in this research conducted by qualitative research method.

The programs in the 2018 YKS Quota Guide which provide musicology education at undergraduate level in Turkey, constitute the universe of this research. All the musicology programs in this guide have been identified and included in the study and the entire universe has been reached. Therefore, sampling isn't needed in the study.

The 2018 YKS Guide was used in the determination of the programs of musicology education, the universities and quotas. The official websites of the universities were scanned in order to reach detailed information about the specified programs. The number of academicians in the programs is determined by the data on the YÖK Academic website (<https://akademik.yok.gov.tr/AkademikArama/>) connected to the Council of Higher Education.

The data obtained within the scope of the research categorized in relation to the problem and sub-problems of this study, were analyzed in terms of content and organized with tables. The data in these tables were interpreted and the results of the study were achieved and these outcomes were reported in accordance with the scientific research methods.

In the light of the data obtained in the study, it was found that there were 19 different universities and 22 sub-departments in Turkey that gave education for music science and one of them provides English education. Music science, in particular, is a universal science and it is very important that researchers follow publications made by musicologists abroad.

Within the scope of the research, only 1 of 19 universities that have given education of music science in Turkey have been found to have a secondary education program. The shortage of secondary education programs in this area is remarkable.

In this study, it was determined that the quotas of programs for music science ranged between 10 and 40. Quotas are determined by universities in Turkey, depending on many variables such as physical conditions, number of lecturers. It is noteworthy that there is a 4-fold difference between the lowest and the highest values when viewed in the quotas of the departments that give musicology education. In this context, when determining quotas, attention should be paid to the criteria such as increasing the education quality and employment status of the graduates.

According to the research data, 50% of the music science education programs are in the Conservatories and 40% are in the Faculties of Fine Arts, 5.0% are in the Faculties of Music Sciences and Technologies and 5.0% are in the Faculties of Fine Arts and Design. Most of these programs are in the Conservatories and Fine Arts Faculties. It is possible to say that this diversity is a result of the structural characteristics, organizational philosophies and institutional differences of universities.

Within the scope of the research, music science education programs were collected under 3 different departments, including Musicology (50.0%), Music (30.0%) and Music Sciences (20.0%). The sub-departments were gathered under 4 different titles as Musicology (50.0%), Music Sciences (22.7%), General Musicology (18.2%), Ethnomusicology and Folklore (9.1%). According to the definition of TDK (Turkish Language Association), the equivalent of the word of musicology is the music science. At the same time, musicology and music science is often used to describe the general musicology, which is one of the varieties of musicology.

According to the research data, 11.1% of academicians who work in the sub-departments of music science are professors and 14.6% are associate professors, 29,9% are assistant professors, 26.4% are lecturers and 18.1% are research assistants. Based on this data, it is possible to say that a large majority of the course load of music science educational programs is on the assistant professors and lecturers. Therefore, in the programs that provide music science education, planning should be made to increase the number of assistant professors, associate professors and professors.

Uslu'ya (2014, s.1) göre müzikoloji, bilimsel yöntemleri kullanarak müziği bütün yönleriyle araştırıp inceleyen, müziği ilgilendiren bütün konularla ilgilenen bir bilim dalı olarak tanımlanabilir. Bu tanımdan yola çıkılarak müzikle ilgili olan bütün konuların müzikolojinin alanına girdiği söylenebilir. Dolayısıyla müzikolojinin sayılamayacak kadar geniş olan çalışma alanlarından bazıları müzik teorisi, müzik icrası, müzik tarihi, müzik sosyolojisi, müzik felsefesi, müzikte telif hakları olarak sıralanabilir.

Müzikolojinin alt disiplinleri 3 farklı şekilde kategorize edilebilir. Bu alt disiplinler sistematik müzikoloji, tarihsel müzikoloji ve disiplinlerarası/karşılaştırmalı müzikoloji olarak üçe ayrılmaktadır. Sistematik müzikoloji; müzik teorisi, müzik tarihi, ses analizleri, müzik eğitimi, müzik folkloru gibi alt dallara ayrılabilir. Tarihsel müzikoloji; müziğin tarihsel serüvenini ve tarih malzemesinin değerlendirir ve inceler. Disiplinlerarası müzikoloji ise müzik estetiği, müzik felsefesi, müzik psikolojisi, müzik sosyolojisi, müzik eğitimi, bibliyografya, organoloji gibi alt dallara ayrılıp sınıflandırılabilir (Uslu, 2014, s.7).

Özellikle disiplinlerarası/karşılaştırmalı müzikolojinin çalışma alanlarından biri de müzik sosyolojisi alanıdır. Günay'a (2011, s. 11) göre müzik sosyolojisi genel sosyoloji ve özel sosyolojiler ile müzik biliminin ve müzik sanatının örtüştüğü alanlarda çalışma yapan özel bir sosyoloji dalıdır. Bu açıdan bakıldığında müzik kurumlarının ayrıntılı olarak incelenip analiz edilmesine yönelik sosyolojik çalışmalar özellikle her iki disiplinin farklı yönlerden bağdaştırılmasını sağlayacak niteliktedir.

Türkiye'de birçok üniversitede lisans düzeyinde müzikoloji eğitimi verilmesine karşın bu eğitimin mevcut durumunun ve kurumsal anlamda nasıl yürütüldüğünün incelenmesine yönelik çalışmalara literatürde rastlamak oldukça güçtür. Bu nedenle müzikoloji eğitimi açısından mevcut durumun ortaya konulması ve müzikoloji eğitimi veren kurumların ayrıntılı olarak irdelenmesi oldukça önemlidir. Bu çalışma Türkiye'de genel müzikoloji

eğitimi veren kurumların mevcut durumlarının ortaya konulması ve anılan kurumların farklı yönlerden irdelenmesine yönelik bir çalışmadır.

Problem

Türkiye’de lisans düzeyinde müzikoloji eğitimi veren ana bilim/ana sanat dallarının mevcut durumları nasıldır?

Alt Problemler

1. Müzikoloji eğitimi veren ana bilim/ana sanat dallarının bağlı buldukları üniversiteler hangileridir ve kontenjanları nedir?
2. Müzikoloji eğitimi veren ana bilim/ana sanat dallarının bağlı buldukları birimlere göre dağılımı nasıldır?
3. Müzikoloji eğitimi veren ana bilim/ana sanat dallarının bağlı buldukları bölümlere göre dağılımı nasıldır?
4. Müzikoloji eğitimi veren ana bilim/ana sanat dallarının dağılımı nasıldır?
5. Müzikoloji eğitimi veren ana bilim/ana sanat dallarında görev yapan öğretim elemanlarının akademik unvanlarının dağılımı nasıldır?
6. Müzikoloji eğitimi veren ana bilim/ana sanat dallarında görev yapan öğretim üyesi sayısı nedir?

Amaç

Bu çalışmanın amacı, ülkemizde müzikoloji eğitimi vermekte olan ana bilim/ana sanat dallarını üniversite, birim, bölüm, kontenjan ve öğretim üyesi bazında incelemek ve mevcut yapılarını ortaya koymaktır.

Önem

Bu araştırmanın, ülkemizde müzikoloji eğitimi veren programlarla ilgili az sayıdaki çalışmalardan biri olması ve bu programların mevcut durumları üzerinden tespit edilen sorunlara yönelik çözüm önerileri sunması bakımından önemli olduğu düşünülmektedir.

Sınırlılıklar

Bu araştırma;

1. Genel müzikoloji alanında eğitim vermekte olan kurumlarla,
2. Ana bilim/ana sanat dalları, müzikoloji eğitimi vermekte olan ve 2018 Yükseköğretim Kurumları Sınavı (YKS) Yükseköğretim Programları ve Kontenjanları Kılavuzu’nda yer alan ana bilim/ana sanat dallarıyla,

3. Araştırma kapsamında ele alınan öğretim elemanları belirlenen ana bilim/ana sanat dallarında görev yapan öğretim elemanlarıyla sınırlıdır.

Yöntem

Evren ve Örneklem

Türkiye’de lisans düzeyinde müzikoloji eğitimi veren ve 2018 YKS Kontenjan Kılavuzu’nda yer alan programlar bu araştırmanın evrenini oluşturmaktadır. Anılan kılavuzdaki tüm müzikoloji programları tespit edilip araştırmaya dahil edildiğinden evrenin tümüne ulaşılmıştır. Dolayısıyla araştırmada örnekleme gerek duyulmamıştır.

Araştırmanın Modeli

Bu araştırmada Örnek Olay Çalışması (Durum Çalışması) modelinden yararlanılmıştır. Nitel bir araştırma modeli olarak kullanılan durum çalışmaları, bilimsel sorulara cevap aramada kullanılan ayırt edici bir yaklaşım olarak görülmektedir (Büyüköztürk vd., 2014, s.249). Genellikle geniş ve kapsamlı bir olgunun bir kesitinin incelendiği bu yöntemle bir şehir, bir topluluk, bir kişi, bir organizasyon, bir devlet veya uygarlık gibi konular ele alınabilir (Arslanoğlu, 2016, s.95).

Verilerin Toplanması

Örnek Olay Çalışması’nda çeşitli veri toplama teknikleri kullanılabilir. Bunlardan biri de doküman incelemesidir. Yıldırım ve Şimşek’e göre (2013, s. 217) doküman incelemesi, araştırılması hedeflenen olgu veya olgular hakkında bilgi içeren yazılı materyallerin analizini kapsar. Nitel araştırmalarda doküman incelemesi tek başına bir veri toplama yöntemi olabileceği gibi diğer veri toplama yöntemleriyle de kullanılabilir. Bu araştırmanın veri toplama aşamasında doküman incelemesi tekniğinden yararlanılmıştır.

Müzikoloji eğitimi veren programların, bağlı oldukları üniversitelerin ve kontenjanların belirlenmesi aşamasında 2018 YKS Kılavuzu’ndan yararlanılmıştır. Belirlenen programlar hakkında bölüm adı, ana bilim/ana sanat dalı adı gibi detaylı bilgilere ulaşabilmek için üniversitelerin resmi internet siteleri taranmıştır. Belirlenmiş olan programlarda görev yapmakta olan öğretim elemanı sayıları ise Yüksek Öğretim Kuruluna bağlı YÖK AKADEMİK (<https://akademik.yok.gov.tr/AkademikArama/>) internet sitesindeki veriler yardımıyla tespit edilmiştir.

Verilerin Analizi

Araştırma kapsamında elde edilen veriler araştırmanın problemi, alt problemleriyle ilişkili olarak kategorilere ayrılmış, içerik bakımından analiz edilmiş ve tablolar halinde düzenlenmiştir. Bu tablolardaki veriler yorumlanarak araştırmanın sonuçlarına ulaşılmış ve bu sonuçlar bilimsel araştırma yöntemlerine uygun olarak raporlaştırılmıştır.

Bulgular

Tablo 1. Müzik Bilimine Yönelik Eğitim Veren Ana Bilim/Ana Sanat Dalları ve Kontenjanları

Üniversite	Ana Bilim/Sanat Dalı	Normal Öğretim	İkinci Öğretim
Adıyaman Üniversitesi	Müzikoloji	25	-
Anadolu Üniversitesi	Genel Müzikoloji	10	-
Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi	Müzikoloji	20	-
Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi	Müzikoloji	20	-
Atatürk Üniversitesi	Müzikoloji	30*	30*
Dokuz Eylül Üniversitesi	Müzik Bilimleri	15	-
Hacettepe Üniversitesi	Müzikoloji	10	-
İnönü Üniversitesi	Müzikoloji	15	-
İstanbul Teknik Üniversitesi	Müzikoloji	15+10**	-
İstanbul Üniversitesi	Etnomüzikoloji ve Folklor		
	Genel Müzikoloji	10+1***	-
İzmir Demokrasi Üniversitesi	Müzikoloji	40	-
Kırıkkale Üniversitesi	Müzik Bilimleri	35	-
Kocaeli Üniversitesi	Genel Müzikoloji	20+1***	-
Kocaeli Üniversitesi	Müzikoloji	10	-
Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi	Genel Müzikoloji	10	-
	Etnomüzikoloji ve Folklor		
Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi	Müzikoloji	20	-
Sinop Üniversitesi	Müzik Bilimleri	30	-
Sivas Cumhuriyet Üniversitesi	Müzik Bilimleri	20	-
Süleyman Demirel Üniversitesi	Müzik Bilimleri	20	-
Trabzon Üniversitesi	Müzikoloji	10	-

* Ana Bilim/Sanat Dalı yerine bölüme öğrenci alan program

** İngilizce eğitim veren program ,

*** KKTC uyruklu vatandaşlara ayrılan kontenjan miktarı

Tablo 1’de müzik bilimine yönelik eğitim verilen üniversiteler ve programlar hakkında bilgiler yer almaktadır. Tablo 1’e göre; Türkiye’de müzik bilimine yönelik eğitim veren 19 farklı üniversite ve bu üniversitelere bağlı 22 ana bilim/ana sanat dalının var olduğunu söylemek mümkündür. Programlara ait kontenjanların da yer aldığı tablo incelendiğinde yalnızca bir programda ikinci öğretime yer verildiği, kontenjanların rakamsal olarak 10 ila 40 arasında değişiklik gösterdiği, bir ana bilim/ana sanat dalında İngilizce eğitim verildiği görülmektedir. Ayrıca bir program, ana bilim/ana sanat dalına değil de bölüme öğrenci almaktadır. İçerisinde birden fazla ana bilim/ana sanat dalı bulunan bu bölümde müzikoloji ana bilim/ana sanat dalına kaç öğrenci alındığı net olarak belirlenmemektedir.

Tablo 2. Müzik Bilimine Yönelik Eğitim Veren Birimler

Birim	f	%
Konservatuvar	10	50,0
Güzel Sanatlar Fakültesi	8	40,0
Müzik Bilimleri ve Teknolojileri Fakültesi	1	5,0
Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi	1	5,0
Toplam	20	100

Tablo 2’de müzik bilimine yönelik eğitim veren programların bağlı bulunduğu birimler ve bu birimlerin dağılımına yer verilmiştir. Tablo 2 incelendiğinde müzik bilimine yönelik eğitim veren programların %50,0’si Konservatuvar, %40,0’i Güzel Sanatlar Fakültesi, %5,0’i Müzik Bilimleri ve Teknolojileri Fakültesi, %5,0’i ise Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi olmak üzere 4 birim altında toplandığı görülmektedir. Tabloya göre anılan programların büyük çoğunluğunun Konservatuvar (10 birim) ve Güzel Sanatlar Fakültesi (8 birim) çatısı altında eğitim verdiğini söylemek mümkündür. Uçan’a (2005, s. 454) göre müzik bilimleri bölümlerinin sayısı 1970’lerde 1 iken, 1980’lerde 3’e, 2002’de fakültelere bağlı olanlar 7’ye ulaşmıştır ve konservatuvara bağlı olanlarla birlikte bu sayı 10’a ulaşmıştır.

Tablo 3. Müzik Bilimine Yönelik Eğitim Veren Bölümler

Bölüm	f	%
Müzikoloji	10	50,0
Müzik	6	30,0
Müzik Bilimleri	4	20,0
Toplam	20	100

Tablo 3’te müzik bilimine yönelik eğitim veren programların bağlı bulunduğu bölümler ve bu bölümlerin dağılımına yer verilmiştir. Tablo 3 incelendiğinde müzik bilimine yönelik eğitim veren programların %50,0’si Müzikoloji, %30,0’u Müzik ve %20,0’si Müzik Bilimleri olmak üzere 3 farklı bölüm adı altında toplandığı görülmektedir.

Tablo 4. Müzik Bilimine Yönelik Eğitim Veren Ana Bilim/Ana Sanat Dalları

Ana Bilim/Sanat Dalı	f	%
Müzikoloji	11	50,0
Müzik Bilimleri	5	22,7
Genel Müzikoloji	4	18,2
Etnomüzikoloji ve Folklor	2	9,1
Toplam	22	100

Tablo 4’te müzik bilimine yönelik eğitim veren ana bilim/ana sanat dalları ve bu ana bilim/ana sanat dallarının dağılımına yer verilmiştir. Tablo 4 incelendiğinde müzik bilimine yönelik eğitim veren ana bilim/ana sanat dallarının %50,0’si Müzikoloji, %22,7’si Müzik Bilimleri, %18,2’si Genel Müzikoloji ve %9,1’i Etnomüzikoloji ve Folklor olmak üzere 4 farklı ana bilim/ana sanat dalı altında toplandığı görülmektedir.

Tablo 5. Müzik Bilimine Yönelik Eğitim Veren Ana Bilim/Ana Sanat Dallarında Görev Yapan Öğretim Elemanlarının Akademik Unvanları

Akademik Unvan	f	%
Doktor Öğretim Üyesi	43	29,9
Öğretim Görevlisi	38	26,4
Araştırma Görevlisi	26	18,1
Doçent	21	14,6
Profesör	16	11,1
Toplam	144	100

Tablo 5’te müzik bilimine yönelik eğitim veren ana bilim/ana sanat dallarında görev yapmakta olan öğretim elemanlarının unvanlara göre dağılımına yer verilmiştir. Tablo incelendiğinde müzik bilimine yönelik eğitim veren ana bilim/ana sanat dallarında görev yapan öğretim elemanlarının %11,1’i profesör, %14,6’sı doçent, %29,9’u doktor öğretim üyesi, %26,4’ü öğretim görevlisi ve %18,1’i ise araştırma görevlisidir.

Tablo 6. Müzik Bilimine Yönelik Eğitim Veren Bölümlerde Bulunan Öğretim Üyesi Sayıları

Üniversite	Bölüm	Öğretim Üyesi Sayısı
Adıyaman Üniversitesi	Müzikoloji	2
Anadolu Üniversitesi	Müzikoloji	4
Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi	Müzikoloji	2
Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi	Müzikoloji	3
Atatürk Üniversitesi	Müzik Bilimleri	13*
Dokuz Eylül Üniversitesi	Müzik Bilimleri	11*
Hacettepe Üniversitesi	Müzikbilimleri	5*
İnönü Üniversitesi	Müzikoloji	6*
İstanbul Teknik Üniversitesi	Müzikoloji	9
İstanbul Üniversitesi	Müzikoloji	10*
İzmir Demokrasi Üniversitesi	Müzik	3
Kırıkkale Üniversitesi	Müzik Bilimleri	5*
Kocaeli Üniversitesi	Genel Müzikoloji	5*
Kocaeli Üniversitesi	Müzikoloji	2
Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi	Müzikoloji	5
Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi	Müzikoloji	3
Sinop Üniversitesi	Müzik	3
Sivas Cumhuriyet Üniversitesi	Müzik	7*
Süleyman Demirel Üniversitesi	Müzik	4*
Trabzon Üniversitesi	Müzikoloji	10*

*Müzik bilimleri haricinde ana bilim/ana sanat dalı bulunan bölüm

Tablo 6’da müzik bilimine yönelik eğitim veren bölümlerde bulunan öğretim üyesi sayılarına yer verilmiştir. Tabloya göre anılan bölümlerde görev yapmakta olan öğretim üyesi sayısı 2 ile 13 arasında değişiklik göstermektedir. Tablo incelendiğinde öğretim üyesi sayısı fazla olan bölümlerin çoğunluğunda müzik bilimine yönelik eğitim-öğretim veren ana bilim/ana sanat dallarının yanı sıra performans sanatları gibi icra alanına girebilecek ana bilim/ana sanat dallarının da bulunduğu görülmektedir. Dolayısıyla bu bölümlerde görünen öğretim üyesi sayıları yalnız müzik bilimine yönelik eğitim veren ana bilim/ana sanat dallarında görev yapmakta olan öğretim üyesi sayısını yansıtmamakta, diğer ana bilim/ana sanat dallarında (performans sanatları vb.) görev yapan öğretim üyelerini de kapsamaktadır.

Sonuç ve Öneriler

Araştırmada elde edilen veriler ışığında Türkiye’de müzik bilimine yönelik eğitim veren 19 farklı üniversite ve 22 ana bilim/ana sanat dalı olduğu, bunlardan birinin İngilizce eğitim verdiği tespit edilmiştir. Müzik bilimi özellikle de genel müzikoloji evrensel bir bilim dalıdır ve araştırmacılar tarafından yurtdışındaki müzikologlarca yapılan yayınların takip edilmesi de oldukça önemlidir. Bu bağlamda müzik bilimine yönelik İngilizce eğitim veren programların önem arz ettiği, bu programların sayısındaki artışın, araştırmalardaki çeşitliliği ve niteliği de artıracığı düşünülmektedir. Dolayısıyla Türkiye’de yabancı dilde müzik bilimine yönelik eğitim veren program sayısının az olduğu sonucuna varılmış olup bu sayının artırılması gerekmektedir.

Araştırma kapsamında Türkiye’de müzik bilimi eğitimi veren 19 üniversitenin yalnızca 1’inin ikinci öğretim programını bünyesinde barındırdığı tespit edilmiştir. Bu alanda ikinci öğretim programlarının azlığı dikkat çekicidir. Müzikoloji eğitimi almak isteyen bireylerin anılan programlara devam edebilmesinin sağlanabilmesi açısından müzik bilimine yönelik eğitim veren ikinci öğretim programlarının sayısının artırılmasının, müzik bilimine ilgi duyan ancak işleri nedeniyle örgün öğrenime devam edemeyecek yetenekli kişilerin de öğrenim görmesine katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Bu çalışma kapsamında müzik bilimine yönelik eğitim veren programların kontenjanlarının 10 ila 40 arasında değiştiği tespit edilmiştir. Türkiye’de üniversiteler programlara ayrılacak kontenjanları fiziki şartlar, öğretim elemanı sayısı gibi pek çok değişkene bağlı olarak belirlemektedirler. Araştırma çerçevesinde müzikoloji eğitimi veren birimlerin kontenjanlarına rakamsal olarak bakıldığında en düşük değerle en yüksek değer arasında 4 kat fark olması dikkat çekicidir. Bu bağlamda kontenjanlar belirlenirken gerektiğinden fazla mezun verilmesinin önüne geçilmesi ve eğitim kalitesinin artırılması gibi kriterlerin dikkate alınması yerinde olacaktır.

Araştırma verilerine göre müzik bilimine yönelik eğitim veren programların %50,0’si Konservatuvar, %40,0’ı Güzel Sanatlar Fakültesi, %5,0’i Müzik Bilimleri ve Teknolojileri Fakültesi, %5,0’i ise Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi olmak üzere 4 birim altında toplandığı, çoğunluğunun ise Konservatuvar ve Güzel Sanatlar Fakültesi çatısı altında yer aldığı tespit edilmiştir. Bu çeşitliliğin üniversitelerin yapısal özelliklerinden, kuruluş felsefelerinden ve sanata yönelik kurulmuş olan birimlerin kurumsal farklılıklardan kaynaklandığını ifade etmek mümkündür. Konservatuvarlar ve Güzel Sanatlar Fakültelerinin Türkiye sanat eğitimindeki en köklü ve en eski birimler olması, müzik bilimleri de dahil olmak üzere pek çok programın bu iki çatı altında toplanmasına olanak sağlamıştır.

Araştırma kapsamında müzik bilimine yönelik eğitim veren programların Müzikoloji (%50,0), Müzik (%30,0) ve Müzik Bilimleri (%20,0) olmak üzere 3 farklı bölüm adı altında, ana bilim/ana sanat dallarının ise Müzikoloji (%50,0), Müzik Bilimleri (%22,7), Genel Müzikoloji (%18,2), Etnomüzikoloji ve Folklor (%9,1) olarak 4 farklı ana bilim/ana sanat dalı altında toplandığı sonucuna ulaşılmıştır. TDK’nın tanımına göre müzikoloji kelimesinin sözlük karşılığı müzik bilimidir. Aynı zamanda müzikoloji ve müzik bilimi, müzikolojinin çeşitlerinden biri olan genel müzikolojiyi tanımlamak için de sıklıkla kullanılmaktadır. Dolayısıyla müzikoloji, genel müzikoloji ve müzik bilimleri ana bilim/ana sanat dalları için ortak bir isim kullanmak bu kavramların algılanmasında ortaya çıkabilecek olan karışıklığı giderebilecektir. Araştırmacı tarafından anılan ana bilim/ana sanat dalları için belirtilen alan adının Türkçe karşılığı olan ‘müzik bilimi’ tanımının kullanılması önerilmektedir. Böylelikle öğrencilerin daha tercih aşamasında yaşayabileceği kavram karmaşasının önüne geçilebileceği ve ana bilim/ana sanat dalı isimleri arasında bir bütünlük sağlanacağı öngörülmektedir.

Müzik bilimine yönelik eğitim veren ana bilim/ana sanat dallarında görev yapan öğretim elemanlarının %11,1’i profesör, %14,6’sı doçent, %29,9’u doktor öğretim üyesi, %26,4’ü öğretim görevlisi ve %18,1’i araştırma görevlisidir. Bu verilere dayanarak müzik bilimine yönelik eğitim veren programların ders yükünün büyük bir çoğunluğunun doktor öğretim üyeleri ve öğretim görevlileri üzerinde olduğunu söylemek mümkündür. Lisans düzeyindeki eğitimde hangi unvana sahip olursa olsun öğretim elemanlarının alana yaptıkları katkı yadsınamaz bir gerçektir. Ancak doktora aşamasını bitirmiş bir öğretim elemanının belirli düzeyde bir akademik

birikime sahip olduğunu söylemek de yanlış olmaz. Bu durum doçent ve profesör unvanına sahip olan öğretim elemanları açısından da geçerlidir. Üniversitelerde kazanılan her unvan, akademik bir birikimin göstergesi niteliğindedir. Dolayısıyla eğitimin her alanında olması gerektiği gibi müzik bilimine yönelik eğitim veren programlarda da kadro planlamaları yapılırken görev yapmakta olan doktor öğretim üyesi, doçent ve profesör sayılarının artırılmasını sağlayacak bir planlama yapılmalıdır.

02.11.2018 tarih ve 30583 sayılı Resmî Gazete’de yayımlanan Devlet Yükseköğretim Kurumlarında Öğretim Elemanı Norm Kadrolarının Belirlenmesine ve Kullanılmasına İlişkin Yönetmelik’e göre tüm birim ve bölümlere alınabilecek öğretim elemanı kadro sayıları belirtilmiştir. Araştırma kapsamında müzik bilimine yönelik eğitim veren programlardan bazılarının asgari öğretim üyesi şartını taşımadıkları, bazılarının ise minimum öğretim elemanı sayısı ile eğitim-öğretim faaliyetlerine devam ettiği görülmektedir. Asgari öğretim üyesi sayısını karşılayamayan programların ilk fırsatta bu sayıyı tamamlamaları ve yönetmelikteki şartlara uygun olarak öğretim üyesi sayılarının artırılmasını sağlamaları gerekmektedir. Ancak mevcut yönetmelikle öğretim üyesi artışını sağlamak pek de kolay değildir. Dolayısıyla müzik bilimlerine yönelik eğitim veren programlarda yapısal değişikliklere gidilmesi zorunluluğu ortaya çıkmaktadır. Örneğin asgari kadro sayısı 3 olan ve içerisinde iki ana bilim dalı bulunan bir bölümde en fazla 6 öğretim üyesine kadar planlama yapılabilmektedir. Oysaki bu ana bilim dalları birbirinden bağımsız iki bölüm halinde yapılandırılırsa 6+6 olmak üzere toplam 12 öğretim üyesi planlaması yapılabilmektedir. Nitekim Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi buna benzer bir yaklaşımla yeni bir yapılandırma yolunu tercih etmiş, müzik bilimleri çatısı altında toplanabilecek olan müzikoloji, müzik teorisi ve müzik teknolojileri programlarını ayrı birer bölüm olarak yapılandırmıştır. Bu yaklaşım müzikoloji programlarındaki öğretim üyesi sayısının ve bu yolla eğitimin niteliğinin artırılması sonucunu doğurabilecektir.

Kaynakça/References

- Arslanoğlu, İ. (2016). *Bilimsel Yöntem ve Araştırma Teknikleri*. Ankara: Gazi Kitabevi.
- Büyüköztürk, Ş., Kılıç Çakmak, E., Akgün, Ö. E., Karadeniz, Ş. & Demirel, F. (2014). *Bilimsel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Pegem Akademi.
- Devlet Yükseköğretim Kurumlarında Öğretim Elemanı Norm Kadrolarının Belirlenmesine ve Kullanılmasına İlişkin Yönetmelik. (2018). Erişim adresi <http://www.resmigazete.gov.tr/eskiler/2018/11/20181102-14.htm>
- Günay, E. (2011). *Müzik Sosyolojisi, Sosyolojiden Müzik Kültürüne Bir Bakış*. Ankara: Bağlam Yayıncılık.
- TDK. (2019). Müzikoloji. Erişim adresi http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5ccfff9dd16767.67223382
- Uçan, A. (2005). *Müzik Eğitimi, Temel Kavramlar-İlkeler-Yaklaşımlar ve Türkiye'deki Durum*. Ankara: Evrensel Müzikeyi.
- Uslu, R. (2014). *Müzikoloji ve Kaynakları*. İstanbul: İTÜ Vakfı Yayınları.
- Yıldırım, A. & Şimşek H. (2013). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Yükseköğretim Kurumları Sınavı (2018) Yükseköğretim Programları ve Kontenjanları Kılavuzu. Erişim adresi <https://dokuman.osym.gov.tr/pdfdokuman/2018/YKS/KONTKILAVUZ6082018.pdf>
- YÖK Akademik. (2019). Erişim adresi <https://akademik.yok.gov.tr/AkademikArama/view/searchResultview.jsp>

KLASİK GİTAR İCRACILARININ AKRİLİK TIRNAK KULLANIMINA YÖNELİK GÖRÜŞLERİ

Classical Guitar Players' Views on Using Acrylic Nails

Kaan ÖZTUTGAN *

ÖZ

Bu araştırmanın amacı, akrilik tırnak kullanan klasik gitaristlerin görüşlerini almak ve bu görüşler doğrultusunda tırnak problemi yaşayan gitaristleri akrilik tırnak konusunda bilgilendirmektir. Böylelikle tırnak problemleri için çözüm arayışında olan gitaristlere bir alternatif daha sunulmaya çalışılmıştır. Nicel araştırma yöntemiyle gerçekleştirilen bu çalışmada betimsel tarama modeli kullanılmıştır. Veri toplama aracı olarak, araştırmacı tarafından 5'li Likert tipi bir anket geliştirilmiştir. Anket oluşturulurken, akrilik tırnak kullanan 4 uzmandan görüş alınmıştır. 19 sorudan oluşan bu anketin güvenilirliği 0.72 Cronbach Alpha katsayısı olarak hesaplanmıştır. Uygulamaya hazır hale getirilen anket, bu araştırmanın çalışma grubunu oluşturan 27 kişiye uygulanmıştır. Bu anket interaktif ortama aktarılmış ve katılımcılara interaktif yolla ulaştırılmıştır. Çalışma grubu, kartopu örnekleme yöntemiyle belirlenmiş ve daha önce akrilik tırnak kullanmış veya kullanmaya devam etmekte olan klasik gitaristlerden oluşturulmuştur. Anketten toplanan veriler, betimsel istatistik yöntemi kullanılarak analiz edilmiş ve araştırmanın sonucuna ulaşılmıştır. Sonuç olarak, hissiyat kaybına yol açması ve gerçek tırnağa hasar verme ihtimali dışında, katılımcıların akrilik tırnak kullanımından memnun olduklarını söylemek mümkündür.

Anahtar Kelimeler: Akrilik Tırnak, Klasik Gitar İcrası, Müzikte Yeni Teknolojiler, Müzik, Klasik Gitar

ABSTRACT

The aim of this research is to get the views of classical guitarists using acrylic nails and to give information about acrylic nails to guitarists who have nail problems according to these views. Thus, an alternative to guitarists seeking solutions for nail problems has been tried to be presented. Descriptive survey model was used in this research, which was conducted by quantitative research method. A questionnaire developed by the researcher was used as data collection tool. As a data collection tool, a 5-point Likert type questionnaire was developed by the researcher. While composing the survey, 4 experts using acrylic quotes have been consulted. The reliability of this questionnaire consisting of 19 questions is calculated as 0.72 Cronbach Alpha. The questionnaire which was prepared for the application was applied to 27 people who constitute the study group of this research. This questionnaire was transferred to the interactive environment and delivered to the participants in an interactive way. The study group consisted of classical guitarists who were determined by the snowball sampling method and used or continued to use acrylic nails. The data collected from the questionnaire were analyzed by using descriptive statistical method and the result of the research was reached. As a result, it is possible to say that the participants are satisfied with the use of acrylic nails except the possibility of causing sensation loss and damage to the actual nail.

Keywords: Acrylic Nail, Classical Guitar Playing, New Technologies in Music, Music, Classical Guitar

Araştırma Makalesi - Geliş Tarihi: 31.03.2019 Kabul Tarihi: 30.04.2019

***Sorumlu Yazar/Corresponding Author:** Dr. Öğr. Üyesi, Giresun Üniversitesi, Görele Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü, kaanozt@hotmail.com. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-3489-5709>

Atıf/Citation: Öztutgan, K. (2019). Klasik Gitar İcracılarının Akrilik Tırnak Kullanımına Yönelik Görüşleri. . *Eurasian Journal of Music and Dance*, (14), 157-174.

Extended Abstract

Acrylic nails consist of a self-hardened, formulable resin formed by a mixture of acrylic powder and acrylic liquid. This mixture has a structure that is 80 times more durable than natural nails. Because of such a strong and formable structure, this application is used not only to create beautiful looking nails, but also to strengthen weak nails.

Before starting this application, the nail is cleaned with an acetone-based nail cleaning solution and the nail surface is cleaned of polish and similar foreign substances. Thus, the nail surface is made ready for a healthy acrylic nail application.

In acrylic nail application, the artificial nail tip called paper template or type is used. When the application is made with a template; the space portion of the template is placed on quotation marks, and the part with stripes and digits is inserted into the tip of the fingernail.

The tip of the acrylic brush is dipped in acrylic powder after acrylic liquid. The temitope formed on the brush is applied with brush strokes on the nail and mold without getting too much into the nail bottom. After drying, the shape is given by filing.

If the application is made using type; The type suitable for nail and finger structure of the person is glued to the top half of the fingernail so that there is no gap. Then, the surface of both the natural fingernail and the type is coated with acrylics at the same level.

The following results were reached by analyzing the findings obtained from the questionnaire applied in this study:

1. In the participants, the majority of guitarists using acrylic nails consist of young guitarists and the use of acrylic nails is reduced due to advancing age.
2. Among the participants, the number of male guitarists using acrylic nails is more than female guitarists.
3. The reasons for the participants to use acrylic nails include brittle nails, instant nail breakages, melted nails-broken nails, downward-curved nails, and eroded fingernail.
4. The duration of use of the acrylic nails of the participants is more than 1 year, 1-4 weeks, 6-12 months, 1-3 months and 3-6 months.
5. Most of the participants think that they should support an expert in making acrylic nails.
6. Most of the participants think that acrylic nail formation does not take long time.
7. Most of the participants think that the acrylic fingernail is robust and durable.
8. Most of the participants think that the acrylic fingernail is not costly.
9. Most of the participants think that acrylic nails are not difficult to maintain.
10. Most of the participants think that acrylic fingernail is not difficult to format.
11. Most of the participants think that acrylic nails lead to loss of sensation.
12. Most of the participants think that acrylic nail does not restrict mobility.
13. Most of the participants think that the use of continuous acrylic nails gives damage to the real fingernail.
14. Most of the participants think that it is not difficult and laborious to give up using acrylic nail.
15. Most of the participants think that acrylic nails contribute to achieving a stronger sound.
16. Most of the participants think that acrylic nails affect their performances positively.

17. Most of the participants think that they are not sufficiently knowledgeable about whether there are more useful methods than acrylic nails.
18. Most of the participants think that the guitarists don't recognize acrylic nails enough.
19. Most participants suggest the use of acrylic nails to guitarists experiencing nail problems.

Based on these results, it is possible to say that participants are satisfied with the use of acrylic nails, except for the possibility of loss of feelings and damaging the fingernail.

In addition, the following suggestions can be made within the scope of this research:

1. It may be beneficial for guitarists experiencing fingernail problems to consult a dermatologist before using their acrylic nails. In this way, the causes of the problem can be determined and the need to use acrylic nails by applying the appropriate treatment method may be eliminated.
2. Obtaining help from an expert in making acrylic nails can increase efficiency until a certain experience is gained.
3. It may be beneficial for guitarists who are experienced in the production of acrylic nails to have acrylic nail material in their guitar cases for nail breakings in unexpected times (pre-exam, pre-concert, etc.). Thus, it will be possible to overcome short-term problems such as broken, cracked and torn nails, which may occur on the nail surface.
4. In subsequent studies, it can be investigated in detail whether the acrylic fingernail is causing allergies and causes damage to the natural nails.

İcracıların kontrpuantal müzik yapabilmelerine, güzel ve güçlü bir tını oluşturmalarına katkı sağlaması gibi pek çok nedenden ötürü tırnak kullanımının klasik gitar icrasında önemli bir yere sahip olduğunu söylemek mümkündür. Bobri (1990, s. 48) gitar üzerinde güzel, güçlü bir tını üretmenin sırrının, tırnakların doğru kullanıldığı bir teknikte yer aldığını belirtmektedir. Ses üretiminde tırnağın direkt olarak telle temas ettiği düşünüldüğünde Bobri'nin bu düşüncesine katılmamak mümkün değildir. Bu nedenle olsa gerek günümüzde tırnak kullanmadan gitar icra eden gitaristlerin sayısı neredeyse yok denecek kadar azdır. Ancak gitaristlerin tırnak kullanmaya karar vermeleri oldukça uzun bir süreci kapsamaktadır.

Klasik gitarla ilgili birçok konuda olduğu gibi tırnak kullanımının da çıkış noktası ve tarihi net olarak bilinmemektedir. Buna karşın eski belgeler incelendiğinde 1500'lü yıllarda vihuela çalımında tırnağın kullandığına ilişkin bilgilerin yer aldığı görülmektedir. 1554 tarihli bir vihuela kitabında teli tırnakla çekmenin iyi tını yaratmadığından bahsedilmiştir. Bu bilgiye dayanılarak o dönemde tırnakla çalım tekniğinin denendiği sonucuna varılmaktadır. Yine kaynaklarda gitarın ataları sayılan vihuela ve lavta gibi enstrümanları icra eden kişilerin zaman içerisinde hem tırnakla hem de tırnaksız olarak çalışmalar yaptıkları bilgisi yer almaktadır (Şaklar, 2001, s. 17).

19. yüzyıla gelindiğinde gitar icracılarının tırnakla çalanlar ve parmak ucuyla (tırnaksız) çalanlar olarak iki gruba ayrıldıkları görülmektedir. Dönemin gitar icracılarından Aguado, Carulli ve Giuliani'nin gitar icrasında tırnak kullanımını tercih ettikleri, Sor ve Carcassi'nin ise tırnaksız olarak gitar icra etmeyi seçtikleri bilinmektedir (Şaklar, 2001, s. 17).

20. yüzyılda ise Francisco Tarrega'nın yarattığı ekole dayanan ve tırnaksız gitar icrasında bulunan gitaristlerin sayılarının giderek azaldığı görülmektedir. Genellikle sağladığı birtakım avantajlardan ötürü bağırsak tel kullanan

bu gitaristlerin sağ el teknikleri daha kapalı bir duruşa meyillidir. Tıpkı önceki dönemlerde olduğu gibi bu yüzyıl içerisinde de farklı görüşe sahip virtüöz gitaristlerin varlığı dikkat çekicidir. Örneğin; Tarrega'nın öğrencilerinden olan Emilio Pujol tırnaksız icra tekniğini tercih ederken, Andres Segovia ise tırnak kullanarak gitar çalmayı seçmiştir (Glise, 1997, s. 36).

1500'lü yıllardan günümüze kadar uzanan süreç değerlendirildiğinde özellikle naylon tellerin yaygınlaşması, bağırsak tellere karşı mutlak bir üstünlük kurmasının ardından gitar icrasının tırnakla yapılması tüm dünyada kabul görmüştür. Her ne kadar tırnak, gitaristlere birtakım kolaylıklar sağlasa da bazı problemleri beraberinde getirmiştir. Tırnak kırılmaları, zayıf tırnaklar, gitar icrasını zorlaştıran şekle sahip tırnaklar ve tını üretimini olumsuz şekilde etkileyebilecek tırnak plağı rahatsızlıkları gitaristlerin sıklıkla yaşadığı problemler arasında yer almaktadır. Bu durum gitaristleri tırnaklarını korumak ve güçlendirmek için çeşitli arayışlara sürüklemiştir.

Tırnak problemleri yaşayan gitaristler bu problemlerini çözmek için çeşitli yöntemler kullanmaktadırlar. Çoğu gitaristin zayıf tırnakları güçlendirmek için tırnak sertleştiricisi ya da peçete-yapıştırıcı karışımı kullandığı bilinmektedir. Gallardo (2012, s. 54) tırnak kırıklarının onarımı için bir parça pinpon topu ve yapıştırıcı kullanıldığını belirtmektedir. Tüm bu yöntemlere ek olarak Flamenko gitaristleri tırnaklarını güçlendirmek için akrilik tırnak kullanmakta ve bu uygulama gitaristler arasında yaygınlık kazanmaktadır (Nicolas vd., 2016, s. 751).

Ülkemizde gitaristler tarafından henüz çok yaygın olarak kullanılmayan ancak tedavi edilemeyen tırnak problemleri için önemli bir çözüm yolu olduğu düşünülen akrilik tırnak yönteminin gitar icrasındaki yerinin araştırılması ve gitaristleri akrilik tırnak kullanımına iten problemlerin belirlenmesi, tırnak problemi yaşayan gitaristler için büyük önem taşımaktadır.

Amaç

Bu araştırmanın amacı, akrilik tırnak kullanan klasik gitaristlerin görüşlerini almak ve bu görüşler doğrultusunda tırnak problemi yaşayan gitaristleri akrilik tırnak konusunda bilgilendirmektir. Bu sayede tırnak problemlerine çözüm arayan gitaristlere bir alternatif daha sunulmaya çalışılmıştır.

Önem

Bu çalışmanın, müzik alanında akrilik tırnak kullanımına ilişkin ülkemizde yapılan ilk araştırma olması ve tırnak problemlerine çözüm arayan gitaristlere bir alternatif daha sunması bakımından önemli olduğu düşünülmektedir.

Akrilik Tırnak

Akrilik sistemin, ilk olarak bir diş hekimi tarafından diş protezi üzerinde kullanıldığı bilinmektedir. Tırnak üzerinde uygulanması ise 1960'lı yıllarda ABD'de gerçekleştirilmiştir. Akrilik tırnak, başta Amerika olmak üzere tüm dünyada yaygın olarak kullanılmaktadır (Mesleki Eğitim ve Öğretim Sistemini Güçlendirme Projesi [MEGEP], 2008, s. 13). Daha çok bayanların tırnak estetiği için tercih ettiği, kozmetik sektörün önemli bir ürünü olan akrilik tırnaklar, çeşitli kimyasal bileşenlerden oluşmaktadır.

Akrilik tırnaklar, akrilik tozu ve akrilik sıvısının karışımıyla oluşan, kendinden sertleşen, şekillendirilebilir bir reçineden meydana gelir (Arai vd., 2004, s. 759). Akrilik tozu, toz haline getirilmiş polimetakrilat içerirken, sıvı ise etilmetakrilat içermektedir (Madhani vd., 2012, s. 313). Bahsi geçen bileşenlerden oluşan bu karışım doğal

tırnaktan 80 kat daha dayanıklı bir yapıya sahiptir (Megep, 2008, s. 13). Böylesine güçlü ve şekillendirilebilir yapısından olsa gerek yalnızca güzel görünümlü tırnaklar oluşturmak için değil aynı zamanda zayıf tırnakların güçlendirilmesinde de bu uygulamadan yararlandığı bilinmektedir. Her ne amaçla yapılırsa yapılısın akrilik tırnak uygulamasının bilinmesi gereken bazı önemli noktaları vardır.

Uygulamada dikkat edilmesi gereken konuların başında, kişinin parmak yapısı ve tırnak şekli gelmektedir. Yapılan işlemler kişinin parmak ve tırnak yapısına uygun olarak yapılmalıdır. Bir diğer önemli nokta ise akrilik sıvısıyla ilgilidir. Akrilik sıvısının yeni geliştirilmiş teknoloji ile azaltılmış da olsa keskin bir kokusu vardır (Megep, 2008, s. 13). Bu nedenle uygulamanın yapılacağı ortamın geniş bir alan olması ya da mümkün olduğunca havalandırılması gerekmektedir. Bahsi geçen konular dikkate alındıktan sonra akrilik tırnağın yapışacağı zemine yönelik birtakım ön hazırlıklar yapılır.

Uygulamaya başlamadan önce tırnak, aseton bazlı tırnak temizleme solüsyonu ile temizlenir. Böylelikle tırnak yüzeyi cila ve benzeri yabancı maddelerden arındırılır (Gil vd., 2016, s. 335). Böylelikle tırnak yüzeyi sağlıklı bir akrilik tırnak uygulamasına hazır hale getirilmiş olur.

Akrilik sistem protez tırnak uygulamasında hazır kâğıt şablon (Şekil 1) veya tip denen yapay tırnak ucu kullanılır. Uygulama şablonla yapıldığında; şablonun boşluk kısmı tırnak üzerine, çizgili ve rakamlı olan bölümü ise tırnağın uç kısmına gelecek şekilde yerleştirilir.



Şekil 1. Kâğıt şablon uygulaması (shopify, 2019)

Akrilik fırçanın ucu ile önce akrilik sıvısına sonra akrilik toza batırılır. Fırça üzerinde oluşan topak, fırça darbeleriyle tırnak dibine fazla girmeden tırnak üzerine ve kalıp üzerine sürülür. Kuruduktan sonra törpülenerek şekil verilir. Bütün işlem yaklaşık 45 dakikada yapılır. Doğal tırnak uzamaya başladığında protez tırnakla tırnak dibi arasındaki boşluk dip dolgusu denilen işlem yapılarak doldurulur ve takma tırnağın kullanım süresi uzatılır (Megep, 2008, s. 13-14). Uygulama tip (Şekil 2) kullanılarak yapıldığında ise; kişinin tırnak ve parmak yapısına uygun tip, tırnağın üst yarısına boşluk kalmayacak şekilde yapıştırılır. Sonrasında fırça yardımıyla hem doğal tırnağın yüzeyi hem de tipin üzeri aynı seviyede olacak şekilde akrilikle kaplanır.



Şekil 2. Tırnak tip uygulaması (thenailshop, 2019)

Oldukça karmaşık olarak görünen akrilik tırnak uygulaması genellikle bir tırnak teknisyeni tarafından yapılmaktadır (Revell, 1999, s.3) Ancak bir süre sonra deneyim kazanan ve el becerileri uygun kişilerin akrilik tırnak uygulamalarını kendileri yaptıkları da bilinmektedir.

Yöntem

Araştırmanın Modeli

Klasik gitar icrasında akrilik tırnağın kullanımına ilişkin gitarist görüşlerinin değerlendirildiği bu çalışmada nicel araştırma yöntemi kullanılmış ve betimsel tarama modelinden yararlanılmıştır.

Çalışma Grubu

Araştırma, Türkiye’de akrilik tırnak kullanmış ya da halen kullanmakta olan gitaristlerden oluşan 27 kişilik bir çalışma grubu üzerinde gerçekleştirilmiştir. Anılan çalışma grubu interaktif ortamda yapılan duyurular neticesinde ankete katılan ve kartopu örneklem yoluyla belirlenmiş, akrilik tırnak kullanmış ya da halen kullanmakta olan gitaristlerden oluşturulmuştur.

Veri Toplama Aracı

Çalışma kapsamındaki verilerin toplanması aşamasında, konuya ilişkin olarak yazılmış kitap, makale, tez ve gitar eserlerini içeren literatür taraması yapılmıştır. Ayrıca araştırmacı tarafından konuya yönelik verilerin toplanması için 19 sorudan oluşan 5’li Likert tipi bir anket oluşturulmuştur. Anketin oluşturulması sürecinde daha önce akrilik tırnak kullanmış olan 4 uzman gitaristin görüşleri alınmış ve anketin güvenilirliği 0.72 Cronbach Alpha katsayısı olarak hesaplanmıştır. Bu anket Google’ın sunmuş olduğu “Formlar” hizmeti kullanılarak interaktif ortama aktarılmış ve katılımcılara interaktif yolla ulaştırılmıştır.

Verilerin Analizi

Bu çalışmada 27 kişilik çalışma grubuna uygulanan anket neticesinde toplanan veriler SPSSv22 paket programına aktarılarak betimsel istatistik teknikleriyle çözümlenmiştir. Toplanan verilerden elde edilen bulgular yorumlanarak sonuçlara ulaşılmıştır.

Bulgular ve Yorum

Bu bölümde katılımcıların anket maddelerine vermiş oldukları yanıtlar tablolar halinde gösterilmiş ve katılımcıların görüşlerine ilişkin yorumlara yer verilmiştir. Her tablo, araştırmacı tarafından geliştirilen anketin bir maddesine verilmiş yanıtları içermektedir.

Tablo 1. Akrilik tırnak kullanan gitaristlerin yaşlara göre dağılımı

Yaş	f	%
18-25	11	40,7
26-33	8	29,6
34-41	6	22,2
42-49	2	7,4
Toplam	27	100

Tablo 1’de ankete katılan gitaristlerin yaş dağılımı gösterilmektedir. Buna göre katılımcıların %40,7’si 18-25 yaş aralığında, %29,6’sı 26-33 yaş aralığında, %22,2’si 34-41 yaş aralığında ve %7,4’ü 42-49 yaş aralığındadır. Elde edilen bu verilere göre yaş arttıkça akrilik tırnak kullanımının azaldığı görülmektedir.

Tablo 2. Akrilik tırnak kullanan gitaristlerin cinsiyetlerine göre dağılımı

Cinsiyet	f	%
Erkek	21	77,8
Kız	6	22,2
Toplam	27	100

Tablo 2’de ankete katılan gitaristlerin cinsiyet dağılımı gösterilmektedir. Buna göre katılımcıların %77,8’inin erkek, %22,2’sinin ise kız olduğu anlaşılmaktadır. Elde edilen bu verilere göre akrilik tırnak kullanımının büyük oranda erkekler tarafından tercih edildiği görülmektedir.

Tablo 3. Akrilik tırnak kullanma nedenleri

Nedenler	f	%
Kırılğan Tırnaklar	14	51,9
Anlık Tırnak Kırılması	7	25,9
Eriyen-Bozulan Tırnaklar	3	11,1
Aşağıya Eğimli Tırnak	2	7,4
Tırnak Kemirme	1	3,7
Toplam	27	100

Tablo 3’te ankete katılan gitaristleri akrilik tırnak kullanmaya iten nedenler gösterilmektedir. Buna göre katılımcılar akrilik tırnak kullanma nedenlerini %51,9 kırılğan tırnaklar, %25,9 anlık tırnak kırılması, %11,1 eriyen-bozulan tırnaklar, %7,4 aşağıya eğimli tırnaklar, %3,7 tırnak kemirmesi olarak belirtmişlerdir. Elde edilen

bu verilere göre gitaristleri akrilik tırnak kullanımına iten nedenlerin en büyüğünün güçsüz ve kırılğan tırnaklar olduğu görölmektedir. Gitaristlerin tırnaklarının sürekli olarak tellerle etkileşim halinde olduğu ve darbelere maruz kaldığı göz önünde bulundurulduğunda, yaşanan tırnak problemlerinin başında tırnak kırılmasının yer alması beklenen bir durumdur.

Tablo 4. Gitaristlerin akrilik tırnak kullanma süreleri

Süre	f	%
1-4 hafta	7	25,9
1-3 ay	3	11,1
3-6 ay	2	7,4
6-12 ay	4	14,8
1 yıldan fazla	11	40,7
Toplam	27	100

Tablo 4'te ankete katılan gitaristlerin akrilik tırnak kullanma süreleri gösterilmektedir. Buna göre katılımcılar akrilik tırnak kullanma sürelerini %40,7 oranında 1 yıldan fazla, %25,9 oranında 1-4 hafta, %14,8 oranında 6-12 ay, %7,4 oranında 3-6 ay, %11,1 oranında 1-3 ay olarak belirtmişlerdir. Elde edilen bu verilerin Tablo 3'teki verilerle örtüştüğü görölmektedir. Dolayısıyla gitaristlerin kırılğan tırnaklardan ötürü 1 yıldan daha fazla ya da ani tırnak kırılmalarına geçici çözüm olarak 1-4 hafta arası akrilik tırnak kullanımını tercih ettikleri görölmektedir.

Tablo 5. Akrilik tırnak yapımında uzman desteğinin gerekliliğine yönelik görüşler

Görüşler	f	%
Tamamen Katılıyorum	6	22,2
Katılıyorum	10	37,0
Kararsızım	5	18,5
Katılmıyorum	5	18,5
Hiç Katılmıyorum	1	3,7
Toplam	27	100

Tablo 5'te ankete katılan gitaristlerin akrilik tırnak yapımına ilişkin bir uzman desteğine ihtiyaç duyup duymadığına ilişkin görüşleri yer almaktadır. Buna göre katılımcılar "akrilik tırnak yapımı için bir uzmandan yardım alınması şarttır" önermesine %37 oranında katılıyorum, %22,2 oranında tamamen katılıyorum, %18,5 oranında kararsızım, %18,5 oranında katılmıyorum, %3,7 oranında hiç katılmıyorum şeklinde görüş bildirmişlerdir. Elde edilen bu verilere göre gitaristlerin çoğu kendilerini akrilik tırnak yapımı konusunda yetkin hissetmemekte ve bir uzmandan destek almaları gerektiğini düşünmektedir.

Tablo 6. Akrilik tırnak yapım süresine yönelik görüşler

Görüşler	f	%
Tamamen Katılıyorum	-	-
Katılıyorum	8	29,6
Kararsızım	7	25,9
Katılmıyorum	10	37,0
Hiç Katılmıyorum	2	7,4
Toplam	27	100

Tablo 6’da ankete katılan gitaristlerin akrilik tırnak yapımı süresine ilişkin görüşleri yer almaktadır. Buna göre katılımcılar “akrilik tırnağın yapımı çok uzun sürmektedir” önermesine %37 oranında katılmıyorum, %25,9 oranında kararsızım, %29,6 oranında katılıyorum, %7,4 oranında hiç katılmıyorum şeklinde görüş bildirmişlerdir. Katılımcılardan tamamen katılıyorum şeklinde görüş bildiren olmamıştır. Elde edilen bu verilere göre gitaristlerin çoğunluğunun akrilik tırnak yapımı süresindeki bu önermeye olumsuz görüş bildirdikleri, akrilik tırnak yapım süresini uzun bulmadıkları görülmektedir. Ancak olumlu ve olumsuz oranların birbirine yakın olmaması tırnak yapımına ilişkin sürenin kişiden kişiye değişiklik gösterebileceğini ortaya koymaktadır.

Tablo 7. Akrilik tırnağın sağlamlığı ve dayanıklılığına yönelik görüşler

Görüşler	f	%
Tamamen Katılıyorum	8	29,6
Katılıyorum	14	51,9
Kararsızım	4	14,8
Katılmıyorum	1	3,7
Hiç Katılmıyorum	-	-
Toplam	27	100

Tablo 7’de ankete katılan gitaristlerin akrilik tırnağın sağlamlığı ve dayanıklılığına ilişkin görüşleri yer almaktadır. Buna göre katılımcılar “akrilik tırnak oldukça sağlam ve dayanıklıdır” önermesine %51,9 oranında katılıyorum, %14,8 oranında kararsızım, %29,6 oranında tamamen katılıyorum, %3,7 oranında katılmıyorum şeklinde görüş bildirmişlerdir. Katılımcılardan hiç katılmıyorum şeklinde görüş bildiren olmamıştır. Elde edilen bu verilere göre gitaristlerin çoğunluğunun akrilik tırnağı sağlam ve dayanıklı bulduğu görülmektedir.

Tablo 8. Akrilik tırnağın maliyetine yönelik görüşler

Görüşler	f	%
Tamamen Katılıyorum	1	3,7
Katılıyorum	9	33,3
Kararsızım	5	18,5
Katılmıyorum	9	33,3
Hiç Katılmıyorum	3	11,1
Toplam	27	100

Tablo 8’de ankete katılan gitaristlerin akrilik tırnağın maliyetine ilişkin görüşleri yer almaktadır. Buna göre katılımcılar “akrilik tırnak oldukça maliyetlidir” önermesine %33,3 oranında katılmıyorum, %33,3 oranında katılıyorum, %18,5 oranında kararsızım, %11,1 oranında hiç katılmıyorum, %3,7 oranında tamamen katılıyorum şeklinde görüş bildirmişlerdir. Elde edilen bu verilere göre gitaristlerin çoğunluğunun akrilik tırnağı fazla maliyetli bulmadıkları görülmektedir. Ancak akrilik tırnağı maliyetli bulan ve kararsız kalan katılımcıların da önemli sayıda oldukları dikkat çekmektedir. Maliyet konusundaki görüş farklılıklarının yaptırılan akrilik tırnak sayısının ve katılımcıların gelir düzeylerinin farklılığından kaynaklanması muhtemeldir.

Tablo 9. Akrilik tırnağın bakım zorluğuna yönelik görüşler

Görüşler	f	%
Tamamen Katılıyorum	2	7,4
Katılıyorum	5	18,5
Kararsızım	4	14,8
Katılmıyorum	10	37,0
Hiç Katılmıyorum	6	22,2
Toplam	27	100

Tablo 9’da ankete katılan gitaristlerin akrilik tırnağın bakımına ilişkin görüşleri yer almaktadır. Buna göre katılımcılar “akrilik tırnağın bakımı zordur” önermesine %37 oranında katılmıyorum, %22,2 oranında hiç katılmıyorum, %18,5 oranında katılıyorum, %14,8 oranında kararsızım, %7,4 oranında tamamen katılıyorum şeklinde görüş bildirmişlerdir. Elde edilen bu verilere göre gitaristlerin çoğunluğunun akrilik tırnağın bakımının zor olmadığı görüşüne katıldıkları görülmektedir.

Tablo 10. Akrilik tırnağın şekillendirme zorluğuna yönelik görüşler

Görüşler	f	%
Tamamen Katılıyorum	-	-
Katılıyorum	6	22,2
Kararsızım	3	11,1
Katılmıyorum	13	48,1
Hiç Katılmıyorum	5	18,5
Toplam	27	100

Tablo 10’da ankete katılan gitaristlerin akrilik tırnağın şekillendirilmesine ilişkin görüşleri yer almaktadır. Buna göre katılımcılar “akrilik tırnağı şekillendirmek çok zordur” önermesine %48,1 oranında katılmıyorum, %22,2 oranında katılıyorum, %18,5 oranında hiç katılmıyorum, %11,1 oranında kararsızım şeklinde görüş bildirmişlerdir. Katılımcılardan tamamen katılıyorum şeklinde görüş bildiren olmamıştır. Elde edilen bu verilere göre gitaristlerin çoğunluğunun akrilik tırnağı şekillendirmenin zor olmadığı görüşüne katıldıkları görülmektedir.

Tablo 11. Akrilik tırnağın hissiyat kaybına yol açıp açmadığına yönelik görüşler

Görüşler	f	%
Tamamen Katılıyorum	7	25,9
Katılıyorum	7	25,9
Kararsızım	4	14,8
Katılmıyorum	8	29,6
Hiç Katılmıyorum	1	3,7
Toplam	27	100

Tablo 11’de ankete katılan gitaristlerin akrilik tırnağın yol açabileceği hissiyat kaybına ilişkin görüşleri yer almaktadır. Buna göre katılımcılar “akrilik tırnak kendi tırnağıma oranla hissiyat kaybına yol açmaktadır” önermesine %29,6 oranında katılmıyorum, %25,9 oranında katılıyorum, %25,9 oranında tamamen katılıyorum, %14,8 oranında kararsızım, %3,7 oranında hiç katılmıyorum şeklinde görüş bildirmişlerdir. Elde edilen bu verilere göre gitaristlerin çoğunluğunun akrilik tırnağın kendi tırnaklarına oranla hissiyat kaybına yol açtığı görüşüne katıldıkları görülmektedir. Ancak karşıt görüşe sahip gitaristlerin varlığı bu durumun kişiden kişiye farklılık gösterebileceğini ortaya koymaktadır. Ayrıca akrilik tırnağı yapan uzmanın mesleğine olan hakimiyetinin ve uygulanan malzemenin kalınlığının da sonuca önemli etkisinin olabileceği düşünülmektedir.

Tablo 12. Akrilik tırnağın hareket kabiliyetine olan etkisine yönelik görüşler

Görüşler	f	%
Tamamen Katılıyorum	6	22,2
Katılıyorum	2	7,4
Kararsızım	3	11,1
Katılmıyorum	14	51,9
Hiç Katılmıyorum	2	7,4
Toplam	27	100

Tablo 12’de ankete katılan gitaristlerin akrilik tırnağın yol açabileceği hareket kabiliyetinin kısıtlanmasına ilişkin görüşleri yer almaktadır. Buna göre katılımcılar “akrilik tırnak kendi tırnağıma oranla hareket kabiliyetimi kısıtlamaktadır” önermesine %51,9 oranında katılmıyorum, %22,2 oranında tamamen katılıyorum, %11,1 oranında kararsızım, %7,4 oranında hiç katılmıyorum, %7,4 oranında katılıyorum şeklinde görüş bildirmişlerdir. Karşıt görüşe sahip gitaristlerin varlığı bu durumun kişiden kişiye farklılık gösterebileceğini ortaya koymaktadır.

Tablo 13. Akrilik tırnağın gerçek tırnağa olan etkisine yönelik görüşler

Görüşler	f	%
Tamamen Katılıyorum	4	14,8
Katılıyorum	14	25,9
Kararsızım	6	22,2
Katılmıyorum	6	22,2
Hiç Katılmıyorum	4	14,8
Toplam	27	100

Tablo 13’te ankete katılan gitaristlerin sürekli akrilik tırnak kullanımının gerçek tırnağa olan etkisine ilişkin görüşleri yer almaktadır. Buna göre katılımcılar “sürekli akrilik tırnak kullanımı, kendi tırnağımda kalıcı hasara neden olmaktadır” önermesine %25,9 oranında katılıyorum, %22,2 oranında katılmıyorum, %22,2 oranında kararsızım, %14,8 oranında hiç katılmıyorum, %14,8 oranında tamamen katılıyorum şeklinde görüş bildirmişlerdir. Elde edilen bu verilere göre gitaristlerin çoğunluğunun sürekli akrilik tırnak kullanımının kendi tırnaklarında kalıcı hasara yol açacağı görüşüne katıldıkları görülmektedir. Buna paralel olarak olumlu ve olumsuz görüşler arasındaki farkın az olması bu konuda kesin bir yargıya varılmasını güçleştirmektedir.

Tablo 14. Akrilik tırnağın gerçek tırnağa olan etkisine yönelik görüşler

Görüşler	f	%
Tamamen Katılıyorum	3	11,1
Katılıyorum	7	25,9
Kararsızım	4	14,8
Katılmıyorum	12	44,4
Hiç Katılmıyorum	1	3,7
Toplam	27	100

Tablo 14’te ankete katılan gitaristlerin akrilik tırnak kullanmaktan vazgeçmenin zorluğuna ilişkin görüşleri yer almaktadır. Buna göre katılımcılar “akrilik tırnak kullanmaktan vazgeçtiğimde geri dönüşü çok zor ve zahmetlidir” önermesine %44,4 oranında katılmıyorum, %25,9 oranında katılıyorum, %14,8 oranında kararsızım, %11,1 oranında tamamen katılıyorum, %3,7 oranında hiç katılmıyorum şeklinde görüş bildirmişlerdir. Elde edilen bu verilere göre gitaristlerin çoğunluğunun akrilik tırnak kullanmaktan vazgeçmenin zor ve zahmetli olmadığı görüşüne katıldığı görülmektedir. Ancak akrilik tırnağın çıkartılması işlemi deneyimli bir gitarist ya da bir uzman tarafından yapılmalıdır. Aksi takdirde zor kullanarak çıkartılması durumunda gerçek tırnak üzerinde hasarlar oluşması muhtemeldir. Oluşan bu hasarlar gitaristlerin gerçek tırnaklarını kullanabilmeleri için uzunca bir süre beklemelerine neden olabilir.

Tablo 15. Akrilik tırnağın ses şiddetine olan etkisine yönelik görüşler

Görüşler	f	%
Tamamen Katılıyorum	3	11,1
Katılıyorum	11	40,7
Kararsızım	6	22,2
Katılmıyorum	6	22,2
Hiç Katılmıyorum	1	3,7
Toplam	27	100

Tablo 15’te ankete katılan gitaristlerin akrilik tırnağın ses şiddetine olan etkisine ilişkin görüşleri yer almaktadır. Buna göre katılımcılar “akrilik tırnak gitardan daha güçlü ses elde etmemi sağlar” önermesine %40,7 oranında katılıyorum, %22,2 oranında katılmıyorum, %22,2 oranında kararsızım, %11,1 oranında tamamen katılıyorum, %3,7 oranında hiç katılmıyorum şeklinde görüş bildirmişlerdir. Elde edilen bu verilere göre gitaristlerin çoğunluğunun akrilik tırnağın ses şiddetine olumlu etkileri olduğu görüşüne katıldıkları görülmektedir. Akrilik tırnak kullanan gitaristlerin büyük çoğunluğunun güçsüz ve kırılgan tırnaklara sahip olduğu göz önünde bulundurulduğunda, akrilik tırnağın sağlam yapısının ses şiddetine olumlu etkileri olması beklenen bir durumdur.

Tablo 16. Akrilik tırnağın gitar performansına olan etkisine yönelik görüşler

Görüşler	f	%
Tamamen Katılıyorum	7	25,9
Katılıyorum	11	40,7
Kararsızım	4	14,8
Katılmıyorum	4	14,8
Hiç Katılmıyorum	1	3,7
Toplam	27	100

Tablo16’da ankete katılan gitaristlerin akrilik tırnağın gitar performansına olan etkisine ilişkin görüşleri yer almaktadır. Buna göre katılımcılar “akrilik tırnak gitar performansımı olumlu yönde etkilemektedir” önermesine %40,7 oranında katılıyorum, %25,9 oranında tamamen katılıyorum, %14,8 oranında kararsızım, %14,8 oranında katılmıyorum, %3,7 oranında hiç katılmıyorum şeklinde görüş bildirmişlerdir. Elde edilen bu verilere göre gitaristlerin çoğunluğunun akrilik tırnağın gitar performansına olumlu etkileri olduğu görüşüne katıldıkları görülmektedir. Bu durumun, akrilik tırnağın ses şiddetine olan pozitif etkilerinden ve güçsüz tırnak problemini ortadan kaldırmasından kaynaklandığı düşünülmektedir. Olumsuz görüşlerin ise akrilik tırnağın yaratmış olduğu hissiyat kaybından kaynaklanması muhtemeldir.

Tablo 17. Akrilik tırnaktan daha kullanışlı yöntemlerin varlığına yönelik görüşler

Görüşler	f	%
Tamamen Katılıyorum	1	3,7
Katılıyorum	6	22,2
Kararsızım	14	51,9
Katılmıyorum	4	14,8
Hiç Katılmıyorum	2	7,4
Toplam	27	100

Tablo 17’de ankete katılan gitaristlerin akrilik tırnaktan daha kullanışlı olan yöntemler olup olmadığına ilişkin görüşleri yer almaktadır. Buna göre katılımcılar “akrilik tırnaktan çok daha kullanışlı yöntemler mevcuttur” önermesine %51,9 oranında kararsızım, %22,2 oranında katılıyorum, %14,8 oranında katılmıyorum, %7,4 oranında hiç katılmıyorum, %3,7 oranında tamamen katılıyorum şeklinde görüş bildirmişlerdir. Elde edilen bu verilere göre gitaristlerin çoğunluğunun akrilik tırnaktan daha iyi yöntemler olup olmadığı konusunda yeterince bilgi sahibi olmadıkları görülmektedir.

Tablo 18. Gitaristlerin akrilik tırnaktan haberdar olma durumlarına yönelik görüşler

Görüşler	f	%
Tamamen Katılıyorum	6	22,2
Katılıyorum	12	44,4
Kararsızım	6	22,2
Katılmıyorum	3	11,1
Hiç Katılmıyorum	-	-
Toplam	27	100

Tablo 18’de ankete katılan gitaristlerin akrilik tırnaktan diğer gitaristlerin yeterince haberdar olup olmadıklarına ilişkin görüşleri yer almaktadır. Buna göre katılımcılar “gitaristlerin akrilik tırnaktan yeterince haberdar olmadığını düşünüyorum” önermesine %44,4 oranında katılıyorum, %22,2 oranında tamamen katılıyorum, %22,2 oranında kararsızım, %11,1 oranında katılmıyorum şeklinde görüş bildirmişlerdir. Katılımcılardan hiç katılmıyorum şeklinde görüş bildiren olmamıştır. Elde edilen bu verilere göre katılımcıların büyük çoğunluğunun akrilik tırnağın gitaristler tarafından yeterince tanınmadığı görüşüne katıldıkları görülmektedir.

Tablo 19. Tırnak problemleri yaşayan gitaristlere akrilik tırnak önerme durumuna yönelik görüşler

Görüşler	f	%
Tamamen Katılıyorum	7	25,9
Katılıyorum	12	44,4
Kararsızım	4	14,8
Katılmıyorum	4	14,8
Hiç Katılmıyorum	-	-
Toplam	27	100

Tablo 19’da ankete katılan gitaristlerin tırnak problemi yaşayan gitaristlere akrilik tırnak kullanımını önerip önermediklerine ilişkin görüşleri yer almaktadır. Buna göre katılımcılar %44,4 oranında katılıyorum, %25,9 oranında tamamen katılıyorum, %14,8 oranında kararsızım, %14,8 katılmıyorum şeklinde görüş bildirmişlerdir. Katılımcılardan hiç katılmıyorum şeklinde görüş bildiren olmamıştır. Elde edilen bu verilere göre katılımcıların büyük çoğunluğunun tırnak problemi yaşayan gitaristlere akrilik tırnak kullanımını önerdikleri görülmektedir. Dolayısıyla gitaristlerin akrilik tırnak kullanımından memnun olduklarını söylemek mümkündür.

Sonuç ve Öneriler

Sonuçlar

Araştırmanın amaçları doğrultusunda uygulanan anketten elde edilen bulguların analiz edilmesinin ardından şu sonuçlara varılmıştır:

1. Katılımcılar içerisinde akrilik tırnak kullanan gitaristlerin çoğunluğu genç gitaristlerden oluşmakta ve ilerleyen yaşa bağlı olarak akrilik tırnak kullanımını azalmaktadır.
2. Katılımcılar arasında akrilik tırnak kullanan erkek gitarist sayısı kadın gitarist sayısından daha fazladır.
3. Katılımcıları akrilik tırnak kullanmaya yönelten nedenler arasında sırasıyla kırılğan tırnaklar, anlık tırnak kırılması, eriyen tırnaklar-bozulan tırnaklar, aşağıya eğimli tırnaklar ve tırnak kemirmek yer almaktadır.
4. Katılımcıların akrilik tırnağı kullanma süreleri sırasıyla, 1 yıldan daha fazla, 1-4 hafta arası, 6-12 ay arası, 1-3 ay arası ve 3-6 aydır.
5. Katılımcıların çoğu akrilik tırnak yapımında bir uzman desteği gerektiğini düşünmektedir.
6. Katılımcıların çoğu akrilik tırnağın yapım süresinin uzun olmadığını düşünmektedir.
7. Katılımcıların çoğu akrilik tırnağın sağlam ve dayanıklı olduğunu düşünmektedir.
8. Katılımcıların çoğu akrilik tırnağın fazla maliyetli olmadığını düşünmektedir.
9. Katılımcıların çoğu akrilik tırnağın bakımının zor olmadığını düşünmektedir.
10. Katılımcıların çoğu akrilik tırnağı şekillendirmenin zor olmadığını düşünmektedir.
11. Katılımcıların çoğu akrilik tırnağın hissiyat kaybına yol açtığını düşünmektedir.
12. Katılımcıların çoğu akrilik tırnağın hareket kabiliyetini kısıtlamadığını düşünmektedir.
13. Katılımcıların çoğu sürekli akrilik tırnak kullanımının gerçek tırnağa hasar vereceğini düşünmektedir.
14. Katılımcıların çoğu akrilik tırnak kullanmaktan vazgeçmenin zor ve zahmetli olmadığını düşünmektedir.
15. Katılımcıların çoğu akrilik tırnağın daha güçlü bir ses elde etmeye katkı sağladığını düşünmektedir.
16. Katılımcıların çoğu akrilik tırnağın performanslarını olumlu yönde etkilediğini düşünmektedir.
17. Katılımcıların çoğu akrilik tırnaktan daha kullanışlı yöntemler olup olmadığı konusunda yeterince bilgi sahibi olmadığını düşünmektedir.
18. Katılımcıların çoğu gitaristlerin akrilik tırnağı yeterince tanımadığını düşünmektedir.
19. Katılımcıların çoğu tırnak problemi yaşayan gitaristlere akrilik tırnak kullanımını önermektedir.

Bu sonuçlara dayanarak, hissiyat kaybına yol açması ve gerçek tırnağa hasar verme ihtimali dışında katılımcıların akrilik tırnak kullanımından memnun olduklarını söylemek mümkündür.

Öneriler

1. Tırnakları ile ilgili sorun yaşayan gitaristlerin akrilik tırnak kullanmadan önce bir dermatoloğa başvurmalarının faydalı olabileceği düşünülmektedir. Bu sayede problemin nedenleri saptanabilir ve varsa uygun tedavi yöntemi uygulanarak akrilik tırnak kullanma gereksinimi ortadan kaldırılabilir.
2. Belli bir tecrübe kazanılana kadar akrilik tırnak yapımında bir uzmandan yardım alınmasının verimi artıracacağı düşünülmektedir.
3. Akrilik tırnak yapımı konusunda deneyimli olan gitaristlerin beklenmedik zamanlardaki (sınav öncesi, konser öncesi vb.) tırnak kırılmaları için gitar kılıflarında akrilik tırnak malzemesi bulundurmalarının faydalı olabileceği düşünülmektedir. Böylelikle tırnak yüzeyinde oluşabilecek küçük çaplı kırık, çatlak ve yırtık gibi gitar icrasını engelleyici sorunlarla karşılaşılması halinde, kısa sürede bu sorunların üstesinden gelinmesi mümkün olacaktır.

4. İleriye dönük çalışmalarda akrilik tırnağın alerjiye neden olup olmadığı, doğal tırnakta hasara yol açıp açmadığı konuları detaylı olarak araştırılabilir.

Kaynakça/References

- Arai, H., Arai, T., Nakajima, H., & Haneke, E. (2004) Formable Acrylic Treatment for Ingrowing Nail with Gutter Splint and Sculptured Nail. *International Journal of Dermatology*, 43, 759 –765.
- Bobri, V. (1990). *The Segovia Technique*. Westport: The Bold Strummer Ltd.
- Gallardo, G. (2012). *Nylon, Nails and Playing It Again: Insider Dynamics in a Classical Guitar University Program* (Unpublished master thesis), Florida University, Florida.
- Gil, J.A., DeFroda, S.F., & Hsu, R.Y. (2016). Closed Traumatic Finger Tip Injuries in Patients with Artificial Nails: Removal Of UV Gel And Acrylic Nails Correspondence. *American Journal of Emergency Medicine*, 34, 307–337.
- Glise, A. (1997). *Classical Guitar Pedagogy*. St. Joseph: Mel Bay Publications.
- Madhani, N. A., & Khan, K. J. (2012). Nail Cosmetics. *Indian Journal of Dermatology Venereology and Leprology*, 78, 309-317.
- Mesleki Eğitim ve Öğretim Sistemini Güçlendirme Projesi, [MEGEP]. (2008). *Güzellik ve Saç Bakım Hizmetleri Takma Tırnaklar*. T.C. Millî Eğitim Bakanlığı, Ankara.
- Nicolas-Alcantara, F. A., Pastor-Nieto, M. A., Sanchez-Herreros, C., Perez-Mesonero, R., Melgar-Molero, V., Ballano, A., & De-Eusebio, E. (2016). Allergic Contact Dermatitis from Acrylic Nails in a Flamenco Guitarist. *Occupational Medicine*, 66, 751–753.
- Revell, F. (1999). *Hard As Nails*. Erişim Tarihi: 22 Mart, 2019, <http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=n5h&AN=SST19990912-1201LD&lang=tr&site=eds-live&authtype=uid>
- Şaklar, C. (2001). *Klasik Gitarda Sağ El Üzerine Tekniği Üzerine Yeni Bir Yaklaşım* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), İstanbul Üniversitesi, İstanbul.
- “Şablon Uygulaması”. Erişim Tarihi: 03.05.2019 https://cdn.shopify.com/s/files/1/0016/0464/9029/products/Screenshot2018-09-30-11-48-02-1_964x.png?v=1538327221
- “Tırnak Tip Uygulaması”. Erişim Tarihi: 03.05.2019 <https://www.thenailshop.com.au/professional-ballet-coffin-full-well-nail-tips-clear-bag-of-500pc>.

GELİŞTİRİLMİŞ FAGOT KAMIŞI¹⁻²

Enhanced Bassoon Reed

Özge USTA *

Anton TROFIMOV**

ÖZ

Yaşar Üniversitesi tarafından Bilimsel Araştırma Projesi (BAP) kapsamında fonlanan “Fagot Kamışının Geliştirilmesi Projesi” adlı projenin bilimsel çıktılarından birisi olan makalenin konusu, fagot enstrümanında standart ölçülerin dışında özel formlar ve ölçülerle yeni bir stilde kamış üretilmesidir. Bu yeni stil kamışı üretmekteki amaç, fagotta daha parlak sesler elde etmek; böylece enstrümanın günümüze kadar olan kullanımının dışında, fagotta yeni ses renklerini ortaya çıkarmaktır. Ayrıca fagotta elde edilmesi nispeten zor olan tiz seslerin, yeni stil kamış sayesinde icracıyı yormadan rahatlıkla ve doğru entonasyonda çıkmasının sağlanması amaçlanmıştır.

Bu amaç kapsamında, farklı özelliklere sahip 865 farklı fagot kamışı üretilmiştir. Bu fagot kamışlarının imalatında yedi farklı değişken bulunmuştur. Üretilen kamışlar, ilk aşamada profesyonel fagot sanatçıları tarafından denenmiş ve bir anket aracılığıyla değerlendirilmiştir. Ön değerlendirme olarak adlandırılan bu aşamanın sonunda, denen en ürüne en yüksek fiyatın verildiği 72 fagot kamışı seçilmiştir. Bu seçimde, dört farklı kamış türü için seçim yapılmış, ön değerlendirme sonucunda başarılı bulunan fagot kamışları listelenmiştir.

Farklı kamış türleri için yapılan seçim sonrasında, her bir grup farklı bir kuruma olmak üzere gönderilmiş ve bu kurumlarda profesyonel fagot icracılarının fagot kamışlarını değerlendirmesi sağlanmıştır. Satış fiyatı yüksek olan numunelerin belirlenmesinin ardından, müşteri talebine göre solo eserler, oda müziği ve orkestra eserleri için hangi fagot kamışının üretilmesi gerektiği araştırılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Fagot, Fagot Kamışı, Geliştirilmiş Fagot Kamışı, Solo Eserler İçin Fagot Kamışı, Oda Müziği Eserleri İçin Fagot Kamışı, Orkestra Eserleri İçin Fagot Kamışı

ABSTRACT

One of the scientific outputs of the project “The Development of Bassoon Reed Project” funded by Yaşar University Scientific Research Project (SRP) is the production of reed in a new style with special forms and dimensions outside the standard measurements in the bassoon. The purpose in producing this new style reed is to get brighter sounds in the bassoon; thus, to reach new sound colors outside the use of the instrument until today. It is also aimed to ensure that the high-pitched sounds that are relatively difficult to obtain in the bassoon can be easily and accurately introduced in the intonation without distracting the performer.

For this purpose, 865 different bassoon reeds with different characteristics were produced. Seven different variables were found in the production of these bassoon reeds. The produced reeds were first tried by professional bassoon artists and evaluated through a questionnaire. At the end of this stage called pre-evaluation, 72 bassoon reeds which were given the highest price were selected. In this selection, four different types of reed were selected and the pre-evaluation of the successful reeds were listed.

After the selection of different species of reed, each group was sent to a different institution and professional bassoon performers were able to evaluate bassoon reeds in these institutions. After determining the samples with high sales prices, which bassoon reed should be produced for solo works, chamber music and orchestral works according to customer demand was elaborated.

Keywords: Bassoon, Bassoon Reed, Enhanced Bassoon Reed, Bassoon Reed for Solo Compositions, Bassoon Reed for Chamber Music Compositions, Bassoon Reed for Orchestral Compositions.

¹ Bu çalışma, 01 Mayıs 2016-01 Ocak 2017 tarihleri arasında süregelen “Başarılı” olarak tamamlanan, Yaşar Üniversitesi BAP016 no.lu “Fagot Kamışının Geliştirilmesi” başlıklı Bilimsel Araştırma Projesi’nin bilimsel çıktısı olarak özgün makaleye dönüştürülmüştür.

Bu çalışma Yaşar Üniversitesi Proje Değerlendirme Komisyonu (PDK) tarafından kabul edilen BAP016 no.lu ve “Fagot Kamışının Geliştirilmesi” başlıklı proje kapsamında desteklenmiştir.

² Makalenin Giriş kısmı Doç. Dr. Özge Usta’nın danışmanlığında yazılan, ikinci yazar Anton Trofimov’un, Yaşar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı’nda tamamlanan “Fagot Akordunun ve Akort İnce Ayarının Yapılmasını Sağlayan Yeni Bir Es Borusu Sistemi ve Yeni Kamış Sistemi Hakkında Bir Öneri” başlıklı sanatta yeterlik tezinin bir bölümünden hareketle oluşturulmuştur.

Araştırma Makalesi - Geliş Tarihi/Received Date: 13.05.2019 **Kabul Tarihi/Accepted Date:** 30.05.2019

* **Sorumlu Yazar/Corresponding Author:** Doç. Dr., Yaşar Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Müzik Bölümü, Selçuk Yaşar Kampüsü Üniversite Caddesi No 37-39 Bornova-İzmir. ozge.usta@yasar.edu.tr. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-2766-8193>

** Sanatta Yeterlik Derecesi, Yaşar Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Müzik Bölümü, Selçuk Yaşar Kampüsü Üniversite Caddesi No 37-39 Bornova-İzmir. antonartist@hotmail.com.

Atf/Citation: Öztutgan, Z. (2019) Geliştirilmiş Fagot Kamışı. *Eurasian Journal of Music and Dance*, (14), 175-202.

Extended Abstract

One of the scientific outputs of the project “The Development of Bassoon Reed Project” funded by Yaşar University Scientific Research Project (SRP) is the production of reed in a new style with special forms and dimensions outside the standard measurements in the bassoon. The purpose in producing this new style reed is to get brighter sounds in the bassoon; thus, to reach new sound colors outside the use of the instrument until today. It is also aimed to ensure that the high-pitched sounds that are relatively difficult to obtain in the bassoon can be easily and accurately introduced to the intonation without distracting the performer.

For this purpose, 865 different bassoon reeds with different characteristics were produced. Seven different variables were found in the production of these bassoon reeds. The produced reeds were first tried by professional bassoon artists and evaluated through a questionnaire. At the end of this stage called pre-evaluation, 72 bassoon reeds which were given the highest price were selected. In this selection, four different types of reed were selected and the pre-evaluation of the successful reeds were listed.

After the selection of different species of reed, each group was sent to a different institution and professional bassoon performers were able to evaluate bassoon reeds in these institutions. After determining the samples with high sales prices, which bassoon reed should be produced for solo works, chamber music and orchestral works according to customer demand was elaborated.

The history of bassoon reed and the characteristics of reed in the historical process were examined in the introduction of the study. While instrument makers specialized in reed making in England and France until the 19th century, it is known that in Germany reeds were made by expert bassoon artists for a long time. But the fact that the first written source dates back to the 19th century during the 500-year history of the instrument, makes the reed which is one of the most important parts of the bassoon in order to obtain sound open to research.

In this study, providing the performer with the ability to blow more easily to the high-pitched voices with less effort and to perform without compromising the quality with minimum effort of the lip muscles is aimed by different measurement tests applied on the reeds in production. The ergonomic features of the instrument have been improved. The fact that the sound color of the bassoon is bright both instantaneously and continuously is the criteria for the sound to reach even the most distant points of the concert hall without distortion. In this sense, new tone colors which are not in the bassoon have been reached. The raw material of reed is straw. In this study, the domestic produced straw has also been tried.

Innovations that have been brought to the bassoon reed in the study were considered in the following ways:

There are different elements that affect the quality of the reed sound in the stages of the bassoon reed production. These are the types of the straws mentioned in the stages of reed production, ϕ (thickness), h and d values, reed scraping form, differences on sanding and the thickness of the wire.

Straw types affect sound quality. In order to understand the extent of this effect, a total of four different species were tested. Two of these species were domestic and two foreign products. Domestic products are supplied from Aegean and Mediterranean Regions, the foreign products are internationally common brands Rieger and Bonazza.

At the “Bottom Scraping Step” reed wall thickness is defined as “ ϕ ”. Although it varies along different reeds, ϕ value for the wall thickness is 1.30 mm. As the “ ϕ ” value reaches the upper limit, the sound obtained from the cane becomes softer; when the reed is thin, bright sounds can be obtained. The difference is caused by increased vibration when the core thickness is reduced. As it is targeted to be able to remove the high-pitched sounds, 1.10, 1.20 and 1.30 mm thickness were tested. It is expressed as $\Phi \in \{1.10, 1.20, 1.30\}$.

At the “Upper Scraping Step”, the two values gain importance. These are “h” and “d” values. As the upper scraping, two different values for “h” and three different values for “d” were studied. It is expressed as $h \in \{0.80, 0.90\}$ $d \in \{0.40, 0.50, 0.60\}$.

Experiments on the thickness of the bending wires were performed. 0.40, 0.50 ve 0.60 mm have been tried. It is expressed as $\Theta \in \{0.40, 0.50, 0.60\}$.

At the “Top Scraping Step” the reed tip is standardized as inverted and wide V shape. Here, the arcuate end scraping was also tried. It is expressed as $\in \{V \text{ top scarping}\}$.

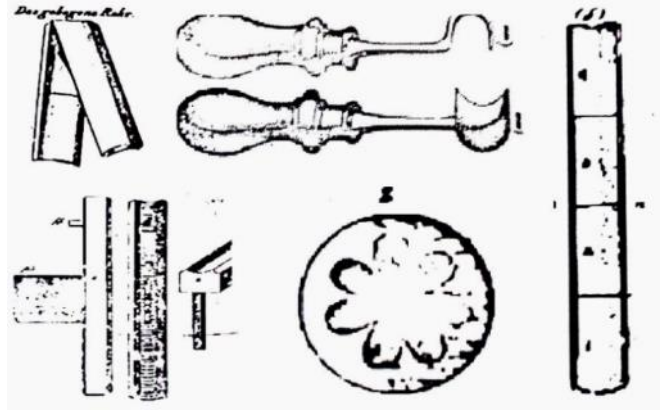
At the “Sanding Step” for the top of the cane, different sanding forms have been tried. Two different types of sandpaper were used; thickness bassoon reeds have been tried as well.

As a result, in the production of 865 different bassoon reeds with different characteristics, seven different variables were detected: reed type, scraping, sanding, bottom scraping measurement, upper side measurement, upper middle measurement and wire thickness. The bassoon reeds that were produced were tried by professional bassoon artists in the first stage and an assessment was performed through a questionnaire. A total of 72 bassoon reeds were selected for the highest price. In this election, the choice was made for four different types of reed. After the selection of different reed types, each group were sent to a different organization. In these institutions, it was ensured that professional bassoon performers evaluated bassoon reeds according to price and demand performing solo, orchestra and chamber music pieces.

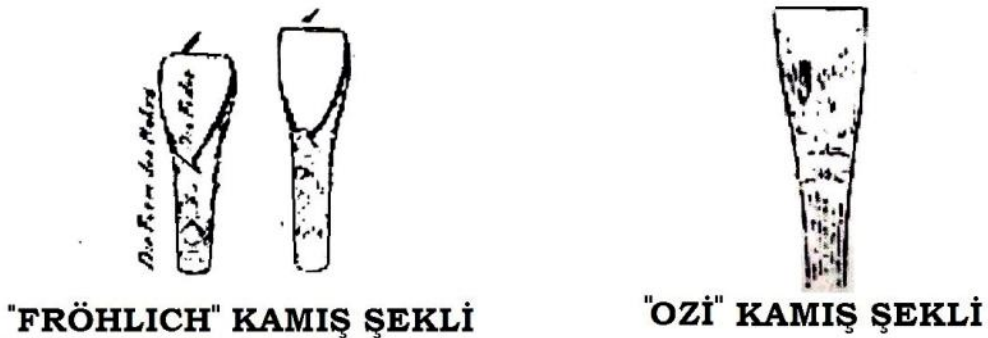
Fagot kamışı, fagot icracısı için en önemli parçalardan biridir. Bunun sebebi, icracının üflemesi ile kamışta oluşan titreşimlerin enstrümana eşit olarak dağılmasından kaynaklanmaktadır. Kamışın verdiği titreşimler, enstrümanın ses rengini belirlemekte, entonasyonun düzenlenmesini sağlamakta ve performans kalitesini arttırmaktadır.

Tarihsel süreçte İngiltere ve Fransa’da kamışlar uzmanlaşmış saz yapımcıları tarafından yapılırken Almanya’da uzman fagot sanatçıları tarafından yapılmaktaydı. Fagot kamışlarının diğer enstrümanların kamışlarına göre daha yavaş gelişmesinin sebebi, yapımcıların birbirleriyle iletişim halinde olmamaları, keşfettikleri yeniliklerini paylaşmamaları ve özgür çalışmalarını ile alakalıdır. Yapılan sistemler ve yenilikler sır olarak saklanmaktaydı. 19. yüzyılda kamış yapımı hakkında yazılmış makalelerin yayınlanması günümüze çeşitli kaynaklar sağlanmıştır (Hopa, 2010, s. 9).

Kamış yapımı Fröhlich’in 19. yüzyılda yazdığı kamış metodu ile başlamaktadır. Daha önce yazılmış bir metot bulunmadığından dolayı Fröhlich metodu kamış yapımı hakkında ilk yazılı kaynak olarak bilinmektedir. Almanya dışındaki Avrupa bölgesindeki sanatçılar kamış yapımının profesyonel sanatçıların değil amatörlerin işi olduğunu savunmuşlar. Fagot, nefesli enstrümanların arasında değerli bir saz olmaya başladıktan sonra, kamışlar ustalar tarafından üretilmeye başlamıştır (Schillinger, 2016, s. 53-75).

Şekil 1. Fröhlich'in Kamış Üretim Aletleri (<http://www.archive.li/2zp0T>, 04.02.2019)

Etienne Ozi tarafından 1803 yılında yazılan *Nouvelle Methodesi* (Yeni Metot) kamış yapımının temelini oluşturmuştur. Metot, Paris Konservatuvarı'nda yayımlanmıştır ve 1847 yılına kadar okulun müfredatında yer almıştır. Yayımlanmış bu metot Fransa ve diğer ülkelerin fagotçularının kendi metotlarını yazmalarını tetiklemiştir. Herhangi enstitü tarafından yayımlanmayan Julius Weissenborn'un 1887 yılında yazdığı metodunda sözlü anlatıma ağırlık verilmiştir ve Heckel sistemindeki fagotların kamışlarına ağırlık verilmiştir. Çağdaş dönemde kullanılan metotları etkileyen Weissenborn metodu birçok açıdan eksiklere sahip olsa da yeni başlayanlara kamış yapımını iyi anlatmaktadır. Weissenborn'un diğer kamış üreticilerinden farkı, işin teorik kısmının dışında psikolojik kısma da önem vermesi olmuştur. Yeni başlayan bir sanatçının kamış uzunluklarının ve genişliklerinin kendi enstrümanına göre ayarlaması gerekmekte olduğunu savunmuştur. Başarılı bir kamış seçiminde entonasyon ve ses rengine dikkat edilmesi gerekliliğini belirtmiştir. Weissenborn metodundan önce başka sanatçılar tarafından yazılan metotlarda, kimse yeni üretilmiş ve kullanılmış kamış arasındaki değişikliklerden bahsetmemiştir. Ozi, ebat, ölçü ve boyutların üzerine aksan yapmışken Joseph Fröhlich figür görsellerin üzerine yapmıştır. Fröhlich kargının çap ölçüsünün 25 milimetre olmasını savunmuştur. Kamış üretim aşamasındaki kamış forması hakkında fikirleri bulunmaktadır. Dar forma, küçük fakat köklü bir ses rengi verirken geniş forma, dudak kontrolünü düşürmekte ve kanaldan geçmesi gereken havanın kontrolü zorlaştırmaktadır; bu nedenle geniş formanın kötü ses renginin çıkmasına sebep olduğunu söylemiştir. Fröhlich kamış üretimi için uygun olan kargı şekillerini metodunda kullanmıştır. Günümüzdeki kamış yapımcıları kargı namlusunu dörde bölerek kamış üretmelerine rağmen Fröhlich kargı namlusunun dörde bölünerek kamış yapılmasını benimsememiştir (Schillinger, 2016, s. 53-75).

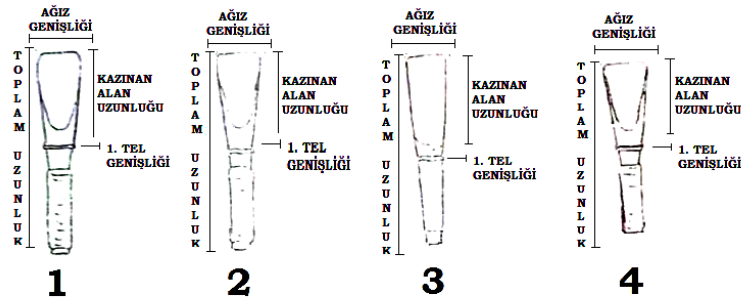
Şekil 2. Fröhlich ve Ozi Kamış Şekilleri (<http://www.archive.li/2zp0T>, 04.02.2019)

1811'de Fröhlich tarafından yayınlanan kitapta sunulan kamış üretim şekilleri ve 1803'te Ozi tarafından yayınlanan kamış üretim şekilleri arasındaki benzerlikler Alman ve Fransız ekollerin en güzel örnekleridir.

Carl Almenraeder (1786-1843) Alman ekolünü temsil eden ve fagot enstrümanının gelişmesi hakkında yayınlanmış bilimsel çalışmaları olan biridir. Fagot sanatçısı en kaliteli sazla çalışıyor olsa da sıkıntılı kamışın icra kalitesini düşürdüğünü öne sürerek kaliteli kamışın her icracı için çok önemli olduğunu belirtmektedir (Özkan, 2010, s. 51-64).

Kamış forma ölçülerinin tarihsel gelişimini bilmenin, yeni sistem kamış formasının gelişimini daha bilinçli ve bilimsel bir şekilde algılamayı sağlayacağı düşünülmektedir. Şekil 3 ile Şekil 4'te, 18. ve 19. yüzyıl kamışlarının fiziksel ölçüleri verilmektedir.

Şekil 3. 18. Yüzyıl Kamış Ölçüleri



1 Numaralı Kamış:

Toplam uzunluk: 81 milimetre.

Ağız genişliği: 18 milimetre.

Kazınan alan uzunluğu: 11. 5 milimetre.

1. Tel genişliği: 31 milimetre.

2 Numaralı Kamış:

Toplam uzunluk: 79 milimetre.

Ağız genişliği: 17 milimetre.

Kazınan alan uzunluğu: 9. 6 milimetre.

1. Tel genişliği: 30 milimetre.

3 Numaralı Kamış:

Toplam uzunluk: 78 milimetre.

Ağız genişliği: 14. 5 milimetre.

Kazınan alan uzunluğu: 10 milimetre.

1. Tel genişliği: 34 milimetre.

4 Numaralı Kamış:

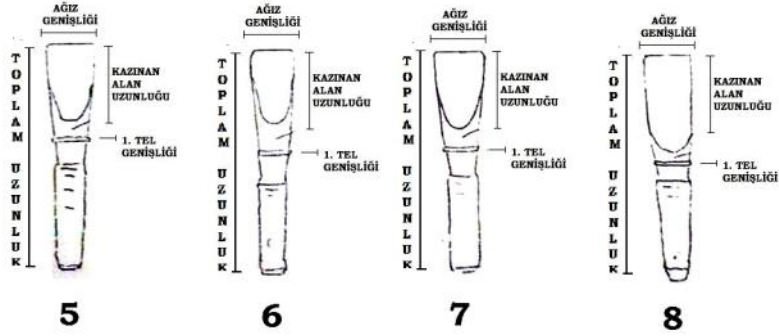
Toplam uzunluk: 65 milimetre.

Ağız genişliği: 16 milimetre.

Kazınan alan uzunluğu: 9.5 milimetre.

1. Tel genişliği: 25 milimetre.

Şekil 4. 19. Yüzyıl Kamış Ölçüleri

**5 Numaralı Kamış:**

Toplam uzunluk: 75 milimetre.

Ağız genişliği: 16 milimetre.

Kazınan alan uzunluğu: 11.5 milimetre.

1. Tel genişliği: 25 milimetre.

6 Numaralı Kamış:

Toplam uzunluk: 72 milimetre.

Ağız genişliği: 15 milimetre.

Kazınan alan uzunluğu: 10.5 milimetre.

1. Tel genişliği: 24 milimetre.

7 Numaralı Kamış:

Toplam uzunluk: 70 milimetre.

Ağız genişliği: 15 milimetre.

Kazınan alan uzunluğu: 10.5 milimetre.

1. Tel genişliği: 25 milimetre.

8 Numaralı Kamış:

Toplam uzunluk: 70 milimetre.

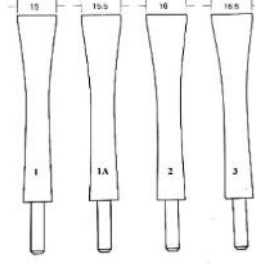
Ağız genişliği: 13.5 milimetre.

Kazınan alan uzunluğu: 11 milimetre.

1. Tel genişliği: 31 milimetre (Hopa, 2010, s. 19-20).

Günümüzde kamış formalarının geniş veya dar olanları bulunmaktadır. Her forma fagot üzerinde farklı etkiler vermektedir. Geniş formalar pes seslerin rahat çıkmasını sağlarken dar formalar tiz seslerin daha rahat çıkmasını sağlamaktadır. Georg Rieger firmasının ürettiği formaların en sık kullanılanları 1, 1A, 2 ve 3 numaralı formalardır (Hopa, 2010, s. 33-34).

Şekil 5. Georg Rieger Firmasının En Sık Kullanılan Kamış Formaları (Hopa, 2010, s. 34)



Şekil 5'te görülen kamış formalarının ölçüleri aşağıdaki gibidir:

Rieger 1 numaralı formasının en geniş bölümü 15.00 milimetre en dar bölümü 9.00 milimetredir.

Rieger 1A numaralı formasının en geniş bölümü 15.50 milimetre en dar bölümü 9.40 milimetredir.

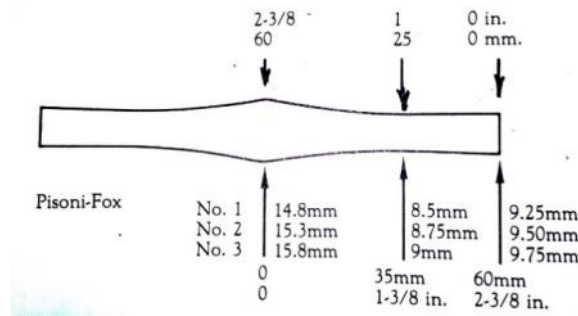
Rieger 2 numaralı formasının en geniş bölümü 16.00 milimetre en dar bölümü 9.60 milimetredir.

Rieger 3 numaralı formasının en geniş bölümü 16.50 milimetre en dar bölümü 9.70 milimetredir (Hopa, 2010, s. 34).

Bonazza, diğer önemli kamış yapım malzemelerini üreten firmadır. Bonazza firmasının da kendine özel 0, 1, 2 ve 3 numaralı kamış formaları bulunmaktadır. 0 numaralı forma en dar ölçülere sahipken 3 numaralı forma en geniş ölçülere sahiptir.

Fox ve Pisoni marka kamış formalarının ölçüleri Şekil 6'da görüldüğü üzere birbirleriyle aynıdır. BAP 016 başvuru numaralı çalışmada Rieger 1A kamış forması kullanılmıştır.

Şekil 6. Pisoni ve Fox Marka Kamış Formalarının Ölçüleri (Popkin, Glickman, 2013, s. 14)



Fagot kamışı imalatında kargı seçimi önemlidir. Bilinçsiz ya da yanlış kargı seçimi ile üretilecek kamışın tüm ölçüleri doğru kullanılsa da üretilecek kamış, kullanıma uygun olmayacaktır. Kargı namlusunun kabuk rengi, namlunun eğriliği, kargı namlusunun çapı, kargı kabuğunun parlaklığı ve kurutulma aşamasından sonra oluşan büzüşme çizgileri, kargının fagot kamışı için uygun olup olmadığını göstermektedir.

Fagot kamışının yapımı için kullanılacak kargının sahip olması gereken özellikler aşağıda verilmektedir:

- Kargı namlusu mümkün olduğu kadar yuvarlak ve simetrik olmalıdır.

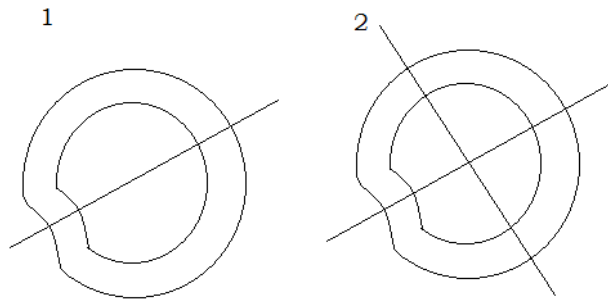
- b) Kargının kabuk rengi buğday sarısı olmalıdır. Yeşil ya da beyaza yakın açık sarı renkli kargılar fagot kamışının üretimi için uygun değildir. Yeşilimsi kargı kuruma aşamasını bitirmemiştir. Beyaza yakın sarı renkli kargı ise fazla kurutulduğunun göstergesidir ve saman niteliğinde olduğundan dolayı kaliteli kamışın üretilmesi için uygun değildir.
- c) Fagot kamışının üretimi için kargı namlusunun çapı 24-25 milimetre olmalıdır. Daha geniş çaplar kontrafagot kamışının üretimi için kullanılmaktadır. Daha dar çaplar ise korangle ve obua kamışlarının üretimi için uygundur.
- d) Kurutulma aşamasında fazla işlem görmüş kargı büzüşmeye ve deformasyona neden olur. Bu nedenle kargı seçimi yapıldığında, kabuğunun mümkün olduğu kadar parlak, pürüzsüz ve büzüşmemiş olmasına dikkat edilmesi gerekmektedir.

Kamış, yetiştiği bölgenin hava şartlarına, toprağına ve kurutulma işlemine göre farklılıklar gösterir. Yetiştigi süre içerisinde kargının üzerinde güneş ışınlarından kaynaklanan bir takım lekeler ortaya çıkar. Bu durum doğaldır ve kargının üzerinde çok lekenin olmadığı takdirde malzemenin uygunluk seviyesini bozmaz (Hopa, 2010, s. 22-24).

Eğer kargılar depoda uzun süre bekletilecekse, kurtlanma durumunu önlemek için sıkça kontrol edilmelidir. Kurtlanmış tek kargı namlusu yüzlerce kargıya yayılma riskini taşır. Bu sayede tüm kargı hasatı, kullanıma uygun olmayan hale gelebilir. Kurt, genellikle dairesel biçimde tüm namluya yayıldığından dolayı kargı, olduğu gibi kullanılmaz hale gelmektedir. Bazı kamış yapımcıları kurtlanmayı önleyebilmek amacıyla kargı aralarına tütün serpiştirir. Tütünün koku özelliklerinin kurtları uzaklaştırdığı düşünülmektedir.

Kargı namlusu dört eşit parçaya bölünmelidir. Kargının fiziksel özellikleri içerisinde, çapının bir bölümünde içeriye doğru bir girinti bulunmaktadır. Kargı, sözü geçen girintiden nişan alınarak Şekil 7'de gösterildiği gibi artı şeklinde dört eşit parçaya bölünmelidir. Bu şekilde bölünen kargı namlusu simetrik dört parçayı elde etmemizi sağlar. İlerideki aşamalarda kusursuz, dengeli ve simetrik kamış ağzı elde edilmesinin altyapısı açısından kargı namlusunun bu şekilde bölünmesi önemlidir.

Şekil 7. Kargı Namlusunun Dörde Bölünmesi (Lotsch, 1977, s. 16)



Kargı namlusunu dört eşit parçaya bölmek için kargı, dik olarak masa gibi düz bir zemine koyulmalıdır. Kesimin yapılacağı yerler işaretlendikten sonra bıçağın ucu ile kargının namlusuna baskı yapılarak bölünme işlemi yapılmaktadır (Lotsch, 1977, s. 16).

Günümüzde bölme işlemi daha kolay yapabilmek için kamış yapımı aletleri üreticisi olan Rieger firması, bir boru içinde artı şeklinde tasarlanan bıçaklara sahip bir alet üretmiştir. Bu sayede kargı namlusunun bölünme işlemi daha rahat ve hızlı bir hale gelmiştir.

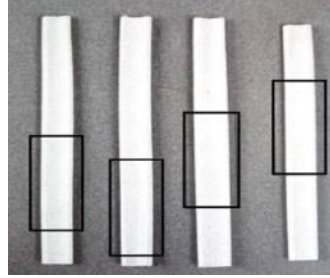
Kamış üretimi için kazımalara başlamadan önce kargı malzemesi, işlemlerin daha kolay ve esnek olması açısından ıslatılmalıdır.

Dörde bölünen kargı namlusu genellikle su ile ıslatılmaktadır. Yapılan araştırmada dörde bölünmüş kargı parçalarının her birinin üç, altı, on iki ve yirmi dört saat aralıklarla ıslatılmasından çıkan en verimli sonuç, yirmi dört saatlik sonuçtur. Eşit olarak kargının her yerinin ıslatılması süresi 24 saattir. 24 saat süresi boyunca ıslatılan kargı yumuşamıştır ve her yeri ıslanmış olacağından ötürü kamışın yapılış aşamaları daha verimli hale gelir. Daha az sürede ıslatılan kargı sert olacağından dolayı iç ve dış kazıma aşamalarında zorluk çıkartır; yapım verimliliğini düşürür ve bununla beraber makinelerin bıçak keskinliğinin ömrünü azaltır (Üzülmez, 2016, s. 46-47).

Alt kazıma işleminden önce dörde bölünmüş kargı parçalarının her birinin eşit uzunlukta olması gerekmektedir. Alt kazıma makineleri, 120 mm ile 118 mm arasında tasarlanmış bir girintili sabitleyiciye sahiptir. Bu nedenle kargılar 120 ya da 118 mm uzunluğunda kesilmelidir. İşlemi yapmak için Rieger marka alt kazıma makinelerinde özel bıçak tasarımına sahip olan bir aparat kullanılabilir.

Kargı uzunluklarını kısaltırken dörde bölünen kargı namlusunun parçalarının simetrik bir kamış elde etmek için Şekil 8'de gösterildiği gibi yamuk olmayan yerlerinden kesilmesine dikkat edilmelidir.

Şekil 8. Alt Kazıma Öncesi Kargıların Kesilmesi Gereken Bölgeler (Hopa, 2010, s. 26)



Alt kazıma makinesi ile kazınan kargı kalınlıklarının ölçüleri 1.0 mm ile 1.3 mm arasında kullanılmaktadır. Yapımcının yapım şekline göre makine ayarları ile oynayarak farklı ölçüler elde etmek mümkündür (Hopa, 2010, s. 27).

Alt kazıma ölçüleri kamışın ses rengini etkilediğini düşünülmektedir. Bunun sebebi kargının fizyolojik yapısı gereği kabuk kısmının yani dışının daha sert, içinin ise daha yumuşak olmasıdır. Kamış yapımcıları bu nedenlerden dolayı kalınlıklarla oynamalar yaparak çeşitli beklentilerde bulunmaktadır.

Üst kazıma işlemi, alt kazıma işleminden sonra gelen işlemdir; altı kazınmış kargının üst, yani kabuk kısmının kazıma işlemine denir. İşlem ilk kamış yapımcıları tarafından el işçiliği ile yapılmış olsa da günümüzde üst kazıma makinesi ile yapılmaktadır. Kargı, makinaya takıldıktan sonra kazınacak kısımların, özel tasarıma sahip bıçaklar yardımı ile yan olacak şekilde üç eşit çizgi ile işaretlenmektedir. Kazınacak kısımlar kargının ortasındaki bölgelerdir. Üst kazıma makinesi ile kazınan kargı kalınlıklarının ölçüleri, ortası 0.45 ile 0.55 arasında olmak üzere yapımcıya göre değişmekle beraber yanlarının ölçüleri 0.90 ile 1.00 mm olarak değerlendirilebilmektedir (Hopa, 2010, s. 31-32).

Alt ve üst makineden çıkmış kargılar, formaya göre kesilip şekillendirilmelidir. Forma ölçüleri, icracının fiziksel yapısına ve kullandığı enstrümanın özelliklerine göre özel olarak seçilmelidir (Topol, 1990, s. 7).

Forma ne kadar geniş olursa pes seslerde icra kolaylığı o kadar rahat olur. Forma daraldıkça tiz seslerde icra kolaylığı artmaktadır (Hopa, 2010, s. 33-34).

Altı ve üstü kazınmış kargı parçası ikiye katlandıktan sonra, formanın üzerine takılarak sıkıştırılır. Daha sonra, maket bıçağı kullanılarak formanın şekline göre kargı fazlalıkları alınır. Formanın üzerindeki kargının çatlamaması açısından fazlalıklar, formanın geniş tarafından başlayarak dar tarafına doğru ilerleyerek alınmalıdır (Topol, 1990, s. 8).

İkiye katlanıp formalanmış kargı, tel yardımı ile birbirine bağlanmalıdır. Formalanmış kargı boğazının, en dar yerine bıçak yardımıyla bir işaret çizgisi atılmalıdır. İşaretlenen yer, birinci telin takılacağı yerdir (Topol, 1990, s. 9).

Teller takıldıkça kargının içi yuvarlak bir hal almaya başlayacaktır. Bu nedenle kabuk kısmının çatlamaması ve eşit olarak yuvarlak bir biçime girmesi için maket bıçağı ile uzunlamasına çizgiler atılmalıdır.

Kargının kabuk kısmı, es borusuna takılacağından dolayı, es borusunun konik ölçüsüne göre tasarlanan bir çubuk üzerine takılmalıdır. Birinci telden 6-7 mm mesafe bırakıldıktan sonra hemen ikinci tel takılmalıdır. Pense yardımıyla, sıkı bir şekilde çubuklu kamışı çevirerek, kamış boğazına takılan ikinci tel bölgesinin yuvarlak bir şekil almasına kadar tel uçları sıkılmalıdır. Aynı şekilde üçüncü tel takılmakla birlikte kamışın uç kısmı pense yardımıyla şekillendirilmelidir. Kamışın birinci ve üçüncü tellerin aynı tarafa, ikinci telin ise ters tarafa baktığına dikkat edilmelidir. Döndürülmüş tel uçların uzunlukları 3-4 mm olmalıdır, fazlalıklar pense yardımı ile kesilmelidir (Topol, 1990, s. 10-11).

Kamış boğazı sonuna doğru açılarak konik bir şekil almakta, bu sayede aynı şekilde konik olan es borusuna girme imkânı sağlamaktadır.

Telleri takılmış kamış üzerine ip sarılmalıdır. İp sarma işlemi, hem kamışı es borusuna takarken parmakların kamışı rahat kavrayabilmesi hem de kamışın yanlardan hava kaçırmaması açısından önemlidir.

Sarmak amaçlı kullanılan ip, bal mumu üzerine güçlü bir şekilde sürülmüş ve ipin uzunluğu yaklaşık 50 cm olmalıdır. İp, ucundan 1 cm kadar bırakılarak bükülür ve alt telin üzerine düğüm atılır. Aynı zamanda atılan düğüm sol başparmağıyla sabitlenmelidir. Önce büyük aralıklar bırakarak daha sonra aralıkları küçülterek yukarıdan aşağıya, aşağıdan yukarıya ve bunun gibi devam etmekle birlikte, kamışı döndürerek, her ip çakışması durumunda eşit olma suretiyle düzeltilerek, ip kamış telinin etrafında sarılmalıdır. Önceki turlardan kalan boş çukurları üçüncü tur doldurur. Bunun ardından eşit aralıkları koruyarak ip sarılmaya devam edilmelidir. Sarılan ip normal geleneksel ölçülere ulaşmışsa yani artık tel görünmüyorsa, ip kamışın orta teline kadar (üst telden 7 mm aşağısında olan tel) birbirine bitişik bir şekilde sarılmalıdır. İşlem sonunda düğüm atılır, parmaklarla sıkıca sıkılır ve ip fazlalıkları kesilir. Orta tel kamışın bombesini daraltmamaya dikkat edilerek son kez sıkılıp iplerin olduğu tarafa bükülmelidir (Lotsch, 1974, s. 41-42-43).

İp sarma işleminden sonra kamışın ucu açılmalıdır. Bu işlem uç kesme makinesi ile yapılabilmektedir. Yaprak kısmının uzunluğu isteğe göre 27 ya da 28 mm bırakılarak kesilir. Yaprak kısmının kısa olması tiz seslerde kolaylık sağlarken, uzun bırakılması pes seslerde kolaylık sağlar (Hopa, 2010, s. 38).

Ucu kesilmiş kamış, uç kazıma makinesine yerleştirilerek kazınmalıdır. Titreşim hatlarını kazıyan uç kazıma makinesi, kamış yapım aşamasını kolaylaştıran önemli bir unsurdur. Uç kazıma makinesi, kamış ucunun

yanlarını kazır ve kalp denilen orta kısmı es geçerek titreşimlerin oluşması için ihtiyaç duyulan bir temel oluşturur (Hopa, 2010, s. 39).

Kamışın es borusuna girecek kısmının oyulması işlemi, kamışın es borusuna rahat girmesi, kamış ile es borusu arasında hava kaçırmaması ve kamışın es borusunda sabit durması açısından önemlidir. Kamışın es borusuna girecek kısmı, matkap ucuna benzer bir yapıya sahip arka açacak olarak adlandırılan bir aparat ile genişletilir. Daha sonra içindeki çapakları yok etmek için yuvarlak elmas eğe kullanılarak törpülenmelidir.

Başarılı bir şekilde makinede ya da elle kazınmış, yaprak kısmı uzunluğu doğru ayarlanmış kamış, tiz ve pes tonlarda hırıldayan parlak ve net bir ses vermektedir. Kamışa üflendiğinde kamıştan “hrrr” efektinin çıkması beklenir. Hırlayan seste olan tiz ve pes tonlardaki özellikler, kamış yapraklarının rahat titreştiğini, tellerin gerginliklerinin yeterli olduğunu, kamış ağzının doğru şekle sahip olduğuna şahitlik etmektedir (Topol, 1990, s. 13).

Kamış, fagot üzerinde denirken; çalma esnasında his rahatlığına, farklı nüanslarda ve farklı ses bölgelerinde nasıl cevap verdiği, dillere (staccato’ya) nasıl tepki gösterdiğine, uzun sesin özellikle hafif (piano) nüansta uzayıp uzamadığına dikkat edilmelidir (Topol, 1990, s. 13).

Kural olarak bilinmesi gereken şey “Bir günde hiçbir zaman hazır, kazınmış kamış yapılmaya çalışılmamalıdır.” (Topol, 1990, s. 14). Taze kamış çalındıkça hassasiyeti değişebilmektedir; bu nedenle kamışın çalınarak dolması ve daha sonra ince kazımalara geçilmesi tavsiye edilmektedir.

Yöntem ve Bulgular

Giriş bölümünde tarihsel süreçte fagot kamışı ve fagot kamışının imalatına değinilmesinin ardından bu çalışma ile hali hazırda üretilmekte ve kullanılmakta olan kamışa, tiz seslere daha rahat üfleme sonucu çıkabilme özelliği katılarak, icracının daha az çaba harcayarak, üretilmesi daha zor olan tiz sesleri daha uzun süre alan icra ortamlarında kaliteden ödün vermeden icra edebilmesi ve dudak kaslarının daha az yorulmasını sağlamaktadır. Kısacası enstrümanın ergonomik özellikleri iyileştirilmiştir.

Fagotun ses renginin anlık ve süreklilik olarak daha parlak çıkabilmesi, salonun en uzak noktalarına dahi sesin, kalitesi bozulmadan ulaşabilmesinin ölçüsüdür. Kamış hammaddesi olan kargının yerli kullanımı da denenmiştir.

Üretilen fagot kamışları için aşağıdaki yöntemler sırasıyla izlenmiştir.

1. KESİM: Kargı, bıçakla, enine 12 cm uzunlukta ve boyuna dört eşit parçaya kesilmiştir.
2. ISLATMA: Parçaların en az üç saat oda sıcaklığındaki suyla ıslatılması gerçekleştirilir; böylece kargı, şekil verilebilecek yumuşaklığa, esnekliğe kavuşur.
3. ALT KAZIMA: Kargı yumuşadıktan sonra Kamış Altı Makinesi ile et kalınlığı 1.30 mm olacak şekilde inceltir. Et kalınlığı “φ” ifadesi ile gösterilmiştir. Kamış alt yüzeyinin tamamı kazınmaktadır.
4. FORM VERME: Alt yüzeydeki et kalınlığı ayarlanan kamış parçaları, kamış formasına girmekte ve kesilerek ana hatlarını almaktadır.
5. ÜST KAZIMA: Kamış üstü kazıma homojen değildir; Kamış Üstü Makinesi ile verev formda inceltilmektedir. “h” ve “d” değerleri burada önem kazanmaktadır. Standart olarak “h” değeri 0.90 mm, “d” değeri ise 0.50 mm olarak kazınmaktadır.

6. BÜKME: Kamış hala ıslak formunda ikiye katlanmakta ve telle tutturulmaktadır. Kullanılan telin standart kalınlığı 0.50 mm'dir ve bakır malzemeden üretilmektedir. Kamış bağlantı bölümü, üç yerinden (alt, orta ve üst olarak) bağlanmaktadır, böylece kıvrılan parçaların ayrılması önlenmektedir. Fagotun "Çift Kamış"lı nefesli enstrüman olması kavramı, ikiye bölünen tek bir parçanın aslında iki parça kamıştan oluştuğunu ifade etmektedir.
7. YUVARLATMA: Dorn parçası ve pense yardımıyla, kamışın bağlantı bölümü yuvarlatılır. Böylece bağlantı bölümünün es borusuna takılacak ve hava geçişine izin verecek forma gelmesi sağlanır.
8. SABİTLEME: Kamış bağlantı bölümündeki iki parça, arasındaki mikro düzeydeki boşlukları kapatmak için bir tutkal sürüldükten sonra birbirine tutturulur. Bu aşamada, önceden ip kullanılmakta idi; ancak günümüzde plastik bir malzeme olan ve ısıyla şekillenen "daralan makaron" kullanılmaktadır. Daralan makaron, kamış bağlantı bölümüne sarılmakta ve ısıtılarak, kamış bağlantı bölümündeki yuvarlak şekli alması sağlanmaktadır. Böylece havanın sızması engellenmektedir.
9. UÇ KESME: Uç kesme makinesi ile kamışın uç kısmı (dudağın değdiği çalışan taraf) kesilmekte ve üfleme deliği açılmaktadır.
10. UÇ KAZIMA: Uç Kazıma Makinesi ile kesilen kamış ucunun inceltilmesi gerçekleşir. Böylece incelen kamış ucu daha çok titreşerek, sanatçıya çalma kolaylığı sağlanır. Standart yöntemde uç kazıma ters ve geniş açılı "V" şeklindedir.
11. ZIMPARA: İnce zımpara ile kamışın uç kısmı zımparalanmaktadır. Kamış dış yüzeyinde pürüzsüzlük sağlanarak, dudağı daha az rahatsız edecek hale getirilir.

Çalışmaya getirilmiş olan yenilikler ise şu şekilde düşünülmektedir:

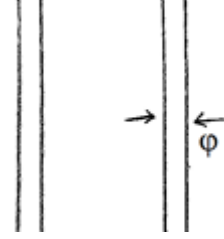
Yukarıda tanımlanan aşamalar çerçevesinde, kamış ses kalitesine etki eden farklı unsurlar bulunmaktadır. Bunlar kamış üretim aşamalarında değinilen kargı türü, φ (et kalınlığı), h ve d değerleri, kamış içi kazıma formu, kamış üstü zımpara farklılıkları ve kamış telinin kalınlığı olarak düşünülmüştür.

Kargı türleri, ses kalitesine etki etmektedir. Bu etkinin ne derecede olduğunu anlamak için toplamda dört farklı kargı türü üzerinde deneme yapılmıştır. Bu kargı türlerinin ikisi yerli, ikisi yabancı ürün olmuştur. Yerli ürünler Ege ve Akdeniz Bölgesi'nden temin edilmiş, yabancı ürünler ise uluslararası anlamda sıklıkla kullanılan "Rieger" ve "Bonazza" marka kargılar olmuştur.

Üretimdeki "Kesim" ve "Islatma" aşamalarında bir yenilik önerilmemiştir.

Alt Kazıma Aşaması'nda kamış et kalınlığı, Şekil 9.'da görüldüğü gibi " φ " olarak tanımlanmaktadır. Kamışın et kalınlığı için φ değeri farklılaşmakla beraber, standart değer 1.30 mm'dir. " φ " değeri üst sınıra yaklaştıkça kamıştan elde edilen ses yumuşaklaşmakta, kamış eti incelendiğinde ise parlak sesler elde edilebilmektedir. Aradaki farklılık, et incelendiğinde titreşimin artmasından kaynaklanmaktadır. Makaleye konu olan projede tiz seslerin çıkartılabilmesi hedeflendiği için, 1.10, 1.20 ve 1.30 mm'lik et kalınlıkları denenmiştir. $\Phi \in \{1.10, 1.20, 1.30\}$ olarak ifade edilmektedir.

Şekil 9. Kamış Dikey Kesitinde Et Kalınlığı



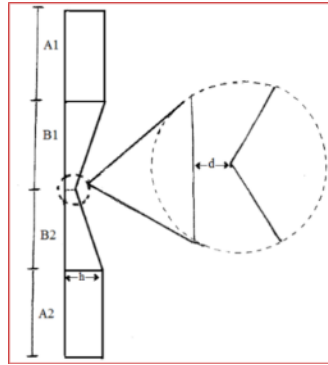
“Form verme” aşamasında bir değişiklik önerilmemiştir.

Üst Kazıma Aşaması’nda kamış üstünün kazınmasında ise, iki değer önem kazanmaktadır, bunlar Şekil 10.’da belirtilen “h” ve “d” değerleridir. Kamış üstü kazınma formunda “h” için iki farklı değer, “d” için ise üç farklı değer üzerinde çalışılmıştır.

$$h \in \{0.80, 0.90\}$$

$$d \in \{0.40, 0.50, 0.60\} \text{ olarak ifade edilebilir.}$$

Şekil 10. Kamış Altı

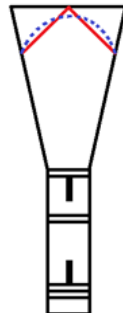


Bükmede kullanılacak tel kalınlıkları üzerinde deneme yapılmıştır. 0.40, 0.50 ve 0.60 mm olarak denenmiştir. $\Theta \in \{0.40, 0.50, 0.60\}$ olarak ifade edilebilir.

“Yuvarlatma”, “Sabitleme” ve “Uç Kesme” aşamalarında değişiklik önerilmemiştir.

Uç Kazıma Aşaması’nda kamış ucu standart olarak ters ve geniş v şeklinde kazınmaktadır. Burada, yay şeklinde uç kazıma da denenmiştir (Şekil 11.). Uç Kazıma $\in \{v \text{ kazıma, yay kazıma}\}$

Şekil 11. Kamış Ucu Kazıma



Zımpara Aşaması'nda kamışın üstü için, farklı zımpara formları denenmiştir. Kalın ve ince olmak üzere iki farklı zımpara kullanılmıştır. Bunlara ek olarak zımparasız fagot kamışları da denenmiştir.

Neticede, farklı özelliklere sahip 867 farklı fagot kamışı üretilmiştir. Bu fagot kamışlarının imalatında yedi farklı unsur (değişken) bulunmaktadır. Bu değişkenler ve değişkenlerin değerleri Tablo 1'de gösterildiği şekildedir:

Tablo 1. Fagot Kamışı İmalatındaki Değişkenler ve Bu Değişkenler İçin Belirlenen Değerler

Değişkenler	Değerler
Kamış Türü	Akdeniz
	Bonazza
	Ege
	Rieger
Kazıma	Standart Kazıma
	Ucu V kazıma
	Ucu Yay Kazıma
Zımpara	İnce Zımpara
	Kalın Zımpara
	Zımparasız
Alt Kazıma Ölçüm	1.1 mm
	1.2 mm
	1.3 mm
Üst Yan Ölçüm	0.8 mm
	0.9 mm
Üst Orta Ölçüm	0.4 mm
	0.5 mm
	0.6 mm
Tel Kalınlığı	0.5 mm
	0.6 mm
	0.7 mm

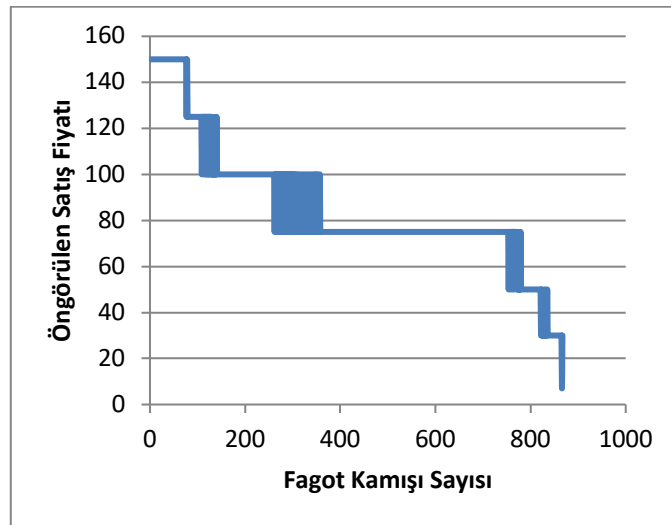
Makaleye konu olan proje kapsamında, ön değerlendirme için 867 adet fagot kamışı üretilmiştir. Bu ürünlerin kamış tipine göre dağılımı Tablo 2'de görüldüğü gibidir:

Tablo 2. Öndeğerlendirmede Üretilen Fagot Kamışı Sayısı

Değişkenler	Değerler	Üretilen Kamış Sayısı
Kamış Türü	Akdeniz	218
	Bonazza	215
	Ege	217
	Rieger	217
Kazıma	Standart Kazıma	446
	Ucu V kazınmış	210
	Ucu yay kazınmış	211
Zımpara	İnce zımpara	211
	Kalın Zımpara	211
	Zımparasız	445
Alt Kazıma Ölçüm	1.1 mm	289
	1.2 mm	293
	1.3 mm	285
Üst Yan Ölçüm	0.8 mm	438
	0.9 mm	429
Üst Orta Ölçüm	0.4 mm	291
	0.5 mm	288
	0.6 mm	288
Tel Kalınlığı	0.5 mm	287
	0.6 mm	289
	0.7 mm	291

Üretilen fagot kamışları, ilk aşamada Fagot enstrümanını profesyonel olarak icra eden Anton Trofimov ve Aşkın Usta tarafından denenmiş ve bir anket aracılığıyla değerlendirilmiştir. Değerlendirme anketi Ek-1'de görülebilmektedir. Ön değerlendirme olarak adlandırılan bu aşamanın sonunda, ürünler için belirlenen fiyatın dağılımı Şekil 12.'deki gibidir:

Şekil 12. Fagot Kamışlarının Öndeğerlendirmesi Sonucunda, Satış İçin Öngörülen Fiyat Dağılımı



Denenen ürüne en yüksek fiyatın (150 TL) verildiği toplam 72 fagot kamışı seçilmiştir. Bu seçimde, dört farklı kamış türü için seçim yapılmıştır, ön değerlendirme sonucunda başarılı bulunan fagot kamışlarının listesi **Hata! Başvuru kaynağı bulunamadı., Hata! Başvuru kaynağı bulunamadı., Hata! Başvuru kaynağı bulunamadı. ve Hata! Başvuru kaynağı bulunamadı.**'da belirtilmektedir:

Tablo 3. Akdeniz Tipi Kamış İle Yapılan En İyi Fagot Kamışları

KOD	Kazıma	Zımpara	Alt	Üst Yan	Üst Orta	Tel
A01	Standart Kazıma	Zımparasız	1.2	0.9	0.4	0.6
A02	Ucu yay kazınmış	Zımparasız	1.1	0.9	0.5	0.6
A03	Ucu yay kazınmış	Zımparasız	1.2	0.9	0.5	0.6
A04	Standart Kazıma	İnce Zımpara	1.1	0.8	0.5	0.6
A05	Standart Kazıma	İnce Zımpara	1.1	0.8	0.4	0.6
A06	Standart Kazıma	İnce Zımpara	1.2	0.9	0.5	0.6
A07	Standart Kazıma	Kalın Zımpara	1.2	0.8	0.5	0.6
A08	Ucu V kazınmış	Zımparasız	1.2	0.8	0.5	0.6
A09	Standart Kazıma	Kalın Zımpara	1.1	0.8	0.6	0.6
A10	Standart Kazıma	İnce Zımpara	1.2	0.8	0.4	0.6
A11	Standart Kazıma	İnce Zımpara	1.3	0.9	0.5	0.6
A12	Ucu yay kazınmış	Zımparasız	1.3	0.9	0.5	0.6
A13	Ucu yay kazınmış	Zımparasız	1.3	0.9	0.4	0.6
A14	Ucu V kazınmış	Zımparasız	1.3	0.8	0.4	0.6
A15	Standart Kazıma	İnce Zımpara	1.3	0.9	0.6	0.6
A16	Standart Kazıma	İnce Zımpara	1.3	0.9	0.4	0.6
A17	Standart Kazıma	Kalın Zımpara	1.3	0.8	0.6	0.6
A18	Standart Kazıma	Kalın Zımpara	1.3	0.9	0.6	0.6

Tablo 4. Bonazza Tipi Kamış İle Yapılan En İyi Fagot Kamışları

KOD	Kazıma	Zımpara	Alt	Üst Yan	Üst Orta	Tel
B01	Standart Kazıma	Zımparasız	1.2	0.9	0.4	0.6
B02	Ucu yay kazınmış	Zımparasız	1.1	0.9	0.5	0.6
B03	Ucu yay kazınmış	Zımparasız	1.2	0.9	0.5	0.6
B04	Standart Kazıma	İnce zımpara	1.1	0.8	0.5	0.6
B05	Standart Kazıma	İnce zımpara	1.1	0.8	0.4	0.6
B06	Standart Kazıma	İnce zımpara	1.2	0.9	0.5	0.6
B07	Standart Kazıma	Kalın zımpara	1.2	0.8	0.5	0.6
B08	Ucu V kazınmış	Zımparasız	1.2	0.8	0.5	0.6
B09	Standart Kazıma	Kalın zımpara	1.1	0.8	0.6	0.6
B10	Standart Kazıma	İnce zımpara	1.2	0.8	0.4	0.6
B11	Standart Kazıma	İnce zımpara	1.3	0.9	0.5	0.6
B12	Ucu yay kazınmış	Zımparasız	1.3	0.9	0.5	0.6
B13	Ucu yay kazınmış	Zımparasız	1.3	0.9	0.4	0.6
B14	Ucu V kazınmış	Zımparasız	1.3	0.8	0.4	0.6
B15	Standart Kazıma	İnce zımpara	1.3	0.9	0.6	0.6
B16	Standart Kazıma	İnce zımpara	1.3	0.9	0.4	0.6
B17	Standart Kazıma	Kalın zımpara	1.3	0.8	0.6	0.6
B18	Standart Kazıma	Kalın zımpara	1.3	0.9	0.6	0.6

Tablo 5. Ege Tipi Kamış İle Yapılan En İyi Fagot Kamışları

KOD	Kazıma	Zımpara	Alt	Üst Yan	Üst Orta	Tel
E01	Standart Kazıma	Zımparasız	1.2	0.9	0.4	0.6
E02	Ucu yay kazınmış	Zımparasız	1.1	0.9	0.5	0.6
E03	Ucu yay kazınmış	Zımparasız	1.1	0.8	0.6	0.6
E04	Ucu yay kazınmış	Zımparasız	1.2	0.9	0.5	0.6
E05	Standart Kazıma	İnce zımpara	1.1	0.8	0.5	0.6
E06	Standart Kazıma	İnce zımpara	1.1	0.8	0.4	0.6
E07	Standart Kazıma	İnce zımpara	1.2	0.9	0.5	0.6
E08	Standart Kazıma	Kalın zımpara	1.2	0.8	0.5	0.6
E09	Ucu V kazınmış	Zımparasız	1.2	0.8	0.5	0.6
E10	Standart Kazıma	Kalın zımpara	1.1	0.8	0.6	0.6
E11	Standart Kazıma	İnce zımpara	1.2	0.8	0.4	0.6
E12	Standart Kazıma	İnce zımpara	1.3	0.9	0.5	0.6
E13	Ucu yay kazınmış	Zımparasız	1.3	0.9	0.5	0.6
E14	Ucu yay kazınmış	Zımparasız	1.3	0.9	0.4	0.6
E15	Ucu V kazınmış	Zımparasız	1.3	0.8	0.4	0.6
E16	Standart Kazıma	İnce zımpara	1.3	0.9	0.6	0.6
E17	Standart Kazıma	İnce zımpara	1.3	0.9	0.4	0.6

E18	Standart Kazıma	Kalın zımpara	1.3	0.8	0.6	0.6
------------	-----------------	---------------	-----	-----	-----	-----

Tablo 6. Rieger Tip Kamış İle Yapılan En İyi Fagot Kamışları

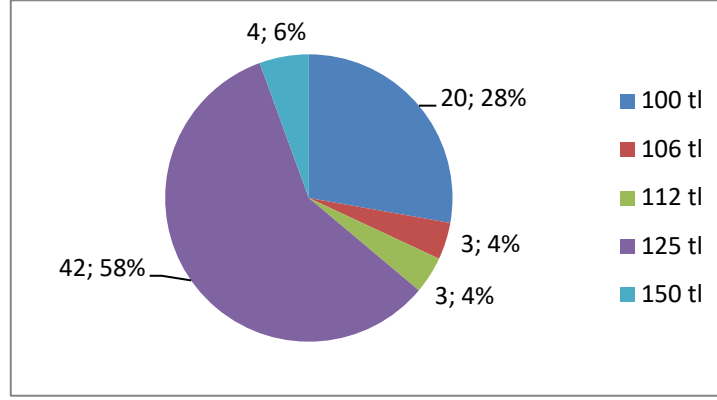
KOD	Kazıma	Zımpara	Alt	Üst Yan	Üst Orta	Tel
R01	Standart Kazıma	Zımparasız	1.2	0.9	0.4	0.6
R02	Ucu yay kazınmış	Zımparasız	1.1	0.9	0.5	0.6
R03	Ucu yay kazınmış	Zımparasız	1.2	0.9	0.5	0.6
R04	Standart Kazıma	İnce zımpara	1.1	0.8	0.5	0.6
R05	Standart Kazıma	İnce zımpara	1.1	0.8	0.4	0.6
R06	Standart Kazıma	İnce zımpara	1.2	0.9	0.5	0.6
R07	Standart Kazıma	Kalın zımpara	1.2	0.8	0.5	0.6
R08	Ucu V kazınmış	Zımparasız	1.2	0.8	0.5	0.6
R09	Standart Kazıma	Kalın zımpara	1.1	0.8	0.6	0.6
R10	Standart Kazıma	İnce zımpara	1.2	0.8	0.4	0.6
R11	Standart Kazıma	İnce zımpara	1.3	0.9	0.5	0.6
R12	Ucu yay kazınmış	Zımparasız	1.3	0.9	0.5	0.6
R13	Ucu yay kazınmış	Zımparasız	1.3	0.9	0.4	0.6
R14	Ucu V kazınmış	Zımparasız	1.3	0.8	0.4	0.6
R15	Standart Kazıma	İnce zımpara	1.3	0.9	0.6	0.6
R16	Standart Kazıma	İnce zımpara	1.3	0.9	0.4	0.6
R17	Standart Kazıma	Kalın zımpara	1.3	0.8	0.6	0.6
R18	Standart Kazıma	Kalın zımpara	1.3	0.9	0.6	0.6

Farklı kamış türleri için yapılan seçim sonrasında, her bir grup farklı bir kuruma olmak üzere gönderilmiş ve bu kurumlarda profesyonel fagot icracılarının fagot kamışlarını değerlendirilmesi sağlanmıştır. Bu değerlendirme sırasında Ek-1'de belirtilen fagot kamışı değerlendirme anketi kullanılmıştır. Her bir kamış türü dört farklı katılımcı tarafından değerlendirilmiştir.

Fiyata Göre Genel Değerlendirme

Elde edilen sonuçlara fiyat açısından bakıldığında, değerlendirilen fagot kamışlarının dördüne 150 TL fiyat biçildiği görülmektedir (Şekil 13). Bazı numunelerde fiyat konusunda katılımcılar arasında uzlaşma sağlanamadığı için verilen fiyatların ortalaması alınmıştır. Bu numuneler için, ortalama alınması sonucunda elde edilen 112 ve 106 TL değerleri önerilen satış ücreti kabul edilmiştir.

Şekil 13. Fagot Kamışı Değerlendirmesinde Öngörülen Satış Ücretlerinin Dağılımı



Bu dağılımda en yüksek fiyatı (150 TL) alan dört numunenin özelliklerine bakıldığında (Tablo 7), bu numunelerin tamamında, hem tiz hem de pes seslerin iyi çıktığı, tamamının solo ve orkestrada kullanım için uygun olduğu belirtilmiştir. Ayrıca bu fagot kamışlarının piyano ve forte nüanslarında iyi ses çıkarttıkları ifade edilmiştir.

Tablo 7. En Yüksek Fiyatı Alan Dört Numunenin Değerlendirme Sonuçları

KOD	Ses Rengi	Solo kullanım	Orkestra kullanımı	Oda Müziği kullanımı
A 14	Parlak	1	1	
B 17	Parlak	1	1	
E 18	Zırlak	1	1	1
R 3	Açık	1	1	1

En İyi Fiyat Alan Numunelerin Değerlendirilmesi

Değerlendirme sonucunda, önerilen satış fiyatı 125 TL ve üzerinde olan fagot kamışları incelenmiştir. Bu fagot kamışları için dört farklı değerlendiricinin yorumları birleştirilecek, ortalama bir değerlendirme sonucu elde edilmiştir. Bu aşamada bir numune, değerlendirmelerin tutarsız olması sebebiyle değerlendirme dışında tutulmuştur. B2 kodlu bu numune için iki değerlendirici tiz seslerin iyi pes seslerin kötü olduğunu belirtirken, diğer iki katılımcı bunun tam tersini ifade etmektedir.

Bunun dışında oyçokluğuna uygun olarak hareket edilmiştir. Örneğin B7 numunesi için, üç katılımcı Parlak ses tonu verdiğini belirtirken, bir katılımcı Zırlak ses tonu verdiğini belirtmiştir. Oyçokluğu dikkate alınarak bu numunenin parlak ses rengine sahip olduğuna kanaat getirilmiştir.

Verinin düzenlenmesi sonucunda, 45 farklı numune katılımcıların oybirliği ile 125 TL ve üzerinde satış için uygun görülmüştür. Bu numuneler, aşağıdaki şekilde (Tablo 8) listelenmiştir.

Tablo 8. Satış Fiyatı 125 TL ve Üzerinde Olarak Öngörülen 45 Numune

	Kamış Tipi			
	Akdeniz	Bonazza	Ege	Rieger
KODLAR	A 3	B 3	E 1	R 1
	A 4	B 4	E 2	R 2
	A 7	B 6	E 3	R 3
	A 8	B 10	E 4	R 4
	A 9	B 13	E 6	R 6
	A 12	B 15	E 7	R 7
	A 13	B 16	E 11	R 12
	A 14	B 17	E 12	R 14
	A 15	B 18	E 13	R 15
	A 16		E 15	R 16
	A 17		E 17	R 17
	A 18		E 18	R 18

Talebe Uygun Fagot Kamışının Belirlenmesi

Satış fiyat yüksek olan numunelerin belirlenmesinin ardından, müşteri talebine göre hangi fagot kamışının üretilmesi gerektiği bu bölümde araştırılmaktadır.

Solo Kullanım İçin Uygun Olan Fagot Kamışları

Bu grupta, solo kullanım için uygun olan 28 farklı numune bulunmaktadır. Bu numunelerin özelliklerine göre dağılımlarına bakıldığında (Tablo 9), koyu ses rengi veren ve solo kullanıma uygun bir numunenin bulunmadığı görülmektedir.

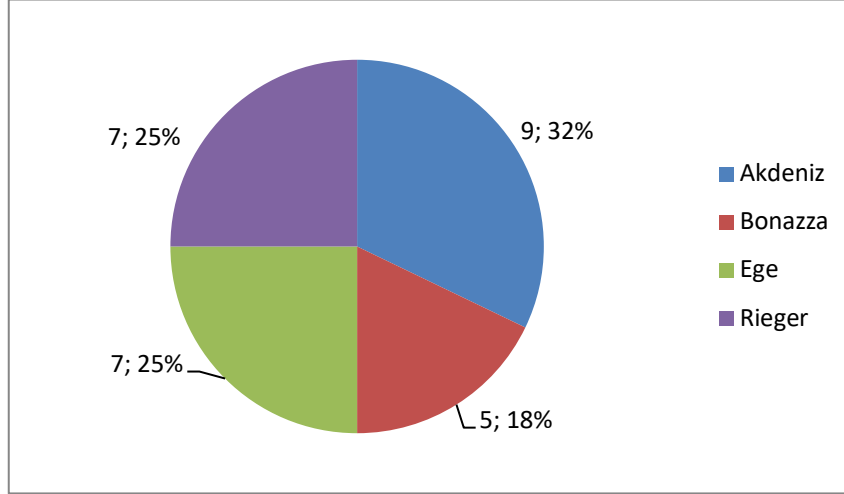
Tablo 9. Solo Kullanım İçin Uygun Bulunan Fagot Kamışlarının Değerlendirme Sonuçları

Özellik	Ses Rengine Göre Numune Sayısı					TOPLAM
	Açık	Koyu	Parlak	Yumuşak	Zırlak	
Tiz sesler iyi çıkıyor	7		13	1	3	24
Tiz sesler kötü çıkıyor			3		1	4
Pes sesler iyi çıkıyor	6		12	1	2	21
Pes sesler kötü çıkıyor	1		4		2	7
Piyano nüansında ses iyi çıkıyor	5		12		4	21
Piyano nüansında ses kötü çıkıyor	2		4	1		7
Forte nüansında ses iyi çıkıyor	4		13	1	3	21
Forte nüansında ses kötü çıkıyor	3		3		1	7

Solo kullanım için uygun olan 28 fagot kamışının içindekilerin dördü³ sadece solo kullanım için uygun, orkestra veya oda müziği kullanımı için uygun değildir.

28 fagot kamışının özellikleri incelendiğinde, en az Bonazza türü kargının uygun olduğu görülmektedir (Şekil 14).

Şekil 14. Solo Kullanım İçin Uygun Olan 28 Fagot Kamışının Kamış Türlerinin Dağılımı



Ayrıca solo için uygun olan fagot kamışlarının imalat özellikleri incelendiğinde (Tablo 10); fagot kamışlarının ağırlıklı standart kazıma, zımparasız, üst yanı 0.9 mm ölçüde, üst ortanın 0.5 mm ölçüde olduğu görülmektedir. Ayrıca hepsi 0.6 mm kalınlığında tel ile sarılmıştır.

Tablo 10. Solo Kullanıma Uygun Fagot Kamışlarının İmalat Özellikleri

Değişken	Değer	Frekans	Yüzde
Kazıma	Standart Kazıma	16	57%
	Ucu V kazınmış	3	11%
	Ucu yay kazınmış	9	32%
Zımpara	İnce Zımpara	9	32%
	Kalın Zımpara	5	18%
	Zımparasız	14	50%
Alt	1.1 mm	4	14%
	1.2 mm	12	43%
	1.3 mm	12	43%
Üst Yan	0.8 mm	11	39%
	0.9 mm	17	61%
Üst Orta	0.4 mm	9	32%
	0.5 mm	13	46%
	0.6 mm	6	21%
Tel	0.5 mm	0	0%
	0.6 mm	28	100%
	0.7 mm	0	0%

³ Bu grup; A9, A18, B10, R2'den oluşmaktadır.

Orkestra İçin Kullanımı Uygun Olan Fagot Kamışları

Bu grupta, orkestra kullanımı için uygun olan 38 farklı numune bulunmaktadır. Bu fagot kamışlarının ağırlıklı parlak ses renginde olduğu görülmektedir (Tablo 11).

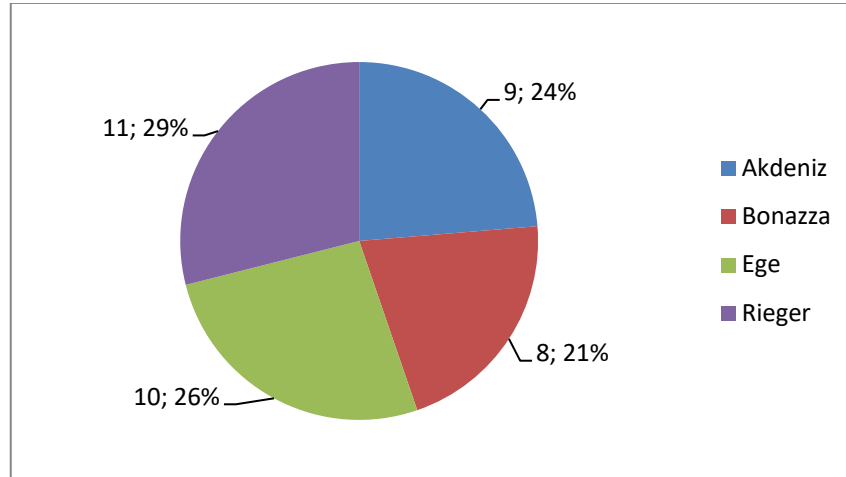
Tablo 11. Orkestrada Kullanım İçin Uygun Olan 38 Fagot Kamışının Değerlendirme Sonuçları

Özellik	Ses Rengine Göre Numune Sayısı					Toplam
	Açık	Koyu	Parlak	Yumuşak	Zırlak	
Tiz sesler iyi çıkıyor	8	1	17	1	2	29
Tiz sesler kötü çıkıyor	2		5	1	1	9
Pes sesler iyi çıkıyor	7		17	1	2	27
Pes sesler kötü çıkıyor	3	1	5	1	1	11
Piyano nüansında ses iyi çıkıyor	8	1	17	2	3	31
Piyano nüansında ses kötü çıkıyor	2		5			7
Forte nüansında ses iyi çıkıyor	7	1	17	2	2	29
Forte nüansında ses kötü çıkıyor	3		5		1	9

Orkestra kullanımı için uygun olan 38 fagot kamışı içindekilerin sekizi⁴ sadece orkestra kullanımı için uygun, solo veya oda müziği kullanımı için uygun değildir.

38 fagot kamışının kamış türü incelendiğinde, en az Bonazza türü kargının uygun olduğu görülmektedir (Şekil 15).

Şekil 15. Orkestra Kullanımı İçin Uygun Olan 38 Fagot Kamışının Kamış Türlerinin Dağılımı



Ayrıca orkestra için uygun olan fagot kamışlarının imalat özellikleri incelendiğinde (Tablo 12), fagot kamışlarının çoğunlukla standart kazım, 1.3 mm alt ölçüsünde, 0.9 mm üst yan ölçüsünde olduğu ve 0.6 mm kalınlığında telle sarıldığı görülmektedir.

⁴ Bu grup; B13, B15, B16, E7, R4, R7, R14 ve R18'dir.

Tablo 12. Orkestra Kullanıma Uygun Fagot Kamışlarının İmalat Özellikleri

Değişken	Değer	Frekans	Yüzde
Kazıma	Standart Kazıma	25	66%
	Ucu V kazınmış	4	11%
	Ucu yay kazınmış	9	24%
Zımpara	İnce Zımpara	15	39%
	Kalın Zımpara	8	21%
	Zımparasız	15	39%
Alt	1.1 mm	5	13%
	1.2 mm	13	34%
	1.3 mm	20	53%
Üst Yan	0.8 mm	15	39%
	0.9 mm	23	61%
Üst Orta	0.4 mm	12	32%
	0.5 mm	17	45%
	0.6 mm	9	24%
Tel	0.5 mm	0	0%
	0.6 mm	38	100%
	0.7 mm	0	0%

Oda Müziğinde Kullanımı Uygun Olan Fagot Kamışları

Bu grupta, oda müziğinde kullanımı uygun olan 15 farklı numune bulunmaktadır. Numunelerin ağırlıklı parlak, açık ve yumuşak ses renklerinde olduğu, koyu ses renginde olup oda müziği için uygun olan bir fagot kamışının olmadığı görülmektedir (Tablo 13).

Tablo 13. Oda Müziği Kullanımı İçin Uygun Olan 15 Fagot Kamışının Değerlendirme Sonuçları

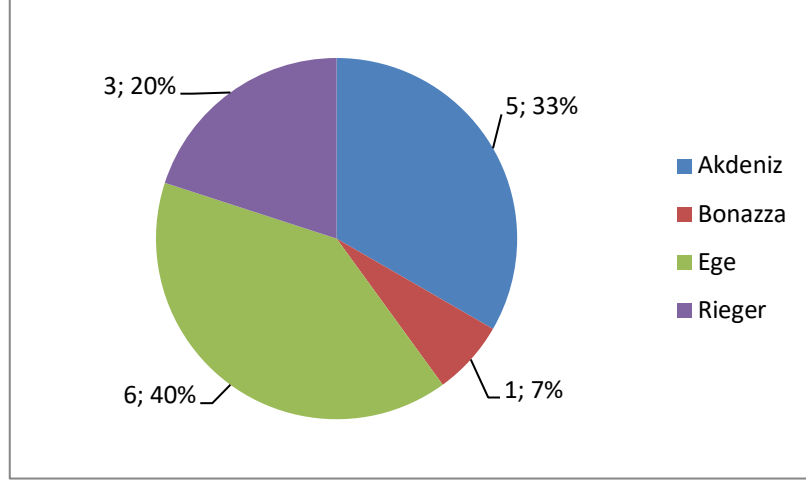
Özellik	Ses Rengine Göre Numune Sayısı					Toplam
	Açık	Koyu	Parlak	Yumuşak	Zırlak	
Tiz sesler iyi çıkıyor	4		4	2	1	11
Tiz sesler kötü çıkıyor			2	1	1	4
Pes sesler iyi çıkıyor	2		4	2	2	10
Pes sesler kötü çıkıyor	2		2	1		5
Piyano nüansında ses iyi çıkıyor	4		4	2	2	12
Piyano nüansında ses kötü çıkıyor			2	1		3
Forte nüansında ses iyi çıkıyor	3		6	3	1	13
Forte nüansında ses kötü çıkıyor	1				1	2

Oda müziği kullanımı için uygun olan 15 fagot kamışı içindekilerin bir tanesi⁵ sadece oda müziğinde kullanım için uygun, solo veya orkestrada kullanım için uygun değildir.

⁵ Bu fagot kamışı E12 kodlu kamıştır.

15 fagot kamışının kamış türü incelendiğinde, en az Bonazza türü kargının uygun olduğu görülmektedir (Şekil 16).

Şekil 16. Oda Müziğinde Kullanım İçin Uygun Olan 15 Fagot Kamışının Kamış Türlerine Göre Dağılımı



Ayrıca oda müziği için uygun olan fagot kamışlarının imalat özellikleri incelendiğinde (Tablo 14), kamışların çoğunlukla standart kazıma, zımparasız, alt kazıma 1.3 mm, üst yan kazıma 0.9 mm özelliklerinde olduğu ve 0.6 mm telin sarıldığı görülmektedir.

Tablo 14. Oda Müziği Kullanıma Uygun Fagot Kamışlarının İmalat Özellikleri

Değişken	Değer	Frekans	Yüzde
Kazıma	Standart Kazıma	9	60%
	Ucu V kazınmış	0	0%
	Ucu yay kazınmış	6	40%
Zımpara	İnce Zımpara	5	33%
	Kalın Zımpara	4	27%
	Zımparasız	6	40%
Alt	1.1 mm	4	27%
	1.2 mm	3	20%
	1.3 mm	8	53%
Üst Yan	0.8 mm	6	40%
	0.9 mm	9	60%
Üst Orta	0.4 mm	3	20%
	0.5 mm	6	40%
	0.6 mm	6	40%
Tel	0.5 mm	0	0%
	0.6 mm	15	100%
	0.7 mm	0	0%

Bütün kullanım alanları için Uygun Olan Fagot Kamışları

Üç farklı yerde de kullanılabilceği belirtilen fagot kamışları için ise⁶, dört adet kamış ile karşılaşılmaktadır. Bu grup fagot kamışları, koyu ve yumuşak ses rengine sahip değildir (Tablo 15).

Tablo 15. Bütün Kullanım Alanları İçin Uygun Olan Fagot Kamışlarının Ses Renklerine Göre Dağılımı

Özellik	Ses Rengi		
	Açık	Parlak	Zırlak
Tiz sesler iyi çıkıyor	2	1	1
Tiz sesler kötü çıkıyor			
Pes sesler iyi çıkıyor	2		1
Pes sesler kötü çıkıyor		1	
Piyano nüansında ses iyi çıkıyor	2	1	1
Piyano nüansında ses kötü çıkıyor			
Forte nüansında ses iyi çıkıyor	1	1	
Forte nüansında ses kötü çıkıyor	1		1

Öngörülen satış fiyatı da göz önünde bulundurulduğunda, E18 ve R3 kodlu fagot kamışlarının üretilmesi daha avantajlı görünmektedir. R3 kodlu fagot kamışı, E18'den farklı olarak ayrıca bütün ses türlerini iyi çıkartmaktadır.

SONUÇ

Yaşar Üniversitesi tarafından Bilimsel Araştırma Projesi (BAP) kapsamında fonlanan BAP016 kodlu “Fagot Kamışının Geliştirilmesi Projesi” adlı projenin bilimsel çıktısı olarak hazırlanan makalede, fagot enstrümanında standart ölçülerin dışında özel formlar ve ölçülerle yeni bir stilde kamış üretilmesinin sonuçları raporlanmıştır.

Üretilen yeni sistem kamış, fagotta daha parlak sesler elde etmeyi; böylece enstrümanın günümüze kadar olan kullanımının dışında, fagotta yeni ses renklerini ortaya çıkarmayı sağlamıştır. Ayrıca fagotta elde edilmesi nispeten zor olan tiz seslerin, yeni sistemde üretilen kamışlar sayesinde icracıyı yormadan rahatlıkla ve doğru entonasyonda çıkması sağlanmıştır. Proje sonucunda ulaşılması planlanan tüm amaçlar gerçekleştirilmiş; kamış hammaddesi olan kargının yerli kullanımı da denenmiş ve yeni ölçülerde 150 adet kamış, icracılara sunulmak üzere üretilmiştir. Yeni ölçülerde üretilen kamışlara, hali hazırda kullanılmakta olan kamışlara, tiz seslere daha rahat üfleme sonucu çıkabilme özelliği katılarak, icracının daha az çaba harcayarak, üretilmesi daha zor olan tiz sesleri daha uzun süre alan icra ortamlarında kaliteden ödün vermeden icra edebilmesi ve dudak kaslarının daha az yorulması sağlanmaktadır. Kısacası enstrümanın ergonomik özellikleri iyileştirilmiştir.

Fagotun ses renginin anlık ve süreklilik olarak daha parlak çıkabilmesi, salonun en uzak noktalarına dahi sesin, kalitesi bozulmadan ulaşabilmesinin ölçüsüdür. Bu anlamda, yeni ölçülerde üretilen kamışlarla, fagot enstrümanında olmayan yeni ses renklerine ulaşılmıştır.

⁶ Bunlar A3 (125TL), E18 (150TL), R16 (125TL) ve R3 (150TL) kodlu fagot kamışlarıdır.

Kaynakça/References

- Ewel, T. (2017). *Teaching the Beginning Bassoonist*. Erişim adresi http://www.2reed.net/EwellArticles/BeginningBassoonist_DR23_2.pdf
- Griswold, H. E. (2014). *Reed Making Etienne Ozi (1754-1813)* Erişim adresi <http://www.archive.li/2zp0T>
- Hopa, E. (2010). *Kamış Yapımının Fagotun Performansı Üzerindeki Etkileri*. (Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi). Anadolu Üniversitesi, GSE, Eskişehir.
- Lawrence, J. I. (1976). A History Of Bassoon Reed-Making From the Late 17th Century to the Late 19th Century, *The Journal of the International Double Reed Society*, 4.
- Lotsch, H. (1977). *İzgotovlenie Trostey Dlya Fagota*. Çev. Klimov Vladimir, Moskova: Bilimsel-Teknik Literatür ve Evrak Yayınları.
- Özkan, S. (2010). *Alman ve Fransız Ekollerinin Gelişim Süreci*. (Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi). Anadolu Üniversitesi, GSE, Eskişehir.
- Popkin, M., Glickman, L. (2013). *Bassoon Reed Making*. 4.bs., ABD, Sherwin-Dodge Yayınları.
- Schillinger, C. (2016). *Bassoon Reed Making*. ABD: İndiana Üniversitesi Yayınları.
- Terohin, R. (1981). *Shkola İgri Na Fagotte*. Moskova: Muzika Yayınları.
- Terohin, R. Apatskiy, V. (1988). *Metod Igri Na Fagote*. Moskova: Muzika Yayınları.
- Topol, A. (1990). *Izgotovlenie Trostey Dlya Fagota*. Leningrad: Leningrad Yayınları.
- Üzülmez, H. O. (2016). Fagot Kamışı Yapımında Kullanılan Kargı Malzemesi İslanma Sürecinin Çalıma Etkisi. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Hacettepe Üniversitesi, GSE, Ankara.

EKLER**EK-1: Fagot Kamışı Değerlendirme Anketi****Fagot Kamışı Değerlendirme Anketi**

Bu anket, Doç. Dr. Özge Gülbey Usta tarafından yürütülen BAP016 nolu "Fagot Kamışının Geliştirilmesi Projesi" adlı, Yaşar Üniversitesi tarafından fonlanan proje kapsamında oluşturulmuştur. Anketin amacı, denemeniz için size iletilen her bir fagot kamışı için değerlendirmelerinizi öğrenebilmektir. Lütfen bu anketi denemiş olduğunuz her bir fagot kamışı için doldurunuz.

Göstermiş olduğunuz ilgi için teşekkür ederiz.

1. Denediğiniz Fagot Kamışının Kodu veya Özellikleri *

.....

2. Fagot kamışının ses rengi aşağıdaki şıklardan hangisi için daha uygun ise onu işaretleyin.

Sadece tek bir seçeneği işaretleyiniz, seçenekler sıralı verilmiştir.

- Parlak*
- Zırlak*
- Boğuk*
- Koyu*
- Açık*
- Yumuşak*

3. Fagot kamışının aşağıdakilerden hangisinde kullanımını uygun buluyorsunuz?

Birden fazla seçeneği işaretleyebilirsiniz.

- Orkestra*
- Solo*
- Oda Müziği*

4. En uygun olan seçeneği işaretleyiniz.

Sadece bir seçeneği işaretleyebilirsiniz.

- Denediğim fagot kamışıyla ses iyi çıkıyor
- Denediğim fagot kamışıyla ses kötü çıkıyor.

5. En uygun olan seçeneği işaretleyiniz.

Sadece bir seçeneği işaretleyebilirsiniz.

- Denediğim fagot kamışıyla TİZ SESLER iyi çıkıyor
- Denediğim fagot kamışıyla TİZ SESLER kötü çıkıyor.

6. En uygun olan seçeneği işaretleyiniz.

Sadece bir seçeneği işaretleyebilirsiniz.

- Denediğim fagot kamışıyla PES SESLER iyi çıkıyor
- Denediğim fagot kamışıyla PES SESLER kötü çıkıyor.

7. En uygun olan seçeneği işaretleyiniz.

Sadece bir seçeneği işaretleyebilirsiniz.

- Denediğim fagot kamışıyla PIANO NÜANSINDA ses iyi çıkıyor
- Denediğim fagot kamışıyla PIANO NÜANSINDA ses kötü çıkıyor.

8. En uygun olan seçeneği işaretleyiniz.

Sadece bir seçeneği işaretleyebilirsiniz.

- Denediğim fagot kamışıyla FORTE NÜANSINDA ses iyi çıkıyor
- Denediğim fagot kamışıyla FORTE NÜANSINDA ses kötü çıkıyor.

9. Bu ürünün ne kadar fiyatla satılmasını önerirsiniz?

Lütfen Türk Lirası cinsinden belirtiniz.

.....

**COMPARING TURKISH-SPEAKING RAP SCENES IN
GERMANY AND THE NETHERLANDS**

Almanya ve Hollanda'daki Türkçe Rap Sahnelerinin Karşılaştırılması

Tunca ARICAN*

ABSTRACT

The main purpose of this article is to explore to which degree socio-political differences between Germany and the Netherlands particularly from early 1980s to late 90's, where the Turkish population has a high density, affect developments of the Turkish-speaking rap music scenes in early 2000s. Here, the basic question is why Germany generally comes to mind when many people think of Turkish-rap music, but the Netherlands does not. To answer this question, I basically examined to what extent political (particularly as regards migration policies) and social conditions in the two countries have influenced the development of Turkish-language rap music. Cultural and political differences between these two countries and also the attitudes of the host society towards foreigners have led the Turkish rap scene in the Netherlands to remain less "developed" than that of Germany.

Keywords: Turkish Rap Scenes, Exclusionist Policies, Multiculturalism, Citizenship, Germany, Netherlands.

ÖZ

Bu makalenin temel amacı, Türk nüfus yoğunluğunun yüksek olduğu Almanya ve Hollanda arasındaki, özellikle 1980'lerin başlarından 1990'ların sonlarına kadar etkisini gösteren sosyo-politik farklılıkların, Türkçe Rap Müziği'nin erken dönemlerinde gelişimini nasıl etkilediğini tartışmak olacaktır. Buradaki temel sorular, Türkçe Rap Müziği denildiğinde ilk akla gelen ülkenin neden Almanya olduğu, Hollanda'nın ise akla neden gelmediğidir. Bunun hangi etkenlerin sonucu olduğu somut farklılıklar aracılığıyla gösterilmeye çalışılacaktır. Bu iki ülke arasındaki kültürel ve politik farklılıklar, ev sahibi toplumların yabancılara karşı tutumu, Hollanda'daki Türkçe-Rap sahnesinin Almanya'dan daha az "gelişmiş" kalmasına mı neden olmuştur.

Anahtar Kelimeler: Türkçe Rap Sahneleri, Çokkültürlülük, Dışlayıcı Politikalar, Vatandaşlık, Almanya, Hollanda

* **Araştırma Makalesi** - Geliş Tarihi/Received Date: 30.04.2019 Kabul Tarihi/Accepted Date: 28.05.2019

* **Sorumlu Yazar/Corresponding Author:** Hacettepe Ankara Devlet Konservatuvarı Müzikoloji Bölümü. tuncaarican@gmail.com. ORCID No: 0000-0003-4569-3253

Atf/Citation: Arıcan, T. (2019) Comparing Turkish-Speaking Rap Scenes In Germany and The Netherlands. *Eurasian Journal of Music and Dance*, (14), 203-213.

According to Deleuze and Guattari, “[c]ivilized modern societies are defined by processes of decoding and deterritorialization. But *what they deterritorialize with one hand, they reterritorialize with the other*” (Deleuze and Guattari 1990, p. 257; italics in original). This simply means that deterritorialization, as a consequence of globalization (Kearney, 1995), refers not just to dissolution of the connection between space and culture and of territorial boundaries, but also localization, transnational relations or reterritorialization of those which are not located in a particular site anymore. Cultural flows between global and local have become mutually effective in this sense (Appadurai, 2000). That is to say, any community in various geographies would benefit from particular cultural products, such as hip-hop culture, as a way to connect both with the globe and their own local boundaries, including visible strategies regarding their own consumption and production. In this sense, cultural globalization does not refer to homogenization of cultures, but rather to the connections between local and global in terms of compression of time and space. According to this, “[...] one of the effects of the process of globalization has been to make us aware that the world itself is a locality, a singular place” (Featherstone, 1997, p. 92) in which exchanges of cultural products globally are constantly increasing. Nevertheless, what is striking here, and requires awareness, is that cultural globalization is a concept which could be understood more effectively through deterritorialization, which is “the loss of the ‘natural’ relation of culture to geographical and social territories”, as Tomlinson states (quoted in el-Ojeili and Hayden, 2006, p. 134). In this process, new identities emerge or are eroded locally in terms of the encounter between West and East in a positive or negative manner. In this context, the local is basically not ‘fixed’ but a “contested territory” “that is crossed by different forms of collective life and the competing sensibilities that the latter bring to bear on the interpretation and social realization of a particular place (Bennett, 2000, p. 53)”. Recent discussions of this condition of interrelatedness led to the emergence of another mixed concept called “glocalization”, a sociological term developed by the sociologist Roland Robertson in the 1990s in order to examine particularities and localities in universalizing globality (Robertson, 1995). According to Ritzer, the term “can be defined as the interpenetration of the global and the local, resulting in unique outcomes in different geographic areas (Ritzer, 2003, p. 193)”. While these “unique outcomes” kept many researchers studying subjects ranging from culture to ethnography, a new cultural pattern was about to appear. For instance, German-Turkish rappers tend to use hip-hop as a way to connect with the globalized “hip-hop nation”, while localizing it with their own musical, cultural and linguistic contributions, such as oriental music or ethnic perceptions, whether intensively connected with other scenes or not. For example, although best known Turkish rap band “Cartel’s use of the label ‘Oriental’ and the political language of hip-hop brought a heightened discussion of the Turkish minority into the media (Diessel, 2001, p. 176)”, “the group Islamic Force [...] is commonly recognized as the spark that started Oriental hip-hop (Diessel, 2001, p. 169)”. In their recordings, the band sampled songs written or performed by prominent Turkish musicians such as Barış Manço, Sezen Aksu, İbrahim Tatlıses, Erkin Koray, etc¹. Boe B. from Islamic Force says the following about their original genre,

We do it in Germany, originating from Turkey and using an American black style of music and Turkish melodies [...] The boy comes home and listens to hip hop. The[n] his father comes along saying: “Come on boy, we go shopping”, enters the car and listens to Turkish music. And then he acquires our record and gets both styles in one (Elflein, 1998, p. 263).

¹ For detailed information of sample database, it can be look at <https://www.whosampled.com/Islamic-Force>. (Accessed May. 2019)

The story of Turkish rap began “in the late 1980s in the transnational meeting of two mobile groups of people: African-American soldiers stationed in Germany during the waning days of the Cold War and the period immediately after its end, and second-generation Turks in Germany, the children of economic migrants (Solomon 2009, p. 307)”. The first recorded rap song in Turkish, *Bir Yabancınnın Hayatı* (‘The Life of a Stranger’) by the Nuremberg crew King Size Terror, was released in 1991. Particularly in the 1990s, a wave of racist and xenophobic violence occurred in Germany. The song is about discrimination, racism and difficulties that immigrants intensively experience in Germany. For instance, a Turkish woman and four of her children died in an arson attack set by four skinheads on their family home in Solingen in May 1993. In the aftermath of this tragic event in 1995, German-Turkish rap group Cartel released an album that accelerated the development of rap music among Turkish immigrants as a means of voicing their reactions against racism. Moreover, the album gained a significant commercial success in both Germany and Turkey as well.

The story of Turkish rap in the Netherlands began in the mid-nineties with Şener-E (Dutch-born), who was regarded as the first musician rapping in Turkish and a seminal figure of the scene as well. Like most Turkish rappers living both in Turkey and abroad, his enthusiasm for rap music came through Cartel. In the first songs he produced during the 1990s, he incorporates local cultural and political insights by Dutch-Turks via using Turkish language for the song lyrics. For example, the song titled “Deprem” (“Earthquake”)² by Dutch-Turkish rapper Şener-E, draws attention to the synthesis of Turkish musical idioms, melodies and language. This song apparently follows the precedent set by Cartel in the mid-1990s for the “Oriental rap music” in which Turkish folk music samples are used. This song also points out “[...] how the musicians hybridize the genre of rap music with Turkish folk music, using Turkish musical instruments and Turkish melodies in songs with rapping and hip-hop style beats (Solomon, 2007)”. The song starts off with a melody played with *bağlama* (traditional lute instrument) repeated a few times and then a synthesizer, the preset of which is a human voice playing somewhat a sad melody. During the song DJ-style scratching is used, here apparently produced by computer.

What he strives for is to illustrate how Turkish migrants are overcome by the liberal socio-cultural structure in the Netherlands comparatively to many EU countries particularly in those years. In this context, the main purpose of this article is to investigate to what degree socio-political differences between Germany and the Netherlands affect developments of the Turkish-speaking rap music scenes in the two countries. As Turino (2003) argues, in order to grasp the discrimination that different ethnic groups are subjected to in their host-society or the specific difficulties they suffer from because of their ethnic origins, we need to examine that country’s legal substructures, immigration laws, citizenship policy, religious tolerance, etc. To examine this issue, I will basically examine to what extent political (particularly as regarding migration policies) and social conditions in the two countries particularly from early 1980s to late 90’s have influenced the development of Turkish-language rap music.

This article derives from my doctoral dissertation, completed in 2011 after ten months in the field in the Netherlands and Germany between 2006/07. During the period that I stayed in the Netherlands, I carried out face-to-face and in-depth interviews with twenty seven Turkish rappers. The short representative samples

² On August 17, 1999 at 3:02 AM, an earthquake of magnitude Md 7.4, which was one of the most devastating earthquakes of the twentieth century in terms of the number of casualties and huge damage, occurred in the Kocaeli area in Northwest Turkey, which has a population of 20 million inhabitants. The estimated death toll is as high as 40,000. Şener-E’s song is about this major disaster.

discussed here are thus drawn from a far broader pool, but are intended to be representative, and illustrative of the article's main premises.

Socio-Political Differences between Germany and the Netherlands

The Netherlands, known as a country of minorities, suffered from Protestant-Catholic tension for a long period. The Dutch state has much experience with diverse religious and ethnic groups existing in the country. Indeed, these past attempts of the Netherlands to face minority problems and to solve them politically have provided it with a different perspective on contemporary problems. In a stable and peaceful way, the Netherlands tried to solve possible clashes among those groups. In this context, "the Dutch pillarised variant" becomes much more important, since it seems to form a background of multiculturalism that "allows for relatively great recognition of cultural difference and grants religious identities much visibility in public life" (Saharso, 2007, p. 527)". Apparently, the experience of the pillarized structure of Dutch society has kept the government from acting through assimilationist policies (see Penninx, 1996).

The immigration policies of the Netherlands, practiced since the 1960s, have apparently changed every decade. In the seventies, the Dutch government shifted its policies on guest workers, who seemed not temporary any more, but required the government to make particular policies in order to enable their participation in the host society with equal rights. In 1983 the Dutch government³ officially stated that the Netherlands was a multicultural society and proposed a "two-track minorities policy, aiming at the integration as well as the preservation of cultural identity" (Eldering, 1997, p. 334). This means that immigrants could conserve their own language and culture under the protection of the government. It seems that the practicing of such policies was the beginning of multiculturalism in the Netherlands. In the 1990s, in the Netherlands,

a new discourse emerged in which members of ethnic minorities were less considered as cultural/religious groups and more as individuals. While it was still conceded that minorities should have the opportunity to foster their own (cultural and religious) institutions, more stress was put on integration (Uitermark *et al.*, 2005, p. 627).

With that discourse, new social perceptions, based upon a sort of distance felt against the host society, by Dutch-Turks appeared. What I mean could be much more visible the words by a Dutch-Turkish rapper from Amsterdam, Şaperon,

I've experienced this [having two identities]. For example, I saw that the Turkish and Dutch people aren't close to each other here. Turks make up 90 percent of the population in the neighborhood we live in. We don't live very close to Dutch people. We know nothing about their culture. I said that we've lived here for 40 years, but as Dutch-Turks, not just Turks. We're Dutch-Turks or Turks living in this Netherlands⁴.

Basically, what he points out that many of them do not show neither any fear against nor "sympathy" for the host society. Therefore, what they feel about the Dutch culture is to be "compartmentalized" by the host

³ "In its 1983 Minorities Memorandum, the Dutch government recognised that 'in many ways our country has been given a different face after the Second World War ...Therefore conditions must be created by the minorities policy to realize the equivalence and equal opportunities of all residents'" (Vink, 2007: 340).

⁴ The interview was conducted in 2007.

society. Moreover, the main reason behind the comparatively “peaceful” environment of the Netherlands for foreigners seems that the Netherlands, unlike Germany, had conceived of itself as a country of immigration. It looks that such a socio-political environment has made Dutch-Turkish youngsters feel relatively “safer” than their counterparts in Germany.

Unlike the Netherlands, Germany’s “exclusionist” (see Kaya, 2001) practices have forced Turkish immigrants to construct an isolated Turkish community and a cultural-political space for themselves. The particular reason for these exclusionist policies of the state is that “Germany’s ‘foreigner policy’ (*Ausländerpolitik*), was until recently strongly shaped by an ethno-cultural notion of national identity and citizenship (Koopmans and Statham, 2001, p. 73)”. Ayhan Kaya (1998, p. 28) divides Germany’s *Ausländerpolitik* into three stages: “The main concern of the first stage of the *Ausländerpolitik* between 1965-1973 was economic considerations. The second stage of the law was shaped by concerns of increasing social problems and political tensions”. The third stage began with the Christian Democratic Party (CDU). In this stage, the government

restricted the entry of further immigrants, spouses and dependent children of immigrants by applying new quotas... [Moreover] the government encouraged repatriation with a decree between October 30, 1983 and June 30, 1984 by offering premiums of DM 10,500 plus DM 1,500 per dependent child if they left the country immediately (Kaya, 1998, p. 29).

We see here that during the 1980s and 1990s, Germany’s *Ausländerpolitik* was actually put into practice to encourage guest workers to return to their home countries by offering them cash payments and setting up bilingual schools⁵ in their home countries to help German-speaking migrant children re-adjust to life “back home” (see Kaya, 1998). Ayhan Kaya states that in the 1960s and early 1970s, with the Foreigners Law, the German state “established a system of ‘institutional discrimination’, through which temporary workers could be recruited, controlled and sent away, ‘as the interests of capital dictated’ ” (Kaya, 1998, p. 28).

It seems that Germany’s “exclusionist” model has caused “fear” among Turkish migrants that their culture is being eroded. Moreover, Germany’s lack of interest in integrating its “guest workers” into German society, and the resulting ghettoization of them (i.e., in communities like Kreuzberg) has historically actually resulted in their being able to maintain their culture. If we consider the fact that Turkish immigrants have been subjected to social exclusion and have had to deal with direct racist attacks in their everyday life, then their lack of connection to German society, compounding isolation, and the reasons behind the fact that they have not established German identity become much more understandable. German journalist and ethnomusicologist Martin Greve explains this by saying, “It is clear that immigrants’ experiences with broad discrimination, exclusion and obvious xenophobia have prevented immigrants from constructing German identity (2006, p. 71)”. There is no doubt that “[d]iscrimination presents a threat to group identity, making people increasingly turn toward the minority ingroup (Verkuyten and Yıldız 2007, p. 1449)”. In this context, it could be better to describe under which conditions Turkish rap music appeared in Germany and to what extent violent attacks against foreigners took place in that period.

⁵ “The schools are called *Alman Anadolu Lisesi* (German Anatolian High School) where the medium of education is German. These schools are formed under the joint Cultural Treaty signed between Turkish and German government in 1984” (Kaya, 1998, p. 30).

Due to the brutal attacks on foreigners and their belongings during the years of xenophobia in Germany in the 1990s, rap music has become a kind of political tool which was used by German-Turkish young people against racism and far-right political ideologies. The main reason for the rising popularity of rap music among Turkish youngsters is the success of the German-Turkish rap group Cartel with its anti-racist and political lyrics, which had a significant impact on the hip-hop scene of German-Turks. Germany has become the homeland of Turkish rap and has particular socio-political particularities which have been effective in the appearance of the genre (see Çağlar, 1998; Elflein, 1998; Diessel, 2001; Kaya, 2001). On the other hand, Dutch-Turkish rappers usually talk of a kind of cultural “isolation” and feeling like not to belong both Dutch and Turkish social sphere instead of expressing to face with violence or brutality. For instance, Beatbox Sefa (21), who has been living in the Netherlands for 5 years, explains this distinction as follows:

We grew up in Turkey and conversed with Turkish people. Because everybody is a Turk, everybody knows each other's origin. Nevertheless, those who were born here do not learn family culture. Why do they not have it? This guy was born here... He does not know family culture. As I said, you know Turkish people. You were also born and grew up in Turkey. In Turkey even if you are in a market to buy something, you can easily start a conversation. It might be a small talk but you enjoy this chat. It is not the same here.

Differences between the Dutch and German-Turkish Rap Scenes

Simon Frith states that “our feelings about a piece of music are, of course, drawn by the music: we listen, we respond. But we listen on the basis of who we are and what we musically know and expect, and we respond according to who and where and why we're listening” (Frith, 2004, p. 33). Frith therefore argues that “musical judgments are also ethical judgments”. Moreover, for him, the aesthetics of music “involve a particular mix of individualism and sociability (2004, p. 33)”

Social and political connections between cultural products, such as local music scenes or youth life styles, enable us to elaborate historical background of those scenes or styles. The lack of focus on peculiar socio-political structures in host country for local music scenes could be insufficient for elaborate those scenes. In this sense, while some of academic works on local music scenes,

generally focus on specific urban location with particularized local sensibilities of the city and the state, [...] much recent work on local music scenes is less concerned with ‘organic’ relationships between music and the cultural history of the locale than with the ways in which emergent scenes use music appropriated via global flows and networks to construct narratives of the local (Peterson and Bennett, 2004, p. 7).

In this context, to which extent Turkish-speaking rap music has become local, transnational or to develop as a virtual scene become important question to elaborate why German-Turkish scene is relatively “coherent” than its counterpart in the Netherlands. For this question, I will benefit from Peterson and Bennett's three types of scenes definitions. First, *local scene*, “corresponds most closely with the original notion of a scene as clustered around a specific geographic focus (Peterson and Bennett, 2004, p. 6)”. Secondly, *translocal scenes* refer to a sort of

interaction of local scenes in distant places that “while they are local, they are also connected with groups of kindred spirits many miles away (Peterson and Bennett, 2004, p. 8)”. Peterson and Bennett present “the music festival” as an example of translocal scenes. Lastly, *virtual scenes* refer to connected music scenes which come together via the Internet. They share fanzines, albums and other media by using technology. In this context, Thomas Solomon argues that Turkish hip-hop “seems to have aspects of all three of the types of music scenes Peterson and Bennett identify (Solomon, 2009, p. 316)”. Nevertheless, for the Turkish-language rap scene in the Netherlands as a local scene, it is hard to claim that aspects of transnational and virtual scenes could be found in fact. For instance, it is not possible to mention any national or international music festivals organized or events in the Netherlands that Dutch-Turkish rappers are actively involved. Virtually, it can be hard to say that there are few rappers who have contact with their counterparts outside the Netherlands in the different countries actively as well. For example, I experienced serious difficulties to find out or to reach Dutch-Turkish rappers before beginning to carry out the fieldwork, since unlike their counterparts in Germany, it is not easy to reach Dutch-Turkish rappers by using Internet or other sources such as fanzines, magazines, etc. I used many different keywords (such as Dutch-Turkish rap scene, Turkish rap in the Netherlands, etc.) for different search engines, yet I was able to find few artists and news about the scene. After starting to my fieldwork, many of rappers shared similar thoughts and conditions about their low level contacts with their counterparts from different countries. It seems to be somehow not tightly connected to other rap scenes in different geographies, such as Germany or Turkey, but rather it is a relatively closed network in itself, even though of course there are some exceptional rappers such as MT, who featured with very popular Belgium-born, Turkish, female singer, Hadise, who represented Turkey in the Eurovision Song Contest 2009 by the song “Düm Tek Tek”; or Al-J, who worked together with the prominent Turkish rapper, Ceza, from Istanbul.

On the other hand, when we look at German-Turkish rappers, it may be said that they do have very active interaction and collaboration with their counterparts in Turkey, such as the collaboration among very prominent rapper, Ceza, from Turkey or Killa Hakan, Eko-Fresh, Kool Savaş from Germany. Moreover, it is possible to talk about music festivals and carnivals in Germany, organized regularly, for instance Splash!, first held in 1998, that one of Europe's largest hip-hop and reggae events, in which Turkish-German rappers are actively involved. On the one hand, there are some prominent Turkish-German rappers who gain great commercial success in the host country, for example, Karakan, Kool Savaş, Eko Fresh, etc. For example, Cartel's album (1995) sold about one million copies in Germany and Turkey. Beginning in 2002, Kool Savaş, for instance, released his first solo album titled “Der beste Tag meines Lebens”. It sold about 90.000 copies (vveuropeanhiphop, 2014). However, during my stay in the Netherlands, it could not be mentioned any commercial Dutch-Turkish rap album sold in the music markets in all around the country. Piece of works by rappers were dominantly shared by hand as CD-R. There were few rappers who had MySpace pages, for example MT mentioned above.

Hip-hop culture among Dutch-Turks is less “coherent” in comparison with its counterpart in Germany not just because of the commercially unsuccessful, but also while it is still possible to talk about a visible publicity of Turkish hip-hop in Germany provided with festivals, concerts, radio and newspaper announcements so on so forth (Soysal 1999), the Turkish-Dutch scene has few concerts, festival or events, since there are not enough actively involved listener-fans in the Netherlands to support such festivals or concerts. For the Turkish-language rap scene in the Netherlands, it is hard to claim that two types of music scenes could in fact be found. It seems to

be somehow not tightly connected to other rap scenes in different geographies, such as Germany or Turkey, but rather it is a relatively closed network in itself, even though of course there are some exceptional rappers such as MT (born in Turkey, migrated to the Netherlands when he was 16), who featured with very popular Belgium-born, Turkish, female singer, Hadise, also known from her performance in the Eurovision Contest 2009; or Al-J, who cooperated with prominent Turkish rapper, Ceza, from Istanbul just for one song. Ceza and Killa Hakan have had a tremendous impact on the Turkish-speaking rap scene. It is hard to say that prominent Dutch-Turkish rapper Şener-E or any Turkish rappers gained publicly visibility or commercial success in spite of high density of the Turkish population in the Netherlands.

Conclusion

Over time, rap gained widespread acceptance in Turkey and the Netherlands by the late 1990s. In both Germany and the Netherlands, Turkish rappers use music to reflect their own personal thoughts and the difficulties they experience in the host countries. However, linguistic differences and “brutal” attacks taking place in Germany seem to have paved the way for the appearance of much more “developed” or “hard core” (see Maxwell, 2003) rap scene. Unlike Germany, the Turkish-speaking rap scene of the Netherlands has gained its own particularities not from “a violent” social environment, but contrarily from a much more peaceful and multicultural one. In the Dutch case, there is a more welcoming (or at least tolerant) policy toward cultural differences and the presence of different languages, in contrast to the German approach. But the ghettoization of Turks in Germany resulted in more cultural coherence among them, including a higher level of proficiency in the Turkish language, while the tolerant multicultural approach in the Netherlands actually led to more assimilation and less proficiency in the language. In this sense, hip-hop culture has not been able to become a coherent scene in the Netherlands as it has, to some degree, in Germany. Apparently, socio-political, musical and linguistic issues seem to make such distinctions between the two respective countries much more visible. In this context, my main challenge with this topic of study was whether I should evaluate the Dutch case as a scene having similar characteristics, such as huge fan support, well-organized festivals, new sub-genres, i.e.

It seems that the socio-political differentiations between the two countries have had a deep impact on the development of rap music. For this reason I have stressed multiculturalism and the policies concerning foreigners practiced in both countries. The socio-cultural and policies practiced in both countries have progressed to the point that distinctions between the rap scenes in both have become much more visible. In the past works of rappers, Cartel’s influence was much more apparent, but this is no longer always the case. It can easily be observed that rappers use music in different ways against racism, xenophobia, or state policies and politics that they are subjected to. Nikos Papastergiadis refers to early sociological accounts in which “[M]igrants and racial minorities have been the subject of many empirical studies which have demonstrated the injustices, hypocrisy and negligence of the welfare system” (Papastergiadis, 1998, p. 35). According to him, such sociological accounts are concerned with “the dysfunctions of the state” (ibid). It seems that such issues are not one-dimensional sociological issues connected by merely “the dysfunctions of the state”, but rather they include many variables such as culture, historical background, media, social life, etc.

Turkish people’s use of rap music more effectively and as a means of reacting against xenophobia, racism and even the racist attacks that they are subjected to, does not appear as merely a coincidence. As I expressed earlier, hip-hop culture in the Netherlands is less prevalent than in Germany. One of the reasons for this, besides the inclusive policies of the Dutch state, was the lack of racist attacks against people in the Netherlands until the

beginning of 2000s. The common perception of rappers I interviewed was that they did not feel to be threatened directly by their host society. Particularly the equality and difference from the host-society makes this issue more complicated. But the fact that the legal and cultural structures of the country directly influence the lives of its foreigners is also a crucial issue.

Kaynaklar/References

- Appadurai, A. (1983). *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. London: University of Minnesota Press.
- Bennett, A. (2000). *Popular Music and Youth Culture: Music, Identity and Place*. New York: St. Martin's Press.
- Çağlar, A. (1998). Popular Culture, Marginality and Institutional Incorporation. *Cultural Dynamics* 10.3, 243-61.
- de Wit, T. D, and Ruud Koopmans. (2005). The Integration of Ethnic Minorities into Political Culture: The Netherlands, Germany and Great Britain Compared. *Acta Politica* 40.1, 50-73.
- Deleuze, G. and Guattari, Félix. (1990). *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- “Der beste Tag meines Lebens” Retrieved in 22 May 2014, from <http://vvveuropeanhiphop.eu/kool-savas>.
- Diessel, C. (2001). Bridging East and West on the ‘Orient Express’: Oriental Hip-Hop in the Turkish Diaspora of Berlin. *Journal of Popular Music Studies* 13.2, 165-87.
- Doomernik, J. (2009). The Effectiveness of Integration Policies Towards Immigrants and Their Descendants in France, Germany and the Netherlands. *International Migration Papers* 27.
- Eldering, L. (1997). Ethnic Minority Students in the Netherlands from a Cultural-Ecological Perspective. *Anthropology and Education Quarterly* 28.3, 330-50.
- Elflein, D. (1998). From Krauts with Attitudes to Turks with Attitudes: Some Aspects of Hip-Hop History in Germany. *Popular Music* 17.3, 255-265.
- el-Ojeili, C. and Hayden, Patrick. (2006). *Critical Theories of Globalization*. New York: Palgrave Macmillan.
- Featherstone, M. (1997). *Undoing Culture*. London: SAGE.
- Frith, S. (2004). “What is Bad Music?” In *Bad Music: The Music We Love to Hate* edited by Christopher J. Washburne and Maiken Derno, 15-39. New York: Routledge.
- Greve, M. (2006). *Almanya'da Hayali Türkiye'nin Müziği* [Imaginative Music of Turkey in Germany]. İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Kaya, A. (1998). Multicultural Clientelism and Alevi Resurgence in the Turkish Diaspora: Berlin Alevis. *New Perspectives on Turkey* 18, 23-51.
- Kaya, A. (2001). *Sicher in Kreuzberg: Constructing Diasporas: Turkish Hip-Hop Youth in Berlin*. Verlag: Transcript.
- Kearney, M. (1995). The Local and the Global: The Anthropology of Globalization and Transnationalism. *Annual Review of Anthropology* 24, 547-65.
- Koopmans, R. and Paul Statham. (2001). How National Citizenship Shapes Transnationalism: A Comparative Analysis of Migrant, Claims-Making in Germany, Great Britain and the Netherlands. *Revue Euroherne des Migrations Internationales* 17, 63-100.
- Maxwell, I. (2003). *Phat Beats, Dope Rhymes*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Osmanoğlu, Y. K. (2009). *Yaban* [The Stranger], İstanbul: İletişim.
- Papastergiadis, N. (1998). *Dialogues in the Diasporas: Essays and Conversations on Cultural Identity*. London: Rivers Oram Press.
- Penninx, R. (1996). Immigration, Minorities Policy and Multiculturalism in Dutch Society since 1960. In *The Challenge of Diversity: Integration & Pluralism in Societies of Immigration*, edited by Rainer Bauböck and Agnes Heller, 187-206. Aldershot: Avebury.
- Peterson, R. and Andy Bennett. (2004). “Introducing Music Scenes.” In *Music Scenes: Local, Translocal and Virtual* edited by Andy Bennett and Richard Petertson, 1-15. Nashville: Vanderbilt University Press.
- Ritzer, G. (2003). Rethinking Globalization: Glocalization/Globalization and Something/Nothing. *Sociological Theory* 21(3), 193-209.
- Robertson, R. (1995). “Glocalization: Time-Space and Homogeneity-Heterogeneity.” In *Global Modernities*, edited by Mike Featherstone, Scott Lash and Roland Robertson, 25-44. London: Sage.

- Robins, K. and David Morley. (1996). "Almanca, Yabancı." *Cultural Studies* 10.2, 248-54.
- Saharso, S. (2007). Headscarves: A Comparison of Public Thought and Public Policy in Germany and the Netherlands. *Critical Review of International Social and Political Philosophy* 10.4, 513-30.
- Simmel, G. (1950). *The Sociology of Georg Simmel*. New York: Free Press.
- Solomon, T. (2007). Whose Diaspora? Hybrid identities in 'Turkish Rap' in Germany. Paper for the 14th Nordic Migration Researchers' Conference: Bergen, November 14-16.
- Solomon, T. (2009). Berlin, Frankfurt, Istanbul: Turkish Hip-Hop in Motion. *European Journal of Cultural Studies* 3.12, 305-27.
- Soysal, L. (1999). *Projects of Culture: An Ethnographic Episode in the Life of Migrant Youth in Berlin* [Unpublished Doctoral thesis submitted to Anthropology and Middle Eastern Studies, Harvard University], Ann Arbor.
- Turino, T. (2003). Are We Global Yet? Globalist Discourse, Cultural Formation and the Study of Zimbabwean Popular Music." *British Journal of Ethnomusicology* 12.2, 51-79.
- Verkuyten, M. and Ali Aslan Yıldız. (2007). "National (Dis)Identification and Ethnic and Religious Identity: A Study among Turkish-Dutch Muslims." *Personality Social Psychology Bulletin* 33, 1448-62.
- Vink, M. P. (2007). Dutch 'Multiculturalism' Beyond the Pillarisation Myth. *Political Studies Review* 5, 337-50.

Discography

- Arka Sokak. (2004). "Patlamaya Hazır Olan Dünya." Underground Release.
- Ceza and Killa Hakan. (2008). *Bomba Plak* (CD-R). İstanbul: Esen Elektronik.

KIBRIS BARIŞ HAREKÂTI'NDA MÜZİĞİN MİLLİYETÇİLİK İNŞASINDA PROPAGANDA AMAÇLI KULLANILMASI: GİRNE'DEN YOL BAĞLADIK ANADOLU'YA ŞARKISI ÜZERİNE İNCELEME

The Use of Music for the Purpose of Propaganda in the Construction of Nationalism in the Cyprus Peace Operation: An Examination on the Song "Girne'den Yol Bağladık Anadolu'ya"

Derya KARABURUN DOĞAN *

Caner ÇAKI **

ÖZ

15 Temmuz 1974 tarihinde bir grup asker tarafından Kıbrıs Cumhuriyeti'nde askeri darbe yapılmıştı. Askeri darbe sonucunda Kıbrıs Cumhurbaşkanı III. Makarios ülkeyi terk etmiş ve yerine askeri bir cunta kurulmuştur. Türkiye, 20 Temmuz 1974 tarihinde darbeye karşı garantör devlet hakkını kullanarak Kıbrıs Barış Harekâtı'nı başlatmıştır. Türkiye'nin askeri müdahalesinden sonra Kıbrıs'ın kuzeyi Türk Silahlı Kuvvetleri'nin denetimi altına geçmiştir. İlerleyen süreçte Kıbrıs'ın Kuzey bölgesinde Türkiye'nin desteğinde Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyeti (KKTC) adında bir Türk devleti kurulmuştur. KKTC'nin kurulması ile adada yaşayan Türkler kendi kaderlerini tayin edebilecek bir yönetimin altına girmiştir. Tüm bu yaşanan süreçte Türkiye'de milliyetçilik söylemleri artmış, Kıbrıs'ta Türk askerinin kahramanlıklarını anlatan filmler çekilmiş, kitaplar basılmış ve şarkılar bestelenmiştir. Özellikle Kıbrıs'ı konu alan şarkılar Türkiye'de milliyetçilik duygularının ön plana çıkarılmasında önemli bir rol oynamıştır. Bu çalışmada Kıbrıs Barış Harekâtı sırasında bestelenen ve dönemin en popüler şarkılarından biri haline gelen "Girne'den Yol Bağladık Anadolu'ya" adlı şarkı milliyetçilik söylemleri bağlamında analiz edilmiştir. Bu amaçla şarkının sözleri göstergebilimsel analiz, müziği ise müzik analizi yöntemi kullanılarak incelenmiştir. Şarkının sözleri Fransız dilbilimci Roland Barthes'in göstergebilim anlayışı ışığında ele alınmıştır. Elde edilen bulgular kapsamında, şarkıda milliyetçilik bağlamında Türk askerinin kahramanlık boyutunda yüceltildiği buna karşın Yunanistan'a karşı geçmişte yaşanan düşmanlıkların hatırlatılarak Rum askeri cuntasına karşı olumuz bir algı oluşturulmaya çalışıldığı görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Müzik, Propaganda, Kıbrıs, Milliyetçilik, Göstergebilim

ABSTRACT

On July 15, 1974, a military coup was made by a group of soldiers in the Republic of Cyprus. As a result of the military coup, the President of Cyprus III. Makarios left the country and a military junta was established. Turkey, launched Cyprus Peace Operation against the coup on July 20, 1974, using the guarantor state right. After Turkey's military intervention, the north of Cyprus was brought under the control of the Turkish Armed Forces. In the following process, Turkish Republic of Northern Cyprus (TRNC) was established in support of Turkey. With the establishment of the TRNC, the Turks living on the island were under a management that could determine their own destiny. In this process, nationalist discourses increased in Turkey, films about the heroism of the Turkish soldier were made, books were printed and songs were composed in Turkey. In particular, the songs regarding Cyprus Peace Operation played an important role in removing the forefront of nationalist feelings in Turkey. In this study, the song "Girne'den Yol Bağladık Anadolu'ya", which was composed during the Cyprus Peace Operation and became one of the most popular songs of that period, was analyzed in the context of the discourse of nationalism. For this purpose, the lyrics of the song via semiotic analysis and music via music analysis methods were examined. The lyrics of the song were analyzed in the light of the semiotics of the French linguist Roland Barthes. In the context of the findings, it was seen that the Turkish soldier was ennobled in the heroic dimension in the context of nationalism, but that there was an attempt to create a perception against the Greek military junta by reminding the hostilities against Greece in the past.

Keywords: Music, Propaganda, Cyprus, Nationalism, Semiotics

Araştırma Makalesi - Geliş Tarihi/Received Date: 14.05.2019, Kabul Tarihi/Accepted Date: 25.06.2019

***Sorumlu Yazar/Corresponding Author** Dr. Öğr. Üyesi, İnönü Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Müzik Bilimleri Bölümü, dkaraburun@gmail.com. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-9091-5957>.

** Arş. Gör., İnönü Üniversitesi, İletişim Fakültesi, İletişim Bilimleri Anabilim Dalı, caner.caki@inonu.edu.tr. ORCID ID: <http://orcid.org/0000-0002-1523-4649>

Atıf/Citation: Çakı, C. & Doğan D. K. (2019) Kıbrıs Barış Harekâtı'nda Müziğin Milliyetçilik İnşasında Propaganda Amaçlı Kullanılması: Girne'den Yol Bağladık Anadolu'ya Şarkısı Üzerine İnceleme. *Eurasian Journal of Music and Dance*, (14), 214-229.

Extended Abstract

The Turkish Armed Forces seized control of the military junta in Cyprus on July 20, 1974. The news, which brought nationalist sentiments against Greece over the media, started to be published during military operations called Cyprus Peace Operation in Turkey. On the other hand, the films regarding the soldiers who fought in Cyprus were made in Turkey. The songs and folk songs that glorified the operation were composed. The books about heroic stories of Turkish army were published. In this process, the songs regarding Cyprus Peace Operation were used for propaganda purposes in the context of nationalism in Turkey. Thus, it was aimed that the Turkish people would be united for a national issue like Cyprus. One of the songs that marked the period during the Cyprus Peace Operation was the song “Girne'den Yol Bağladık Anadolu'ya”. The song was performed by Yasemin Kumral, one of the most popular singers of that period and reached large audiences. After the Cyprus Peace Operation, the song did not lose its influence and it continued to be performed in the anniversaries and official ceremonies of the operation. In the context of the study, it was tried to reveal how and in what way the nationalist feelings in the Cyprus Peace Operation were presented in the song “Girne'den Yol Bağladık Anadolu'ya”.

The study is important;

- to reveal how Turkish nationalism discourses were reflected in the songs during the Cyprus Peace Operation,
- to explain how music was used for propaganda purposes in order to obtain public support during the Cyprus Peace Operation,
- to reflect the tension in Turkish-Greek relations during the Cyprus Peace Operation.

In the study, the following questions were asked:

- Which myths were used in the discourse of nationalism?
- Which connotations were used to give information regarding Turkish-Greek relations in that period? in the song “Girne'den Yol Bağladık Anadolu'ya”.

In the literature review made for the study, it was found that no studies were conducted on the use of music for propaganda in the context of Turkish nationalism during the Cyprus Peace Operation. For this purpose, it was tried to reveal how the feelings of nationalism which were strengthened in the Cyprus Peace Operation were transferred to the masses through music and used for propaganda purposes. Four different messages regarding nationalism were presented in the four stanzas of the song “Girne'den Yol Bağladık Anadolu'ya”. In the first stanza, by bringing the myths “Cyprus is a Turkish soil” and “Cyprus is a part of Turkey, like other regions” were highlighted, it was stated that the Turkish army would enter into any struggle for Cyprus. In the second stanza of the song, it was stated that Turkish army's successes in the past would be remembered and it would win the final victory in Cyprus again. In the third stanza, it was emphasized that the purpose of the Turkish army was to provide peace and tranquility in Cyprus. In the fourth and last stanza, it was informed that the Turkish nation struggled for Cyprus at the expense of his life.

The history of Turkish-Greek relations was mentioned in the song. The victory of the Turkish army against Greece was emphasized. When the lyrics of the song were evaluated with respect to the period in which it was written, it is seen that the nationalist feelings in the Turkish people were highlighted via the propoganda made against Greece. In the verbal codes of the song, it was stated that the Cyprus issue was not only a issue of the military junta. The real issue is that Greece tried to annex Cyprus to its territory. It was emphasized that the

Turkish people should take action to defend Cyprus which is considered as a part of Turkey. On the other hand, in the verbal codes of the song, heroic acts of the Turkish army in the past were explained. The topics such as the Turkish people fighting only for peace were conveyed. It was seen that the concept of Turkishness was glorified in the song. By stating the purpose of the Turkish people was to provide peace on the world, both the ultimate aim of the Cyprus Peace Operation was transferred to the masses and the necessity of ensuring the national unity and integrity was emphasized in the song. In the context of nationalism phenomenon, the findings of the study provide information about how music was used for propaganda purposes.

20 Temmuz 1974 tarihinde Türk Silahlı Kuvvetleri tarafından Kıbrıs'ta yönetimini ele geçiren askeri cuntaya karşı harekât düzenlenmiştir. Kıbrıs Barış Harekâtı adı verilen askeri harekât sırasında Türkiye'de medya üzerinden Yunanistan'a karşı milliyetçilik duygularını ön plana çıkaran haberler yayınlanmaya başlamıştır. Diğer yandan Türkiye'de Kıbrıs'ta çarpışan askerleri konu alan filmler çekilmiş, harekâtı yücelten şarkılar ve türküler bestelenmiş, kahramanlık hikayelerinin anlatıldığı kitaplar basılmıştır. Yaşanan tüm bu süreçte Kıbrıs Barış Harekâtı'nı konu alan şarkıların Türkiye'de milliyetçilik bağlamında propaganda amaçlı kullanıldığı görülmüştür. Böylece şarkılar üzerinden Türk halkının Kıbrıs gibi ulusal bir meselede birlik olması amaçlanmıştır. Kıbrıs Barış Harekâtı sırasında döneme damgasını vuran şarkıların başında ise “Girne'den Yol Bağladık Anadolu'ya” adlı şarkı olmuştur. Şarkı, dönemin en popüler şarkıcılarından Yasemin Kumral tarafından seslendirilmiş ve geniş kitlelere ulaşmıştır. Kıbrıs Barış Harekâtı'nda sonra da şarkı etkisini kaybetmemiş, harekâtın yıl dönümlerinde ve resmi törenlerde seslendirilmeye devam etmiştir (BRTK, 2018). Çalışma kapsamında Kıbrıs Barış Harekâtı'ndaki milliyetçi duygularının “Girne'den Yol Bağladık Anadolu'ya” adlı şarkıda nasıl ve ne şekilde sunulduğu yapılan göstergebilimsel ve müzik analizleri ile ortaya konulmaya çalışılmıştır.

Son yıllarda Türkiye'de müziğin propaganda amaçlı kullanımı farklı dönem ve olgular üzerine göstergebilim ve müzik analizleri kullanarak ele alan önemli akademik çalışmalar yapıldığı gözlemlenmektedir. Bunlar içerisinde; Çakı ve Karaburun Doğan (2018), “Leyla Saz Hanım'ın Sanat Anlayışıyla İttihat ve Terakki Propagandası: Türk Sanat Müziği Vicdân-ı Muâzzam” adlı çalışmada Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemlerinde iktidarda bulunan İttihat ve Terakki Partisi'nin, Leyla Saz Hanım'ın *Vicdân-ı Muâzzam* adlı Türk sanat müziği eserini propaganda faaliyetlerinde nasıl kullandığını incelemiştir. Çalışma sonunda partinin kamuoyunda yüceltilmesi ve kitlelerin partiyi bir kurtarıcı olarak değerlendirmesi için eserin doğrudan propaganda amaçlı kullanıldığı ortaya konulmuştur. Çakı vd. (2018), “Horst-Wessel Propaganda Marşı Üzerinden Nazizm İdeolojisinin İnşası” adlı çalışmada da Alman toplumunda Nazizm ideolojisinin tahakküm kurmasında propaganda marşlarının ne gibi bir rol oynadığını Nazi Almanyası'nın de facto milli marşı *Horst-Wessel* özelinde ele almıştır. Çalışmada elde edilen bulgular kapsamında, marşta Nazizm ideolojisinin yüceltildiği, buna karşın Komünizm ideolojisine yönelik de nefret söyleminin inşa edildiği ortaya çıkmıştır. Karaburun Doğan (2019), “Faşizm Propagandasında Müziğin Rolü: Mussolini İtalyası Örneği” adlı çalışmada ise 20. yüzyılın ilk yarısında İtalya'ya hakim olan Faşizm ideolojisinin İtalyan toplumunda meşruluğunun kazandırılmasında propaganda marşlarının ne şekilde kullanıldığını ele almıştır. Çalışma İtalya'da de facto milli marşı olarak kullanılan Giovinezza marşı özelinde yapılmıştır. Elde edilen bulgularda, marşta İtalyan Faşist Partisi lideri Benito Mussolini'nin kült lider olarak sunulduğu, Faşizm ideolojisinin ise İtalyan kamuoyuna kurtarıcı şeklinde aktarıldığı ortaya konulmuştur. Akademik çalışmalar içerisinde Kıbrıs özelinde müziğin

propaganda amaçlı kullanımı ise Gülada ve Çakı (2018), “Kıbrıs Barış Harekâtı’nda Marşların Propaganda Amaçlı Kullanımı: Mücahit Marşı Üzerine İnceleme” adlı çalışmada *Mücahit Marşı* özelinde incelemiştir. Çalışma sonucunda marş üzerinden Kıbrıslı Türklerin, Türkiye ile bağlarının korunması ve Yunanistan’ın Kıbrıs’ın ilhak etmesine izin verilmemesi gerektiğinin vurgulandığı ortaya çıkarılmıştır.

Çalışma kapsamında gerçekleştirilen literatür taramasında, Kıbrıs Barış Harekâtı sırasında müziğin Türk milliyetçiliği bağlamında propaganda amaçlı kullanılmasını ele alan her hangi bir çalışmanın yapılmadığı saptanmıştır. Bu amaçla çalışmada Kıbrıs Barış Harekâtı’nda güçlenen milliyetçilik duygularının müzik yoluyla nasıl kitlelere aktarıldığı ve propaganda amaçlı kullanıldığı ortaya konulmaya çalışılmıştır. Çalışmada nitel araştırma yöntemlerinden müzik analizi ve göstergebilim analiz yöntemleri kullanılmıştır. Çalışmada şarkının sözleri Fransız dilbilimci Roland Barthes’ın göstergebilim modeli üzerinden analiz edilmiştir.

Şarkı türü gibi müziksel disiplinlere ilişkin analizler “Eseri oluşturan tüm yapıtaşlarının teker teker irdelenerek kompozisyonun bütünü içindeki yerleri ve bütünüle ilişkilerinin ortaya çıkarılmasıdır... Bütün bu planlamalar eserin teknik ve müzikal özelliklerini tanımak için yapılan analizler olup, esasen, etkili bir performansa ulaşabilmede teknik ve müzikal disiplinlere ilişkin güçlüklerin belirlenerek çözümlerinin üretildiği bir tanıma analizidir” (Bağçeci, 2003, s. 163).

Göstergebilim, göstergeler yoluyla inşa edilen anlamlandırmaları inceleyen bilim dalı olmuştur (Arpa ve Çakı, 2018a, s. 78). 20. yüzyılın ilk yarısında dilbilimciler Ferdinand de Saussure ve Charles Sanders Peirce’in dilbilimi alanındaki çalışmaları ile ortaya çıkmıştır (Kalkan Kocabay, 2008, s. 13-14). Peirce ve Saussure’ün çalışmaları göstergebilimin geniş kitleler tarafından tanınmasına neden olmuştur (Çakı ve Gazi, 2018, s. 296). Göstergebilim ilk başlarda yalnızca dilbilimi alanındaki çalışmalarda kullanılmıştır (Gazi vd., 2018b, s. 15). İlerleyen süreçte Roland Barthes’in katkıları sayesinde göstergebilim, resim, müzik, fotoğraf, sinema gibi pek çok farklı alanın incelenmesinde de kullanılmaya başlanmıştır. Barthes, göstergebilimin dilbilimi içerisinden doğduğunu kabul etmiştir (Barthes, 2015, s. 55). Buna karşın Barthes, insan hayatındaki pek çok göstergenin bir iletişim değeri taşıdığını belirtmiştir (Barthes, 2014, s. 23). Barthes, göstergelerin düz anlam ve yan anlam olarak iki temelde şekillendiğini açıklamıştır (Arpa ve Çakı, 2018b, s. 78). Düz anlam, göstergelerin değişmeyen, herkes tarafından kabul edilen anlamını ifade etmiştir (Rifat, 2013, s. 72). Yan anlam ise düz anlamın tamamen tersi olarak göstergenin değişebilen, kültürden kültüre farklılaşabilen anlamını açıklamaktadır. Barthes, yan anlamların inşasında mitlerin önemli bir rolü olduğunu altını çizmektedir (Barthes, 2016, s. 19-20). Mit, kültürlerin çevresinde yaşanan gerçeklikleri anlamlandırmak için kullandıkları hikayeleri ifade etmektedir (Fiske, 2017, s. 185). Böylece kültürel değerler mitler yoluyla doğallaştırılmaktadır (Barthes, 2017, s. 18). Barthes, mitlerin insanların düşüncelerinin şekillenmesinde önemli bir rol oynadığının altını çizmektedir. Barthes’a göre mitler tarihsel olgu içerisinde kendiliğinden oluşabildiği gibi belirli bir ideolojik amaç içinde yapay yollarla da oluşabilmektedir. Barthes’ın göstergebilim analizlerinde ön plana çıkan diğer kavramlar metonimi ve metaforudur. Metonimi, birbirleriyle az veya çok bir ilişki bulunan iki kavramdan birinin diğeri yerine kullanılmasını; metafor ise bir kavramın başka bir kavramın eşdeğeri olarak eğreti şekilde kullanılmasını ifade etmektedir (Guiraud, 2016, s. 145-146). Çalışmada Barthes’ın göstergebilim anlayışı çerçevesinde hazırlanan tablolar üzerinden şarkının sözleri analiz edilmiştir.

Çalışma kapsamında Kıbrıs Barış Harekâtı esnasında Türkiye’de artan milliyetçilik söylemlerinin Girne’den Yol Bağladık Anadolu’ya şarkısı üzerinden nasıl propaganda amaçlı kullanıldığını ortaya koymak çalışmanın

temel amacını oluşturmaktadır. Bu yolla milliyetçilik temelli propaganda faaliyetlerinde, kitlelerin belirli bir konu hakkında harekete geçmesinde müziğin ne gibi bir rol oynadığının açıklanması amaçlanmaktadır.

Çalışma;

- Kıbrıs Barış Harekâtı esnasında Türk milliyetçilik söylemlerinin şarkılara ne şekilde yansıtıldığını ortaya koyması,

- Kıbrıs Barış Harekâtı esnasında kamuoyundan destek alabilmek amacıyla müziğin propaganda amaçlı nasıl kullanıldığını açıklaması,

- Kıbrıs Barış Harekâtı esnasında Türk-Yunan ilişkilerinde oluşan gerilimi yansıtması gibi nedenlerden dolayı önem taşımaktadır.

Çalışmada aşağıdaki sorulara yanıt aranmıştır;

Girne'den Yol Bağladık Anadolu'ya şarkısında;

- hangi mitler üzerinden milliyetçilik söylemlerinde bulunmaktadır?

- hangi yan anlamlar üzerinden Türk-Yunan ilişkilerine değinilmektedir?

Kıbrıs Barış Harekâtı'nda Türk Milliyetçiliğin Propaganda Amaçlı Kullanılması

Propaganda, kitlelere belirli bir fikir, düşünce, ideal veya ideolojinin kitle iletişim araçları yardımıyla tek yönlü iletişim bağlamında aktarılmasını amaçlayan ikna odaklı bir iletişim türüdür (Karaca ve Çakı, 2018, s. 16). Propagandanın verdiği mesaj değiştirilememekte, tartışılmamakta, yorumlanamamakta veya eleştirilememektedir. Propagandada mesajın kitleler tarafından olduğu gibi kabul edilmesi istenmektedir. Propaganda da propagandacının fikirleri ön plana çıkarılmaktadır (Jowett ve O'donnell, 2014, s. 1). Propagandanın tarihinin insanlık tarihi kadar eski olduğu düşünülmektedir. Buna karşın propaganda disiplininin kitleleri etkilemek ve onlar üzerinde nüfus kurmak amacıyla en etkili kullanıldığı dönem 20. yüzyıl olmuştur (Gazi vd. 2018a, s. 28). Özellikle savaş dönemlerinde propaganda faaliyetlerinden sıklıkla yararlanılmıştır (Karaca, 2018, s. 105). Türkiye de ulusal konularda, milli birlik ve beraberliğin sağlanması, Türkiye'ye karşı oluşan olumsuz algıların ortadan kaldırılması gibi nedenlerden dolayı ulusal ve uluslararası alanda propaganda faaliyetlerine yönelmektedir. Türkiye'nin ulusal konularda en bilinen propaganda örneklerinden biri de 1974 yılındaki Kıbrıs Barış Harekâtı'nda yaşanmıştır.

15 Temmuz 1974 tarihinde Nikos Sampson liderliğinde bir grup asker Kıbrıs'ta askeri bir darbe gerçekleştirmiştir. Darbeden sonra Kıbrıs lideri III. Makarios ülkeyi terk etmiş ve adanın yönetimi kurulan askeri cuntanın eline geçmiştir (Manisalı, 2004, s. 52). Tüm bu yaşanan süreçte Türkiye uluslararası alanda çağrıda bulunmuş ve Kıbrıs'taki askeri müdahaleye karşı kayıtsız kalamayacağını bildirmiştir. Bunun üzerine Türkiye, 20 Temmuz 1974 tarihinde Kıbrıs'taki Türk ve Rum halkını adadaki askeri cuntadan kurtarmak amacıyla Kıbrıs Barış Harekâtı'nı başlatmıştır (Erdoğan, 2006, s. 55). Türk ordusu tarafından başlatılan Kıbrıs Barış Harekâtı sırasında Türk milliyetçiliğinin ön plana çıkarılmasını amaçlayan yoğun bir propaganda dönemi yaşanmıştır. Ulusal ve uluslararası alanda yapılan propagandada Türk ordusunun adayı işgal etmek için değil, uluslararası anlaşmalardan doğan garantörlük hakkını kullanmak için müdahalede bulunduğu aktarılmaya çalışılmıştır. Türkiye'de ulusal alanda Kıbrıs konusunda kamuoyu oluşturmak amacıyla yürütülen propaganda faaliyetlerinde milliyetçilik söylemlerinin sıklıkla kullanıldığı görülmüştür. Türkiye'de ulusal basında harekâtı yücelten ve Türk askerlerini kahramanlaştıran haberlere sıklıkla yer verilmiştir. Kıbrıs Barış Harekâtı kimi zaman basında, Fatih Sultan Mehmet'in 29 Mayıs 1453 tarihindeki İstanbul'u fethetmesine veya Mustafa Kemal Atatürk'ün Yunan

ordusuna karşı 30 Ağustos 1922 tarihinde kazandığı Büyük Taarruz Savaşı'na benzetilmiştir. Bu dönemde Türk sinemasında, Önce Vatan (1974), Göç: Kıbrıs Ufuklarında (1974), Zafer Kartalları (1974), Sezercik Küçük Mücahit (1975) gibi Kıbrıs Barış Harekâtı'nı konu alan ve milliyetçilik söylemlerin ön plana çıkarıldığı filmler çekilmiştir (IMDB, 2019). Diğer yandan yine harekâtı konu alan ve Türk askerlerinin kahramanlıklarının ve cesaretinin aktarıldığı kitaplar yazılmıştır. Bu süreçte harekâta yönelik milliyetçi söylemlerin propaganda amaçlı en etkili kullanıldığı alanların başında ise dönemin popüler sanatçıları tarafından seslendirilen şarkılar ve türküler olmuştur.

Kıbrıs Barış Harekâtı'ndaki Milliyetçilik Propagandasında Müziğin Rolü

Propaganda seçmiş olduğu tarafı etkilemeyi amaç edinir. Burada etkilenecek olan taraf, kişi, toplum olabileceği gibi grup ya da ülke de olabilir. Bu bir süreçtir. Etkileme aşamasında geçen süreçte etkiyi daha yoğun sağlayabilmek için kullanılan mesajlar farklı yöntemlerle etkilenmesi istenen tarafa aktarılmaya çalışılır. İkna edilmek istenen taraf yapılan propagandadan etkilensin ya da etkilenmesin her iki durumda da propagandada verilmek istenen mesajı öğrenir. Savaşlarda genel olarak ülkeler savaştıkları ülkeleri etkilemek, ya da kendi asker ve halkını etkilemek için farklı propaganda yöntemlerine başvururlar. Bu propagandanın asıl amacı kazanmaktır. Karşı tarafı yenileceğine ikna etmek, kendi tarafına ise yeneceğine inandırmak hedeflenmektedir.

Tüm zamanlarda yapılan savaşların toplumlar üzerinde yapmış oldukları etkiler gibi, Kıbrıs Barış Harekâtı da Türk toplumunda toplumsal olarak farklı toplumsal etkilere neden olmuştur. Bu toplumsal etkiler farklı sanat dalları içerisinde de kendini göstermiştir. Bu sanat dalları içerisinde en belirgin olanı müzik sanatı olmuştur. “Müziğin insanların üzerindeki etkileyici gücü propaganda faaliyetlerinde kullanılmasının en önemli nedenlerindedir. Radyo ve televizyonlarda uygulanan propaganda amaçlı konuşmalar tek düze ve genel olarak sıkıcıdır. Bu sıkıcılıktan insanları kurtarmak ve iletiyi aktarmak için müziğin kullanımı yaygındır” (Karaburun Doğan, 2019, s. 235).

Sözlü kültür içerisinde yer alan müzik sanatı toplumun yaşam içerisinde karşılaştığı tüm durumlardan etkilenir ve toplumu bu koşullar ışığında etkiler. Müzik var olduğu yaratıldığı toplumdan ve kültürden yaratılış sürecinde ne kadar etkileniyorsa, yaratıldıktan sonra da o toplumu ve kültürü o kadar etkiler. Sözlü kültürün yerini çağımızda özellikle 20. yüzyılda, iletişim araçlarının (radyo, televizyon, internet, sosyal medya vb.) yoğun kullanılması ile elektronik kültür almaya başlamıştır. Kültür geleneği bu şekilde yeni bir boyut kazanmıştır (Artun, 2011, s. 35-37).

Türkiye’de yaratılan müzik eserlerinin “adaş” ya da “yavru vatan” betimlemeleri ile adlandırılan Kıbrıs Cumhuriyeti’nin sosyo-kültürel ve siyasal sorunlarından etkilenmemesi mümkün değildir. Türk toplumunun Kıbrıs Barış Harekâtı öncesinde ve sonrasında yaşamış olduğu sıkıntı ve zorlukları yansıtan müzik eserleri sayıca fazladır. Bu eserlerde genel olarak sözlere bakıldığında birlik beraberlik mesajı verildiği gözlemlenmekte, milliyetçilik unsuru ön planda kullanılmaktadır. “Milliyetçiliğin evrensel ilkelerinin bulunmaması, farklı tarihsel ve toplumsal bağlamlara bağlı olarak farklı ve zıt ideolojilerle bağdaştırılmasına neden olmaktadır. Bu nedenle, hem ayrılıkçı hareket hem de devletin bütünlüğünü koruma mücadelesi milliyetçilik olabilmektedir” (Kalaycı, 2007, s. 252).

Özkırmırlı çalışmasında milliyetçiliği tanımlarken; milliyetçiliğin bilincimizi şekillendiren bir söylem, toplum içerisinde kimliklerimizi belirleyen, günlük yaşantımız içerisinde konuşma, davranış ve olaylar üzerine

takındığımız tutumlarımızı şekillendiren bir algılama ve yorumlama biçimi olarak tanımlamaktadır. Milliyetçilik Özkırmımlı'ya göre söylemdir ve tarif ettiği milliyetçi söylemin temel özelliklerini;

“1- ‘Bu söyleme göre, millet her şeyden önce gelir, milletin çıkar ve değerleri diğer tüm çıkar ve değerlerden üstündür; 2- Milliyetçilik söylemi, milleti tek meşruiyet kaynağı olarak görür, burada kastedilen yalnızca siyasi meşruiyet değildir, ‘millet adına hareket etmek’ normal koşullar altında hoş görülmeyecek hatta suç sayılabilecek pek çok davranış ve eyleme göz yumulmasını sağlar; 3- Milliyetçilik söylemi dünyayı ikili kategorilere ayırır, biz ve onlar, dostlar ve düşmanlar gibi, başka bir deyişle kimlikler ve karşı-kimlikler üretir, ‘bizi’ ‘ötekilere’ göre tanımlar, kendinden bir türlü emin olamadığı için de bu ayrımı hep canlı tutar” (Özkırmımlı, 2008, s. 285-286) şeklinde açıklar.

Milliyetçilik söyleminin tanımlarına bakıldığında özellikle “biz” söyleminin sıklıkla kullanıldığı gözlemlenmektedir. Bu “biz” imgesinin kullanıldığı her alanda aslında milliyetçilik unsurunun yansıtılmaya çalışıldığını söylemek mümkündür. 1974'te yapılan Kıbrıs Barış Harekâtı sonunda Türkiye'de sanatçılar tarafından sanatın birçok alanında özellikle müzik, şiir, tiyatro ve roman gibi pek çok alanda milli duyguları işleyen “biz” vurgusunun sıklıkla yapıldığı milliyetçi söylemin hâkim olduğu eserler verilmiştir. Bu durum “Türk toplumunun milliyetçilik algısında yeni bir çığır açmış, bu yeniçağ ile beraber sanatın toplumu şekillendirmesi de haliyle kaçınılmaz olmuştur”. Ulusların savaşlarda diğer uluslara karşı kazanmış oldukları zaferler, kazanan uluslar için milli bir değer olarak anılır. Bu değer, bir bakıma o savaşta canlarını hiçe saymış olan şehit ve gazilere atfedilen bir değerdir. Vatani uğruna savaşan şehit ve gazileri konu edinen onlara olan derin saygıyı yansıtan eserler müzik sanatının yanında sanatın her alanında verilmiştir. Bu eserler, toplumda milliyetçilik duygusunu güçlendirmenin yanında toplumun belleğinde unutulmayacak, gelecek kuşaklara aktarımı sağlayacak önemli kaynak vazifesi görmüşlerdir. “Mehmetçik”e duyulan saygıyı konu edinmiş, zaman zaman da bu vahşetten kurtarılan bireylerin öykülerini anlatarak Kıbrıs Türklerinin sesi olmuşlardır” (Delice, 2018, s. 30).

“20 Temmuz 1974 tarihinde adada süregelmekte olan kanlı çatışmaları önlemek ve Kıbrıs Türklerine yardım etmek amacıyla yapılan Kıbrıs Barış Harekâtı neticesinde, bugünkü tarihçilerin geriye dönüp baktığı en önemli kaynaklar, dönemin âşıklarının dilinden anlatılmış eserlerdir” (Delice, 2018, s. 34). Savaş dönemlerinde müzikli propaganda olarak genellikle marşlar kullanılmıştır. Bu nedenle marşlar sözselsel ve müziksel olarak “müzikli siyasal iletişim” adı altında nitelendirilebilir (Öztürk, 2014, s. 199). Bunun yanında Türkiye'de savaş dönemlerinde propaganda aracı olarak marşların yanı sıra âşıkların, ozanların söylediği destanlar, türkülerde milliyetçiliği pekiştirmesi açısından sıklıkla kullanılmıştır. Özellikle, “Âşıklar, Kıbrıs Savaşı'nın Türk toplumuna ait bir milli değer olarak yorumlamış, çağdaşlarına yine Türk toplumunun acılarını kendi duyguları ve bilgi birikimlerini harmanlayarak sunmuşlardır” (Delice, 2018, s. 35). Özellikle Kıbrıs Barış Harekâtı sırasında şiirleri ve besteleri ile müzikli propaganda örnekleri veren, Âşık Mahsuni Şerif, Âşık Halil Karabulut, Âşık Deli Hazım gibi önde gelen âşıklar, Kıbrıs Barış Harekâtı'na ithafen yazmış oldukları eserlerinde Kıbrıs'ta yaşayan Türklerin, Türk toplumunun içerisinde ayrı görülemeyeceğini, harekât süresince yaşanan vahşetin bitmesi gerektiğini ve Türk toplumunun Kıbrıs'ta yaşayan Türklerle birlik içerisinde hareket etmesinin karşılaşılabilecek tüm zorlukların üstesinden geleceğini dile getirmişlerdir.

Kıbrıs Rum hükümeti harekât öncesi ve harekât sırasında, özellikle Türk askerlerini ve Kıbrıslı Türk yurttaşları etkilemek adına müzikli propagandalar uygulamıştır. Harekât öncesi Türk mevzilerine yakın alanlarda, radyolardan, söz ve bestesi Y. Asım Arsoy'a ait olan semai usulünde, nihavent makamında icra edilen

'Bekledim de gelmedin' adlı eseri çalınarak, Türk ordusunun müdahalesini bekleyen Kıbrıs Türklerinin moralini bozmaya çalışılmıştır. Kıbrıs Türkleri ise bu müzikli propagandaya, yine müzikli bir propagandayla karşılık vererek, Bayrak radyosundan sözleri Ümit Yaşar Oğuzcan'a bestesi Rüştü Şardağ'a ait olan nimsofyan usulünde, rast makamında icra edilen 'Bu kadar yürekte çağırma beni/Bir gece ansızın gelebilirim' adlı eseri çalmışlardır.

Kıbrıs Barış Harekâtı sonrası da müzikli propagandalar devam etmiştir. Girne'nin alınışından sonra Türkiye'de harekâta yönelik müzik alanında birçok eser verilmiştir. Bunlardan en önemlilerinden biri de Kıbrıs Barış Harekâtında Girne'nin alınmasından sonra ikinci harekâttan önce hazır olan Yasemin Kumral'ın çıkardığı 45'lik plakta söylediği sözü Yeşil Giresunlu'ya, müziği Can Başer'e ait 'Girne'den Yol Bağladık' isimli eserdir.



Resim 1. Yasemin Kumral'ın 1974 yılında çıkardığı Plakın Kapak Resmi (Vintage Record, 2019)

Kıbrıs'taki Türk Barış Kuvvetleri Komutanlığı Bölge Bandosu 2017 Eylül ayından itibaren her Cuma Girne Kordon boyu Atatürk Anıtı önünde yapılan bayrak töreninde 'Girne'den Yol Bağladık Anadolu'ya' şarkısını aranje ederek yeniden çalmaya başlamıştır (haber.com, 2019). 1974 Kıbrıs Barış Harekâtı ile bütünleşen 'Girne'den Yol Bağladık Anadolu'ya' şarkısı hem harekât ile bütünleşmiş olması hem de güncel uygulanan bir müzikli propaganda olması nedeni ile çalışmada örneklem olarak seçilmiştir.

Analiz

Çalışmanın bu kısmında Girne'den Yol Bağladık Anadolu'ya şarkısı göstergebilim ve müzik analizleri yöntemleri kullanılarak incelenmiştir.

Girne'den Yol Bağladık Anadolu'ya Şarkısının Müziksel Analizi

Propaganda yapılırken verilmek istenen mesajlardaki duygu yoğunluğunu etkili bir şekilde aktarmada müzik sanatı oldukça etkili olmaktadır. Alıcı olan kitleye verilmek istenen mesajdaki duygunun yoğunluğu müzik yoluyla artırılabilir. Örneğin; korku duygusu, müzikteki şiddetli vurgular ile desteklenerek mesaj alıcı olan kitleler üzerinde daha etkin güce sahip olabilmektedir (Street, 2013, s. 21). Savaş dönemlerinde kullanılan propagandalar içerisinde mesaj alıcı kitlelerin etki altına alınmasında, duygularının güçlendirilmesinde ya da zayıflatılmasında müzik sanatının etkisinden sıklıkla yararlanabilmektedir.

Müzikli propagandalar diğer propaganda türlerine göre daha etkileyici bir yapıdadır. Çünkü müzik sanatı, diğer sanat türlerine bakıldığında daha akılda kalıcı olması ve daha anlaşılır olması nedeni ile kitleler üzerinde daha ikna edici bir etkiye sahiptir. Bu nedenle ulusların vermiş oldukları mücadelelerde sıklıkla müzikli propagandalara rastlanmaktadır. Kıbrıs Barış Harekâtı sürecinde 'Girne'den Yol Bağladık' eseri bu nedenle önem kazanmıştır. Eser her bakımdan adada yaşayan Türk yurttaşlara ve Türk askerlerine moral kaynağı olmuş, birlik beraberlik adına bütünleştirici bir etki yaratmış, savaşa direnenlere cesaret vermiştir.

Tablo 1. Girne'den Yol Bağladık Anadolu'ya Şarkısının Müziksel Analizi

Girne'den Yol Bağladık Anadolu'ya Şarkısının Müziksel Analizi						
Şarkı	Karar Perdeleri	Ses Aralığı	Formu	Makamı	Seyir Yapısı	Usulü
Girne'den Yol Bağladık	Do-Kaba Çargâh ya da Çargâh	Do-Do2	Şarkı	Çargâh	İnici Çıkıcı	2/4 Nim Sofyan

Tablo 2. Girne'den Yol Bağladık Anadolu'ya Şarkısının Söz Yazarı-Bestecisi

Şarkı	Söz	Beste
Girne'den Yol Bağladık	Yeşil Giresunlu	Şanar Yurdatapan

Tablo 1'de görüldüğü üzere Girne'den Yol Bağladık Anadolu'ya Şarkısı müzik yapısı bakımından incelendiğinde genel olarak basgitar, klavye ve vurmaçalılar kullanılarak icra edilmiştir. Şarkının notasına bakıldığında Geleneksel Türk Müziği'nde makamsal olarak "Çargâh Makam Dizisi"nde icra edilmektedir. Şarkının karar sesi "Do kaba çargâh ya da çargâh", güçlüsü "Sol"dur. Makam dizisi "Çargâh beşlisine", "Çargâh dördlüsü"nin eklenmesinden oluşmuştur. Genelde şarkıların ritmik yapısında bulunan "2/4 (Nimsofyan)" ritmik yapı kullanılmış olup, makam dizisinin özelliklerinden olan seyir yapısındaki inici-çıkıcı seyir yapısı kullanılmıştır.

Dönem olarak bakıldığında, Türk halk şiirinde o dönem ortaya çıkan eserlerde gözlemlenen milliyetçilik söyleminin şarkıda kendini ezgi ve sözlerde gösterdiği görülmektedir. Türk milliyetçiliğini ön plana çıkarmak için kullanılan Türk halk şiiri ve Türk âşıklık geleneği içerisinde yer alan söylemsel öğeler, benzer şekillerde şarkıda vurgulamaktadır. Diğer bir ifadeyle Türk âşıklık geleneğinde yer alan milliyetçi söylemlerin, "Girne'den Yol Bağladık Anadolu'ya" adlı eser özelinde şarkı formatında ortaya çıktığı görülmektedir. Benzer şekilde Türk halk şiirindeki kafiyeli söz kullanımının şarkıda etkisini hissettirdiği ve eserin akıcı bir hale gelmesine katkı sağladığı gözlemlenmektedir.

Girne'den Yol Bağladık Anadolu'ya Şarkısının Göstergibilimsel Analizi

Bu bölümde Girne'den Yol Bağladık Anadolu'ya Şarkısı'nın dört kıtası ayrı tablolar üzerinden göstergibilimsel açıdan analiz edilmiştir.

Şarkının birinci kıtasının göstergibilimsel analizi.

İrkımın Akdeniz'de bir sevinci var

Yurdumun Mersin'den öte bir devamı var

Girne'den yol bağladık Anadolu'ya

Şanlı ordumun Kıbrıs'ta bir zaferi var

Şarkının ilk kelimesi "ırkım" vurgusuyla başlamaktadır. Yan anlam bakımından ırkım kelimesi doğrudan Türk milletini ifade etmektedir. "Akdeniz'de bir sevinç" sözü Kıbrıs Barış Harekâtı'nı açıklamaktadır. "Yurdumun Mersin'den öte bir devamı var" sözü ise Kıbrıs'ın Türkiye'nin bir parçası olduğunu belirtmektedir. "Girne'den yol bağladık Anadolu'ya" sözleri ile Türk askerinin Girne şehrine girişi açıklanmaktadır. Son olarak "Şanlı ordumun

Kıbrıs'ta bir zaferi var" sözleri de Türk ordusunun Kıbrıs Barış Harekâtı sırasında askeri cuntaya karşı elde ettiği başarıyı bildirmektedir.

Tablo 3. Şarkı'nın Birinci Kıtasının Göstergibilimsel Analizi

Düz anlam	Türk ordusunun Kıbrıs'a Girne üzerinden çıkarma yapması
Yan anlam	Kıbrıs'ın anavatan Türkiye'nin bir parçası olduğu
Mit	Kıbrıs Türkiye'nin bir parçasıdır
Metafor	Kıbrıs Barış Harekâtı, zafer metaforu olarak ön plana çıkarılmaktadır
Metonimi	Kıbrıs'a çıkarma yapan Türk askeri, Türk ordusunun tümünün metonimi olarak yansıtılmaktadır
Simge	Girne çıkarması Kıbrıs Barış Harekâtı'nın zafer simgesi olarak ön plana çıkarılmaktadır

Şarkının ilk kıtası milliyetçilik bağlamında değerlendirildiğinde, şarkıda Kıbrıs'ın Türkiye'nin bir parçası olduğuna yönelik algının güçlendirilmeye çalışıldığı görülmektedir. Böylece kamuoyunda Türk ordusu tarafından gerçekleştirilen Kıbrıs Barış Harekâtı'nın meşruluğunun sağlanmasının amaçlanmaktadır. Türk ordusunun Kıbrıs'ta elde ettiği zafer ulusal bir bayram olarak nitelendirilmekte, bu yolla Türk halkının milliyetçi duygularının harekete geçirilmesi hedeflenmektedir. Özellikle "*Yurdumun Mersin'den öte bir devamı var*" sözel kodu ile Kıbrıs'ın Türk toprağı olduğu vurgusu yapılmakta ve Türkiye'nin anavatan olarak Kıbrıs'a sahip çıkması gerektiği aktarılmaktadır.

Lévi-Strauss'un belirttiği gibi mitlerin bir bütün olarak kavranması gerekmektedir. Mitin anlamı olayların sekansları ile değil olayların bütünü ile ele alınmalıdır (Lévi-Strauss, 2013, 64). 1923 yılında imzalanan Lozan Antlaşması ile Kıbrıs'ın İngiltere'nin denetimine girmesinden sonra türkülere ve şiirlere konu edilen "Kıbrıs, Türkiye'nin bir parçasıdır" miti, 1974 yılında "Girne'den Yol Bağladık Anadolu'ya" adlı şarkıda tekrar ön plana çıkmıştır. Bu açıdan Kıbrıs'ın Türkiye'nin denetiminden ayrılmasından bu yana geçen zaman diliminde Türk milliyetçiliğinin Kıbrıs'a yönelik söylemlerinin şarkı üzerinden ifade edilmeye çalışıldığı görülmektedir.

Şarkının ikinci kıtasının göstergibilimsel analizi.

Dost musun düşman mısın al şu dersini

Yoksa bildirmek kolay sana haddini

Bir İzmir bir 9 Eylül işte örneği

20 Temmuz sabahı gördün halini"

Şarkının ikinci kıtası "*Dost musun düşman mısın al şu dersini*" sözleri ile başlamaktadır. Yan anlam boyutunda şarkıda Kıbrıs'taki askeri cuntadan ziyade doğrudan Yunanistan'a vurgu yapılmaktadır. Şarkıdaki sözel kodlarda doğrudan Yunanistan'ın Kurtuluş Savaşı'ndaki gibi düşman bir devlet mi yoksa Lozan Barış Antlaşması'ndan sonra Türkiye ile dostane ilişkiler geliştiren dost bir ülke mi olduğu sorgulanmaktadır. "*Yoksa bildirmek kolay sana haddini*" şeklindeki ikinci kıtada ise Türk ordusunun geçmişte Yunan ordusuna karşı elde ettiği askeri başarıları atıfta bulunmaktadır. "*Bir İzmir bir 9 Eylül işte örneği*" sözel kodları Kurtuluş Savaşı'nda Türk ordusunun 9 Eylül 1922 tarihinde İzmir'i Yunan ordusundan geri almasına vurgu yapmaktadır.

Son olarak “20 Temmuz sabahı gördün halini” sözel kodları ile Türk ordusunun Kıbrıs Barış Harekâtı'nı başlattığı ve askeri cuntaya karşı başarı elde ettiği tarih aktarılmaktadır.

Tablo 4. Şarkı'nın İkinci Kıtasının Göstergibilimsel Analizi

Düz anlam	Belirli tarihlere vurgu yapılması
Yan anlam	9 Eylül 1922 tarihinde Türk Ordusu'nun İzmir'e girmesi ve 20 Temmuz 1974 tarihinde Türk ordusunun Kıbrıs'a çıkışının hatırlatılması
Mit	Türk ordusu her daim Yunan ordusunu yenebilecek güce sahiptir
Metafor	Yunan askeri, düşman metaforu olarak sunulmaktadır
Metonimi	Kıbrıs'ta yönetimi ele geçiren askeri cunta, Yunan halkının metonimi olarak kullanılmaktadır
Simge	9 Eylül ve 20 Temmuz tarihleri birer simge olarak kullanılmaktadır

Şarkının ikinci kıtası milliyetçilik başlığı altında ele alındığında, şarkıda Türk ordusunun yüceltildiği görülmektedir. Türk ordusunun geçmişte elde ettiği başarılarla vurgu yapılarak aynı zaferlerin Kıbrıs'ta tekrar kazanılacağı mesajı verilmektedir. Şarkının bu kıtasında Kurtuluş Savaşı'na atıfta bulunulmuş, Türk ordusunun Yunan kuvvetlerini yenerek 9 Eylül 1922 tarihinde Yunanistan'dan İzmir şehrini geri alması hatırlatılmıştır. Bu açıdan şarkıda Kıbrıs Barış Harekâtı sırasında Yunanistan'ın doğrudan düşman ülke olarak yansıtıldığı görülmektedir. Şarkıda 20 Temmuz 1974 tarihinde Türk ordusunun Girne'ye çıkarma yapması yalnızca Kıbrıs'taki askeri cuntaya değil, Yunanistan'a karşı da kazanılmış bir zafer olarak değerlendirilmektedir. Kıbrıs Barış Harekâtı sırasında Türk-Yunan ilişkilerindeki gerilimin doğrudan şarkıya yansımaları, Yunanistan'ın Kıbrıs'taki askeri cunta ile bir gösterilmesine neden olmaktadır. Böylece Türkiye ve Yunanistan arasında geçmişte yaşanan savaşlar hatırlatılarak, geçmişe yönelik düşmanlıkların ön plana çıkarılmaya çalışıldığı ve Türk halkının geçmişte olduğu gibi bugünde vatani için Yunanistan'a karşı savaşmaya hazır olduğu aktarılmıştır.

Kıtada yer verilen mit, geçmişten günümüze Türk-Yunan ilişkilerinde yaşanan gerilimlerde ortaya çıkan milliyetçi söylemlerin bir yansımasıdır. Kıbrıs Türkü'nün ön plana çıkarıldığı Türk halk şiiirlerindeki vurguların, şarkı üzerinden ritmik bir şekilde verildiği ve böylece inşa edilen mitin kitleler nezdinde daha akılda kalıcı hale getirilmeye çalışıldığı görülmektedir.

Şarkının üçüncü kıtasının göstergibilimsel analizi.

“Ordusuyla milletiyle bir bütünüz biz

Vatan için göz kırpmadan can verimiz biz

Tarihimde her sayfa zaferle dolu

Barış için savaşan büyük Türküz biz”

Şarkının üçüncü kıtası “Ordusuyla milletiyle bir bütünüz biz” sözleri ile başlamaktadır. Yan anlam içerisinde değerlendirildiğinde Türk halkının, Türk ordusuna harekât sırasında destek verdiği aktarılmaktadır. “Vatan için göz kırpmadan can verimiz biz” sözleri ile Türk halkının sonuna kadar Kıbrıs meselesinde kararlılığını sürdüreceğine vurgu yapılmaktadır. “Tarihimde her sayfa zaferle dolu” sözleri ile de Türk ordusunun geçmişte düşmanlarına karşı önemli zaferler elde ettiği gibi harekât sırasında aynı zaferlerin kazanılacağı aktarılmaktadır.

Son olarak “Barış için savaşan büyük Türküz biz” sözleri ile Türk ordusunun Kıbrıs'ı işgal veya istila gibi bir amacının olmadığı, aksine Kıbrıs'taki hem Türk hem de Rumları askeri cuntanın yönetiminden kurtararak özgürleştirmeyi amaçladığı belirtilmektedir.

Tablo 5. Şarkı'nın Üçüncü Kıtasının Göstergibilimsel Analizi

Düz anlam	Türk askerinin ve halkının barış için savaşması
Yan anlam	Türk ordusunun Kıbrıs'ı işgal etmek için değil, hem Türk hem de Rum halkına barış getirmek için adaya çıktığı aktarılmaktadır
Mit	Her Türk vatandaşı vatani için ölümü göze almaktadır
Metafor	Türk halkı kahraman metaforu olarak yansıtılmaktadır
Metonimi	Kıbrıs'a çıkarma yapan Türk askeri, Türk ordusunun tümünün metonimi olarak yansıtılmaktadır
Simge	Kıbrıs Barış Harekâtı barış simgesi olarak kullanılmaktadır

Şarkının üçüncü kıtasında, ikinci kıtasında olduğu gibi Türk ordusunun geçmişteki zaferleri hatırlanmaktadır. Böylece milliyetçilik bağlamında Türk ordusunun kitleler nezdinde yüceltilmesi amaçlanmaktadır. Diğer yandan bu kıtada Türk ordusunun adayı işgal etmek için değil hem Türk hem de Rumlara barış getirmek için Kıbrıs Barış Harekâtı'nı düzenlendiği aktarılmaktadır. Kıtanın son dizesindeki “Barış için savaşan büyük Türküz biz” sözel kodlar ile de Türk milleti doğrudan yüceltilmekte ve Türk milletinin amacının dünyanın huzuru ve barışı olduğu açıklanmaktadır. Bu şekilde Türk milliyetçiliğinin istila veya işgal kavramları ile değil, huzur ve barış kavramları ile birlikte anılması amaçlanmaktadır.

Kıtada inşa edilen mit, Türk milliyetçiliğini konu edinen efsanelerin bir yansıması olarak ön plana çıkmaktadır. Türk halkının geçmişte olduğu gibi Kıbrıs için de seve seve savaşaacağı algısı oluşturulmaktadır. “Büyük Türküz biz” vurgusu ile geçmişte Türk kahramanlık hikâyelerinde, destanlarında, efsanelerinde, halk şiirlerinde ve âşıkların eserlerinde yer alan Türk kültür ve ulusunu yüceltici söylemlerin şarkıda da kitlelere aktarılmaya çalışıldığı görülmektedir.

Şarkı'nın dördüncü kıtasının göstergibilimsel analizi.

"Yurdumun her parçası candan kıymetli

Ölürümde vermem onun bir zerresini

Canla aldık kanla aldık her bir yerini

Şükür sana Tanrım gösterdin bu günleri"

Şarkının son kıtası “Yurdumun her parçası candan kıymetli” sözleri ile başlamaktadır. Yan anlam boyutunda Kıbrıs'ın da Türkiye'nin diğer toprakları gibi anavatanın bir parçası olduğu aktarılmaktadır. “Ölürüm de vermem onun bir zerresini” sözleri ile Türk halkının Kurtuluş Savaşı'nda Yunanistan'a karşı göstermiş olduğu mücadelenin aynısını Kıbrıs için de göstermeye hazır olduğu bilgisi verilmektedir. “Canla aldık kanla aldık her bir yerini” sözleri ile Kıbrıs'ta Türk askerinin canı pahasına askeri cuntaya karşı zafer kazandığı aktarılmaktadır. “Şükür sana Tanrım gösterdin bu günleri” sözleri ile de Kıbrıs'ta Türk ordusunun elde etmiş olduğu başarıdan dolayı Allah'a şükredilmektedir.

Tablo 6. Şarkı'nın Dördüncü Kıtasının Göstergibilimsel Analizi

Düz anlam	Türk halkının vatanları için mücadele ettikleri ve ölene dek savunacakları
Yan anlam	Kıbrıs'ın Türkiye'nin bir parçası olduğu ve onun başkasına verilemeyeceği
Mit	Kıbrıs, Türkiye'nin bir parçasıdır
Metafor	Kıbrıs, şeref metaforu olarak temsil edilmektedir
Metonimi	Kıbrıs'a çıkarma yapan Türk askeri, Türk ordusunun tümünün metonimi olarak yansıtılmaktadır
Simge	Kıbrıs, vatan sevgisinin bir simgesi olarak yansıtılmaktadır

Şarkının son kıtası milliyetçilik açısından incelendiğinde, şarkıda geçmişte Türk ordusunun Türkiye'deki her toprak parçası için büyük fedakarlıklar gösterdiği hatırlatılmaktadır. Aynı fedakarlıkların Kıbrıs içinde yapıldığı ve bu nedenle Kıbrıs'ın da Türkiye'nin diğer bölgeleri gibi Türk halkı için önem taşıdığı ifade edilmeye çalışılmıştır. Diğer yandan kıtada, diğer kıtalarda olduğu gibi Kıbrıs'ın Türkiye'nin bir parçası olduğuna yönelik söylemlere yer verilerek, Türk halkının Kurtuluş Savaşı'nda olduğu gibi gerektiğinde Kıbrıs için de topyekûn savaşağı mesajı verilmektedir.

Sonuç

Çalışmada incelenen “Girne'den Yol Bağladık Anadolu'ya” adlı şarkının dört kıtasında da yan anlam boyutunda milliyetçilik odaklı dört farklı mesajın verildiği saptanmıştır. İlk kıtada “Kıbrıs'ın bir Türk toprağı olduğu” ve “Kıbrıs'ın Türkiye'nin diğer bölgeleri gibi anavatanın bir parçası olduğu” şeklinde mitler kamuoyunda ön plana çıkarılarak, Türk ordusunun Kıbrıs için her türlü mücadeleye gireceği aktarılmıştır. Şarkının ikinci kıtasında Türk ordusunun geçmişteki başarıları hatırlatılarak, Kıbrıs'ta da nihai zaferi kazanacağı belirtilmiştir. Üçüncü kıtada ise Türk ordusunun Kıbrıs'a çıkış amacının barış ve huzur getirmek olduğuna vurgu yapılmıştır. Dördüncü ve son kıtada ise Türk milletinin Kıbrıs için canı pahasına mücadele edeceği hakkında bilgi verilmiştir.

Şarkıda Türk-Yunan ilişkilerinin geçmişine değinilmiş ve Türk ordusunun Yunanistan'a karşı kazanmış olduğu zaferlere vurgu yapılmıştır. Bu açıdan şarkının sözleri yazıldığı dönemin bağlamı içerisinde değerlendirildiğinde, şarkıda doğrudan Yunanistan karşıtı bir propaganda ile Türk halkındaki milliyetçi duyguların ön plana çıkarıldığı görülmüştür. Şarkıdaki sözel kodlarda Kıbrıs meselesinin yalnızca Kıbrıs'taki askeri cuntanın yönetimi ele geçirmesi meselesi olmadığı, asıl meselenin Yunanistan'ın Kıbrıs'ı topraklarına katma çabası olduğu belirtilmiştir. Şarkıda tüm bunlar ortaya konularak, Türk halkının, anavatan Türkiye'nin bir parçası olarak görülen Kıbrıs'ı savunmak için harekete geçmesi gerektiğine vurgu yapılmıştır. Diğer yandan şarkının sözel kodlarında Türk ordusunun geçmişteki kahramanlığı ve Türk halkının yalnızca barış için savaştığı gibi konular aktararak Türklük kavramının şarkıda yüceltildiği görülmüştür. Şarkıda Türk halkının amacının dünyaya huzur ve barış getirmek olduğu belirtilerek, Kıbrıs Barış Harekâtı'nın hem nihai amacı kitlelere aktarılmış hem de ulusal birlik ve bütünlüğün sağlanması gerektiğine vurgu yapılmıştır.

Kıbrıs Barış Harekâtı öncesinde ve sonrasında Türk toplumunun bu süreçte yaşadığı zorlukları anlatan müzik eserlerinin yanında, birlik beraberlik mesajı veren, milliyetçilik unsurunun ön planda tutulduğu müzik eserlerinin de sayıca fazla olduğu tespit edilmiştir. Girne'den Yol Bağladık Anadolu'ya şarkısı duyumsal olarak incelendiğinde, şarkının basgitar, klavye ve vurma çalgılar kullanılarak, Geleneksel Türk Müziği'nde yer alan

“Çargâh beşlisine”, “Çargâh dörtlüsü”nün eklenmesinden oluşan “Çargâh Makam Dizisi”nde, “Do kaba çargâh ya da çargâh” karar sesinde, “2/4 (Nimsofyan)” usulünde, inici-çıkıcı seyirde icra edildiği gözlemlenmiştir.

“Girne’den Yol Bağladık Anadolu’ya” adlı eser, Türk milliyetçi söylemlerinin kitlelere aktarılmasında önemli bir değişimin yaşandığının habercisi olmaktadır. Eserde Türk şiirindeki kafiyeli yapının şarkı formatında ezgiler ile birlikte sunulduğu saptanmıştır. Nitekim geçmişten günümüze Türk milliyetçi söylemlerinin efsanelere, destanlara, şiirlere ve türkülere konu edildiği görülmüştür. Buna karşın popüler kültürün bir yansıması olarak 1970’li yıllarda, Kıbrıs Barış Harekâtı özelinde milliyetçi söylemler şarkılar üzerinden kitlelere aktarılmakta ve milliyetçi yönlü propaganda mitleri şarkılar yoluyla inşa edilmektedir. Efsanelerde yer alan milliyetçi geleneğin şiirlerde kafiyeleştirildiği, âşıkların sazlarında türkü formatında okunduğu ve “Girne’den Yol Bağladık Anadolu’ya” adlı eser ile şarkı formatında şekillendiği görülmektedir. Bu açıdan Türk kahramanlık geleneğinin şarkılar üzerinden devam ettirilmeye çalışıldığı ve şarkılar yoluyla zengin bir anlatım kazandığı ortaya çıkmaktadır.

Çalışma kapsamında Kıbrıs Barış Harekâtı sırasında bestelenen ve dönemin kült parçası haline gelen “Girne’den Yol Bağladık Anadolu’ya” adlı şarkının, dönemin milliyetçilik söylemleri bağlamında propaganda amaçlı kullanımı incelemiştir. Çalışmada elde edilen bulgular milliyetçilik olgusu bağlamında, müziğin propaganda amaçlı nasıl kullanıldığı konusunda bilgi vermektedir. Gelecekteki çalışmalarda farklı şarkı, türkü veya marşlar üzerinden Kıbrıs Barış Harekâtı’ndaki milliyetçi söylemler; mevcut çalışmada elde edilen bulgular ile karşılaştırmalı olarak incelenmek suretiyle alana katkı sağlanacaktır.

Kaynakça/References

- Arpa, M. & Çakı, C. (2018a). "İş Kazası Diye Bir Şey Yoktur": Kanada İş Güvenliği Reklamları Üzerine İnceleme. *Çalışma İlişkileri Dergisi*, 9(2), 75-87.
- Arpa, M. & Çakı, C. (2018b). "İş Kazalarını Konu Alan İş Güvenliği Reklamlarında Duygusal Çekiciliklerin Kullanımı: Avustralya ve Singapur İş Güvenliği Reklamları Üzerine İnceleme. *SGD-Sosyal Güvenlik Dergisi*, 8(2), 153-172.
- Artun, E. (2011). *Âşıklık Geleneği ve Âşık Edebiyatı*, Adana: Karahan.
- Barthes, R. (2014). *Çağdaş Söylenler*. Çev. Tahsin Yücel. 4. Baskı. İstanbul: Metis.
- Barthes, R. (2015). *Bir Deneme Bir Ders: Eiffel Kulesi ve Açılış Dersi*. Çev. Mehmet Rifat, Sema Rifat. 2. Baskı. İstanbul: Yapı Kredi.
- Barthes, R. (2016). *S/z*. Çev. Sündüz Öztürk Kasar. İstanbul: Sel.
- Barthes, R. (2017). *Görüntünün Retoriği, Sanat ve Müzik*. Çev. Ayşenaz Koş, Ömer Albayrak. 2. Baskı. İstanbul: Yapı Kredi.
- Bağçeci, S. E. (2003). "Piyano Eğitiminde Müzikal Analiz Kavramı – Kapsamı ve Örnek Klavye Analizleri", *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt: 13, Sayı: 1, Sayfa: 159-176.
- BRTK. (2018). "Girne'den yol bağladık Anadolu'ya şarkısı", erişim adresi [http:// www. brtk.net/ ?video_ post= unutulmayacak- sarki](http://www.brtk.net/?video_post=unutulmayacak-sarki).
- Çakı, C. & Gazi, M. A. (2018). The Use of nationalism discourses in the Soviet propaganda in the second world war. *International Journal of Social Science Research*, 7 (2), 291-306.
- Çakı, C. & Karaburun Doğan, D. (2018). "Leyla Saz Hanım'ın Sanat Anlayışıyla İttihat ve Terakki Propagandası: Türk Sanat Müziği Vicdân-ı Muâzzam" *Eurasian Journal of Music and Dance*, 13: 66-81.
- Çakı, C., Karaburun Doğan, D. ve Yılmaz, N. (2018). "Horst-Wessel" Propaganda Marşı Üzerinden Nazizm İdeolojisinin İnşası", *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, No. 46, s. 89-110.
- Delice, İ. (2018). Üç Âşığın Dilinde 1974 Kıbrıs Barış Harekâtı, Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tarih Anabilim Dalı Tarih Bilim Dalı, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). s.30-35.
- Ertuğrul, A. (2008). *Türk Halk Edebiyatı*, Ankara: Maya Akademi.
- Erdoğan, A. (2006). *Umut Adam Ecevit*, 2. Baskı, İstanbul: Kesit.
- Fiske, J. (2017). *İletişim Çalışmalarına Giriş*. Çev. Süleyman İrvan. 5. Basım. Ankara: Bilim ve Sanat.
- Gazi, M. A., Çakı, C., Gülada, M. O. (2018a). İkinci Dünya Savaşında Sovyet Kült Lider Propagandasında Vladimir Lenin ve Joseph Stalin'in Sunumu. *Dördüncü Kuvvet Uluslararası Hakemli Dergi*, 1 (2), 25-42.
- Gazi, M. A., Çakı, C., Gülada, M. O. (2018b). İspanya 2000 Partisi'nin Göçmen Karşıtı Propaganda Faaliyetleri Üzerine İnceleme. *Ankara Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*, 1 (2), 11-22.
- Guiraud, P. (2016). *Göstergebilim*. Çev. Mehmet Yalçın. 3. Baskı. Ankara: İmge.

- Gülada, M. O. ve Çakı, C. (2018). Kıbrıs Barış Harekâtı'nda Marşların Propaganda Amaçlı Kullanımı: "Mücahit Marşı" Üzerine İnceleme, *I. Uluslararası Battalgazi Multidisipliner Çalışmalar Kongresi*, Malatya, s. 1238-1243.
- IMDB. (2019). "Kıbrıs Barış Harekâtı'nı Konu Alan Türk Filmleri", erişim adresi [https:// www. imdb. com/title /tt0183605 /?ref_= nv_sr_1](https://www.imdb.com/title/tt0183605/?ref_=nv_sr_1).
- Jowett, S. G. & O'donnell, V. (2014). *Propaganda & Persuasion*. USA: Sage.
- Haberler.com (2019). "Girne'den Yol Bağladık Anadolu'ya Şarkısı", erişim adresi [https:// www. haberler. com /kktc-askeri-bandoda-girne -den-yol -bagladik-anadolu-10451120-haberi/](https://www.haberler.com/kktc-askeri-bandoda-girne-den-yol-bagladik-anadolu-10451120-haberi/).
- Kalkan Kocabay, H. (2008). *Tiyatroda Göstergebilim*. İstanbul: E Yayınları.
- Kalaycı, H. (2007). Kanada-quebec Sorunu. Çokkültürcülük, Kendi Kaderini Tayin, Milliyetçilik ve Federalizm, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara.
- Karaburun Doğan, D. (2019). Faşizm Propagandasında Müziğin Rolü: Mussolini İtalyası Örneği. *Folklor/Edebiyat*, 25 (97), 229-249.
- Karaca, M. (2018). Waffenss Askere Çağırma Propagandası. *European Journal of Managerial Research (EUJMR)*, 2(2), 100-118.
- Karaca, M., & Çakı, C. (2018). İletişim ve Propaganda. Konya: Eğitim Yayınevi.
- Lévi-Strauss, C. (2013). *Mit ve Anlam*, Çev. Gökhan Yavuz Demir, İstanbul: İthaki Yayınları.
- Manisalı, E. (2004). *Avrupa Kısacasında Türkiye*, 2. Basım, İstanbul: Derin.
- Rifat, M. (2013). *Açıklamalı Göstergebilim Sözlüğü: Kavramlar, Yöntemler, Kuramcılar, Okullar*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür.
- Street, J. (2003). 'Fight The power': The politics of music and the music of politics, *Government and Opposition*, 38(1), 113-130.
- Öztürk, S. (2014). *Siyasal İkna ve Seçim Müzikleri: Türkiye Üzerine Bir İnceleme*. İletişim ve Diplomasi, Sayı 83: 199.
- Özkırımlı, U. (2008). *Milliyetçilik Kuramları Eleştirel Bir Bakış*, Ankara: Doğu Batı.
- Vintage Record (2019). "Girne'den Yol Bağladık Anadolu'ya Şarkısı'nın Kapağı", erişim adresi [https:// vintagerecord. net/products/ yasemin-kumral- girne-den-yol- bagladik -baris- dersi-45lik](https://vintagerecord.net/products/yasemin-kumral-girne-den-yol-bagladik-baris-dersi-45lik).

KÜLTÜREL MİRAS OLARAK GELENEKSEL MÜZİK KÜLTÜRLERİNİN ANLAŞILMASI VE KORUNMASI, “GELENEKSEL TÜRK SANAT MÜZİĞİ” VE “GELENEKSEL KORE MÜZİĞİ”

Understanding and Preservation of Traditional Music Cultures as a Cultural Heritage: Turkish Traditional Art Music and Traditional Korean Music

Göknur EGE*

ÖZ

Bu makalede, geleneksel Türk sanat müziği ve geleneksel Kore müziği örnekleri üzerinden geleneksel müzik kültürlerin korunması ve anlaşılması konusunda temel bazı noktalar üzerinde durularak, kültürel miras niteliğine sahip bu iki kültürün ortak özellikleri, Kore ve Türk toplumları açısından bu müziklerin yeri, bu müzik kültürlerinin genç kuşaklara tanıtılması ve anlam dünyalarının anlaşılması için bilimsel çalışmalar yapılmasının önemi ve Türk ve Kore toplumlarının bu konuda işbirliği oluşturmalarının önemi üzerinde durulmaktadır.

Anahtar kelimeler: Kültürel Miras, Geleneksel Türk Sanat Müziği, Geleneksel Kore Müziği, Müzik Kültürü, Kültür Erozyonu

ABSTRACT

In this article, through the examples of Classical Turkish Music and Traditional Korean Music, common features of traditional and national music cultures as a part of cultural heritage, their place in terms of Korean and Turkish societies, the importance of the introduction of these music cultures to the young generations, the importance of scientific studies to understand the meaning worlds of this music cultures and how the Turkish and Korean societies can create cooperation on this issue, will be discussed.

Keywords: Cultural Heritage, Traditional Turkish Art Music, Traditional Korean Music, Music Culture, Cultural Erosion

***Araştırma Makalesi** - Geliş Tarihi/Received Date: 20.06.2019, Kabul Tarihi/Accepted Date: 27.06.2019

Sorumlu Yazar/Corresponding Author: Doç. Dr., Ege Üniversitesi Sosyoloji Bölümü, İzmir. goknurege@gmail.com.
<https://orcid.org/0000-0003-3875-7001>

Atıf/Citation: Ege, G. (2019) Kültürel Miras Olarak Geleneksel Müzik Kültürlerinin Anlaşılması ve Korunması, “Türk Klasik Müziği” ve “Geleneksel Kore Müziği”. *Eurasian Journal of Music and Dance*, (14), 230-238.

Extended Summary

Rooted and lasting music cultures that have a very long history, which have been transferred from generation to generation for many years in the historical process, are of universal value and cultural heritage not only for the culture to which that music culture belongs, but also for all world cultures. For this reason, it is of utmost importance that the study of music cultures having such transcultural value in terms of disciplines such as sociology, semiotics, music and history, especially in the science of music, and the production of relevant information is extremely important. Some important common features of traditional music cultures indicate the need to address these music cultures by arts and various sciences:

One of the common features of these traditional music cultures is that they are based on an old past. The second important feature is that they exhibit features that are compatible with the definitions of the "classical". The third common feature is that these music cultures are maintained and listened by smaller groups, not by large segments of society. The fourth common feature is that these music cultures are esoteric in contrast to widespread, popular music cultures, and are produced with artistic concerns rather than appealing to large audiences. The fifth and last common feature is the need to take measures to protect and preserve these music cultures which are under threat of disappearance with the influence and pressure of global music movements and popular culture. Preservation of traditional music cultures is extremely important. However, in order to realize this, it is necessary to understand these music cultures and their meaning and emotion worlds.

In this article, through the examples of Classical Turkish Music and Traditional Korean Music, common features of traditional and national music cultures as a part of cultural heritage, their place in terms of Korean and Turkish societies, the importance of the introduction of these music cultures to the young generations, the importance of scientific studies to understand the meaning worlds of this music cultures and how the Turkish and Korean societies can create cooperation on this issue, will be discussed.

While both Korean traditional music (jeongak (정악)) and traditional Turkish art music share common etiquette elements such as respect, seriousness and dignity in the relationship between performer and listener, not only in terms of the emotions and meanings produced by music, but also for their original authentic instruments and performance atmosphere. Both music cultures have such multi-layered meaning and sign systems which are unfamiliar to the popular and widespread musical cultures. In these music cultures, -not only in the music produced, but also in the relations between the performer and the audience, the student and the teacher during the music education- it is possible to find traces of traditional values that are forgotten.

Today, there is a need for scientific studies that will reveal the importance of the understanding and transmission of traditional music from generation to generation and the value it possesses as a part of cultural heritage and will contribute to the survival of traditional music against the consumption society and popular cultural elements. Considering the common features shared by Korean traditional music and Turkish traditional art music and the similarity of the problems they face, comparative and analytical studies on these two music cultures -including their cultural elements, manners and language as a whole- in terms of the disciplines such as sociology, history, semiotics and especially music science and the collaboration of scientists and artists from Korea and Turkey can contribute to the preservation of this music cultures.

Both musical cultures remain as an important element of the cultural heritage. It is seen that traditional Korean music and Turkish traditional art music cultures, which are similar in terms of their traditional characteristics, have common features with their emotional depth and richness, performance rituals, esoterism and their unique instruments. In order to ensure the continuity of these music cultures that are trying to survive, it is important for both communities to cooperate and share their knowledge to be obtained through comparative analytical studies for the protection and maintenance of these valuable cultural heritage elements.

Tarihsel süreçte uzun yıllar boyunca kuşaktan kuşağa aktarılmış, varlığını sürdürmüş çok eski bir geçmiş olan, köklü ve kalıcı niteliğe sahip müzik kültürleri, sadece o müzik kültürünün ait olduğu kültür için değil, bütün dünya kültürleri açısından evrensel değere sahip, kültürel miras niteliği taşır. Bu sebeptir ki böylesi kültürler üstü değeri olan müzik kültürlerinin, başta müzik bilimi olmak üzere, sosyoloji, göstergebilim, müzik, tarih gibi disiplinler açısından ele alınması incelenmesi ve konuya ilişkin bilgi üretilmesi son derece önemlidir. Geleneksel müzik kültürlerinin bazı önemli ortak özellikleri bu müzik kültürlerinin çeşitli sanat ve bilim alanlarınca ele alınması konusundaki gereksinime işaret etmektedir:

Bu geleneksel müzik kültürlerinin ortak özelliklerinin başında eski bir geçmişe dayanıyor olmaları gelmektedir. İkinci önemli özellik, bu müziklerin "klasik" kavramına ilişkin tanımlamalarla uyumlu özellikler sergilemeleridir. Üçüncü ortak özellik, bu müzik kültürlerinin toplumun geniş kesimleri tarafından değil, daha küçük gruplar tarafından sürdürülüyor ve takip ediliyor olmasıdır. Dördüncü ortak özellik, bu müzik kültürlerin yaygın ve popüler müzik kültürlerinden farklı olarak ezoterik niteliğe sahip olması, büyük kitlelere hitap etmekten ziyade sanatsal kaygılarla üretilmiş olmalarıdır. Beşinci ve son ortak özellik, bu müzik kültürlerinin bugün küresel müzik akımlarının ve popüler kültürün etkisi ve baskısı ile kaybolma tehdidi altında olması ve korunmaları konusunda tedbir alınmasına duyulan gereksinimdir.

Geleneksel müzik kültürlerinin korunması son derece önemlidir. Ancak bunun gerçekleştirilebilmesi için öncelikle bu müzik kültürlerinin ve onların içerdiği anlam ve duygu dünyalarının anlaşılması gereklidir. Bu yazıda geleneksel Türk sanat müziği ve geleneksel Kore müziği örnekleri üzerinden geleneksel müzik kültürlerinin korunması ve anlaşılması konusunda temel bazı noktalar üzerinde durularak, kültürel miras niteliğine sahip bu iki kültürün ortak özellikleri, Kore ve Türk toplumları açısından yeri, bu müzik kültürlerinin genç kuşaklara tanıtılması ve anlam dünyalarının anlaşılması için bilimsel çalışmalar yapılmasının ve Türk ve Kore toplumlarının bu konuda işbirliği oluşturmalarının önemi gibi konular üzerinde durulacaktır.

Klasikleşmiş Müzikler Olarak Geleneksel Türk Sanat Müziği ve Geleneksel Kore Müziği

Geleneksel Türk sanat müziği de geleneksel Kore müziği de yukarıda değinilen ve geleneksel müzik kültürlerinin taşıdığı ortak özellikleri ve karşı karşıya oldukları sorunları paylaşmaktadır. Benzer tehditler altında bulunan her iki müzik kültürü de her kesime/kitlelere hitap eden, yaygın dinlenen müzikler olmayıp, ezoterik niteliğe sahiptir. Her iki müzik kültürü bugün varlığını sürdürmek için küçük grupların gayretiyle hayatta kalmaya çalışmaktadır. Popüler müzikler ve Batı müziklerinin etkileri, hem Kore kültürünün geleneksel müziğini, hem de geleneksel Türk müziğini ve hem de her iki geleneksel müzik kültürünü önemli ölçüde etki ve baskı altına almıştır.

Öncelikle adı içerisinde zaten klasik kavramını barındıran geleneksel Türk sanat müziği ve geleneksel Kore müziğinin klasikleşmiş müzikler olduklarını söylemek mümkündür. Bu iki müzik kültürünü neden klasik statüsünde ele alabileceğimiz üzerinde kısaca durmak yerinde olacaktır. Körükçü'ye göre:

‘Mûsiki’de Klâsizm’ temelde tarihsel bir kesinliği göstermez; ancak yaygın bir kavramdır. Klâsik Mûsiki, klâsik kaidelere uygun olarak yapılmış mûsiki demektir. Başka üslûp dönemlerinde olduğu halde biçimi ve içeriği bakımından; yetkinliği ve kalıcılığını ispatlamış eserler “klâsik” tanımına girerler (Körükçü, 1998, s. 42).

Kore geleneksel müziği yaklaşık 1.400 yıllık bir tarihe sahiptir (Robert Koehler, Jin-hyuk Lee, 2015 s. 93). Çok köklü bir geçmişi olan Türk müzik sanatının klâsik dönemi 14. yüzyıla kadar uzanmaktadır. Tanrıkorur, Osmanlı saray veya halk müzisyenlerinin ürettiği bir sanat olan Osmanlı müziğinin, “25 asırlık Türk Mûsikîsi’nin yaklaşık 500 yıllık bir bölümünü teşkil ettiğine” işaret etmektedir (Tanrıkorur, 2003, s. 13). Müzik sanatının klâsik döneminin ise 14. yüzyılda Abdülkadir Merâî ile başladığı kabul edilir (Aksüt, 1993). Geleneksel müzik kültürleri köklü ve kalıcı olmaları ile “klasik” kavramı çerçevesinde değerlendirilebilecek müziklerdir. Her iki müzik kültürünün sanat, anlam ve duygu temelinde yetkinliği ise tartışılmaz.

Köklü bir geçmişe sahip müzik kültürlerinin yok olma tehdidine karşı korunabilmesi, yeni kuşaklara tanıtılabilmesi için anlam dünyalarının anlaşılabilmesi son derece önemlidir. Ancak bu müzik kültürlerinin derin anlam ve duygu dünyaları oldukça karmaşık anlam ve duygu tabakalarını içermektedir. Zira klasikleşmiş müziklerin bir başka özelliği, popüler olma kaygısı taşımamaları ve sanat üretiminin birincil amaç olmasıdır. Bu özellik onların ezoterik nitelik taşımalarına ve süblim sanat olarak var olmalarına neden olmuştur. (Bu sebeptir ki geleneksel Türk sanat müziği de çoğu zaman saray müziği olarak görülmüştür)

Doğuda da ve Batı dünyasında da özellikle klâsik olarak nitelenen müziklerin önce aristokratlar, yöneticiler gibi elitlere hitap ettiği, malikanelerde, saraylarda dinsel mekânlarda yer aldığı ve üst sosyo-ekonomik sınıflarca himaye edildiği, ancak daha sonra halka intikal ettiği görülür (Körükçü, 1998). Öte yandan bir sanatseverin köklü bir geçmişe sahip bir sanat eseri ile olan ilişkisi farklı bir duygusal değeri içinde barındırır:

Bütün sanatlar gibi, müziğin de duyguları etkileme gücü, tüm insan yaşamının temelini oluşturan iki gerçeğe dayanır. Bunlardan biri, insanların dış farklılıklarının altında yatan temel yakınlık olgusudur. Ortak gereksinimler ve karşılıklı gelişme bilinci olmasa, bu yakınlık da olmazdı; böyle bir durumda da sanat yapıtı, bireysel bir yaratı olduğu kadar da, toplumun malı olan bir varlık olmazdı. Öteki gerçek de, insanların işbirliğinde bulunarak birbirlerinden öğrenme yetenekleridir. Bu her iki gerçek, günümüz müzik yaşamında olduğu kadar, müziğin geçmiş tarihinde de görülür. Eski zamanların bir şarkısı, bugün bizleri duygulandırabiliyorsa, bu, çok eskiden ölmüş olan o şarkıcıyla aramızdaki yakınlığı keşfetmemizden kaynaklanır (Finkelstein, 1995, s. 26)

Geleneksel Türk sanat müziği eserleri de dinleyicisi ile böylesi bir ilişki kurabilen nadide müzikler arasında yer alır.

Batı Müziğiyle İlişkileri Temelinde Geleneksel Türk Sanat Müziği ve Geleneksel Kore Müziği

Müzik tarihimiz içerisinde Batı müziği etkisinin Türkiye'ye gelişi, bu müzik açısından önemli etkileri beraberinde getirir. Geleneksel Türk sanat müziği açısından batı etkisi Osmanlı Padişahı Sultan II. Mahmut dönemiyle, batılılaşmanın diğer etkileriyle beraber müzik çevrelerinde hissedilir hale gelmiştir. Batı Müziğine yönelik artan ilginin, Enderûn Sanatkârlarını gücendirdiği, Dede Efendi'nin ilerlemiş yaşına rağmen bu nedenle saraydan ayrılp Hacca gittiği bile söylenir (Özalp, 2000, s. 486) Geleneksel Türk sanat müziğinin cumhuriyet döneminin kültürel elitleri ile giriştiği bir mücadeleden de söz etmek olanaklıdır (Tekelioğlu, 2004, s. 124). Bir başka deyişle, Osmanlı dönemi iktidar seçkinleri tarafından himaye edilmiş ve geliştirilmiş olan Osmanlı döneminin müzikal mirası Tekelioğlu'na göre erken cumhuriyet döneminde batı müziği karşısında bir miktar göz ardı edilmiş, Osmanlı müziğinin modernleşme ihtimali de gözden kaçırılmıştır.

Benzer şekilde Batı müziğinin Kore toplumuna gelişinin Kore geleneksel müziği üzerinde önemli bir etkisi olduğu görülür ve Batı etkisinin bir sonucu olarak, Kore müziğinde birçok müzikal unsurun uyarlandığı veya terk edildiği gözlenirken, Kore'de yangak (양악) adı verilen yeni bir müzik kültürü üretilir. Daha sonra yangak (양악) etki alanını genişleterek ve Kore müzik kültüründe yavaş yavaş baskın hale gelir. Modern çağda hayatta kalabilmek için Batı etkisiyle geleneksel müzik içerisinde de değişimler görülür (Byeon, 2007, s. 171). Ancak Kore'nin geleneksel müziğinin kökeni, binlerce yıl öncesine dayanırken, Batı müziğinin Kore kültürünü etkilemeye başlaması sadece yüzyıllık bir geçmişe sahiptir. (Ki-Beom Jang, 2008, s. 261).

Bugün Kore müziğinde gugak (국악) ulusal geleneksel müziği ve yangak (양악) ise Batı müziğini ifade eder. Yangak (양악) ve gugak (국악) yani Kore batı müziği ve Kore geleneksel ulusal müziği akademik alanları birbirinden ayrılmıştır (Choi Yu-jun, 2019, s. 43). Bu akademik ayrılmanın benzeri akademik alanda Türkiye'de batı müziği ve Türk müziği konservatuarlarının ve müzik bilimi açısından batı müziği ve Türk müziği çalışmalarının birbirinden ayrılmasında da görülmektedir.

Anlam Dünyaları, Enstrümanları ve Performans Ritüelleri Bakımından Geleneksel Türk Sanat Müziği ve Geleneksel Kore Müziği

Her iki müziğin benzer özelliklerinden biri de duygusal derinlik ve anlam dünyasındaki zenginlikleridir. Bu iki kültür arasında bir başka benzerlik ise performans ritüellerinde ve adabında karşımıza çıkmaktadır. Her iki müzik kültüründe de müzisyenler, müziği sergileyenler ve müziği dinleyenler arasındaki ilişkide, ciddiyet, saygı, anlamlı ve saygılı beden hareketlerini içeren ritüeller sergilenmektedir.

Geleneksel Kore müziğinin anlam ve duygu dünyasının derinliğini anlamak için ses kavramına yüklenen anlama bakmak bile bir fikir verecektir: Korece'de "ses" anlamına gelen Sori (소리) genel anlamıyla tüm seslere atıfta bulunur ancak geleneksel müzik bağlamında, bu terim anlamlı şekilde (-ve- insancıl bir şekilde) üretilmiş ses demektir(Choi Yu-jun, 2019, s. 51). Öte yandan her iki müzikte de, başka kültürlerden bireylerin bu müzik kültürlerini anlayabilmesi beklenmemekte, hatta içerisinde oldukları kendi kültürleri içinde dahi bugün pek çok kişi tarafından anlaşılamayan/anlaşılmayan veya takip edilmeyen/dinlenmeyen müzikler olmaları bakımından da benzerlik taşımaktadırlar.

Geleneksel Kore müziği iki kategoriye ayrılır: jeongak (정악) (tam/düzgün müzik)ve minsogak(민속악), (halk müziği). Bu ayrım Batı müziğindeki klasik müzik ve halk müziği ayrımına benzese de biraz daha karmaşık bir ayrımdır, “Üst sınıfların müziği olan jeongak, yumuşak ve nispeten rafine bir dokuya sahip yavaş bir tempo kullanır. Kore'nin sakinleştirici, zarif ve entelektüel aristokrat kültürünü yansıtan jeongak, sakin, ağırbaşlı ve düşünceli bir atmosfer yaratır. Müzik Kore aristokratlarının ince ipek kıyafetleriyle benzetilebilir.” (Robert Koehler, Jin-hyuk Lee, 2015 s. 20-21). Aslında bu ayrım ile Türk halk müziği ve Türk sanat müziği ayrımı arasında benzerlikler bulmak mümkündür.

Her iki müziğin kendine özgü enstrümanları bulunmaktadır. Türk sanat müziği için “kanun” ne ise geleneksel Kore müziği için “gayageum” (가야금) o anlama gelmektedir. Her biri uzun ve zengin bir tarihe sahip kuşaklar boyunca aktarılan yaklaşık altmış geleneksel Kore müzik aleti arasında yer alan 12 telli bir saz olan gayageum (가야금) ve 6 telli bir saz olan geomungo (검문고)nun altıncı yüzyıldan önce geldiği tahmin edilmektedir (KCIS, 2014, s. 171). Arp formundaki bu iki saz, hem tutuş hem de çalma biçimi olarak “zither”e ve Türk müziğinin temel sazlarından biri olan kanuna benzemektedir. Çin kökenli Kore geleneksel müziği sazlarından 2 telli yaylı bir saz olan haegeum (해금)un form olarak kabak kemaneye benzerliği ise dikkat çekicidir.



Kore geleneksel müziği notalardan ziyade yürekte gelen duygularla kişiden kişiye ağızdan ağıza aktarılmıştır ki bu Koreli bir müzisyenin müzik yeteneği kadar kişisel öyküsüyle değerlendirilmesinin nedenidir (Robert Koehler, Jin-hyuk Lee, 2015 s. 82-83). Benzer biçimde, geleneksel Türk sanat müziğinde müziğin kuşaktan kuşağa aktarılmasının en eski ve geleneksel biçimi meşk usulüyledir. Tanrıkorur’a göre Türk müziği tarihi boyunca “ayalgu” denen nota yazısından itibaren çeşitli nota sistemleri geliştirilmiştir ve iddia edildiği gibi Türkler “nota bilmez” değildir ancak geliştirilen bu nota sistemleri Türk müzisyenler arasında çok fazla itibar görmemiş, onlar “duygu ve üslubu kâğıtlara değil anlayanların kulak ve ruhlarına emanet etmeyi tercih etmişlerdir” (Tanrıkorur, 2003, s. 15). Burada meşk yöntemine ilişkin olarak iki farklı görüşten bahsetmek gerekir. Bir görüş, geçmişte nota kullanılmamasının birçok eserin unutulmasına neden olduğunu ileri sürerken (Hoşses, 1986, s. 8), bir diğer görüşe göre meşk sisteminin terkedilmesiyle birlikte, eserler eski akıcılığını yitirmiş, birçok icra özelliği unutulmaya başlamıştır (Özalp, 2000, s. 487) dahası meşk, sadece müzik eğitimi

açısından değil, müzik ahlakının ve meşakkat, liyakat, gurur, sadakat gibi bazı değerlerin aktarılmasını içermesi bakımından da önemlidir (Behar, 2003).

Hem Kore geleneksel Müziği özellikle (jeongak (정악)) hem de geleneksel Türk sanat müziği, icracı ve dinleyen ilişkisinde, saygı, ciddiyet, ağırbaşlılık gibi ortak adap unsurlarını paylaşırken, sadece müzikle üretilen duygu ve anlamları değil, kendine özgü otantik sazları ve icra atmosferi, performans ritüelleri gibi popüler ve yaygın müzik kültürlerinin yabancı olduğu çok katmanlı gösterge sistemlerine sahiptir. Sadece üretilen müzikte değil, bu müziğin icrası sırasında dinleyici icracı, eğitimi sırasında öğrenci ve hoca arasındaki ilişkilerde unutulmaya yüz turmuş geleneksel değerlerin izlerini bulmak mümkündür. Müziğin kendisini ve müziğin üretimi, eğitimi ve icrasını kapsayan bu derinlik ve zenginliğin gelecek kuşaklara aktarılamaması, tanıtılamaması ya da unutulması tehlikesi arttıkça, bu müzik kültürlerinin korunmasına ve korunabilmesi için bilgi üretilmesi ve uluslararası, interdisipliner ve çok boyutlu çalışmalar yapılmasına duyulan ihtiyaç her geçen gün artmaktadır.

Sonuç

Bugün her iki toplumun geleneksel müzik kültürleri açısından da geleneksel müziğin doğru anlaşılmasının ve kuşaktan kuşağa doğru aktarılmasının önemini ve kültürel mirasın bir parçası olarak sahip olduğu değeri ortaya koyacak ve geleneksel müziğin tüketim toplumunun ve popüler kültür unsurlarının karşısında varlığını sürdürebilmesine katkıda bulunacak bilimsel çalışmalara ihtiyaç vardır. Kore ve Türk geleneksel müziklerinin paylaştıkları ortak özelliklerden ve karşı karşıya oldukları sorunların benzerliğinden hareketle, bu iki müzik kültürünü, kültürü, adabı ve dili ile bir bütün olarak müzik, sosyoloji, tarih, göstergebilim gibi disiplinler açısından ayrıntılı bir şekilde ele alan, iki ülkeden bilim ve sanat insanlarının işbirliği ile gerçekleştirilecek karşılaştırmalı ve analitik çalışmaların sağlayacağı katkı son derece büyüktür.

Geleneksel Türk sanat müziği ve geleneksel Kore müziği gibi derin ve köklü kültürel unsurlar somut olmayan kültürel mirasımızın önemli bir parçası olarak kabul edilmektedir. UNESCO tarafından Somut Olmayan Kültürel Mirasın Korunması Sözleşmesi Madde 2: Tanımlar kısmının 1. fıkrasında somut olmayan kültürel miras “toplulukların, grupların ve kimi durumlarda bireylerin, kültürel miraslarının bir parçası olarak tanımladıkları uygulamalar, temsiller, anlatımlar, bilgiler, beceriler -ve bunlara ilişkin araçlar, gereçler ve kültürel mekânlar” olarak tanımlanmıştır. 2. fıkrada ise somut olmayan kültürel mirasın “somut olmayan kültürel mirasın aktarılmasında taşıyıcı işlevi gören dille birlikte sözlü gelenekler ve anlatımlar, gösteri sanatları, toplumsal uygulamalar, ritüeller ve şölenler, doğa ve evrenle ilgili bilgi ve uygulamalar, el sanatları geleneği” gibi alanlarda özellikle belirlediği belirtilmiştir (Unesco, 2003).

Somut olmayan bu kültürel miras unsurlarının korunması Kültür Bakanlığımızın da son derece önem verdiği bir konudur. T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Araştırma ve Eğitim Genel Müdürlüğü tarafından yayınlanan Sema Ayininin korunmasına ilişkin, 29.05.2017 tarihli genelgede bakanlığın somut olmayan kültürel mirasımıza yönelik tehditler konusundaki hassasiyeti vurgulanmaktadır: “Ulusal mevzuatımız ve uluslararası sözleşmeler doğrultusunda Bakanlığımız bir yandan kültürel mirası koruyup yaşatmak için çalışmalar yaparken, bir yandan da kültürel mirasa yönelik tehditler konusunda önlemler almakta ve kamuoyunu bilgilendirmektedir. Kültürel mirasın korunması ve yaşatılması konusunda kamu kurumlarına, yerel yönetimlere, sivil toplum kuruluşlarına, işletmelere, icracı ve izleyicilere, yani toplumun bütün

kesimlerine sorumluluk düşmektedir” denmekte ve kültürel mirasın korunmasında profesyonelliğin gerekliliğine dikkat çekilmektedir (Kültür Bakanlığı, 2017).

UNESCO’da somut olmayan kültürel mirasın korunması konusuna özel bir önem atfeder: UNESCO Somut Olmayan Kültürel Mirasın Korunması Sözleşmesi Madde 1: Sözleşmenin Amaçları kısmında belirtildiği üzere sözleşmenin amaçları “somut olmayan kültürel mirası korumak; ilgili toplulukların, grupların ve bireylerin somut olmayan kültürel mirasına saygı göstermek; somut olmayan kültürel mirasın önemi konusunda yerel, ulusal ve uluslararası düzeyde duyarlılığı arttırmak ve karşılıklı değerbilirliği sağlamak; uluslararası işbirliği ve yardımlaşmayı sağlamak” olarak belirlenmiştir. Madde 13: Diğer Koruma Önlemleri kısmında ise “özellikle tehlike altındaki somut olmayan kültürel miras konusunda, somut olmayan kültürel mirasın etkili bir şekilde korunması için bilimsel, teknik ve sanatsal incelemeleri ve araştırmaya ilişkin yöntem bilimini özendirme” ifadesinde belirtildiği üzere bilimin ve sanatın somut olmayan kültürel mirasın korunmasındaki rolüne dikkat çekilmiştir (Unesco, 2003). UNESCO Somut Olmayan Kültürel Mirasın Korunması Sözleşmesi Madde 14: Eğitim, Duyarlılığın ve Kapasitenin Güçlendirilmesi kısmında ise sözleşmenin bağlayıcılığına vurgu yapılarak sözleşmenin tarafı olan devletlerin uygun tedbirler ile “somut olmayan kültürel mirasın korunması için özellikle yönetim ve bilimsel araştırma gibi alanlarda kapasite güçlendirici etkinlikler düzenlemeye” gayret edileceği belirtilmiştir (Unesco, 2003).

Kore ve Türk toplumları açısından bu iki müzik kültürünün yeni kuşaklara tanıtılması, anlaşılması ve korunması amacıyla yapılacak ortak sanatsal ve bilimsel çalışmalar ve iki ülkenin sanat ve bilim insanlarının işbirliğinin sağlayacağı katkılar şu başlıklar altında özetlenebilir;

- Kültürel mirasın bu önemli unsurlarının korunmasında önemli bir yere sahip olan konuya ilişkin bilimsel bilginin üretilmesi.
- Modern kentlerde tüketim kültürünün ve popüler kültürün etkisiyle kültür erozyonundan nasibini alan geleneksel müziğin yeni kuşaklara doğru bir şekilde tanıtılması.
- Her iki geleneksel müzik adabının, beden hareketlerini saygı ifadelerinin ve bütün bunların ilişkili olduğu anlam tabakalarının ve bu müzik kültürlerinin “dil”inin yaşatılması.
- Her iki geleneksel müzik kültürünün içerdiği gösterge ve anlamların ortaya konması.
- Bu gösterge ve anlamların aralarında mevcut ilişki ve bağlantıların tespiti.
- Geleneksel müziğin içerdiği anlam tabakalarını ortaya koyarak tüketim kültürünün etkisiyle artan kültürel erozyon unsurlarının etkisini bertaraf edecek bilimsel veri sağlanması.
- Genç kuşaklara geçmişten gelen kültürel unsurların anlam dünyalarının tanıtılması.

Her iki müzik kültürü de önemli bir kültürel miras olarak mevcudiyetini sürdürmektedir. Geleneksel özellikleri itibarıyla benzerlikler arz eden Kore ve Türk toplum kültürlerinin geleneksel müziklerinin de duygusal derinlik ve zenginlikleri, performans ritüelleri, içerdikleri ezoterizm ve kendine özgü sazlarıyla ortak özellikleri olduğu görülür. Hayatta kalmaya çalışan bu müzik kültürlerinin devamlılığını sağlamada, her iki toplumun işbirliği içerisinde hareket etmesi ve karşılaştırmalı bir şekilde yapılacak çalışmalarla elde edilecek bilgi birikimlerini paylaşması, her iki toplum için, bu değerli kültürel miras unsurlarının korunması ve sürdürülmesi açısından önemlidir.

Kaynakça/References

- Aksüt Sadun. (1993). *Türk Müziğinin 100 Bestekârı*. İstanbul: İnkılap Kitapevi.
- Behar, C. (2003). *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Choi Yu-jun. (2019). Modernity as Postcolonial Encounter in Korean Music Decentering Musical Modernity: Perspectives on East Asian and European Music History Eds: Tobias Janz, Chien-Chang Yang C. 33. Musik und Klangkultur. transcript Verlag.
- Finkelstein, S. (1995). *Besteci ve Ulus: Müzikte Halk Mirası*. (çev. M. Halim Spatar). İstanbul: Pencere Yayınları.
- Breon, G. (2007). Contemporary Korean music. [in] Music of Korea. edited by Byong Won Lee &Yong-Shik Lee. Seoul, Korea: The National Center for Korean Traditional Performing Arts,.
- Hoşses, S. (1986). *Mûsikîmiz Üzerine Düşünceler*. Türk müziğinin Dünü Bugünü ve Yarını (içinde) Derleyen: Feyzi Halıcı, Konya Kültür ve Turizm Derneği Yayını.
- KCIS: Korean Culture and Information Service (South Korea) (2014). Guide to Korean Culture: Korea's cultural heritage, yayınlayan: 길잡이미디어
- Körükçü Ç. (1998). *Türk Sanat Müziği*. İstanbul: Hürriyet Gazetecilik ve Matbaacılık.
- Özalp M. N. (2000). İstanbul: Türk Mûsikîsi Tarihi. Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Robert Koehler, Jin-hyuk Lee (2015). Traditional Music: Sounds in Harmony with Nature. 8. cilt/Korea Essentials. Seoul Selection
- T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı. (2017). T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Araştırma ve Eğitim Genel Müdürlüğü tarafından yayınlanan 29.05.2017 tarihli genelge <https://www.kutso.org.tr/wp-content/uploads/2017/06/52744ayin-i-serif-hakkinda-genelgepdf.pdf>
- Tanrıkorur, C. (2003). "Osmanlı Dönemi Türk Mûsikîsi", İstanbul: Dergah Yayınları.
- Tekelioğlu, O. (2004). An Inner History of 'Turkish Music Revolution'-Demise of a Music Magazine. (içinde) Anders Hammarlund, Tord Olsson&Elisabeth Özdalga, Sufism, Music and Society in Turkey and the Middle East, Swedish Research Institute in Istanbul. Transactions. Vol. 10, London&New York : Routledge Curzon, s.111-124.
- UNESCO. (2013). Somut Olmayan Kültürel Mirasın Korunması Sözleşmesi. Paris, 17 Ekim 2003. <http://teftis.kulturturizm.gov.tr/TR-14281/somut-olmayan-kulturen-mirasin-korunmasi-sozlesmesi.html>
- Ki-Beom Jang (2008). Layers of Thought on Korean Music, Music Education and the Value of Music and Arts in the Context of Education and Human Development. (in) Educating in the Arts: The Asian Experience: Twenty-Four Essays. 11. cilt/Education in the Asia-Pacific Region: Issues, Concerns and Prospects Ed. Lindy Joubert. Springer Science & Business Media.

OPERADA BİR TÜR OLARAK “KOMİK” KAVRAMINA İLİŞKİN YANILSAMALAR

Misconceptions of the “Comic” Genre in Opera

Mehmet GİRGIN *

Ebru GÜNER CANBEY**

ÖZ

Opera tarihi içerisinde İtalya’da *opera seria* ve *opera buffa* konusal ve yapısal farklılıklar gösteren iki farklı türdür. Bu iki ana tür arasından *opera buffa*, “gülünçlü (komik) opera” türü olarak nitelendirilmiş, uygulama ve stil açısından farklılıklar içererek ciddi üsluba karşıt olarak gelişen ve farklı ülkelerde farklı isimlerle tanımlanan operaların bu tür içine dâhil edildiği bir üst başlık haline gelmiştir. Öte yandan Fransa’da varlığını sürdüren “*opéra comique (opera komik)*” kavramının betimlediği tür, adında geçen “komik” sözcüğünden kaynaklı bir kavram kargaşası yaratmaktadır. Komik kelimesinin akıllarda “güldürü” çağrıştırmasına rağmen *opéra comique (opera komik)* türü içerisine giren birçok operanın “güldüren” nitelikte olmaması, kavram için açıklama yapılması ihtiyacını doğurmuştur. Bu çalışma *gülünçlü (komik) opera* kavramının altında toplanan farklı dillerdeki tanımlamaların yarattığı kavram kargaşasına ışık tutarak, 18. yüzyıldan günümüze kadar halen en çok tercih edilen opera türü olan *opéra comique (opera komik)* türünün anlaşılabilmesine fayda sağlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Opera, opera türleri, komik opera, *opera buffa*, *opéra comique*

ABSTRACT

In the history of opera, in Italy, *opera seria* and *opera buffa* are the two different opera genres that differ thematically and structurally. Of these two main genres, *opera buffa* has been described as “*comic opera*”, and has become a main title among the operas that are different in terms of practice and style are developed as opposed to the serious style and defined with different names in different countries are included. On the other hand, the genre defined as “*opéra comique*” in France creates a conceptual confusion due to the use of the word “comic”. Although the word comic evokes the concept of humour in minds, the fact that many operas included in *opéra comique* genre do not possess the characteristics of humour has created the need for an explanation of the concept. This study will help to better understand the *opéra comique* genre which is still the most popular opera genre since the 18th century, by shedding light on the conceptual confusion caused by the definitions in different languages made for the comic opera genre.

Keywords: Opera, opera genres, comic opera, *opera buffa*, *opéra comique*

* **Derleme Makale** - Geliş Tarihi/Received Date: 24.04.2019 Kabul Tarihi/Accepted Date: 11.06.2019

* **Sorumlu Yazar/Corresponding Author:** Öğr. Gör. Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuarı. mehmet.girgin@deu.edu.tr, girgin.mhmt@gmail.com. ORCID ID <https://orcid.org/0000-0002-9989-1987>

**Doç. Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuarı. ebru.guner@deu.edu.tr, ebrucanbey@gmail.com. ORCID ID <https://orcid.org/0000-0002-4469-8119>

Atf/Citation: Girgin, M., Canbey, E.G.(2019) Operada Bir Tür Olarak “Komik” Kavramına İlişkin Yanılsamalar. *Eurasian Journal of Music and Dance*, (14), 239-248.

Extended Abstract

As the art of opera, which began in Italy and spread to different countries, each country's own historical and social realities, experiences and characters were reflected nationally in opera works and this art gave birth to many different genres. Different names given to these genres in different languages create confusion among these genres which are related with each other although differentiated in terms of certain aspects. The first of these concepts is *opera seria*, which is directly related to the birth of the opera in Italy.

To diminish the tragic, pessimistic and heavy influence within the *opera seria*, in the course of time, humor elements were added to the operas. The presentation of funny scenes without any connection to the main subject of Italian operas in the form of music was called "*intermezzo*". Then, *intermezzos* undertook the role of making people laugh and entertain, however they became operas themselves after a while ago. In the 18th century, as these *intermezzos* continued to attract attention of the audience, these new works, which were classified as *opera buffa*, began to get widespread and be presented in Rome, and then also became widespread in Venice and Naples. *Opera buffa* is basically a *farcical (comic) opera*. There are lively melodies that can be quickly grasped, mostly based on major scales and fast bass parties that are structured in wide intervals, evoking comic emotions that are a customary in almost every act. The orchestra is a cheerful accompaniment to the performers. Operas are performed as two acts, and the acts end with the long final episodes where all the main characters come to the stage and perform together. To avoid interruptions in the cheerful atmosphere, a recitative has been adopted in a much closer manner to daily speech, called *secco recitativo*. It has become fashionable to accompany recitatives with harpsichord. Unlike the *opera seria*, the melodies are inspired by favorite and popular tracks of the day. The last twenty years of the 18th century and the first twenty years of the 19th century were the brightest periods of *opera buffa*. Although the concept of *farcical (comic) opera* describes *opera buffa*, it should be considered as a headline for the classification of the operas that are close to *opera buffa* due to the elements they contain, but differ in terms of practice and style and are defined with different names in different countries. However, this concept is not the same as the *opéra comique* (opera comic) in France. Although the word "comic" (comique in French) means humorous, funny, laughable in French, Turkish and the universal language English, for the evaluation of the *opera comique* genre in France, the meaning of the word *comique* which corresponds to "one that belongs to comedy" must be taken into account, as stated in the French Academy Dictionary (*Dictionnaire de l'Académie Française*). The word *comique* here represents the non-noble. Indeed, it emerges as an opposition to lyric tragedy (*tragédie lyrique*) which represents the noble. Although *opéra comique* was at first under the influence of *opera buffa*, it became a genre which did not carry ridiculous elements, such as Bizet's "Carmen" opera. Therefore, the *opéra comique* is not a *farcical (comic) opera* like *opera buffa*. The *opéra comique*, which differed from *opera buffa*, is replaced by the *operetta* genre. In England, influenced by this interaction, the *ballad opera* genre emerged which features ballad tunes, folk songs, music from famous melodies of past or contemporary composers and dialogues. When *ballad opera* moves to Germany, *singspiel* is born. In addition, *opera semiseria*, which is a kind of opera which appeared in Italy in the second half of the 18th century and contains both farcical and serious elements, has become notable in this process. Basically, *opera buffa*, *opera semiseria*, *ballad opera* and *singspiel* are *farcical (comic) operas*. Unlike the *operette* in France, which can be confused with the *opera buffa*, there is also an *opéra bouffe* which depicts Offenbach's parody works. In addition to all these genres, there is the *grand opera (grand opera)* which can be

defined as the successor of *opera seria* in France and, *opéra-ballet* which utilized the elements of ballet (instrumental pieces, dances) and opera (recitative arias and choirs).

With the studies carried out in terms of opera history, many operas are classified as genres and styles, and while these distinctions are made, operas are defined according to their textual and musical differences. In addition, when it is considered that opera, as in all branches of art, serves different social and political situations of countries in different cultures, terms used in terms of genre include similarities and variations. Examining the studies conducted on this subject, it was found that the different uses of “*opéra comique*” genre caused a confusion in many languages. It was understood that the fact that their usage in different countries in terms of both word and meaning content is also different in terms of style was overlooked, and it was understood that a mistake has been made by assuming that they are talking about the same “comic”. This study aims to diminish the confusion about the terms *opera buffa*, *opera semiseria*, *opera comique*, *tragédie lyrique*, *grand-opera*, *opera bouffe*, *operet*, *balad opera* and *singspiel* which are opera genres in Italy, France, England and Germany. contribute to new researches that will be carried out on this subject.

Opera türleri arasındaki birçok operanın “komik opera” olarak değerlendirildiği görülmektedir. Peki, nedir komik opera? Kelimenin betimlediği türü anlayabilmek için öncelikle dilimizdeki anlamına bakmak yararlı olacaktır. Türk Dil Kurumu’nun resmi internet sitesi, komik sözcüğünün ilk anlamını “gülme duygusu uyandıran, güldürücü, gülünç” şeklinde, ikinci anlamını ise “güldürü oyuncusu” şeklinde vermektedir. Oxford İngilizce Sözlüğünde ise (Oxford Dictionary of English) ilk anlam olarak “gülme neden olan” ikinci anlam olarak da “komedi ya da komedi stili ile ilgili” şeklinde verilmiştir. Yine aynı sözlükte komedi sözcüğü “seyircileri güldürmeye yönelik şaka ve skeçlerden oluşan profesyonel eğlence” şeklinde anlatılmaktadır. Bu ikinci anlamın aslında Türkçe’deki tam karşılığının “güldürü” olduğunu rahatlıkla açıklamalar doğrultusunda söyleyebiliriz. Fransız Akademisi Sözlüğü’nde (Dictionnaire de l’Académie Française) yer alan komik kelimesinin ilk anlamı “komediye ait olan” ikinci anlamı ise “gülünç, güldüren” şeklinde açıklamaktadır. Tüm bu kavramlar doğrultusunda komik opera nedir sorusunun cevabı olarak “güldürü operası” yanıtının zihinlerde canlanması olasıdır. Nitekim türün ilk örneklerinin de güldürü öğelerinin operalara eklenmesi sonucuyla ortaya çıktığı görülmektedir. Peki, “komik” kelimesi bizi gülme eylemine yönlendiriyorken niçin bazı komik türündeki Fransız operaları, örneğin Bizet’in Carmen operası gibi, güldüren nitelikte değildir? Bunun cevabını ararken karşılaşılan bir diğer soru ise kelimenin Fransızca anlamının doğru değerlendirilip değerlendirilmediğidir. Fransız Akademisi Sözlüğü’nde ilk tanımlama olarak gösterilen “komediye ait olan” açıklamasının doğru anlaşılabilmesi için, operanın tanımından başlayarak komik türlerin ortaya çıkış sebeplerinin araştırılması, İtalya ve Fransa’daki “komik” kavrama ait ayrımın iyi incelenerek problem durumunun ortaya konması gerektiğini söyleyebiliriz.

“*Opera*, kısaca, müzik içerisinde bir dramadır: kostümlü aktörler tarafından görselli bir şekilde sahne üzerinde gerçekleştirilen, sözlerinin hepsinin ya da çoğunluğunun şarkı ile aktarıldığı ve bütünüyle orkestra müziği ile sürdürülüp geliştirilen dramatik bir eylemdir (Grout ve Williams, 2003, s. 1)”. Kip’in (2016, s. 74) ifadesi ile opera; oyun, performans, metin, müzik, kurum ve anlatı unsurlarını kapsayan bir sanattır. “16. yüzyılın sonlarında, makam anlayışı yerini ton anlayışına, kontrapunt yerini eşlikli ezgi anlayışına bıraktığı dönemde, İtalya’da ortaya çıkmıştır” (Hodeir, 2007, s. 57). Özhanlı (2009, s.197) operayı en kısa tanımıyla “dram müziği üslubu” olarak tanımlar. “İtalya’da başlayan opera sanatı farklı ülkelere yayıldıkça, her ülkenin kendi tarihsel ve

toplumsal gerçekleri, deneyimleri ve de karakterleri ulusalcı bir şekilde opera eserlerine de yansımıştır (Kip, 2016, s. 75)”.

Operanın farklı ülkelere yayılması değişik opera türlerinin de doğmasına etken bir sebep olarak gösterilebilir. Birbirleriyle ilişkili olan aynı zamanda da bazı yönleriyle ayrılan bu türlerin farklı dillerde değişik isimlerle anılması kavram kargaşası yaratmaktadır. Bu kavramlardan ilki, operanın İtalya’da doğmasıyla da doğru orantılı olarak *opera seria*’dır.

İtalyan Operalarında “Komik”

“18. yüzyıl boyunca Avrupa’nın çoğunda ve İtalya’da önde gelen *drama per musica* (*dram için müzik*) opera türü, şimdi daha yaygın olarak adlandırılan *opera seria*, saray ortamlarında aristokrat koalisyonları tarafından yönetilen bağımsız tiyatrolarda soylu, ahlakça yükselten gösteri olarak gelişmiştir” (Balthazar, 2013, s. 4). Karp’a göre ise *opera seria* “karakterlerin, kahraman bir kişiliğe sahip olduğu, geç barok ve klasik opera; konusu genellikle trajiktir. Birçok Handel operası bu türe aittir; Mozart’ın *La Clemenza di Tito* (1791) operası son önemli örneğidir” (Karp, 1983, s. 274).

Opera seria içerisindeki trajik, karamsar ve ağır etkiyi az da olsa dağıtmak amacıyla zamanla operalara güldürü öğeleri eklenmeye başlanmıştır, İtalyan operalarının ciddi havadaki ana konusu ile herhangi bir bağlantısı bulunmayan komik sahnelerin müzikli oyun şeklinde sunulmasına “intermezzo” adı verilmiştir (Türkmüt, 2013, s.31). Operaların arasında sahnelenen *intermezzo*’lar kısa süre sonra yerini baştan sona *gülünçlü (komik) opera* türü olarak kabul edilen operalara bırakmıştır. 18. yüzyılda bu *intermezzo*’lar izleyici tarafından da ilgi görmeye devam ettikçe *opera buffa* olarak sınıflandırılan bu yeni çalışmalar git gide çoğalarak Roma merkezli olarak sunulmaya başlanmıştır, ardından Venedik ve Napoli’de de yaygınlaşmaya başlamıştır. Müzik tarihçisi Curt Sachs, Pergolesi’nin “*La Serva Padrona*” adını taşıyan operasını bir *intermezzo* olmaktan çok, *opera buffa* olarak tanımlamıştır (Say, 2015, s.225).

Çoğunlukla majör tonlar üzerine kurulan, çabucak kavranabilen canlı melodiler ve hemen her oyunda mutlaka bulundurulması adet haline gelen komik duygular çağrıştıran geniş aralıklarla örülmüş hızlı bas partileri vardır. Orkestra sahnede seslendirilenlerle neşeli bir eşlik havası içindedir. Operalar iki perde olarak düzenlenmekte, perde sonları başlıca rollerin hepsinin sahneye gelip birlikte seslendirdikleri uzun final bölümleriyle noktalanmaktadır. Neşeli bir havada hızla akıp giden olay dizisini kesmemek için *Secco Recitativo* denilen günlük konuşmaya çok daha yakın bir *Reçitativ* kullanılmıştır. *Reçitativ*’lerin klavsensle eşlik edilmesi moda haline gelmiştir. *Opera seria*’nın aksine kullanılan melodiler günün sevilen, popüler parçalarından esintiler taşımaktadır. On sekizinci yüzyılın son yirmi yılı ile on dokuzuncu yüzyılın ilk yirmi yılı *opera buffa*’nın en parlak dönemi olmuştur (Türkmüt, 2013, s.32).

Opera buffa, daha az dekor ve kostüm gerektirmesi ve genel olarak, daha az ücretle çalışmayı kabul eden şarkıcılarla *opera seria*’dan daha ucuza sahnelenebiliyordu. Bu da finansal veya yönetsel zorluk durumlarında kurumların *opera buffa* türünü tercih etmelerine bir başka geçerli neden olabileceği fikrini yaratmaktadır.

Mozart’ın “Le nozze di Figaro” ve “Così fan tutte” ile Rossini’nin “Il barbiere di Siviglia” ve Donizetti’nin “Don Pasquale” isimli operaları en ünlü opera buffa örneklerindedir.

İçerisinde barındırdığı öğelerden dolayı *opera buffa*’ya yakın olan ancak uygulama ve stil açısından farklılıklar gösteren ve farklı ülkelerde farklı isimlerle tanımlanan operaların sınıflandırılmasının yapılabilmesi için *gülünçlü (komik) opera* kavramı bir üst başlık haline gelmiştir.

Yapılan araştırmalar sonucu anlaşılmalıdır ki, *opera buffa* türünü de içine alan *gülünçlü (komik) opera* kavramı Fransa’da ortaya çıkan *opéra comique (opera komik)* kavramı ile aynı değildir.

Fransız Operalarında “Komik”

Fransa’da ilk opera XIV. Louis’in emriyle Jean Baptiste Lully tarafından bestelenmiş ve yine onun öncülüğünde Fransız kültürüne yerleşmiştir (Uygun, 2010, s. 6). *Opera seria*’nın İtalya’da var olduğu dönemde Fransa’da Jean-Baptiste Lully tarafından yaratılan operalar hüküm sürmüştür. Lully’nin operaları tarihçiler tarafından ileriki yıllarda; uvertürleri, alegorik prologları ve beş perdeden oluşması, görsel öğeler ve danslara yer veren uzun partileri, konularının mitolojiden gelmesi, kral karakterlerinin sahnede yer alması veya oyuncular aracılığıyla betimlenmesi sebebiyle *tragédie lyrique* (lirik tragedya) olarak adlandırılmıştır (Vignal, 2001, s. 606).

Başta Apostolo Zeno ve Pietro Metastasio’nunkiler olmak üzere İtalyanca metinler üzerine adapte edilmiş *opera seria*’lar İtalyan, Avusturyalı ve Alman besteciler tarafından bestelenmiş ancak Fransa’daki Lully’nin *lirik tragedya* olarak adlandırılan operaları sebebiyle Fransa hariç Avrupa’nın tüm büyük ülkelerinde icra edilmiştir (Randel, 1999, s.470).

Opera buffa’nın etkileri İtalya’dan Fransa’ya geldiğinde *opera comique (opera komik)* ortaya çıkar. Fransız Akademisi Sözlüğü’nde (Dictionnaire de l’Académie Française) yer alan *comique (komik)* kelimesinin ilk anlamı ‘komediye ait olan’ şeklinde açıklanmıştır (Coignard, 1694, s. 212). O halde *comique (komik)* sözcüğünün, kelimenin ilk anlamından kaynaklı “komedi” (Fr. Comédie) kelimesinden türetildiği açıktır (Coşkun, 2013, s.13). Dante Alighieri’nin İlahi Komedyası için yazdığı önsözde “Eski Yunanda edebi değeri yüksek şairler ‘tragedya’, edebi değeri düşük eserler ise ‘komedy’ olarak adlandırılıyordu. Komedy türündeki eserlerde, avam, günlük hayata ilişkin konular ele alınır ve bu eserlerin en önemli özelliği mutlu sonla bitmeleriydi. ‘Komedy’ nın etimolojik olarak köy şamatası anlamına gelen ve ‘kom’ (köy) ‘odea’ (ses) olarak iki sözcüğün birleşmesinden türediği sanılıyor” demiştir. Komedy (it. commedia) “komedi” kelimesinin İtalyanca karşılığıdır.

“Dünya, duyanlar için tragedya, düşünenler için komedyadır” (Merchant, 1972, s.2). Komedy, bir sanat halini aldıktan sonra öncelikle Aristoteles tarafından “Poetika” eserinde “ortalamadan daha aşağı olan karakterlerin taklidi” ifadesi ile tanımlanmıştır (Merchant, 1972, s.2). Komedyanın tanımlanmasında sonraları bir kavram kargaşası oluşmuş, komedyanın gülünç olma taklit ettiğine ve bu da Aristoteles’e göre soylu olmayışa ve kusura dayandığına göre gülünç olanın ne olduğu sorusunu ortaya atmıştır. Sokullu’ya göre, (1979, s.14) komedy tanım ve kuramlarının, çağlar boyunca geçirdiği evrelerden önce komedy ile komik’i ayırmak gereklidir. Komedy, sanatın –dramın da denebilir- bir türü, yani sanattır. Komik ise sanat içinde olduğu kadar dışındakilere de uygulanabilir bir özellik, bir niteliktir.

Comique (komik) sözcüğünün komediye ait olanı betimlemesi, *komedya*'nın etimolojik olarak köy şamatası anlamına gelen ve 'kom' (köy) 'odea' (ses) olarak iki sözcüğün birleşmesinden türediğinin düşünülmesi, *comique (komik)* sözcüğünün alay etmek, gülünçleştirmek için bu tür operalara verilmesi de toplumdaki alt-üst ilişkisinin bir sonucudur. Aristoteles'in ortaya attığı komik olanın ne olduğu sorusu ise bu izâfi kavramın toplumun her kesiminin kendi tabakasında değerlendirilmesi gerektiğini destekler. O halde Fransa'daki bu türün isimlendirilmesi yapılırken göz önünde bulundurulana; "gülünç" olandan çok, Özbudun vd. de söylediği gibi türün "hariç kılma/dışlama" özelliğinden kaynaklı soylu olandan dışlanmasıdır (Özbudun, Şafak & Altuntek'ten aktaran Ersoy, 2017, s. 2). "Konuşma ve şarkı söylemenin dönüşümlü olarak yapıldığı bir tür olan *opera comique*'e başlarda bu isim alay etmek, gülünçleştirmek için kullanılmıştır. Ancak sonraları, Paris Operası'nın içerisinde konuşma bulundurmeyen, tamamen müzikten oluşan opera repertuarı dışında bir esere yer vermemesi ve bu tür operaları tekelinde bulundurması nedeniyle *opéra comique* terimi diğer tüm salonlarda sahnelenen türleri kapsamıştır" (Vignal, 2001, s. 622) açıklaması da bunu destekler niteliktedir. *Opera Comique* kavramının adından kaynaklı yaptığı "güldürü" çağrışımını göz önünde bulundurmak yerine *Lirik Tragedya*'ya göre soylu olmayana temsil ettiğini görmek, anlam kargaşasını büyük ölçüde azaltacaktır. "18. yüzyılda, bir *opéra comique* konusunun ele alınış biçiminin hafif ya da duygusal olması muhtemeldir. 19. yüzyılda, *opéra comique* konuları ciddi veya trajik olayları içermiştir. Bu gibi çalışmalarda, örneğin Bizet'in Carmen'i, *comique* sıfatı "gülünç" kavramından ayrılır ve yalnızca konuşmalı diyalogun varlığına atıfta bulunur"(Randel, 1999, s. 469-470).

Konularını alışlagelen tarzda tanrılar, krallar ve kahramanlar yerine halkın içindeki orta sınıf insanlardan oluşturarak izleyiciye bütün bir akşam sıradan insanların gündelik yaşamlarının canlandırıldığı bu yeni türdeki en çok orta sınıf tarafından ilgi görmüştür (Ertekin, 2007, s.9-10).

İtalyan *opera buffa*'sının etkisiyle Fransa'da ortaya çıkan *opéra comique*, daha sonraları Paris operası dışındaki tüm salonlarda sahnelenen türleri kapsamıştır (Vignal, 2001, s.622). O halde *opéra comique*, İtalya'daki *gülünçlü (komik) opera* kavramına benzerlik göstererek, yalnızca gülünçlü olanı değil, gülünçlü olsun ya da trajik olsun halka ait tüm konuların işlendiği Fransız operalarının altında toplandığı bir üst başlık halinde değerlendirilmelidir.

Diğer Türler ve Komik İlişkisi

"İkinci Dünya Savaşı'na kadar opera türünün gelişimine tanıklık edilmektedir. Opera türü gelişirken diğer bir yandan da *operet*'ler ortaya çıkmaktadır. "Hafif opera" olarak tanımlanabilecek *operet*, tiyatro ve müziğin bir araya geldiği bir form olup, *opéra comique* ile birlikte opera ve müzikal tiyatro arasında bir köprü niteliğindedir" (Tüzün, 2016, s.125). *Opéra comique*'lerle, hemen ardından gelen *operet*'ler arasındaki farkı belirlemek çok kolay değildir; genellikle *opéra comique* biraz daha düşünce ağırlıklıdır, Fransız *operet*'leri ise sadece eğlendirmek amaçlıdır. Dr. Thomas Arne'nin, William Shield'in, Charles Dildin'in müzikli sahne oyunları Fransız *opéra comique* türüne yakın olduğu için operetin öncüleri sayılırlar (Budak, 1985, s. 124).

İtalya'nın *opera buffa* etkileri ile Fransa'da gelişen *opéra comique* sürecinden etkilenen İngiltere'de ise *balad opera* türü doğmuştur.

İçerisinde dönüşümlü olarak balad ezgileri, halk şarkıları veya geçmiş ya da çağdaş bestecilerin ünlü melodilerinden alınmış müzikal numaralarla konuşmalı diyalog barındıran 18. yüzyıl İngiltere'sine ait popüler bir sahne gösterisi formu. *Balad opera*, hızlı ve bağımsız olarak gelişmişse de içerisinde popüler

melodiler, nadiren taşlama ya da ciddi operanın parodisini kullanan Fransız *vodvil opéra comique*'ine benzerlik göstermiştir (Apel, 2013, s. 72).

Apel'in yukarıdaki açıklamasından yola çıkıldığında *opéra comique*'in üst başlık haline gelmeden önceki ilk örneklerinin *vodvil* tarzında ortaya çıkmış olabileceği söylenebilir.

Baltazar ise *balad opera*'yı şu şekilde tanımlamıştır:

Konuşmalı dialog, taşlama ve halk müziği ya da popüler müzik melodileri, opera, oratoryo veya verdiği duygu ile ilişkili olarak üzerine yeni sözler yazılan çalgısal müziklerden oluşan duygusal şarkıların toplanmasıyla meydana gelen 18. yüzyıl İngiliz *gülünçlü (komik) operasıdır*. Bu çerçevede, *balad opera*, Fransız *vodvil*'ine ve Alman *singspiel*'ine benzerlik gösterir” (Baltazar, 2013, s. 37).

“*Vodvil*'in temel özelliği, birbirinin ardından gelen ama birbirinden bağımsız olan gösterilerden oluşmasıdır. *Vodvil*'in çeşitli performanslar tarafından oluşturulduğu bilinir: Şarkıcılar, dansçılar, aktörler ve vantrologlar (*ventriloquist*), komedyenler, sihirbazlar, cüceler, maymunlar, köpekler ve hatta filler bu gösterilerde yer almışlardır” (Uygun, 2010, s. 20-21).

İngiltere'deki *balad opera*'nın Almanya'da *singspiel*'in doğmasına sebep olduğunu Ammer'in şu açıklamasından anlamaktayız: “Bir tür *gülünçlü (komik) opera*, on sekizinci yüzyılda Almanya'da popülerdi. İçerisinde hem şarkılı hem de konuşmalı diyalog geçen *singspiel*, İngiliz *balad opera*'nın bir taklidi olarak başlamıştır; aslında, ilk örnekler balad operaların sözlerinin çevirilerinin Alman bestecilerinin yeni müziklerine adapte edilmiş şekliydi” (Ammer, 2004, s. 382).

Bunlarla birlikte İtalya'da *opera semiseria (yarı ciddi opera)* olarak sınıflandırılan bir tür daha ortaya çıkmıştır. “18. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan ve hem komik hem de ciddi unsurların bulunduğu bir opera türüdür. *Opera seria*'da olmadığı gibi *opera buffa*'nın da daha karakteristik final ansambl'larında yer almayan süslü aryaların *opera semiseria*'da yer alması muhtemeldir” (Randel, 1999, s.470). “Sonuç olarak, içerisinde Mozart'ın *Le Nozze di Figaro*, *Don Giovanni* ve *Così fan tutte* gibi en ünlü operalarından bazılarının da yer aldığı operalara bazı zamanlar *opera semiseria (yarı ciddi opera)* denilmiştir” (Ammer, 2004, s. 278).

Ayrıca, Fransa'da *tragédie lyrique* (lirik tragedy) ve *opéra comique*'in yanı sıra bir de *opéra-ballet* türü yer almaktadır. “Fransa'da 17. yüzyıldan başlayarak gelişen dramatik müzik formu. Campre, Mouret ve Montéclair başlıca bestecileridir. Tür, balede (enstrümantal parçalar, danslar) ve operada (reçitativ'ler aryalar ve korolar) bulunan müzik tiplerinden yararlanır ancak müzikal numaraları birbirine birleştiren dramatik temel dayanağın zayıf olması muhtemeldir” (Randel, 1999, s. 469).

Tüm bu türlerin dışında Fransa'da *opera seria*'nın ardılı olarak tanımlanabilen bir de *grand opera (büyük opera)* bulunmaktadır. Ancak bu operaların da aslında bir İtalyan, Alman ve Fransız harmanı olduğu kabul edilebilir (Kutluk, 1997, s.174).

Kalabalık sahneler, tarihsel ve mitolojik kahramanlık konuları, bale, dans, geniş koro, zengin dekor ve alabildiğine görkemli bir müzik... Bütün bu etmenler birleşince *Büyük Opera* adını alan tür doğar. Eğitimsiz,

hazırlıksız bir dinleyici kitlesine seslenen, içindeki zengin öğelerle izleyiciyi coşturan, oyalayan ve eğlendiren bir türdür bu. Bir önemli özelliği de her sözün müziklenmiş olmasıdır. Sahneden müziksiz söyleşi yer almaz. Tüm diyaloglar resitatif halindedir. Bu akımın öncüleri, opera metin yazarı (libretist) Eugène Scribe (1791 – 1867), besteci Giacomo Meyerbeer ve Paris Operası'nın müdürü Louis Véron'dur (1798-1867) (İlyasoğlu, 2009, s. 144).

“*Opera buffa*” ile “*opera semiseria*”, bir üst başlık olmadan önce *opéra comique*'in *opera buffa* etkisi altında kalmasından kaynaklı olarak Fransız *vodvil opéra comique*'inden etkilenmiş olan “*balad opera*” ve *balad opera*'dan etkilenen “*singspiel*”, İtalya'da *intermezzo* geleneğinden doğan *gülünçlü (komik) opera* kavramı altında toplanmış türlerdir. *Opéra comique* ise *tragédie lyrique*'e karşı doğmuştur. Temel alınan dayanak soylu ve soylu olmayan ayrımıdır. Kavramların içinde geçen tragedya-komedy karşılaştırması da bunu desteklemektedir.

Fransa'da bir de *opera buffa* ile karıştırılabilecek *opéra bouffe* bulunmaktadır. Bu tür “Fransa'da, *operet*'in aksine, Offenbach'ın parodi eserlerini ve bu amaçla 1855 yılında kurduğu Bouffes-Parisiens isimli tiyatroyu betimler” (Vignal, 2001, s. 622).

J. Offenbach döneminde Paris kanunlarında bir sahne oyununda üç karakterden fazlasının yer alması yasak olduğu için devlet destekli yapımlarla ve *grand opera* ile yarışan oyunlar sergilenmeyecekti. Offenbach bu duruma melodiyi, vokali, dansı ve komik operatik öğeleri bir araya getiren bir formül buldu. Bu çözüm ciddi bir opera eserini, komik ve hafif öğelerle birleştiren bir çözümdü. Özellikle de Napoleon'un Exposition Universelle (Uluslararası Sergi) projesiyle Fransa'ya dünyanın dört bir yanından insanların geleceğini öngören Offenbach, Opera Komik¹ eserleri Paris tarafından reddedilince, biraz sermaye biriktirerek elli koltuklu küçük tiyatrosunu, Theatres des Bouffes-Parisiens'i kurdu (Uygun, 2010 s.31).

“Bu adlandırma bazen de kimi 20. yy bestecileri tarafından soytarı karakterli ancak kaliteli müziği olan, içerisinde konuşma da barındırabilen, eserleri betimlemek için kullanılmıştır” (Poulenc'ten aktaran Vignal, 2001, s. 622).

Sonuç

Opera tarihi açısından yapılan çalışmalar ile pek çok opera tür ve stil olarak sınıflandırılmış, bu ayrımlar yapılırken operalar metinsel ve müziksel farklarla tanımlanmaya çalışılmıştır. Ayrıca tüm sanat dallarında olduğu gibi operanın da değişik kültürlerde, ülkelerin farklı sosyal ve politik durumlarına hizmet ettiği göz önüne alındığında tür açısından yapılan kategorilerde kullanılan terimlerin benzerlik ve değişkenlikler içerdiği fark edilmiştir. Bu yönde yapılan çalışmalar incelendiğinde özellikle “*opéra comique*” türünün pek çok dilde farklı kullanımlarının bir kavram kargaşasına yol açtığı saptanmıştır. Hem kelime hem de anlam içeriği açısından farklı ülkelerdeki kullanımlarının stil açısından da farklı olduğu çoğu zaman göz ardı edilerek sanki aynı “komik” olandan bahseder nitelikte sanılarak bir yanlışa düşüldüğü anlaşılmıştır. Bu çalışma, İtalya, Fransa,

¹ Opera Komik (*Opéra Comique*): *Comique* türde değerlendirilen eserlerin sahnelendiği salonun adı.

İngiltere ve Almanya’da yer alan opera türlerinden *opera buffa*, *opera semiseria*, *opera comique*, *tragédie lyrique*, *grand-opera*, *opera bouffe*, *operet*, *balad opera*, *singspiel* terimleri arasındaki kavram karmaşasını azaltarak, bu konuda yapılacak yeni araştırmalara katkı sağlayacaktır.

Kaynakça/References

- Alighieri, D. (2013). Önsöz, : Dante ve İlahi Komedya. Bülent Coşkun. *İlahi Komedya* (çev. Yurtman, N)., İstanbul: Timaş Yayınları.
- Ammer, C. (2004). *The Facts on File Dictionary of Music*. Infobase Publishing.
- Apel, W. (2003). *The Harvard Dictionary of Music*. Usa: Harvard University Press.
- Balthazar, S. L. (2013). *Historical Dictionary of Opera*. Scarecrow Press.
- Budak, M. (1985). *Tiyatro-Opera-Operet ve Bale Yazıları*. İstanbul: Budak Yayınları.
- Ersoy, İ. (2017). Müzikte Tür Kavramı: Müzik Türleri Sınıflandırmasında Yeni Bir Model Önerisi. *Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Dergisi*, 11, 1-16.
- Ertekin, S. (2007). *Türk Operası'nın Gelişim Süreci* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Başkent Üniversitesi, Ankara.
- Française, A. (1964). *Le Dictionnaire de l'Académie Française, Dédié au Roy*. Paris: Vve de JB Coignard, 1694.
- Grout, D., & Williams, H. (2003). Introduction. In *A Short History of Opera*. Columbia University Press.
- Hodeir, A. (2007). *Müzikte Türler ve Biçimler*. Çev. Usmanbaş, İ. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- İlyasoğlu, E. (2009). *Zaman İçinde Müzik*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Karp, T. (1983). *Dictionary of Music*. Usa: Northwestern University Press.
- Kip, A.N.A. (2016). Türkiye'den Bir Opera Etnografisi: Karyağdı Hatun Operası. *AÜDTCF, Antropoloji Dergisi*, 31, 71-96.
- Kutluk, F. (1997). *Müziğin Tarihsel Evrimi*. İstanbul: Çiviyazıları.
- Merchant, M. (1972). *Comedy. Critical Idiom*,. London: Methuen and Co. Ltd.
- Özhancı, E. (2009). Türkiye'de Opera, Bale ve Devlet Opera ve Balesi'nin Evrimselliği. *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 23, 197-203.
- Türkmüt, E. (2013). *Tiyatrodan Uyarlanan Opera Yapıtlarında Dramatik Yapı-Libretto İlişkisi ve Örnek Çözümler* (Yayımlanmamış sanatta yeterlik tezi), DEÜ Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.
- Tüzün, Z. (2016). Müzikal Tiyatroya Giriş. *Anadolu Üniversitesi Sanat & Tasarım Dergisi*, 6(1), 116-133.
- Randel, D. M. (Ed.). (1999). *The Harvard Concise Dictionary of Music and Musicians*. Harvard University Press.
- Say, A. (2015). *Müzik Tarihi*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Sokullu, S. (1979). *Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi* (Vol. 3). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Stevenson, A. (Ed.). (2010). *Oxford Dictionary of English*. USA: Oxford University Press.
- Uygun, M. (2010). *20. Yüzyıldan Günümüze Müzikal Tiyatronun Gelişimi ve Opera ile Etkileşimi* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.
- Vignal, M. (2001). *Dictionnaire de la Musique*. Paris: Larousse

Eurasian Journal of Music and Dance (EJMD)

Yayın İlkeleri

Genel İlkeler: *Eurasian Journal of Music and Dance (EJMD)*¹, 2011 yılından bu yana Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuarı tarafından yayımlanmakta olan ulusal hakemli bir dergidir. Haziran ve Aralık ayları olmak üzere yılda iki kez Türkçe ve İngilizce dillerindeki makalelerin yayımlandığı dergimiz Ulakbim TR Dizin ve SOBIAD tarafından taranmaktadır. Açık erişim ilkesi ile yayın yapan dergimizin geçmiş yıllara ait sayılarına https://konservatuvar.ege.edu.tr/tr-5316/dergi_hakinda.html ile <http://dergipark.gov.tr/ejmd> adreslerinden ulaşılabilir. EJMD’de yayımlanacak yazılarda daha önce hiçbir yerde yayımlanmamış olma ya da yayımlanmak üzere kabul edilmemiş olma şartı aranır. Sözlü olarak nerede sunulduğu belirtilmek kaydıyla, bildirimler yayıma kabul edilebilir. Bir araştırma kurumu/kuruluşu tarafından desteklenen çalışmalarda, söz konusu kurumun/kuruluşun ve projenin adı, varsa, tarihi ve sayısı dipnotla belirtilmelidir.

Amaç: a) Müzik teorisi ve analizi, müzik tarihi, müzikoloji, etnomüzikoloji, sahne sanatları, koreoloji, etnokoreoloji, müzik eğitimi, müzik teknolojileri ve çalgı bilim alanlarında yapılmış bilimsel çalışmalara ek olarak tüm alanlardan müzik araştırmalarına yarar sağlayan yazıları yayımlamak. b) Bilimsel anlamda nitelikli makaleleri yayımlayarak adı geçen alanların gelişimine katkıda bulunmak. c) Müzik ve dans araştırmalarının ulusal ve uluslararası alandaki temsilcilerinden biri olmak.

İçerik: Alanındaki bir boşluğu dolduracak araştırmaya dayalı özgün makaleler; alanın gelişimine katkı sağlayacak tanıtım, eleştiri yazıları, çeviriler ve çeviriyazılar; alandan veya yazılı kaynaklardan yapılan derlemeler.

Gelen Yazıların Değerlendirilmesi: Yayımlanmak üzere gönderilen yazılar ilk olarak yayın kurulunca amaç, konu, içerik ve yazım kuralları açısından incelenir. Belirtilen kriterlere uygunluğu açısından olumlu görüş alanlar bilimsel değerlendirilme için alanında kabul görmüş iki hakeme gönderilir (kitap, etkinlik ve bilimsel toplantı incelemeleri için bir hakemin görüşü alınmaktadır). Kör hakemlik uygulaması gereğince hakemlere gönderilen yazıların yazar adları gizlenir, yazarlara da hakemlerle ilgili bilgi verilmez. Hakem raporlarından birinin olumlu, diğerinin olumsuz olduğu durumda, yazı üçüncü bir hakeme gönderilebilir ya da son karar yayın kurulu tarafından mevcut raporlara göre verilir. Hakem raporları iki yıl süreyle saklanır. Yazarlar, hakemlerin ve yayın kurulunun eleştiri, öneri ve düzeltme talepleri doğrultusunda yazılarında gerekli düzenlemeleri yaparlar. Söz konusu eleştiri ve önerilere katılmayan yazar görüşlerini gerekçeleriyle birlikte bir rapor halinde yayın kuruluna sunabilir. Yayımlanmasına karar verilen yazılar dergi yönetiminin uygun görülen bir sayıda yayımlanır. Dergimiz tarafından, hakemlik süreçlerini tamamlamış ve yayımına karar verilen yazı için “yayımlanacaktır” içerikli yazı verilmemektedir

¹ *Eurasian Journal of Music and Dance (EJMD)*, 2011-2018 yılları arasında Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuarı Dergisi (EKOD) adı altında yayımlanmıştır.

Genel Kurallar

Başlık: 12 kelimeyi aşmamalı, bold ve büyük harflerle yazılmalı, sayfaya ortalı olmalı ve ikinci dildeki karşılığı küçük harflerle başlığın altında yer almalıdır (Makale Türkçe ise ikinci dil İngilizce, makale İngilizce ise ikinci dil Türkçe olmalıdır.).

Yazar Adı: Yazar isimlerini başvuru dosyasına kesinlikle eklenmemelidir. Makaleyle birlikte, yazarın (yazarların) adını, unvanını, çalıştığı kurumu, açık adresini, kolay ulaşılabilecek iş ve cep telefonlarını, faks numaralarını, e-posta adreslerini belirten bir kapak yazısı yollanmalıdır. Makale metninin üzerinde yazar isimleri yer alan başvurular işleme alınmaz ve iade edilir.

Öz: 150-200 kelime arasında olmalıdır ve yazının içeriğini özlü bir şekilde vermelidir. Öz içinde kaynak, şekil, çizelge, nota vb. bulunmamalıdır. Özün hemen altında beş-sekiz anahtar kelime verilmelidir. Öz ve anahtar kelimeler Türkçe ve İngilizce dillerinde hazırlanmalıdır. Yayına kabul edilen makaleler için 750 kelimelik İngilizce bir genişletilmiş öz istenmektedir.

Makale Metni: Yazılar bilgisayarda, MS Word programında ve Times New Roman yazı karakteri kullanılarak 10 punto ile yazılmalı, ortalama 10000 kelimeyi aşmamalıdır. Çalışma, A4 boyutlarındaki kâğıda üst, alt, sağ ve sol boşluk 2,5 cm (0.98 inç), iki yana dayalı, satır sonu tirelemesiz ve tek sütun olarak hazırlanmalıdır. Paragraf başlarında 0,5 cm girinti konmalıdır. Paragraf sekmesinde girintiler bölümünde önce ve sonra alanı 6 pt (0,6 line), satır aralığı ise 1,5 olmalıdır.

Makale, yazının hipotezinin verildiği giriş bölümüyle başlamalı; veri, gözlem, görüş, yorum ve tartışmaları içeren gelişme bölümü ile devam etmeli; varılan sonuçlar ve varsa önerilerin sunulduğu sonuç bölümü ile bitirilmelidir. Alıntı oranı %30'dan fazla olmayan makaleler özgün makale olarak değerlendirilir.

Tablo ve Şekiller: Tablo ve şekil açıklaması, "Tablo 1.", "Şekil 1." gibi 8 punto ile, **bold** biçiminde yazılmalı ve ortalanmalıdır. Tablo ve şekil başlıklarını oluşturan kelimelerin ilk harfleri büyük ve başlık *italic* olarak yazılır. Tablo içi metinlerde yazı karakteri 8 punto, satır aralığı tek, paragraf aralığı 0 nk olmalıdır ve tablo sayfaya ortalanmalıdır.

Ekler: Her bir ek, kaynakçadan sonra ayrı sayfalarda verilmelidir.

Başlık Sistemi:

Başlık Oluşturma: Birinci ve ikinci düzeydeki başlıkları oluşturan kelimelerin ilk harfleri büyük yazılmalıdır (istisna: ve, ile, de, mi gibi ekler her zaman küçük harfle yazılır). Tablo ve şekil başlıkları da bu kurala göre düzenlenmelidir.

Temel Başlıklar: Çalışmanın başlığı ve temel başlıklar (Yöntem, Bulgular, Tartışma) ortalı ve **bold** yazılır (Giriş bölümüne Giriş başlığı konulmaz).

İkinci Düzey Başlık: Sola dayalı ve **bold** yazılır. Kendinden önceki paragraftan bir satır boşluk ile ayrılır.

Üçüncü Düzey Başlık: Sola dayalı, 0,5 cm içerden ve **bold** yazılır. Sadece ilk kelime büyük

harfle başlar; geri kalanlar küçük harfle devam eder. Sonuna nokta konur ve paragraf başlığın hizasından devam eder. Kendinden önceki paragraftan satır boşluğu ile ayrılmaz.

Dördüncü Düzey Başlık: Sola dayalı, 0,5 cm içerden, **bold** ve *italic* yazılır. Sadece ilk kelime büyük harfle başlar; geri kalanlar küçük harfle devam eder. Sonuna nokta konur ve paragraf başlığın hizasından devam eder. Kendinden önceki paragraftan satır boşluğu ile ayrılmaz.

Beşinci Düzey Başlık: Sola dayalı, 0,5 cm içerden ve *italic* yazılır. Sadece ilk kelime büyük harfle başlar; geri kalanlar küçük harfle devam eder. Sonuna nokta konur ve paragraf başlığın hizasından devam eder. Kendinden önceki paragraftan satır boşluğu ile ayrılmaz.

Kaynak Gösterme: Hem metin içinde hem de kaynakçada Amerikan Psikologlar Birliği tarafından yayınlanan *Publication Manual of American Psychological Association (APA) (6. baskı)* adlı kitapta belirtilen yazım kuralları uygulanmalıdır. Aşağıda bu kurallara göre hazırlanmış metin içi alıntı ve kaynakça örnekleri sunulmuştur, ayrıntılı bilgi için söz konusu kaynağa başvurulmalıdır.

Metin İçi: Kaynak gösterme, metin içinde direk alıntı yapılması durumunda (Frith, 1996, s. 10) şeklinde olmalı ve kesinlikle dipnot kullanılmamalıdır. Bir yazarın aynı yıl yayımlanan birden fazla eseri kaynak gösterilmişse (Gazimihal, 1975a, Gazimihal 1975b...), birden fazla kaynağa atıfta bulunuluyorsa (Akdoğan, 2009; Behar, 1992; Aksoy, 1994) şekillerinde verilmeli; çok yazarlı yayınlarda ilk yazarın soyadı (Ekici vd., 2014) kullanılmalı, görülemeyen bir yayın kaynak gösteriliyorsa (Konuk, 1899, aktaran Aksoy 1994, s. 100) şeklinde aktarılmalı, sözlü kaynak kullanılıyorsa kaynak kişi bilgileri “Adı, Soyadı, Görüşme Tarihi ve Yeri” bilgilerini içermelidir. 40 kelimeyi aşan bir direk alıntı kullanılıyorsa, alıntılanan metin yeni bir satıra, 5 boşluk girintili, tırnak işareti konmaksızın, çift satır aralığı ile yazılmalıdır.

Kaynakça: Makale metninin sonunda verilmeli ve yazarların soyadına göre alfabetik olarak düzenlenmelidir. Birden çok yayını olan yazarların eserleri yayım tarihlerine göre sıralanmalı, bir yazara ait aynı yılda basılmış yayınlar var ise (1980a, 1980b) şeklinde gösterilmelidir.

Kitap: Gazete, dergi, ansiklopedi, antoloji, roman, oyun ve film gibi yapıtlar ile öykü ve şiir kitapları künyede eğik yazı ile gösterilir. Kullanılan kaynakta eserin yayımlandığı yer belirtilmiyorsa, künyede bu bilginin bulunması gereken yerde “Yyy” (yayım yeri yok), yayımlandığı yer belirtilmemişse “yy (yayımcı yok), yayımlandığı tarihe ilişkin bilgi yer almıyorsa “ty” (tarih yok) kısaltmaları kullanılır.

Tek yazarlı kitaplar

Nettl, B. (1983). *The Study of Ethnomusicology: Twenty-nine Issues and Concepts*. Chicago: University of Illinois Press.

İki yazarlı kitaplar

Reinhard, U.,& Reinhard K. (2007). *Türkiye'nin Müziği*. Çev. Sinemis Sun, C. 1, Ankara: Sun Yayınevi.

Üç-beş yazarlı kitaplar

Ekici, M., Fedakar, P., Tutu S. B., Gültekin M. & Kocadağ İ. (2014). *İzmir'de Yaşayan Âşıklar Antolojisi*. İzmir: İzmir Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yay.

Makale:

Solis, G. (2012). Thoughts on an Interdiscipline: Music Theory, Analysis and Social Theory in Ethnomusicology. *Ethnomusicology*, 3, 530-554.

Aynı Yazara Ait Birden Fazla Yapıt: Bir yazarın birden fazla eserine yer verildiğinde eserler geçmişten bugüne kronolojik sıra ile listelenir.

Behar, C. (1992). *Zaman, Mekân, Müzik (Türk Musikisinde Eğitim, İcra ve Aktarım)* İstanbul: Afa Yayıncılık.

Behar, C. (2005). *Musikiden Müziğe (Osmanlı / Türk Müziği: Gelenek ve Modernlik)*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Elektronik Ortamdaki Metinler: Elektronik ortamdaki metinlerin kaynak olarak gösterilmesinde, güvenilirlik açısından, yazarı, başlığı ve yayım tarihi belirtilmiş olanlar tercih edilmelidir. Künye bilgileri ise; yazar adı, varsa kaynağın tarihi, metnin başlığı, erişim tarihi ve sitenin adresi sırası ile verilmelidir.

Uslu, R. (2016, 23 Mart). *Müzikoloji ve Meragi'nin Besteleri*. Erişim Tarihi: 2 Mart, 2017, http://www.musikidergisi.com/yazar-143 muzikoloji_ve_meragi'nin_besteleri

Tezler: Kaya, A. (2016). *Müzik Dünyasındaki İktidar Alanları Aracılığıyla Müzik Tarihi Yazımı* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.

Ses ve Görüntü Kayıtları: Ses ve görüntü kayıtlarına yapılan göndermelerin künye bilgileri yazılırken, katkısı öne çıkarılacak kişinin (yönetmen, senarist, oyuncu, yazar, besteci, şarkıcı, vb.) soyadı ve adından sonra yayım tarihi, yapıtın başlığı, formatı (plak, videokaset, VCD, DVD, vb.) ve yayım ya da dağıtım bilgileri verilir.

Akay, E. (Yönetmen). (2006). *Karagöz Hacivat Neden Öldürüldü?* (DVD). İstanbul: Özen Film.

Yabancı Dillerdeki Yayınlar: Türkçe dışındaki kaynakların künyelerinde, editörü, çevirmeni, cilt, baskı sayısı ve basım yerini gösteren ifadeler Türkçeleştirilmelidir.

Dipnot: Kaynak gösterme haricindeki açıklamalar birden başlayarak dipnot kullanılarak yapılmalı ve 10 punto yazılmalıdır.

Kitap, Etkinlik ve Bilimsel Toplantı İncelemeleri: Bir yayımın, etkinliğin veya bilimsel toplantının tanıtılması amacı ile hazırlanmış olan yazılarda öz ve anahtar kelime kısımları aranmaz.

Kitap incelemeleri için kitabın adı, yazarının adı-soyadı ve kitap künye bilgileri ile kitabın ön kapak görseli metnin başına eklenmelidir.

Yazıların Gönderilmesi: Belirtilen ilkelere göre hazırlanan yazılar Dergipark web sitesine elektronik başvuru şeklinde yüklenebileceği gibi; eudtmk@gmail.com adresine e-posta yoluyla da gönderilebilir. Hakemler tarafından düzeltme istenmiş ise, yazar düzeltmelerin yapıldığı metni en geç 10 gün içinde gönderir. Yayınlanamayan makalenin belgeleri yazar(lar)ına geri verilmez; bu konuda idarî ve adlî sorumluluk kabul edilmez.

Editörlük Düzeltmeleri: Editörlük Birimi yayım hazırlığında yazının esasına yönelik olmayan düzeltmeleri yapmakta özgürdür. Bu düzeltmeler TDK yazım kılavuzu ve sözlüklerine göre yapılır.

Telif Hakkı: Yayınlanan yazıların her türlü telif hakkı EJMD'ye, düşünsel ve bilimsel sorumluluğu yazarlarına, çeviri ve aktarmaların ise hukuki sorumluluğu çevirmenlerine/aktaranlarına aittir. İki ve daha fazla yazarlı yazılarda yazının telif sorumluluğu birinci yazara 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.

Eurasian Journal of Music and Dance (EJMD)

General Format Properties

General Principals: *The Eurasian Journal of Music and Dance (EJMD)*², founded in 2011, is the official open-access, double-blind peer-reviewed journal of *Ege University State Conservatory of Turkish Music* in Turkey. The previous issues of the journal where articles in Turkish and English are published biannually (June-December) can be found at https://konservatuvar.ege.edu.tr/tr-5316/dergi_hakkinda.html and <http://dergipark.gov.tr/ejmd>.

Only the articles that weren't published anywhere before are accepted for publication. Papers presented in academic symposiums can be published by giving the necessary information of the organization where the paper was presented. If the paper was published in a proceeding book it won't be accepted for publication. For the articles supported by a research organization/foundation the relevant information (organization's name, project's name, date and number) should be included in the article.

Mission: The journal's aim is to contribute to the field of music and dance by publishing qualified scientific works and becoming one of the national and international representatives of music and dance researches.

Content: *EJMD* publishes peer-reviewed research reports on music and dance bringing together research conducted within a variety of disciplines. Articles include theoretical essays; research papers; case reports; and historical research related to all music and dance issues. In addition to original research, the journal features both articles and book reviews.

Topics of interest include, but are not limited to, the following: music theory and analysis, history of music, musicology, ethnomusicology, performing arts, choreology, ethnochoreology, music education, music technologies, organology and any other interdisciplinary field providing benefit to music/dance researches.

Editorial Process: Firstly, the articles submitted are evaluated by the editorial management in terms of scope, subject, content and spelling. If it is approved by the editorial management, the article is sent to two referees (book and academic organization reviews are assessed by one referee) for academic evaluation. Personal information concerning both the author and the referee are hidden during the process. If one of the referees' assessment is positive and the other is negative, either the article is sent to a third referee or the editorial board make a decision based on the existing reports. The reports are saved for two years. The authors make necessary changes according to the suggestions of the referees. The author who doesn't agree with the ideas of the referee should give a written report on his/her objections. The articles approved will be published in any forthcoming issue of the journal. The journal doesn't give a written document for the articles approved for publication.

² The Journal had the title *Ege Universitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Dergisi / EKOD* (Ege University Journal of Turkish Music State Conservatory) until 2018.

General Format Properties

Title: Shouldn't exceed 12 words, should be written bold capitalized letters and centered. The title in the second language should be underneath the title of the article.

Author Names: Author names should certainly not be included in the application file. The author information (name, title, professional address, telephone number, e-mail address) should be written on an additional document. Applications including author names are not processed and returned.

Abstract: Should be between 150-200 words. Should not include citation, figures or tables. Abstracts should be in Turkish and English. There should be 5-8 key words. A 750 words extended abstract should be submitted after the article is approved for publication.

Main text: Quantitative and Qualitative studies should include Introduction, Method, Findings, Discussion sections. In the Method section, if a specific model is used, the model subdivision should include the Sample / Workgroup, Data Collection Tools, and Process subdivisions. Compilation type studies should reveal the problem, analyze the relevant literature in a competent way, emphasize the deficiencies, gaps and contradictions in the literature and mention the steps to be taken to solve the problem. In other studies, it can be modified according to the type of the subject but it should be careful not to be in the form of sub-sections in detail that will make the reader feel confused or difficult to use the text.

The articles with a citation ratio less than %30 (the articles submitted are assessed through iThenticate plagiarism program) are considered as original articles.

Page Format: The articles should be written on an A4 size paper; top, bottom, left and right margins: 2,5 cm (0,98 inches), justified, no hyphenation and as one column. Paragraphs should have an indent of 0,5 cm. In the indent and spacing section of paragraph tab: left and right section should be 6 pt (0,6 line) and line spacing should be 1,5. The text should be written in Times New Roman with 12 font size.

Page Limitation A study composed as explained above should not exceed 25 pages (10000 words).

Tables and graphs Tables, graphs and images should be titled as "Table 1." Or "Graph 1.", written in 8 font size, bold, italic and centered. The first letters should be capitalized. The in-table texts should be written in 8 font size with 1 line spacing and the table should be centered.

Appendixes Each appendix should be given in separate pages after references.

Heading Format

Composing Heading Main section headings and subheadings should be capitalized (first letter in each word) (except from the conjunctions such as and, with etc.) Table and graph titles should be edited accordingly.

Main section headings Main section headings (Method, Findings, Discussion) and the title of the study should be capitalized and centered. (There is no heading for the Introduction section).

Subheading Subheadings are capitalized and left justified; separated from the previous paragraph with a blank line.

Third Subheading Should be left justified, 0,5 cm indented and bold. Should be written in sentence case (only first word is capitalized). Ends with a full stop, paragraph continues on the same line with the heading. It is not separated from the previous paragraph with a blank line.

Fourth Subheading Should be left justified, 0,5 cm indented and bold italics. Should be written in sentence case (only first word is capitalized). Ends with a full stop, paragraph continues on the same line with the heading. It is not separated from the previous paragraph with a blank line.

Fifth Subheading Should be left justified, 0,5 cm indented and italics. Should be written in sentence case (only first word is capitalized). Ends with a full stop, paragraph continues on the same line with the heading. It is not separated from the previous paragraph with a blank line. (It is suggested to avoid including more than fifth subheading).

References Both in the text and in the source books, the rules of writing specified in the book *Publication Manual of American Psychological Association (APA) (6th edition)* published by the American Psychological Association should be applied. For the use of basic texts used in bibliography writing, see the section entitled Basic Bibliographic Guides.

Footnote Explanatory notes other than citations can be inserted as footnotes starting from number 1, written in 10 font size.

Book, activity or scientific organization reviews Abstract and keywords shouldn't be included for book, activity or scientific organization reviews. For the book reviews, the title of the book, author's name, book's information and cover image should be added before the main text.

Submitting an article The articles can either be submitted through DergiPark website or by sending to eudtmk@gmail. If there is revision demand of the referee, the author should send the revised text in 10 days. The documents of the unpublished articles will not be returned to the author and any administrative or judicial responsibility isn't accepted by the journal.

Editorial Revision Editorial management is free to make any formal revisions on the article. These revisions are done according to Turkish Language Society's spelling dictionaries for Turkish articles.

Copyrights The copyrights of the published articles belong to *The Eurasian Journal of Music and Dance (EJMD)*, intellectual and scientific responsibility belongs to the author. The translations' judicial responsibility belongs to the translator. For the articles with two or more authors copyrights belong to the first author. The author who submits an article to the journal should accept these principals. The articles not fulfilling these requirements won't be evaluated. The written and visual material can be quoted by citation.