



Afyon Kocatepe Üniversitesi

AMADER

Akademik Müzik Araştırmaları Dergisi

Journal of Academic Music Research

AKÜ AMADER / CİLT IX - SAYI 18 – Temmuz 2023



AFYON KOCATEPE ÜNİVERSİTESİ
AKADEMİK MÜZİK ARAŞTIRMALARI DERGİSİ
Cilt IX / Sayı 18 / Temmuz 2023
E ISSN: 2667-6001

AFYON KOCATEPE UNIVERSITY
ACADEMIC MUSIC RESEARCH JOURNAL
Volume IX / Issue 18 / July 2023

Çiler Talu Lale Kont Fahlioğulları	<i>Besteci ve Flüt Sanatçısı İsmail Ayvazoğlu'nun Hayatı ve Eserleri</i>
Fettah Aykaç	<i>Kadiasker Mustafa İzzet Efendi'nin Musikişinaslığı ve Meşhur Yazılı Ney'i</i>
Serap Akdeniz	<i>Ulusal Tez Merkezindeki Tanbur ve Tanburilere İlişkin Lisansüstü Tezlerin Bibliyografik Analizi</i>
Ayşegül Göklen	<i>Amy Beach "Children's Album Op. 36" Piyano Albümünün İncelenmesi</i>
Can Doğan	<i>TRT İzmir Radyosundan Bir Nefes: Kemal Kırmızı</i>
Emrah Kalın Burak Gültekin	<i>Konservatuvar Öğrencilerinin Bireysel Çalgı Bağlama Sınavına Yönelik Kaygı Düzeylerinin İncelenmesi</i>
Merve Çokamay	<i>Johannes Donjon'un Salon Etütleri Kitabından "Pasqunade" Başlıklı 6 Numaralı Flüt Etüdünün Müzikal ve Teknik Analizi</i>
Emre Demirci	<i>Valf Trombonun Tarihsel Gelişimi Üzerine Bir İnceleme</i>

AKÜ AMADER / CİLT IX - SAYI 18 – Temmuz 2023



AFYON KOCATEPE ÜNİVERSİTESİ
AKADEMİK MÜZİK ARAŞTIRMALARI DERGİSİ
Cilt IX / Sayı 18 / Temmuz 2023
E ISSN: 2667-6001

AFYON KOCATEPE UNIVERSITY
ACADEMIC MUSIC RESEARCH JOURNAL
Volume IX / Issue 18 / July 2023

Sahibi / Owner

Afyon Kocatepe Üniversitesi Adına Devlet Konservatuarı Müdürü
Doç. Dr. Çağhan ADAR

Editör / Editor

Doç. Dr. Çağhan ADAR

Yardımcı Editörler / Co-Editorials

Dr. Öğr. Üyesi Filiz YILDIZ
Arş. Gör. Burak GÜLTEKİN

Yayın Kurulu / Editorial Board

Prof. Dr. Uğur TÜRKMEN
Prof. Dr. Emel Funda TÜRKMEN
Doç. Dr. Çağhan ADAR
Doç. Dr. Duygu SÖKEZOĞLU ATILGAN
Dr. Öğr. Üyesi Sevgi TAŞ
Dr. Öğr. Üyesi Yavuz TUTUŞ
Dr. Öğr. Üyesi Safiye YAĞCI

İLETİŞİM

Afyon Kocatepe Üniversitesi Akademik Müzik Araştırmaları Dergisi
Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuarı ANS Kampüsü, Gazlıgöl Yolu,
Afyonkarahisar

Tel: 0 272 218 26 29 - **Fax:** 0 272 216 33 07
Web: <https://dergipark.org.tr/amader>

Ocak ve Haziran olmak üzere yılda iki kez yayınlanan AKÜ Akademik Müzik Araştırmaları Dergisi, Türk Eğitim İndeksi, Scientific Indexing Services (SIS), Academic Resource Indexing (ResearchBib), DRJI ve SOBIAD indekslerinde taranmaktadır.

AKÜ AMADER / CİLT IX - SAYI 18 – Temmuz 2023

AFYON KOCATEPE ÜNİVERSİTESİ
AKADEMİK MÜZİK ARAŞTIRMALARI DERGİSİ
Cilt IX / Sayı 18 / Temmuz 2023
E ISSN: 2667-6001

AFYON KOCATEPE UNIVERSITY
ACADEMIC MUSIC RESEARCH JOURNAL
Volume IX / Issue 18 / July 2023

BU SAYININ HAKEMLERİ / REFEREES OF THIS ISSUE

Prof. Dr. Attila ÖZDEK	Necmettin Erbakan Üniversitesi
Prof. Ceren HEPYÜCEL	Akdeniz Üniversitesi
Prof. Dr. Uğur TÜRKMEN	Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
Prof. Lilian Maria TONELLA TÜZÜN	Anadolu Üniversitesi
Doç. Aşkın ÇELİK	Manisa Celal Bayar Üniversitesi
Doç. Servet YAŞAR	İskenderun Teknik Üniversitesi
Doç. Aytunç AYDIN	Ordu Üniversitesi
Doç. Yıldırım AKTAŞ	Afyon Kocatepe Üniversitesi
Doç. Emre PINARBAŞI	Ondokuz Mayıs Üniversitesi
Doç. Bahadır ÇOKAMAY	Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
Doç. Bahar SARİBOĞA AKCA	Ordu Üniversitesi
Doç. Muattar Demet DOĞRUÖZ	Aydın Adnan Menderes Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Adem KILIÇ	Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Filiz YILDIZ	Afyon Kocatepe Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Fakı Can YÜRÜK	Afyon Kocatepe Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Ömer Faruk BAYRAKCI	Eskişehir Osmangazi Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Sevgünur TANDOĞDU	Anadolu Üniversitesi
KILIÇ	

Editörden;

“Afyon Kocatepe Üniversitesi Akademik Müzik Araştırmaları Dergisi” ile müzik alanında eğitimci, araştırmacı, besteci ve icracı akademisyenlerin bilimsel araştırma ve çalışmalarını yayımlayabilecekleri bir dergi amaçlanmıştır. Dergi ayrıca ulusal ve uluslararası niteliklere sahip çalışmaları yayımlayarak müzik bilimine katkıda bulunmayı amaçlamaktadır.

Dergiye gönderilen çalışmalar, hakemlerin ve yazarların birbirini bilmediği bir sistemle iki, (değerlendirme sonucunda biri olumlu diğeri olumsuz sonuç verirse üç) hakem tarafından değerlendirilmektedir. Çalışmalarını göndermek isteyen yazarlar her türlü bilgiyi dergimiz web adresinden (<https://dergipark.org.tr/amader>) temin edebilirler.

Dergimizin on sekizinci sayısını yayımlayabilmenin mutluluğunu yaşıyoruz.

Dergiye göstereceğiniz ilgi daha verimli ve nitelikli çalışmaların gerçekleşmesi için destek olacak, çalışmalarımıza güç verecektir. Desteğiniz için şimdiden teşekkür eder, çalışmalarınızda başarılar dileriz.

Dergimizin *TR Dizin* başvurusu yapılmış olup sürecin en kısa zamanda sonuçlandırılması için çalışmalarımız devam etmektedir.

Doç. Dr. Çağhan ADAR

İÇİNDEKİLER / CONTENTS

Yazar/Yazarlar	Makale Başlığı	Sayfa
Çiler Talu Lale Kont Fahlioğulları	Besteci ve Flüt Sanatçısı İsmail Ayvazoğlu'nun Hayatı ve Eserleri <i>Composer And Flute Artist İsmail Ayvazoglu's Life And Works</i>	294
Fettah Aykaç	Kadıasker Mustafa İzzet Efendi'nin Musikişinaslığı ve Meşhur Yazılı Ney'i <i>Life Of Military Magistrate And Multy-Talented Artist Mustapha Izzet Effendi And His Famous Reed-Flute</i>	314
Serap Akdeniz	Ulusal Tez Merkezindeki Tanbur ve Tanburilere İlişkin Lisansüstü Tezlerin Bibliyografik Analizi <i>Biographical Analysis Of Graduate Theses On Tanbur And Tanbur Players' In The National Thesis Centre</i>	342
Ayşegül Göklen	Amy Beach "Children's Album Op. 36" Piyano Albümünün İncelenmesi <i>Amy Beach's "Children's Album Op. 36" Piano Album's Review</i>	365
Can Doğan	TRT İzmir Radyosundan Bir Nefes: Kemal Kırmızı <i>A Breath From TRT İzmir Radio: Kemal Kırmızı</i>	386
Emrah Kalın Burak Gültekin	Konservatuvar Öğrencilerinin Bireysel Çalgı Bağlama Sınavına Yönelik Kaygı Düzeylerinin İncelenmesi <i>Examination Of Conservatory Students' Anxiety Levels For The Individual Instrument Bağlama Exam</i>	412
Merve Çokamay	Johannes Donjon'un Salon Etütleri Kitabından "Pasquinade" Başlıklı 6 Numaralı Flüt Etüdünün Müzikal ve Teknik Analizi <i>Musical And Technical Analysis Of Flute Etude No. 6 "Pasquinade" From Johannes Donjon's Salon Etudes</i>	429

Emre Demirci	Valf Trombonun Tarihsel Gelişimi Üzerine Bir İnceleme	451
	<i>Historical Development Of Valve Trombone</i>	

**BESTECİ VE FLÜT SANATÇISI İSMAİL
AYVAZOĞLU’NUN HAYATI VE ESERLERİ***

Composer And Flute Artist İsmail Ayvazoglu’s Life And Works

DOI NO: 10.36442/AMADER.2023.92

Çiler TALU¹

Lale KONT FAHLİOĞULLARI²

Geliş Tarihi: 14.02.2023

Kabul Tarihi: 04.07.2023

Özet

Bu çalışma, Türk müzik kültürünün en önemli temsilcilerinden biri olan besteci ve flüt sanatçısı İsmail Ayvazoğlu’nun, askeri bando ve orkestralardaki görevleri, meslek disiplini ve çağdaş bakış açısıyla sentezlenmiş müzik eserlerini tanıtmak amacıyla yapılmıştır. Bu doğrultuda gelecek nesillerin de onu, yaşamını ve eserlerini tanınması, ayrıca günümüz müzisyenlerinin de faydalanabileceği bir kaynak oluşturması ve yeni çalışmalara öncülük etmesi amaçlanmıştır. İsmail Ayvazoğlu ve ailesi ile yapılan birebir görüşmelerin kayıt altına alınmasıyla oluşturulmuştur. Karşılıklı görüşme yöntemine paralel olarak askeri müziğin tarihsel süreci hakkında verdiğimiz kısa bilgiler kaynak tarama yoluyla aktarılmaya çalışılmıştır. İsmail Ayvazoğlu’nun ailesi, çocukluğu, evliliği ve çocukları, ilkökul ve ortaokul yılları ayrı başlıklar halinde incelenirken aynı zamanda özü ve mizacı da aktarılmaya çalışılmış, profesyonel anlamdaki meslek yaşamı ve çalıştığı kurumlar tarihsel süreçleriyle aktarılmış olup, ortaya koyduğu tüm eserler de bir araya getirilmeye çalışılmıştır. Besteciliği ile ilgili önemli detaylara yer verilerek, sanatsal bakış açısı hakkında değerlendirmeler yapılmıştır. Buna ek olarak ailesinin sanatçı üyeleriyle yapılan görüşmelerde, Ayvazoğlu’nun aile yapısı ve ailesinin kendisine dair görüşleri de aktarılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Askeri Müzik, Bando, Besteci, İsmail Ayvazoğlu, Flüt Sanatçısı.

* Bu makale 2022 yılında Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Bölümü’nde yapılan “Tarihsel Süreçte Türk Müzik Kültürünün En Önemli Temsilcilerinden Askeri Müzik Geleneği, Besteci Flütü İsmail Ayvazoğlu Hayatı Ve Eserleri” adlı Yüksek Lisans Tezinden faydalanılarak yazılmıştır.

¹ Dr. Öğretim Üyesi, Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir Devlet Konservatuvarı, İzmir, Türkiye, cilerakinci@gmail.com, ORCID ID:0000-0001-5119-6136

² Yüksek Lisans Öğrencisi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir, Türkiye, lalekontt@gmail.com, ORCID ID: 0000-0001-7236-2201

Abstract

This study was carried out in order to introduce the musical works synthesized with the duties, professional discipline and contemporary perspective of composer and flutist İsmail Ayvazoğlu, who is one of the most important representatives of Turkish music culture, in military bands and orchestras. In this direction, it is aimed for future generations to get to know him, his life and works, as well as to create a resource that today's musicians can benefit from, and to lead new studies. In parallel with the mutual interview method, the brief information we gave about the historical process of military music was tried to be conveyed through source scanning. While İsmail Ayvazoğlu's family, childhood, marriage and children, primary and secondary school years were analyzed under separate headings, his essence and temperament were also tried to be conveyed, his professional life and the institutions he worked for were conveyed with their historical processes, and all his works were tried to be brought together. Considering important details about his composition, evaluations were made about his artistic perspective. In addition to this, interviews with the artist members of his family were included, and Ayvazoğlu's family structure and his family's views on himself were conveyed.

Keywords: *Military Music, Military Band, Composer, İsmail Ayvazoğlu, Flute Artist.*

GİRİŞ

İsmail Ayvazoğlu 1929 yılı Ağustos ayının 20. günü çiftçi bir ailenin tek erkek çocuğu olarak, Kütahya'nın Tavşanlı ilçesinde dünyaya gelmiştir. Babası Hasan Hüseyin Bey annesi ise Fatma Hanım'dır. Hasan Hüseyin Bey ve Fatma hanım evliliklerinden üç çocuk dünyaya getirmişlerdir. İlk çocukları Arife 1922 yılında, küçük çocukları Emine ise 1932 yılında doğmuştur. Ailenin ortanca çocuğu olan İsmail Ayvazoğlu henüz 3 yaşlarında iken babasını kaybetmiş, annesi ise 86 yaşına kadar yaşamıştır.

Askeri Okul Yılları ve Anıları

İsmail Ayvazoğlu, ilköğretim sürecini 5 yılda tamamladıktan sonra eğitim hayatına devam etmek istemiştir ancak Tavşanlı ilçesinde o dönemlerde eğitim veren sadece 1 ilkokul vardır. Ortaokula devam etmek isteyenler, mutlaka başka bir şehre taşınmak zorunda kalmışlardır. Maddi durumlarından dolayı başka bir şehirde ortaokulu okuma olanağına sahip olmayan Ayvazoğlu, geriye tek seçeneği olan askeri okullardan birinde okumaya karar vermiştir.

Gazimihal'in *Türk Askeri Müzikaları Tarihi* adlı kitabında; Askeri Mızıkça Ortaokulu 1 Eylül 1939'da Cumhurbaşkanlığı Armoni Mızıkası binasında, dönemin savunma bakanı General Naci Tınaz'ın emri ve Askeri Liseler Müfettişliğinin yakın ilgisiyle açılmış olup, müzik öğretimi açısından sanat eğitiminin Cumhurbaşkanlığı Armoni Mızıkası şefliğince verildiği ve kültür derslerinin de yer aldığı, eğitim süresinin 4 yıl olduğu, 3 yılının müzik eğitimi ve buna ek olarak 10 aylık staj sonunda tümen bandolarına rütbeli eleman yetiştirildiği belirtilmektedir.

Okul yaşamı boyunca armoni derslerini Ahmet Adnan Saygun'dan alan Ayvazoğlu'nun bu derse özel bir ilgisi olmuştur. O dönemler bestecilerin eserlerine ulaşılması neredeyse olanaksızdır. Bu zorluklar içerisinde Ayvazoğlu, derslerinde yükümlü olmamasına rağmen kişisel isteği ile bulabildiği eserlerin armonilerini incelemiştir. Pyotr İlyiç Çaykovski, Ludwig van Beethoven gibi dahi bestecilerin eserlerinin armonilerini analiz edebilme fırsatı bulmuştur.

Ayvazoğlu astsubay rütbesiyle, 3 yıllık eğitim, 10 aylık staj devresi ve sonrasında lise derslerini gördüğü 10 aylık uygulama sınıfını geçerek alanındaki başarısından dolayı 1947 yılında birincilikle mezun olmuştur. Askeri Mızıkalar Ortaokulu 1944 yılında ilk mezunlarını vermiştir. İsmail Ayvazoğlu, Askeri Mızıkalar Ortaokulunun 4. kuşak mezunları arasındadır. Ordu bandolarına çalgı elemanı yetiştiren Askeri Mızıkalar Ortaokulu'nun bu eğitim sürecini tamamlayan mezunlar, kura yöntemiyle bandolara atanarak mesleki hayatlarına başlamışlardır. Okulun sonradan doğan lise kısmı ihtiyacı ise 1949 yılında Askeri Mızıkça Meslek Okulu'nun açılması kararıyla karşılanmıştır.

Görsel 1. Askeri Mızıkça Ortaokulu Flüt Sınıfı, İsmail Ayvazoğlu (Sağda), 1943

(İsmail Ayvazoğlu'nun Kişisel Arşivinden Alınmıştır).



Jandarma Bandosu ve Cumhurbaşkanlığı Armoni Mızıkası Görevi

İsmail Ayvazoğlu'nun Askeri Mızıklar Ortaokulu'nun staj devresinde bulunduğu ve ilk atandığı kurum olan Jandarma Bandosu'nun tarihine bakıldığında bu kurumun Osmanlı'dan Cumhuriyet dönemine aktarıldığını görmekteyiz. Bando Şefliği konusundaki eksiklik, mesleğinde yetkin olan yabancı müzik insanlarına görev verilmesi şeklinde giderilerek nitelikli bir yapı oluşturulması sağlanmıştır. Bu anlamda Osmanlı ve Cumhuriyet dönemlerinde askeri müzik yapılanmasına başından itibaren bir hayli önem ve değer verildiği görülmektedir.

“Jandarma teşkilatında Bando, Osmanlı İmparatorluğu'na dayanmaktadır. Çünkü 1906 yılında Deniz Kuvvetlerinde Ertuğrul Mızıkası şefliğine getirilen Paul Lange tarafından haftanın belirli günlerinde İstanbul Yıldız'daki Jandarma Bandosu'nu çalıştırdığı anlaşılmaktadır” (Arman, 1958: 7-231; akt. Yılmaz, 1996: 17). “Yeniden yapılandırılan Bahriye mızıklarının şeflerinden Mustafa Çayıroğlu, 1932 yılında Jandarma Umum Kumandanlığı Bandosu'nun şefliğine atanmıştır. 1906 ve 1932 yılları arasında Jandarma Bandosu'nun tarihçesiyle ilgili bir kaynağa rastlanmadığından, 1932 yılı bandonun resmî kuruluş tarihi olarak kabul edilmektedir” (Çağlak & Filiz, 2018: 46).

Ayvazoğlu, Askeri Mızık Ortaokulu mezuniyetinin ardından kura yöntemi ile Ankara'da bulunan Jandarma Bandosu'na atanmıştır. Staj devresinde görev aldığı bu bandoya atandığını öğrenen Ayvazoğlu bu durumdan çok hoşnut kalmıştır. Ayvazoğlu, Ankara'da kalmasının mesleki açıdan onu geliştireceğini ve müzik ile iç içe kalmaya devam edeceğini düşünmüştür. Jandarma bandosu bünyesinde o dönemde Ayvazoğlu'yla beraber 16 kadrolu eleman vardır. Bandonun diğer çalışanları ise askere gelenler arasından seçilmiş, 6 ay kurs verilerek yetiştirilmiş erlerden oluşturulmuştur. Bandonun o zamanki şefi, müziğe ve müzisyene çok kıymet vermiş, bandonun gelişmesi için elinden geleni yapmıştır. Bando içinde her kadrolu elemanın bir er çırağı olmasına rağmen flüte pek ilgi duyulmadığından, Ayvazoğlu'nun bir er çırağı olmamıştır. Bando şefi bir gün Ayvazoğlu'nu yanına çağırıp kimsenin çalmasını bilmediği depoda duran akordeonu çalmasını emretmiştir. Bu emri seve seve yerine getiren Ayvazoğlu, kısa bir süre içerisinde akordeonu çalmayı kendi çabaları ile öğrenmiştir. Askeri balolar ve askeriyeye bağlı çalışanların düğünlerinde akordeon çalmakla görevlendirilen Ayvazoğlu, nadir de olsa bu görevlendirmelerden ek gelir de

sağlamıştır. Zaten az olan maaşının bir kısmını Tavşanlı'daki annesi ve kız kardeşlerine diğer kısmını ise kendi ailesi için ev giderlerine harcayan Ayvazoğlu, geçim zorluğu nedeniyle ek gelir elde etmekten çok hoşnut kalmıştır. Ayvazoğlu'nun sıklıkla akordeon çalıyor olması, ekonomik anlamda katkılarının yanı sıra kendini bu çalgıda daha da geliştirmesine olanak sağlamıştır.

Ayvazoğlu'nun öğrenci olduğu yıllarda, Armoni Mızıkası Ortaokulu'nun orta katında Cumhurbaşkanlığı Armoni Mızıkası'nın çalışma alanı bulunmaktaydı. Ortaokulun müzik derslerine, Cumhurbaşkanlığı Armoni Mızıkasındaki öğretmenler katkıda bulunmaktalardı. Cumhurbaşkanlığı Armoni Mızıkası, haftanın 2 günü radyoda konser düzenleyip, salı ve cuma günlerinde ise Çankaya'daki Cumhurbaşkanlığı köşkünde konser vermekteydiler.

"Cumhurbaşkanlığı Armoni Muzikası, sabahdan öğleye kadar konserlerde çalacakları eserleri prova yaparlardı. Okulda öğrenci olduğum zamanlarda, fırsat buldukça bahçeye çıkar onların provalarını dinlerdim. Hayran olurdum. Benim statü gereği böyle bir toplulukta çalmam imkansızdı. Fakat ben içimden "böyle bir toplulukta çalamazsam gözlerim açık gider" derdim. Bana göre, hakikaten bugün dahi o kalitede bir topluluk hala yok. Belki vardır ama, ben rastlamadım" (İsmail Ayvazoğlu, Özel Görüşme, 2021).

Cumhurbaşkanlığı Armoni Mızıkası üyelerinin tamamı subay rütbeli askerlerden oluşmaktadır. Astsubay rütbesi ile çok sevdiği bu toplulukla çalabilme fırsatını elde eden Ayvazoğlu, kendini tıpkı bir rüyada gibi hissetmiştir. Ayvazoğlu'nun Jandarma bandosundaki görevi devam ederken, aynı zamanda Cumhurbaşkanlığı Armoni Mızıkasında da görev alması 8 ay boyunca devam etmiştir.

"Osmanlı İmparatoru II. Mahmut, Türk Askeri Muzikacılığını devrin ileri ülkelerindeki standartlara göre örgütlenmek üzere, 1826 yılında Muzika-i Hümayunu kurdurmuştur. Bandonun şefliğine sırasıyla Mösyö Manquel ve Donizetti getirilmiştir. O dönemde Türkiye'de *hamparsum* nota yazısı kullanılmaktadır. Bu nedenle Donizetti öğrencilerine öncelikle batı notası öğretmekle işe başlamış, 6 ay içinde bando takımını padişahın

huzurunda ilk konserini verebilecek duruma getirmiştir” (Aydoğdu, 2004: 35).

Cumhuriyetin kurulmasından sonra Atatürk’ün yeni kültür politikaları ile *Muzika-i Humayun* 1924’te İstanbul’dan Ankara’ya getirilmiş ve *Riyaset-i Cumhur Musiki Heyeti* adını almıştır. Ahmet Say’ın *Müzik Tarihi* (Say, 2006: 514) adlı kitabında değindiği gibi bu kurum 1933’te köklü bir değişiklikten geçerek orkestra ve bando ayrılmış, orkestra Millî Eğitim Bakanlığına bağlanarak ismi ilk önce *Cumhurbaşkanlığı Filarmonik Orkestrası*, 1957’de ise *Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası* adını almıştır. Bando ise *Cumhurbaşkanlığı Armoni Mızıkası* adıyla önce Veli Kanık ardından İhsan Küncer yönetiminde çalışmalarını sürdürmüştür.

“Armoni muzikasındaki hemen hemen bütün askerler Muzika-i Humayun’dan, yani Padişahın muzikasından gelmişlerdi. Hepsi ufak yaşta çalgı çalmaya başlamış kabiliyetli ve adeta birer virtüöz gibi çalgılarına hâkim insanlardı. Solo klarinetçi Rauf Bey vardı, o klarinet çalarken klarinet ondan adeta korkuyor ve onun istediklerini harfiyen yerine getiriyordu. Böyle sazını yenmiş birçok sanatçı tanıdım. Tenor çalan bir Şerif Bey vardı. İtalya’da verdikleri bir konserde, dinleyenleri mest etmiş. Trompette Cemal Cimcoz Bey, baritonda Ahmet bey, Trombonda Çelebon bey hepsi de sazlarında isim yapmış insanlardı. Şef İhsan Küncer, nadir görülen hocalardan birisiydi. Hem çaldırıyor hem de öğretiyordu. O devirde Armoni Muzikası dünyadaki en iyi topluluklardan birisiydi. Schuman, “kötü orkestra yoktur, kötü şef vardır” demiş. Bu söz her zaman kendini ispatlamıştır. İhsan Küncer emekli olduktan sonra topluluk şekil değiştirdi, ad değiştirdi, daha iyi kadrolar ve daha iyi imkanlar sağlandı ama, bana göre sanat seviyesi bakımından o zamanki durumunu muhafaza edemedi” (İsmail Ayvazoğlu, Özel Görüşme, 2021).

Ayvazoğlu, Cumhurbaşkanlığı Armoni Mızıkasındaki görevi boyunca flüt ve genellikle pikolo çalmıştır. Görevinin 2. haftasındaki provasında, radyo programında çalmak üzere Ayvazoğlu’nun önüne *Fil ile Sivrisinek* adlı bir eser konulmuştur. Eser do pikolo için yazılmıştır ancak Ayvazoğlu’nun elindeki pikolo ise re bemol pikolodur. Ayvazoğlu, provaya başladıklarında önündeki eserin fagot

ve pikolo için yazılmış solo eser olduğunu anlamıştır. Eser bittiğinde şef,

“- *Bizim re bemol partimiz var mıymış?*” diye sormuştur. Ayvazoğlu’nun yanındaki flütist arkadaşı ise,

“- *Arkadaş transpoze ederek çalıyor.*” demiştir. Herkes suspus olmuş, şef ise gönülden Ayvazoğlu’nu tebrik etmiştir. Kolay kolay kimseye aferin demeyen şeften aldığı tebrik Ayvazoğlu’nu çok mutlu etmiştir. Ayvazoğlu, 7 anahtarı da rahatlıkla okuyabilen, transpoze çalma yeteneği oldukça üstün olan bir müzisyendir. O yıllarda Armoni Mızıkasının doğu hizmeti bulunmamaktaydı. Ancak Ayvazoğlu henüz görevinin ilk yıllarında iken Armoni Mızıkasından, kendisinin de içinde bulunduğu 8 kişi ile doğu hizmeti için hazırlık emri haberini almıştır. Hizmetin her yerde hizmet olduğunu düşünen Ayvazoğlu, doğuda bando bölüklerine genellikle inşaat veya buna benzer işler verildiği, bandonun ikinci planda tutulduğu duyularını almış ve çok üzülmüştür. Şef İhsan Küncer de bu duruma çok üzülmüş ve konuya çözüm bulmak amacıyla durumu, o zamanki Cumhurbaşkanı İsmet İnönü’ye aktarmış ve atama durdurulmuştur.

Ayvazoğlu, Cumhurbaşkanlığı Armoni Mızıkası’nda 10 yıl görev yapmış ve bu süre zarfında 5 defa başka yerlere atama emri almıştır. İlk atamasını Cumhurbaşkanı İsmet İnönü, sonraki atamalarını ise Cumhurbaşkanı Celal Bayar durdurmuştur. Celal Bayar’ın Cumhurbaşkanlığı döneminde; 1953 yılında Atatürk’ün naaşının Etnoğrafya Müzesi’nden Anıtkabir’e taşındığı törende yer alan Ayvazoğlu, Cumhurbaşkanlığı Armoni Mızıkası bünyesinde görevli olmasını “hayatımın en onurlu günü” şeklinde tanımlayarak hüzünlenmiş ve gözyaşlarını tutamamıştır.

**Görsel 2. 29 Ekim Cumhuriyet Bayramı Kutlama Töreni,
İsmail Ayyazoğlu Cumhurbaşkanlığı Armoni Mızıkasında İken,
Ankara Hipodrom, 1953**

(İsmail Ayyazoğlu'nun kişisel arşivinden alınmıştır).



**Görsel 3. Cumhurbaşkanlığı Armoni Mızıkasının Çankaya
Köşkü Bahçesi Açık Hava Konseri, Sol Baştan Üçüncü İsmail
Ayyazoğlu, 1957.**

(İsmail Ayyazoğlu'nun kişisel arşivinden alınmıştır).



Öğretmenlik Yılları

İsmail Ayvazoğlu'nun Cumhurbaşkanlığı Armoni Mızıkasındaki görevi devam ederken, mesleki başarısından dolayı kendi okuduğu ve mezun olduğu okulda öğretmenlik yapması istenmiştir. Ayvazoğlu'nun mezun olduğu Askeri Mızıklar Ortaokulu'na gereksinim doğrultusunda ek olarak, 1949 yılında açılan Askeri Mızık Meslek Okulu'nda tam 19 yıl flüt öğretmenliği yapmıştır.

“Askeri Muzika Meslek Okulu, yalnız muzika öğretmenleri yetiştirmekle kalmayıp, Armoni Muzikasının ihtiyacı olan icracı müzisyenleri de yetiştirmektedir. Bu bakımdan okulun hizmeti ayrıca önemli telakki edilmektedir. Bilindiği üzere askeri muzika öğretmenleriyle Armoni Muzikasının icracı öğretmenleri rütbe ve sıfat bakımından aynı hakkı haiz ordu mensuplarıdır” (Gazimihal, 2019:170).

Statü dışında ataması gerçekleşen ve Cumhurbaşkanlığı Armoni Mızıkası'nda astsubay rütbesi ile göreve devam eden Ayvazoğlu, bu nedenle Askeri Mızık Meslek Okulu'nda ücret almadan gönüllü olarak görev yapmıştır. Ancak Ayvazoğlu, üstün nitelikli öğrenci yetiştirdiği için 1957 yılında *moral mükafatı* adı verilen bir ücret ile ödüllendirilmiş ve sonrasında ek ücret olarak öğretmenlik yapmaya devam etmiştir. Ayvazoğlu, Askeri Mızık Meslek Okulunda ki 19 yıllık öğretmenlik görevinin sonrasında ise şimdiki Gazi Üniversitesi Eğitim Fakültesi Müzik Bölümü'nde 4 yıl flüt öğretmenliği yapmıştır. “Benim bütün idealim iyi bir öğretmen olmaktı. Kendime, öğretmen olunca hiçbir öğrencimi incitmeme sözünü vermiştim. Öyle de oldu. Bunun karşılığında çok iyi öğrenciler yetiştirdim” (İsmail Ayvazoğlu, Özel Görüşme, 2021).

“Gazi Mustafa Kemal Atatürk'ün talimatı ile 1926 yılında temelleri atılan Gazi Üniversitesi, *Orta Muallim Mektebi ve Terbiye Enstitüsü* adıyla açılmıştır. İsmi 1929 yılında *Gazi Orta Muallim Mektebi ve Terbiye Enstitüsü* olarak değiştirilmiş, 1976 yılında *Gazi Eğitim Enstitüsü* adını almış, 1982 yılında da *Gazi Üniversitesi* kimliğine kavuşmuştur” (<https://gazi.edu.tr/gazi-universitesi/view/page/169255/gazi-universitesi-tarihi>, 17/11/21).

İsmail Ayvazoğlu, Askeri Mızık Meslek Okulu ve Gazi Üniversitesi Eğitim Fakültesindeki görevlerinin yanı sıra Cumhurbaşkanlığı Armoni Mızıkası görevindeyken 3. atama emrini

aldığı sıralarda Çankaya Köşkündeki çocuklara mandolin ve blok flüt dersleri vererek öğretmenlik de yapmıştır.

Ankara Devlet Opera ve Balesi Yılları

Devlet Tiyatroları bünyesinde kurulan Ankara Devlet Opera ve Balesi ilk yıllarında kendi özel orkestrasını henüz oluşturamadığından Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası ile ortak çalışmışlardır.

“Tiyatro, opera ve bale sanat dallarını bünyesinde bulunduran Devlet Tiyatroları 1949 yılında 5441 sayılı yasayla kurulmuş ve Devlet Opera ve Balesi 1970 yılına kadar Devlet Tiyatroları teşkilatında bir bölüm olarak yer almış ve 1958 yılına kadar aynı yönetim altında idare edilmiştir. 1970 yılında Devlet Opera ve Balesi *Kuruluş Kanunu* gereğince Kültür ve Turizm Bakanlığı’na *Bağlı Kuruluş* olarak atfedilmiş ve *Devlet Opera ve Balesi Genel Müdürlüğü* adını almıştır” (Ankara, 2010, <https://www.operabale.gov.tr/tr-tr/kurumsal/genel-mudurluk/Sayfalar/Tarihce.aspx> , 27/08/21).

Orkestranın temel görevi opera eseri çalmak olmadığından, yöneticiler çoğunlukla sanatçı bulma sıkıntısıyla karşılaşmış ve opera orkestrasının tamamlanması için çıkar yol aramışlardır. Bu nedenle orkestra için sanatçı alımı yapacaklarını duyurmuşlardır. İsmail Ayvazoğlu’nun bir arkadaşı, eşinin de operada mezzosoprano olması nedeniyle orkestraya sanatçı alımı yapılacağını Ayvazoğlu’na duyurmuştur.

Zorunlu görev süresini tamamlamış olan İsmail Ayvazoğlu, sınavın hemen ertesi günü Cumhurbaşkanlığı Armoni Mızıkası’na giderek istifa dilekçesini vermiştir. Armoni Mızıkasından istifa ile ayrılmak isteyen ilk kişi Ayvazoğlu olması nedeniyle, çevresindeki çalışma arkadaşları merakla bu durumun nedenini sormuşlardır. Ayvazoğlu, Şef İhsan Küncer’in durumu öğrenip operaya girmesine engel olacağı korkusunu yaşadığı için kimseye bir şey anlatmak istememiştir. Aynı gün operadan gelen haberle, Ayvazoğlu’nun *Verdi Aida Operası*’nın o akşamki temsilinde görev alması istenmiştir. Hiç prova yapmadan 3 saatlik bir eserde hata yapabileceğinden çekinip heyecanlanan Ayvazoğlu, ilk defa operada yer almasına rağmen hatasız bir şekilde çalma başarısı göstererek mutlu bir şekilde evine

dönmüştür. Ayvazoğlu, ertesi gün *Faust Operası*'nın provasında pikolo flütçü olarak distribüsyonda adını görmüştür. “Eserin bale kısmı, flüt ve pikolo flüt için çok gösterişlidir. Diğer arkadaşlar birbirlerine dayanarak, bazen de tökezleyerek çalmaya çalışıyorlardı. Ulvi bey yapılan hatalara rağmen durdurmuyordu. Ben sanki daha önceden prova yapmış gibi hatasız çalışıyordum. Parti bitti. Ulvi Bey, birçok hata olmasına rağmen neden durdurmadı diye merak etmişim. Kendisi ve orkestra arkadaşlarımın beni dinlemeleri için çalışmayı durdurmadığını sonradan öğrendim. Eserin sonunda orkestra arkadaşlarım beni ayağa kalkarak alkışladılar. Ben bu duruma yabancıydım. Çünkü Armoni Muzikası elamanları asker olduğu için, alkış olmaz ve işler hep disiplin içinde yürürdü. Bu duruma çok şaşırılmışım” (İsmail Ayvazoğlu, Özel Görüşme, 2021).

Askerlikten istifa etmesine rağmen, istifa dilekçesinin yanıtı gelene kadar görevine devam etmesi gereken Ayvazoğlu bir süre sabahları Armoni Mızıkasında, öğleden sonra ise opera orkestrası ile prova yapmıştır. Bu düzende geçen 20 günün sonrasında Cumhurbaşkanlığı Armoni Mızıkası Şefi İhsan Küñcer, Ayvazoğlu'nun opera orkestrasının sınavını kazandığını öğrenmiş ve bu duruma çok sinirlenmiştir. İhsan Küñcer, Çankaya Köşkü'ne durumla ilgili bir yazı göndermiş, bu bağlamda Ayvazoğlu'nun istifa ile ayrılmasına engel olunmasını istemiştir. Bu durumu öğrenen Ayvazoğlu, operadaki görevini riske atmamak için hemen operaya giderek sözleşme imzalamıştır. Maaş zamanı her iki kurumun görevini yerine getiren Ayvazoğlu'na bu nedenle çift maaş ödenmiştir. Bu durumu istemeyen Ayvazoğlu yapacağı bir şey olmadığını anlayınca Armoni Mızıkasından aldığı maaş ile pasta alarak çay eşliğinde mızıkadaki görev arkadaşlarıyla bir vedalaşma günü geçirmiştir. Sonuçta istifa dilekçesinin kabul edilmesiyle Ayvazoğlu'nu şef İhsan Küñcer odasına davet etmiş ve ona söylediği övücü sözlerle gönlünü almıştır.

İsmail Ayvazoğlu 1958 yılında Cumhurbaşkanlığı Armoni Mızıkasından istifa ederek ayrılıp, Ankara Devlet Opera ve Balesi'nde çalışmaya başlamıştır. Bu kurumda çalıştığı yıllar içerisinde TRT Radyosundaki konser çalışmalarını da sürdürmeye devam etmiştir. Ayvazoğlu Ankara Devlet Opera ve Balesi'nde 1982 yılına kadar 24 yıl çalışmıştır.

**Görsel 4. Ankara Devlet Opera ve Balesi Orkestrası, 1960.
(İsmail Ayvazoğlu'nun kişisel arşivinden alınmıştır).**



İzmir Devlet Opera ve Balesi Yılları

İsmail Ayvazoğlu, 1982 yılının yaz aylarında İzmir’de opera kurulacağı haberini duymuştur. İzmir Devlet Opera ve Balesi’ne kurucu müdür olarak atanan tenor Necdet Aydın, Ayvazoğlu’nun aile dostu olması yanında kızına da uzun süre flüt dersleri vermiştir. Necdet Aydın, Ayvazoğlu’na İzmir’de birlikte çalışmayı teklif etmiştir. Ayvazoğlu Ankara’ya çok alıştığından bu kararı vermekte çok zorlansa da sonuçta bu teklife olumlu yanıt vermiştir. Böylece İsmail Ayvazoğlu 1982 yılında İzmir Devlet Opera ve Balesi’nin kuruluşundan itibaren sanat hayatına İzmir’de devam etmiştir.

“1980 yılında Kültür Bakanlığı tarafından kiralanarak, operaya uygun bir biçimde restore edilen Elhamra; İzmir Devlet Opera ve Balesi’ne verilmiştir. Yapılan atamalar ve çalışmalar sonucu İzmir Devlet Opera ve Balesi 21 Ekim 1982 günü yerleşik kadrosuyla sahnelediği *Çeşmebaşı Balesi* ve *Meddah Opera* ile sanat yaşamına merhaba demiştir. Verdiği selama çok sıcak bir karşılık alan kurum çalışanları, yeni hazırlıklara girişerek, kentin sanatına yeni bir boyut getirmişlerdir” (19 Mayıs 2010). https://web.archive.org/web/20100519053844/http://www.izdob.gov.tr/tr_tarihce.asp, Erişim tarihi : (6 Ekim 2021).

Ayvazoğlu, İzmir Devlet Opera ve Balesi'ne atandığı ilk zamanlar kurumda Necdet Aydın, kendisi ve oğlu ile beraber 6 kişi vardır. Kurum uzun yıllar sanatçı yetersizliği ile uğraş vermiş ve bu nedenle gereksinimlere göre, kendi aralarında kurum içi görev dağılımları yapmışlardır. Ayvazoğlu'na müdür yardımcılığı görevi verilmiştir. Bununla birlikte orkestra içi sanatçı eksikliğinin giderilmesi konusunda çalışmalar yapmış olup ayrıca operaya kadrolu alınan ve nota bilmeyen müzisyenlerin sanat eğitimleriyle de ilgilenmiştir. 1982 yılında İzmir Operasına genel müzik direktörü olarak getirilen Walter Strauss korrepetitörlük, koro ve orkestra şefliği yapmıştır. Ancak orkestra işleri konusunda, orkestracı olması nedeniyle yine İsmail Ayvazoğlu ilgilenmek durumunda kalmıştır.

“İzmir Devlet Opera ve Balesinin ilk dönemlerinde orkestraya müzisyen bulmak benim görevimdi. İzmir Devlet Senfoni Orkestrası ile anlaşıyorduk. Müzisyen yok denecek kadar azdı. Konservatuvar mezunlarını sınavsız alıyorduk. Ancak yeterli olmuyordu. Ordu bandolarının komutanlarından rica ile takviye eleman alıyorduk. Kimi zaman ise eğlence sektöründe çalışan müzisyenlerden seçip orkestraya dahil ediyorduk. İzmir Devlet Opera ve Balesi kuruluşunda hiç adım geçmedi ancak neredeyse 3-4 seneye yakın bu şekilde çabaladım. Çok müzisyen aradık ve orkestrayı yavaşça kurduk” (İsmail Ayvazoğlu, Özel Görüşme, 2021).

İsmail Ayvazoğlu, İzmir Devlet Opera ve Balesinden yaş sınırını doldurması nedeniyle 1994 yılında, 65 yaşında emekli olmasına rağmen 70 yaşına kadar 5 yıl boyunca sözleşmeli olarak görevine devam etmiştir.

Eserleri

Aşağıdaki tabloda İsmail Ayvazoğlu'nun eserleri, türleri ve bestelenme yıllarıyla birlikte yer almaktadır. Tabloda gösterilen eserlerin listesi önceki herhangi bir çalışmadan değil, İsmail Ayvazoğlu'nun doğrudan kendisinden alınarak ve onun gözetiminde derlenmiştir. Tabloda farklı türlerden 56 eser yer almaktadır.

Tablo 1. İsmail Ayvazoğlu'nun Eserleri, Bestelenme Yılı, Eser Türü Bilgi Tablosu

Eser Adı	Bestelenme Yılı	Eser Türü
Buğday Tarlası	2009	Senfonik Şiir
Orkestra İçin Süit No.1	1985	Süit
Tavşanlı Senfoni	1995	Senfoni
Koşma	1995	Rapsodi
Tavşanlı Rapsodi	1995	Rapsodi
Fa Majör Pikolo Flüt Konçertosu	1974	Konçerto
Arp Konçertosu	1986	Konçerto
Keman Konçertosu	2005	Konçerto
Klarinet Konçertosu	2006	Konçerto
Tavşanlı Ezgileri	1981	Orkestra Eseri, Yaylı Orkestra
Kafkas Dansı	1973	Solo Eser, Yaylı Orkestra ve Flüt Solo
Oryantal Bolero	1991	Solo Eser, Orkestra ve Flüt Solo
Viyolonsel Solo ve Piyano	1983	Solo Eser, Viyolonsel Solo ve Piyano
Flüt ve Arp	1980	Solo Eser, Orkestra ve Flüt-Arp Solo

Bolero	1974	Solo Eser, Yaylı Orkestra ve Pikolo Flüt Solo
İki Flüt Piyano için Sonat	1996	Oda Müziği Eseri, İki Flüt ve Piyano
Piyanolu Trio No.1	1998	Oda Müziği Eseri, Flüt, Klarinet, Piyano
Piyanolu Trio No.2	1998	Oda Müziği Eseri, Flüt, Keman, Piyano
Piyanolu Trio No.3	1988	Oda Müziği Eseri, Flüt, Viyolonsel, Piyano
Yaylılar için Kuartet	2004	Oda Müziği Eseri, İki Keman, Viyola, Viyolonsel
Dallarda İki Ceviz	2011	Oda Müziği Eseri, Piyanolu Kuartet, Flüt, Klarinet, Bağlama, Piyano
Benim Ruhum Esmerim	1956	Oda Müziği Eseri, Kürdilihicazkâr Curcuna, Flüt, Klarinet, Tenor, Piyano
Yaprağın Altında Üzüm Var	2011	Oda Müziği Eseri, Piyanolu Kentet, Flüt, Klarinet, Bağlama, Tenor, Piyano
Nefesliler için Fa Majör Kentet	1984	Oda Müziği Eseri, Flüt, Obua, Klarinet, Fagot, Korno
Tavşanlı Türküsü	2003	Oda Müziği Eseri, Soprano, Flüt, Piyano
Bozlak	1995	Şan Eseri, Tenor ve Orkestra
Domaniç Türküsü	1985	Şan Eseri, Tenor ve Orkestra
Eskişehir Türküsü	1985	Şan Eseri, Soprano ve

		Orkestra
Hem Okudum Halk Türküsü	1985	Şan Eseri, Soprano ve Orkestra
İki Dalda Bir Ceviz	2001	Şan Eseri, Soprano ve Orkestra
Yağsın Yağmur	1985	Şan Eseri, Tenor ve Orkestra
Yârim Gurbete Gitti	1985	Şan Eseri, Tenor ve Orkestra
Yeter Artık Yeter	1985	Şan Eseri, Kürdilihicazkâr Düyek, Tenor
Dua Ediyorum	2010	Şan Eseri, Tenor ve Piyano
İmece Türküsü	1985	Şan Eseri, Soprano ve Piyano
Kalbim Harabedir	1956	Şan Eseri, Düyek Usulü, Soprano ve Piyano
Dallarda Kırmızı Kiraz	1985	Şan Eseri, Tenor ve Orkestra
Gelip Karşımda Durdun	1985	Şan Eseri, Tenor ve Orkestra
Tavşanlı Ezgileri	1982	Düzenleme, Yaylı Orkestra
Oryantal Bolero	1991	Düzenleme, Yaylı Orkestra, Flüt Solo
Oryantal Bolero	1991	Düzenleme, Piyano ve Flüt Solo
Oryantal Bolero	1991	Düzenleme, Yaylı Orkestra, Timpani, Flüt Solo
Kafkas Dansı	1975	Düzenleme, Piyano ve Flüt Solo

Yârim Gurbete Gitti	1986	Düzenleme, Tenor ve Piyano
Benim Ruhum Esmerim	1956	Düzenleme, Tenor ve Piyano
Benim Ruhum Esmerim	1957	Düzenleme, Soprano, Bariton, Flüt, Piyano
Hem Okudum Halk Türküsü	1985	Düzenleme, Basbariton ve Piyano
Hem Okudum Halk Türküsü	1986	Düzenleme, Soprano, Flüt, Piyano
İki Dalda Bir Ceviz	2002	Düzenleme, Soprano, Flüt, Piyano
Eskişehir Türküsü	1987	Düzenleme, Soprano, Flüt, Piyano
Bozlak	1996	Düzenleme, Tenor, Flüt, Piyano
Domaniç Türküsü	1986	Düzenleme, Tenor, Flüt, Piyano
İmece Türküsü	1986	Düzenleme, Soprano, Flüt, Piyano
Yağsın Yağmur	1986	Düzenleme, Tenor, Flüt, Piyano
Dallarda Kırmızı Kiraz	1986	Düzenleme, Tenor, Flüt, Piyano
Balıklı Havuz Balıklı Havuz Bölgeleri - Dede ve Deliler Dansı	1991	Bale Müziği

- Dede ve Prensesin Dansı		
- Dua		
- Pas De Deux Veda Dansı		
- Halay	1991	Bale Müziği
- Horon		
- Vals		
- Mazurka		
- Köçekler		
- Askere Gidenlerin Dansı		
- Harp Sahnesi		
- Ağıt		
- Final		

SONUÇ

Bu çalışmada besteci ve flüt sanatçısı İsmail Ayvazoğlu'nun yaşamı çerçevesinde Türk klasik müziğinin ve Türk askeri müziğinin serüveni de ele alınmış olup aynı zamanda gölgede kalmış önemli bir şahsiyetin gün ışığına çıkmasına aracılık edilmiştir. İsmail Ayvazoğlu hakkında bugüne kadar bir çalışma yapılmamış olmasının büyük bir eksiklik olduğu, bu çalışmadaki detaylardan net olarak anlaşılmaktadır.

İsmail Ayvazoğlu'nun Cumhuriyetimizin kuruluş ve gelişimine paralel zorluklar içerisinde bir yetenek olarak yitip gitmemiş olmasını ülkemiz açısından bir şans olarak değerlendirmekteyiz. Uygarlık ve çağdaşlık ülküsünün gerçekleşmesi, Ayvazoğlu ve benzeri her meslektan değerlerimizin son derece özverili, çalışkan ve yurtsever çabalarıyla ağır ağır gerçekleşecektir. İsmail Ayvazoğlu'nun Cumhuriyetimizin yetiştirdiği bir sanatçı olarak kültürümüze hizmet noktasındaki yeri ve önemine değindiğimiz bu çalışmanın, gölgede kaldığına inandığımız nice değerlerin de ortaya çıkarılmasına bir örnek olmasını diliyoruz.

Ayvazoğlu'nun çocukluğundan bugüne yaşamı, sanatını icra ettiği kurumlar ve bestecilik yönü ile araştırıldığı bu çalışmanın; hemen hemen birebir görüşmelerin esas alınması ile ortaya çıkmasını çok değerli bulmaktayız. Bu anlamda bundan sonra yapılacak ek çalışmalarda güvenli birinci el kaynak niteliği taşıyan bu çalışmaya ulaşacak araştırmacılara da büyük bir fırsat yaratmış olduğumuzu düşünmekteyiz.

Son olarak çok önemsemiğimiz bir dileğimizi burada yeniden dile getirme gereksinimi duyuyoruz. Türkiye'deki senfoni orkestraları, opera, bale ve korolarının repertuvar seçiminde çoğunlukla Türk bestecilerinin eserlerine yer verilmesi ve hatta bu eserlerin başka ülkelerde de değerlendirilmesine Devletimizin de öncülük ederek destek vermesini son derecede önemsemekteyiz. Ancak bu şekilde müzik kültürümüzün hızla gelişmesini ve ülkemizin yeni değerler kazanmasını, özellikle de bu değerlerimizin gölgede kalmamasını sağlamış olacağız.

KAYNAKÇA

- Aydoğdu, K. (2004). *Cumhuriyet Döneminde Askeri Müzik ve Gelişimi* Sempozyumu, Ankara: K.K. Basımevi.
- Çağlak,E. & Filiz, S. (2018) .“*Türk Devlet Geleneğinde Askeri Müzik ve Askeri Müzik Eğitimi*” Sahne ve Müzik Eğitimi- e-Araştırma Dergisi Sayı: 7 Sayfa:46
- Gazi Üniversitesi (2021). <https://gazi.edu.tr/gazi-universitesi/view/page/169255/gazi-universitesi-tarihi>, Erişim Tarihi: 17 Kasım 2021
- Gazimihal, M. R. (2019). *Türk Askeri Muzikaları Tarihi*, İstanbul: Doğu Kütüphanesi.
- Say, A. (2006). *Müzik Tarihi*, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Devlet Opera ve Balesi Genel Müdürlüğü (2010), https://web.archive.org/web/20100519053844/http://www.izd.ob.gov.tr/tr_tarihce.asp, Erişim Tarihi: 06 Ekim 2021
- T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Devlet Opera ve Balesi Genel Müdürlüğü, Ankara (2010), <https://www.operabale.gov.tr/tr-tr/kurumsal/genel-mudurluk/Sayfalar/Tarihce.aspx>, Erişim Tarihi: 27 Ağustos 2021
- Türköz, E. (2004). *Cumhuriyet Döneminde Askeri Müzik ve Gelişimi* Sempozyumu, Ankara: K.K. Basımevi.
- Yılmaz, S.(1996).“*Türk Silahlı Kuvvetlerinde Jandarma Genel Komutanlığı Bantosu*” Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü.

KADIASKER MUSTAFA İZZET EFENDİ'NİN MUSİKİŞİNASLIĞI VE MEŞHUR YAZILI NEY'İ

*Life Of Military Magistrate and Multy-Talented Artist Mustapha
Izzet Effendi and His Famous Reed-Flute*

DOI NO: 10.36442/AMADER.2023.93

Fettah AYKAÇ¹

Geliş Tarihi: 27.04.2023

Kabul Tarihi: 14.07.2023

Özet

1801 yılında Osmanlı'nın Kuzeydoğu şehirlerinden Kastamonu'ya bağlı Tosya'da doğan Mustafa İzzet Efendi'yi annesi 12-13 yaşlarında yüksek eğitim için İstanbul'a (İsmail-i Rumi hazretlerinin soyundan gelen) akrabalarının yanına göndermiştir. Sesinin güzelliği ile dikkat çeken küçük Mustafa İzzet, hocasının yardımı ile Sultan II. Mahmud ile tanıştırlarak Enderun okullarına kabul edilmesi sağlanmıştır. Musikîdeki üstün meziyetleri fark edilerek 1820 civarı II. Mahmud tarafından (zamanın büyük üstadlarının da müdavimi oldukları) sarayda yapılan musikî fasıllarına katılmaya davet edilmiş ve 1839'da onun vefatına kadar devam etmiştir. 1840 yılından itibaren de kendilerine hocalık yaptığı sultan Abdülmecid ile Abdülaziz'in saltanat dönemlerinde Eyüp Sultan Camii Cuma imamlığı ve Kadıaskerlik gibi saray dışı önemli resmi görevler ile taltif edilmiştir. Vefat ettiği 1876 yılına kadar bu vazifelerini sürdürmüştür.

Bu araştırma makalesinde, Mustafa İzzet Efendi'nin İstanbula gelişinden 1876 yılındaki vefatına kadar şiir ve mûsikî alanlarında ortaya koyduğu eserleri ve sultan II.Mahmud'un fasıllarında neşvü neva bulmuş olan mûsikîşinaslık yönü hakkında yapılmış olan yayınlarda az rastlanan önemli detaylar ön plana çıkartılmıştır. İlave olarak Osmanlı hat sanatında da büyük üstaplardan kabul edilen Mustafa İzzet Efendi hakkında yapılmış yayınlarda sıklıkla bahsedildiği halde bir fotoğrafı verilmediği için oldukça az kişi tarafından görülmüş olan, üzerinde kâmiş kalem kullanarak kendisinin talik hattıyla yazdığı bir şiir beyiti bulunan meşhur neyinin fotoğrafları da araştırmacıların dikkatine sunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: II.Mahmud, Kadıasker, Mustafa İzzet, Neyzen, Osmanlı Musikîsi.

Abstract

Mustapha Izzet Affendi was born in a town called Tosya in Kastamonu region in 1801. After primary, his mum sent him to Istanbul where she had relatives (of whom were deccendents of a great sufic master

¹Dr. Öğretim Üyesi, İstanbul Sabahattin Zaim Üniversitesi, İstanbul, Türkiye, fettah.aykac@izu.edu.tr, ORCID ID: 0000-0002-6459-6160

Ismail-i Rumî of XVII. Century). Young Mustapha Izzet was placed in a madrasa. With help of his teachers, was introduced to Sultan Mahmud II who noticed his beautiful voice and ordered him to be placed with special state colleges where for the next several years he received very good education. As from 1820, he was invited to join the weekly fasils of the Sultan Mahmud in the palace which he did till Sultan's death in 1839. From 1840, during reigns of Sultan Abdulmajid and Abdulaziz (both of who were his pupils) promoted him to higher positions such as being the Friday imam at Ayyub Sultan mosque, to be a military judge. Mustapha Izzet Affendi managed to keep those positions till his death in 1876 in Istanbul.

In this research article we looked into multi skilled Mustapha Izzet Affendi's works mainly poetry and on Ottoman music of which have flourished during his participations in the palace fasils of Sultan Mahmud II. Also some events which have been ignored in countless publications made on his life were brought forward. In addition, pictures of (often mentioned but rarely seen) his famous Reed-Flute on which existed two lines of poem written by himself in tâlik style of Ottoman calligraphy were presented.

Keywords; Islamic Calligrapher, Military Judge, Mustapha Izzet Effendi, Mahmud II, Nay Player.

GİRİŞ

Hezarfen, Kadiasker Mustafa Izzet Efendi'nin Musikişinashğı ve Meşhur Yazılı Ney'i

Çocuk yaşta Tosya'dan İstanbul'a gönderilen ve bir medreseye kaydettirilen Mustafa İzzet, farklı güzellikteki sesi ve okuyuş tavrı sayesinde hocalarının dikkatini çekmiştir. Osmanlı padişahı II.Mahmud ile tanıştırılmış, Padişahın da onun sesini çok beğenmesi sonucu Enderun'a nakledilerek çok iyi bir eğitim alması sağlanmıştır. Osmanlı devletinde bürokrat olacak şekilde yetiştirilerek mezuniyeti akabinde de saray içi bir göreve tayin edilmiş, kısa bir süre sonra da II.Mahmud'un onayı ile saraydaki haftalık Huzur ve Küme fasıllarına katılmaya başlamıştır. Hat sanatında da üstün bir kabiliyete sahip olan Mustaf İzzet kendisi de iyi bir musikişinas ve hattat olan II.Mahmud hayatta olduğu süre içinde hattatlığından ziyade musikişinaslığını ön planda tutmuştur.

II.Mahmud, 1808'de ortaya çıkan yeniçeri isyanları ve taht kavgasında ağabeyi IV.Mustafa'nın onu öldürme girişimlerinin ardından 1809'da 23 yaşında tahta oturmuştur. 1820-1830 arası yıllar onun Osmanlı askerlik ve idari teşkilatında bir çok konuda önemli değişiklikler yaptığı bir dönemdir. Toplum içinde ve bürokratlar arasında bütün bu değişiklikleri tamamen veya kısmen onaylayıp

destekleyenler olduğu gibi doğru bulmayanlar da mevcut idi. Bu dönemde Mustafa İzzet'in de (çavuş rutbesiyle saray içi görevleri sebebiyle değişiklikleri içerden ve yakından izleyen birisi olarak) padişahın yaptığı değişikliklerin çoğunu onaylamayanlardan olduğu, 1829-1931 arasında (II.Mahmud'dan uzakta olmak anlamına gelen) saray içi görevinden uzaklaşmaya çalışmasında görülmektedir. Onun bu tavrının bariz bir delili (1829-1830'lu yıllarda) çoğu zaman padişahın da bizzat hazır bulunduğu huzur fasıllarına devam etmek istemediği için saray dışında bir göreve tayin olma arayışlarına girmiş olmasıdır (İnal, 1955:160; Derman, 2006:304). Ancak bu çabası (padişahın onun fasıllardan uzak olmasından memnun olmayacağını bilen) idari görevlilerin bu talebi padişaha iletmeye cesaret edememeleri sebebiyle başarısızlıkla sonuçlanmıştır.

Saray dışında bir göreve tayin aldırma konusunda başarılı olmayan Mustafa İzzet'in kararından vazgeçmeyerek bu defa *yolculuk sırasında yaşlı hocasına yardımcı olmak* isteği ile hac yolculuğu için izin talep etmesi II.Mahmud'u (istemeyerek de olsa) ona izin vermek zorunda bırakmıştır. Onun ise normalde en fazla iki-üç ay sürmesi gereken hac yolculuğu iznini (bilerek ve isteyerek) 10-11 ay İstanbul dışında kalacak şekilde uzattığı görülmektedir. Hem hac iznini çok uzatması hemde İstanbul'a avdeti sonrasında resmi kıyafetlerini giyip saraydaki görevine dönmek yerine, derviş kıyafetleri içinde dolaşarak işinden veya saray ortamından uzak durmaya çalışması oldukça dikkat çekmektedir (Derman, 2006:304).

1876'daki vefatından itibaren Mustafa İzzet Efendinin hayatı, şairliği bestekarlığı musikîşinaslığı, hattatlığı ve resmi görevleri hakkında detaylı bilgiler veren düzinelerce makale ve kitap yayınlanmış ve yayınlanmaya devam etmektedir. Bu yayınların hemen hepsinin eksik bıraktığı birkaç ortak nokta bulunmaktadır. Bunlardan bazılarını Mustafa İzzet Efendi'nin saraydaki görevine başladıktan bir süre sonra (özellikle II.Mahmud'un 1824-1830 arasında askerî ve idari alanlarda uygulamaya koyduğu batılılaşma faaliyetleri akabinde) Padişah'a çok yakın olmaktan memnun olmaması, onun döneminde (hattatlığını arka planda tutarak) musikîşinaslığını öne çıkartması ve 1839'da II.Mahmud vefat eder etmez de tahta çıkan öğrencisi genç Abdulmecid'den saray dışı bir göreve tayinini istemesi konularının sebepleri hiç sorgulanmadan naklediliyor olması şeklinde sıralamak mümkündür.

Mustafa İzzet Efendi hakkında yapılmış yayınlarda yayınlarda eksik bırakılan bir taraf da onun *üzerinde talik hat ile yazılı bir beyit bulunan* neyinin fotoğrafı konusudur. Bazı yayınlarda bu neyin

varlığından bahsedilmekte fakat bir fotoğrafına yer verilmemektedir (Özer, 2020: 260; Toprak, 2004: 46). Bazende bu yazılı neyden bahsedilip onun (üzerinde yazı bulunmayan) farklı neylerinden birinin fotoğrafı verilmektedir (Özer, 2020: 261).

Bu makalede yukarıda zikredilen problemler gündeme getirilerek Mustafa İzzet Efendi'nin hayatının iki bölümde; 1820-1839 yılları arasında musikîşinaslığı, 1839-1876 arasında da hattatlığı ele alınması gerektiği teklif edilmiştir. Bu makale de ilave olarak hakkındaki yayınlarda doğru fotoğrafı pek gösterilmeyen üzeri yazılı neyin iki fotoğrafı meraklılarının istifadesine sunulmuştur.

İstanbul'da Tamamen Değişen Hayatı

Kastamonu şehri Bursa, Edirne, Amasya ve Manisa gibi Osmanlı kültürüyle yoğrulmuş ilim, fikir ve sanat alanına çok değerli şahsiyetler yetiştirmiş vilayetlerden birisi olarak bilinir. Kadiriye Tarikatının Rûmiye kolunun Kurucu piri olan es-Seyyid İsmail-i Rûmî hazretleri de Kastamonu Tosya doğumlu olup XVII. yüzyılda İstanbul'da yaşamış önemli mutasavvıflardan birisidir.² Osmanlı sanat ve kültürüne büyük katkılar sağlamış önemli bir Osmanlı bürokratu olan Kadıasker Mustafa İzzet Efendi'de Kastamonu Tosya (1801) doğumludur ve İsmail-i Rûmî hazretlerinin soyundan gelmektedir (Ünver,1953:5). Babası Bostanîzâde Mustafa Ağa'nın ölümü üzerine annesi, yetim kalan Mustafa İzzet'i 12-13 yaşlarında ilim tahsil etmesi için (bir kısım akrabalarının da bulunduğu) İstanbul'a göndermiştir (İnal,1955:158; Derman, 304).

Mustafa İzzet çocuk denecek yaşta İstanbul'a gönderildiğinde, Osmanlı tahtında ondan 17 yaş büyük, aynı zamanda çok iyi bir mûsikîşinas ve hattat olan II. Mahmud oturuyordu. Mustafa İzzet 12-13 yaşına eriştiğinde özellikle güzel sesi ve okuyuş tavrı ile hemen fark edilir olmuştur. Onun II. Mahmud ile kendi isteği dışında iki önemli karşılaşması dikkat çekmektedir. Bunların ilki padişahı hiç tanımadığı ve keşfedilmek ihtiyacı içinde olduğu bir zamanda (22 Temmuz 1814), ikincisi ise onu iyi tanıdığı ve ona görünmek istemediği bir zamanda meydana gelmiştir (1832). Çoğunluk

² Es-Seyyid İsmail-i Rûmî hazretleri Tophane'deki müştemilatında Hacı Piri isimli bir cami de bulunan Kadiri Tekkesini 1621'de inşa ettirmiş, İsmail-i Rûmî hazretleri kendisi 1631'de vefat edince hazireye defnedilmiştir. (Resim 1). Mevcut kitabelerden yapının birkaç defa tamir ve tadilat geçirdiği anlaşılmaktadır. Ancak son çıkan yangında cami kısmı tamamen yanmış, minaresi ile müştemilatın bir kısmı ayakta kalmıştır. Mustafa İzzet Efendi'de 1876'da vefat edince büyük dedesi İsmail-i Rûmî' hazretlerinin yanına defnedilmiştir (Resim 2)

araştırmacılar hayatını değiştiren bu karşılaşmaların tevafuk eseri olduğunu nakletmiştir. (İnal, 1955:158; Kara, 2007:10). İlk karşılaşma, hocası Kömürüzâde Hafız Mehmed Efendi'nin, önceden meşkettiği bir natı şerifi 22 Temmuz 1814 Cuma günü, Padişahın selamlık için Hidayet Camii'nde olduğu bir vakitte genç yaştaki Mustafa İzzet'e okutması akabinde gerçekleşmiştir. Duyduğu bu genç, temiz ve güzel tavırlı sesi çok beğenip etkilenen II Mahmud, onu yanına çağırarak takdirlerini bildirir, ardından Silahtar Gazî Ahmed Paşazâde Ali Paşa'ya onun *eğitimi ve terbiyesiyle* yakından ilgilenmesi talimatını verir (Toprak, 2004:5; İnal, 1955:158). Sultan'ın bu iradesi üzerine Ali Paşa, genç Mustafa İzzet'i bir müddet kendi dairesinde saray için yetiştirmeye başlar.

Ali Paşa'nın yanında gördüğü terbiyeden sonra, Galatasaray'ı Hümayun Mektebi (Galatasaray Lisesi) 'ne alınan Mustafa İzzet, burada geçirdiği süre içinde uzman hocalardan aldığı çok yönlü, sıkı bir eğitim ve öğretim sayesinde ilmi kapasitesini, hanende, neyzen ve hattat olarak da marifet ve becerilerini daha da geliştirir. Musikî sahasındaki şöhretinin saraya kadar ulaşmasının ardından Enderûn'ı Hümâyûn'a nakledilir. Bir süre sonra da genç yaşına rağmen II. Mahmud onun 'Huzur Fasılları'na katılmasını da onaylar.

Saraydaki İlk Dönemi ve Mûsikîşinaslığı

Genç Mustafa İzzet Topkapı Sarayı haziresinde bulunan Enderûn-u Hümâyûn'a devam ederken II. Mahmud'un 'Huzur Fasılları'na' katılmaya başlamasının ardından uzun zamandır padişahın ihsanına malik olmuş Hammamîzade İsmail Dede Efendi, Dellâlzâde İsmail Ağa, Şakir Ağa, Suyolcuzâde Salih Efendi, Basmacı Abdi Efendi, Kömürüzâde Hafız Mehmed Efendi, Zeki Mehmed Ağa, Tanburi Numan Ağa, Tanburi Necib Ağa, Kemani Ali Ağa gibi kudretli sanatkar ve üstadlar yoluyla teorik mûsikî bilgisini ve meşk hünerlerini daha da geliştirme imkanı bulmuştur. Bu süre içinde. Osmanlı-Türk mûsikîsine olan vukufiyetini de geliştirmiş, saray halkı arasında ise Neyzen Mustafa adıyla tanınmıştır (Toprak, 2004:5).

Mustafa İzzet Efendi Padişah'ın huzurunda yapılan fasıllarda billur sesi ve kendine has ney üfleme tavrı ile de huzura katılan tüm mûsikî sanatkârı ve hocalarının da hürmet ve takdirlerini kazanıp devrinin en iyi neyzenleri arasına girmiştir. Mûsikîde ilk hocası Kömürüzâde Hafız Mehmed Efendi olarak nakledilse de (Derman, 2002:54) bazı kaynaklarda ilk hocasının "Kömürüzâde Hafız Mustafa Efendi" olduğu da zikredilmiştir. (Kara, 2007: 10). Bir

defasında II Mahmud, kendi bestelediği şarkıların huzurda okunmasından sonra bu şarkılar hakkında fikrini sorması, onun da “Padişahın eserlerinin şarkıların da padişahı olduğunu” ifade etmesinden çok memnun kalmıştır (İnal,1988:750).

O, karakter olarak “Halim selim, vakur, zarif ve nüktedan bir zat” olarak tarif edilmiştir (Derman, 2006, 306), “Üflediği ney ile hem kendisini hem de dinleyenleri ağılattığı” nakledilen Mustafa İzzet Efendi’nin ney üflemede ne kadar mahir olduğunu gösteren Padişah II.Mahmud’un bizzat şahit olduğu bir olay, onun hakkında söylenenler arasında oldukça dikkat çekmektedir. Anlatıldığına göre: “1828 yılında Sultan II. Mahmud, Batı müziğinin Osmanlı topraklarında tanınmasını sağlamak üzere İtalya’dan (Giuseppe) Donizetti’nin de (Resim 15-16)³ aralarında bulunduğu birkaç Avrupalı hoca getirtir. O ana kadar Türk mûsikisi duymamış insanlara Enderun’daki saz ve ses sanatkarlarını dinletmek isteyen padişah, Mustafa İzzet Efendi’den misafirlere bir ney taksimi geçmesini ister. Dönemin Batı müziği üstatları, ilk makamda uykuya dalarlar, ikinci makamda ah edip ağlarlar, üçüncü makamda ise katılarak gülerler. Sultan II. Mahmud, misafirlerine fikirlerini sorar, onlar da ‘bir şey anlamadıklarını, ıslaha muhtaç basit bir mûsikî olarak gördüklerini’ söylerler. Aslında halim selim ve mütevacı biri olarak bilinen Mustafa İzzet Efendi ise bu küçümser konuşmalara: ‘Padişahım, ben bu adamları insan zannettim, meğer yanlış telakki etmişim. Kendilerini mûsikimizin büyüleyici sesiyle uyuttum, ağılattım, güldürdüm. Geçirdikleri istihalelerin farkında olmayanlara insan denilmez’ şeklinde sert bir cevap verir. Bu sözler tercüme edildiğinde akılları başlarına gelen yabancılar yerlerinden fırlayıp İzzet Efendi’nin ellerine sarılarak tebrik ederler ve: ‘Mûsikînizin ilahî kudreti karşısında biz kendimizi kaybettik. Kendimizi idrakten aciz bir haldeydik. Deminki kusurumuzu af buyurun, mazur görün bizi. Mûsikîniz insanı ilk nazarda cazibesine kaptıran, kendine meftun eden, çileden çıkaran, ağlatan, güldüren ilahi

³ İtalyan Giuseppe Donizetti (1788-1856) 20 yaşında Fransa’ya gelip uzun yıllar Napolyonun ordusunda asker olarak bulunmuş, 19.06.1815’de Napolyon’un Waterloo savaşında İngiltereye yenilmesi üzerine ordudan ayrılmıştır. 1821’den itibaren Reggimento Provinciale Casale alayında bando şefi olduğu, ardından II. Mahmud’un payı tahtta yeni kurduğu Müzik-ı Hümâyun saray bandosunu eğitmesi için 1828’de ona paşa rütbesi verip İstanbula davet ettiği, Donizetti’nin 1830 civarı “Mahmudiye Marşı” ismiyle Osmanlı Devleti’nin ilk marşını bestelediği ve bu hizmeti için sultanın kendisini “Nişân-ı İftihar” ile ödüllendirdiği bilinmektedir. II. Mahmud’un benzer şekilde İtalyan Callisto Guatelli’ye de (Resim 17) Paşa rütbesi vererek “Mızık-ı Humâyun da hoca olarak görevlendirdiği, Guatelli’nin de Sultan Abdülmecid için “Mecidiye Marşını” bestelediği nakledilmiştir (Bk.https://m.yeniakit.com.tr/kimdir/Giuseppe_Donizetti;https://onedio.com/haber/isvec-in-de-yillarca-devlet-torenlerinde- kullandigi -ilk-resmi-marsi miz-mahmudiye-nin-bestecisi-donizetti-pasa-863965) (Erişim Tarihi: 20.03.2022).

bir mûsikî. Sanki Tanrı katından gelen ilahi bir ses' şeklindeki sözlerle özürlerini beyan ederler." (Çaha, 2015:34)⁴

Mustafa İzzet Efendi yirmi yaşından itibaren sonraki on yıl boyunca (zamanının cihan imparatoru kabul edilen), II.Mahmud'un çok yakınında bulunmuş, aynı zamanda payitahtın kalburüstü önemli mûsikîşinaslarıyla padişahın farklı saray ve köşklerde haftada bir kaç defa düzenlediği Huzur ve Küme Fasılları'na en iyi neyzen ve hanendelerden birisi olarak iştirak etmişti. Bu sayede de mûsikî ilmini ve uygulamalarını en derin noktalarına kadar yaşayarak tecrübe etme imkânına kavuşan bahtiyarlardan olmuş ve fasılların vazgeçilmez sanatkarı konumuna yükselerek tüm İstanbul'da tanınır, ismi bilinir hale gelmişti. Huzur Fasılları'nın müdavimleri olan zamanının en iyi mûsikîşinasları da onun *hace-i zaman* olduğunu takdir ve tasdik etmişlerdir. Bütün bunlara rağmen, Mustafa İzzet Efendi'nin bu şekilde geçirdiği on yılın sonunda, mûsikîden olmasa da, saray bürokrasisi ve teşrifatından sıkılıp, bu ortamdan uzaklaşma yolları aramaya başladığı da kaynaklarda nakledilmiştir (Derman, 304)

Olgunlaşma Dönemi ve Saraydan Ayrılışı

Kaynakların hemen hepsinde nakledildiğine göre Saray dışında bir göreve tayin aldirmek için Mustafa İzzet Efendi uzun bir müddet uğraşmış fakat başarılı olamamıştı. Buna rağmen o bu kararından vazgeçmemiş ve başka alternatifler aramaya devam etmişti. Bir müddet sonra hocası Kömürçüzâde Mustafa Efendi'nin o yıl bir kafil ile hac yolculuğuna çıkmaya hazırlandığı haberini almıştı. Hemen hocası ile konuşup kendisini kafilere dahil ettirmiş ve izin almak için birlikte padişahın yanına gitmişlerdi. Ona *Hac yolculuğu için yaşının henüz çok genç olduğunu* söyleyen II.Mahmud'a *yolculuk sırasında yaşlı hocasına yardımcı olmak* isteğini söyleyerek padişahı (kerhen de olsa) kendisine izin vermeye ikna etmeyi başarmıştı (Derman, 2006, 304).

İlim ve sanatı, kâmil bir insan olma yolunda vasıta kılmaya çalışan Mustafa İzzet Efendi etrafının iltifat, itibar ve alkışlarını, kendisine sağlanan ikbal ve yüksek mevkileri, tasavvuf terbiyesinden aldığı prensiplerle arka plana atmaya gayret ediyordu. Sarayın

⁴ Çaha, Mine. "II. Mahmut'un Keşfettiği Yetenek Mustafa İzzet Efendi", *İsmek*, 19 (Mayıs 2015): 34; <https://www.ismek.ist/blog/icerik.aspx?p=38> (Erişim Tarihi: 02.02.2022). Yazar bu rivayet için kaynak göstermese de bu konu Murat Bardakçı, *Refik Bey, Refik Fersan ve Hatıraları*, (İstanbul: Pan Yayıncılık, 1995); <https://ismail.hakkialtuntas.blogspot.com/2020/03/refik-fersan-ve-hatiralari.html> (Erişim Tarihi: 10.01.2023).

sunduğu imkanların yanında uyulması zorunlu olan belli disiplinler ve bazı teşrifatları da vardı. Meselenin bu yönü her sanatkar gibi onun da “hürriyetine düşkün ve kayıt altına girmeye razı olmayan, aynı/benzer şeyleri tekrar etmek yerine hep yeni bir şeyler arayan” ruhunu bunaltmaktaydı (Derman, 2006, 304). Bu ruh hali onu teşrifatın karşısı bir hale, sufiyane bir hayata doğru çekmekte idi. Bu sebeple Hac yolculuğuna derviş kıyafetleri giyerek başlamıştı. “Hac esnasında başka bir tecelli meydana gelir. Pencap doğumlu Abdullah Dehlevî'nin (ö.1240/1824) müridi Mehmed Can Efendi ile karşılaşır. İstanbul'da Şumnulu Ali Efendi ile başladığı gönül alışverişlerine Mehmed Can Efendi ile devam edip hizmetinde bulunur ve seyri sülûkunu tamamlar. Bu sayede Hindistan alt kıtasındaki tasavvufî kültür ile aynı yolun İstanbul yorumu bir araya gelir.” (Toprak, 7, dn.20; Kara, 10)⁵

Hac seyahati boyunca yaşadığı tecrübelerle maneviyatı iyice kuvvetlenmiştir. İçinde bulunduğu sufiyane hayatı bir süre daha uzatabilmek düşüncesi ile olsa gerek, dönüş yolunda İstanbul gemisine geçmek için kafilenin uğradığı İskenderiyye limanında hocasından ayrılarak ilim muhitlerinden istifade maksadıyla Kahire'ye geçer ve burada yedi-sekiz ay kadar kalır (Şeref, 1921:316). Artık hacı olan Mustafa İzzet Efendi'nin, Mısır'da kaldığı süre içinde Kavalalı Mehmed Ali Paşa (ö.1849) ile de görüştüğü, onun Kahire kalesi içine yaptırdığı camisi içinde (vefatından sonrası için) hazırlattığı türbesinin kitabesini yazdığı da kaynaklarda nakledilmiştir (Derman, 1982:54: Toprak, 140).⁶

İstanbul'a Geri Dönüşü

Mısır'da bir süre kalıp Arapçasını geliştirdikten sonra artık saray tefrişatına ve Huzur Fasılları'na katılmama kararı aldığı anlaşılan Hacı Mustafa İzzet Efendi, İstanbul'a dönünce saraydaki görevine gitmez. Mahmud Paşa Hamamı yakınlarında bir ev satın alarak adresini de değiştirir. Ayrıca giydiği derviş kıyafetleriyle 9-10 aydır içinde bulunduğu sufiyane hayatı devam ettirmeye çalışır. Ancak çok geçmeden kendisini tanıyan yakınlarından 'saraydan

⁶ Uğur Derman'ın: “Mustafa İzzet Efendi'nin [Kavalalı] Mehmed Ali Paşa'nın türbesindeki talik kitabesini yerinde gördüğünü, mimarın kitabeyi çok yükseğe koymuş olması ve önüne de bir avize gelmiş olması sebebiyle kitabenin okunmadığını” yazdığı nakledilmiştir. (Toprak,2004: 140; *Mısır'da Türk Hat Sanatı Örnekleri*, IRCICA, İstanbul, 1987 yoluyla). Yazar F.Aykaç'ın Kahire gezisi sırasında çektiği bu kitabenin fotoğrafları *Mustafa İzzet Efendi'nin Hattatlığı* bölümünde ilgililerin ve meraklılarının istifadesine sunulacaktır.

kerhen ve sadece hac yolculuğu maksadıyla verilmiş olan izin, bilinenden çok daha fazla uzamış olmasının padişahı hiddetlendirdiği şeklinde haberler duymaya başlar. Bu sebeple sultanın bulunduğu mekanlarda kendini belli etmeyecek şekilde sessiz ve gizli kalmayı tercih eder. Hatta onu tanıyan müezzinlerin ısrarla yaptığı ezan okumaktan veya kamet getirmekten bile kaçınarak yarı gizli bir hayatı sürdürmeye çalıştığı nakledilmiştir (İnal,1988:756; Derman, 2006:305; Toprak, 6).

II.Mahmud'a Yakalanışı, Saray'a ve Fasillara Geri Dönüşü

Mustafa İzzet Efendi'nin bu şekilde ne kadar uzun süre gizlendiği kaynaklarda zikredilmese de, bir Ramazan günü, Bayezid Camii'nde sesini çok özlediklerini söyleyen müezzinler tarafından 'padişahın o gün İstanbul dışında olması hasebiyle camiye gelmesinin mümkün olmadığına ikna edilen' Hacı Mustafa İzzet Efendi tam kamet getirmeye başladığı sırada Padişah da camiden içeri adım atar (Derman, 2006:305; Mert, 2002:159-161). 'Bir defa gördüğünü ve duyduğunu ömrü boyunca bir daha unutmamak' gibi bir kabiliyeti ile bilinen II. Mahmud onu sesinden tanır ve Hac dönüşü saraydaki vazifesine başlamadığı için en ağır şekilde cezalandırmasını emreder. O sırada padişahın yanında bulunan Hüsrev Paşa ile Musahip Said Efendi ve sonraki günlerde araya giren Kömürcüzade gibi zatların Padişahı ikna eden ricaları ve Mustafa İzzet'i de padişahıtan özür dilemeye razı etmeleri sonucu ağır cezadan kılpayı kurtulur. (Kutlu, 1978:114-117; Derman, 304; Toprak, 8: dn.21-22).

Ramazan ayı sırasında yaşanan ve padişahı hiddetlendiren olay ve araya giren önemli zatların yardımıyla affedilmesi, ardından da bayramın gelmesi, Mustafa İzzet Efendi'nin hac sonrasında özellikle uzak durmaya çalıştığı sarayın Huzur Fasılları'nın baş neyzenisi olarak devam edecek olan mûsikî hayatı yeniden başlar. Bu ikinci saray döneminin II. Mahmud'un 1839'da vefatına kadar devam ettiği bilinmektedir (İnal,1988:756; Derman, 2006:305).

II.Mahmud'un Vefatı ve Özlediği Hayata Kavuşması

II. Mahmud'un 1839'da vefatı akabinde tahta, 16-17 yaşlarındaki genç şehzade Abdülmecid çıkmıştır. Beklenmedik şekilde meydana gelen bu değişim ortamını Mustafa İzzet Efendi çok iyi değerlendirerek saray hayatından kopmak maksadıyla hocası

olduğu genç padişahın Eyüp Sultan Camii hatipliğini istemiştir. Sultan Abdülmecid hocasının bu isteğini kabul ederek 1840'da onu Eyüp Sultan Camii hatipliğine tayin etmiş, ayrıca Laleli Camii vakfının idaresini de kendisine vermiştir. Ayrıca İlmîne ve samimiyetine güvendiği Mustafa İzzet Efendi'den daha fazla istifade edebilmek için padişah, bir süre sonra da onu kendisine ikinci imam tayin etmiş, ardından da 1846'da sırasıyla Selanik, Mekke, İstanbul ve Anadolu Kadıaskerliği payelerini vermiştir. 1849'da da onu kendisinin birinci imamlığına getirerek "seyyid" olduğu için Nakîbü'l Eşraflık ve Rumeli Kadıaskerliği payeleri de vermiştir. Padişahın kendisine istediğinden de fazlasını verip önemli ve maaşı dolgun vazifelere tayin etmesi onu maddi olarak da rahatlatmıştı. Bunun sonucunda 1849'da adaşı ve hocası Yesarizade Mustafa İzzet'in vefatının ardından onun Bebek'deki yalısını satın almış, Beyazıt'tan taşınıp Bebek'te ikamet etmeye başlamıştı (Derman, 2006: 304-305).

Mustafa İzzet Efendi'nin Diğer Sanatçılardan Farkı

Mustafa İzzet Efendi şair, bestekâr, neyzen, hanende ve hattat olarak kendisinden önceki ve sonraki sanatçılardan farklı özellikleri ile öne çıkmaktadır. Onu diğer mûsikî ve hat erbabından ayıran bir kaç farklı özeliğe sahip olduğu görülmektedir. Pek az sanatçıda hepsi bir arada bulunan özelliklerinden birisi de onun mûsikî sanatında İsmail Dede Efendi, Kömürcüzâde Hâfız Efendi, Dellalzâde İsmail Efendi gibi XIX. yüzyılın birçok büyük sanatkârın ve hat sanatında da Mustafa Rakım, Yesarizâde Mustafa Efendi gibi meşhur hattat şahsiyetlerin öğrencisi olmasının yanısıra, aynı zamanda da bu her iki sanat dalında önemli şahsiyetlere de hocalık yapmış olması ve büyük sanatçılar yetiştirmiş olmasıdır. Mûsikî ve Hat sanatı alanlarında yetişmelerine katkıda bulunduğu ve tahta çıkmış olan (II.Mahmud'un iki şehzadesi) Sultan Abdülmecid ile Sultan Abdulaziz'in yanısıra Abdülmecid'in şehzadelerinden Sultan Abdulhamid II ve M. Reşad'a da yazı muallimliği yaptığı bilinmektedir (Öztuna, 1989:246-249). 1861'de ağabeyi Abdülmecid'in vefatından sonra 32. padişah olarak tahta çıkan sultan Abdülaziz de ağabeyi gibi hocası Mustafa İzzet Efendi'yi kendisine müzakereci olarak tayin etmiştir (Toprak, 43,dn.166).

Güfteleri ve Besteleri

Sadettin Nüzhet Ergun onun dört durak ve bir ilahisinin güftesini (Türk Müsîkîsi Antolojisi 26, II, 544- 546), Yılmaz Öztuna da günümüze ulaşan üç durak, bir ilahi, birer peşrev, ağır ve yürük semai ile 19 şarkıdan ibaret 26 eserin listesine (BTMA, II,80) yayınlarında yer vermiştir (Resim 8). El yazması güfte mecmualarında daha çok şarkı ve duraklarına rastlanmakta, İstanbul Üniversitesi kütüphanesinde kendi el yazısıyla bir güfte mecmuası (Resim 9) ve TRT'nin repertuarında ondört şarkı ile bir peşrevinin notası bulunmaktadır. Bunlar arasında 'doldur getir ey sâki gül çehre piyale' mısrağıyla başlayan segah, 'ey servi nazım refta-i bâlâ' mısrağıyla başlayan bestenigar ve 'bir sebeple sen gücenmişsin bana' mısrağıyla başlayan eviç şarkısıyla 'Urum'da Acem'de aşık olduğum' mısrağıyla başlayan humayun ilahisi günümüzde de hala okunan eserleridir.

İbnülemin onun hakkında: şu anekdotu nakletmiştir: Bahariye Mevlevihanesi şeyhi Nazif Dede Efendi merhum Mustafa İzzet Efendi'ye: *Gönül, seninle sıkıldık ne şeyle eğlenelim, Ne ile eğlenelim meyle neyle eğlenelim.* beytibi yazıp göndermiş. Efendi de ona şu beyt ile mukabele etmiş: *O dem ki geldi amâdan cihan gözümde değil, Gönül arar o demi amma neyle meyle değil.* (İnal, 1988:757)

Kadıasker Mustafa İzzet Efendi müsikî sahasında birçok talebe yetiştirmiştir. Bunlar arasında Neyzen Musa Dede, Eyyubi Mehmed Bey, İsmail Dede Efendi gibi meşhur müsikîşinas şahsiyetlerin ondan birçok eseri meşk ettikleri, (Medenî) Aziz Efendi (ö.1895), Behlül Efendi (ö.1895), Bestenigar Ziya Bey, Şeyh İhsan İyisan, Hafız Şevki ve Yeniköylü Hasan Sırrı Efendi gibi dönemin meşhur sanatkârlarına da müsikî dersleri verdiği bilinmektedir (Aksüt, 1993:210-214; İnal,1988:756; Özcan, 2006:307; Derman, 2006:306). Hayatının sonuna doğru sesinin kalınlaşmasına rağmen fasıllarda tiz perdelerde hiç zorlanmaz, tiz nağmelere gelindiğinde diğer hanendeler bir oktav peste inip de o inmediği zaman onun sesinin güzelliği ve katkısı hemen farkedildiği nakledilmiştir.

Kadıasker el-Hac, es-Seyyid Mustafa İzzet Efendi "Gönül" redifli gazelinde ise kendisiyle nây arasındaki sırlı bahçelerden hayatın değişik tecellilerinden şu şekilde bahsetmektedir;

Bezm-i vahdetden cüda bir nay bir ben bir gönül

Fani-i bakînüma bir nay bir ben bir gönül

Hayretinde geh güler geh ağlar inler dembedem

*Bu'l-aceb diveneha bir nay bir ben bir gönül
Cism-i zârî hemcu nâl u haste hâl ü bî mecâl
Hasbihali her bela bir nay bir ben bir gönül
Kendi söyler kendi dinler kimse bilmez halini
Ehl-i aşka kimya bir nây bir ben bir gönül
Kâr-ı nâtık abd-i âbık zâik-ı iksir-i Hak
Sana benzer İzzetâ bir nay bir ben bir gönül*

Hâlden ve mûsikîden anlayan gönül ehli insanların bulunduğu meclislerin adab ve erkanını anlatması açısından İnal'ın *Son Asır Türk Şairleri* isimli yayında verilen şu bilgiler de önemlidir. “Efendi, Bebek'te Yusuf Kamil Paşa'nın komşusu olduğu için yazın yalıya, kışın da İstanbul'daki kâşâneye gelir geceleri burada kalırdı. Vükelâ ve Küberadan bazı zevat da onu ziyarete gelirler ve Efendi'nin canfeza nağmelerini dinlemek emelinde bulunurlardı. Efendi'nin resmi mertebesinden ziyade şahsının ulviyetine hürmet edildiğinden sair mûsikî erbabına söylendiği gibi “Bir şey okuyunuz da dinleyelim” denilmezdi.

İrfan-ı kâmil erbabından olan meclisin sahibi, sözü bir münasebetle mûsikîye intikal ettirdikten sonra el vurup içeriye gelen hademedden birine ‘Ağaları çağır gelsinler, Efendi Hazretleri’ni eğlendirsinler’ diyerek (konakta daima hazır ve emre muntazır olan) hanendeler ile sazandeleri kibarane ve zarifâne tarzda celbederdi.

O vaktin tabiriyle ‘agalar’ dediği mesleklerinde mahir efendiler olan hanende ve sazandeler, odanın uygun bir yerinde oturarak Efendi'nin intihab ettiği makamdan mühim bir peşrevi kemal-i letafetle- çalarlardı. Müteakiben yine Efendi'nin istediği bir besteyi okumağa başlayınca Efendi oturduğu minderden kayarak yavaş yavaş hanende ve sazandelerin yanlarına gider onlarla birlikte okumağa başlardı. O dakikadan itibaren nağmeler başka halet ve halâvet peyda eder huzzâr cennet nağmeleri dinliyormuşçasına mest-i safa olurlardı” (İnal, 1988;755; İnal, 1955:161).

Ömrünün son yıllarında hat sanatında Kadiasker es-Seyyid Mustafa İzzet Efendi'in en meşhur talebelerinden biri olan Muhsinzâde Abdullah Bey ile ilgili bir hatırayı hattat ve mûsikîşinas Beşiktaşlı Nuri Bey: Muhsinzâde Abdullah Bey'in yalısında duvara asılı bir ney dururmuş. Efendi hazretleri yalıya geldikçe Abdullah ve Şefik Beyler neyi duvardan indirip, kılıfını çıkarıp kemâl-i hürmetle

önüne koyar ve derhal dışarı çıkarlarmış. Sebebini soranlara “Efendi üfle de dinleyelim” yolunda bir terbiyesizliğe mahal kalmamak için çıkarız. Efendi kendi zevki için üfler ve müteessir olup ağlar biz de dışardan dinleyip halleniriz” şeklinde nakletmiştir. Nuri Efendi ayrıca: “Dellalzâde İsmail Efendi bestelediği bir eseri erbab-ı mûsikîye okudukça içlerinden biri “Hocam şu nağme şöyle olsa daha hoş olmaz mı” dese “Yok ben o besteyi Efendi’ye okudum, beğendi, artık o değiştirilmez derdi” şeklinde onun mûsikî alanında ne kadar önemli bir şahsiyet olduğunu ortaya koyan bir vakıyı da aktarmıştır (İnal, 1955;161).

Bazı İlahileri

Mustafa İzzet Efendi’nin bestelediği bazı manzumeler şu şekilde sıralanmıştır:

Güfte: Eşrefoğlu

*Ben dost hevasına düştüm, Gayri heva neme gerek,
Başımda dost sevdası var, Özge sevda neme gerek.*

Güfte: Aziz Mahmud Hüdayî

*Mevlam senin aşıkların, Devran ederler hû ile,
Yolundaki sadıkların, Cevlân ederler hû ile.*

Güfte: Dükakinzâde

*Varımı ben dosta verdim, Hanumânım kalmadı,
Cümlesinden el yudum, Pes dû cihanım kalmadı.*

Güfte: Osman Haşimî

*Aşk-ı yâre dût olaldan, Yârimi gördüm ayan,
Ref’ olub şekk u gümanım, Müşkilim kıldı beyan.*

Güfte: Yunus Emre

*Urumda Acemde aşık olduğum, Yemen ellerinde Veysel
Karânî,
Allah’ın habibi dostum dediği, Yemen ellerinde Veysel
Karânî.*

Bazı Şarkıları (Güfte: Kendisinin)

*Bir sebeple sen gücenmişsin bana,
Söyle sultanım ne ettim ben sana,
İnfialin saklama ey bî-vefa,
Söyle sultanım ne ettim ben sana.
Hasretinle dil yanıp her rûz u şeb,
Akıbet berbadıma oldun sebep,
Sevdiğim midir seni cürmüm aceb,
Söyle sultanım ne ettim ben sana.
Ey mürüvvet madeni kân-i kerem,
Geç geçenden gün bu gündür âh bu dem,
Bildim amma cürmümü ey gonca fem,
Geç geçenden gün bu gündür âh bu dem.
Al destine câm-ı müdâm, Def et hicâbı subh-u şam,
Ey kâmet-i nâzik hiram, Etsen sana arz-ı merâm.
Maksûd olurdu hep tamam,
Doldur getir ey sâkî-i gül-cehre piyale,
Sagar yetişir bu gecelik def-i melâle,
Aks eyleye tâ bâde o ruhsâre-i âle.
Bu vechile ver zevk u safa bezm-i visale,
Cekdiğim bilmem nedendir derd-i gerdundan benim,
Ağla çeşmim ağla ki baht-ı şebabım karadır,
Sahil-i deryay-ı aşkda kaldı yurdum meskenim.*

Ağla çeşmim ağla ki baht-ı şebabım karadır (Ergün, 1967:544; Kara, 16).

Güfte: Yahya Nazım Efendi

Gayrıdan bulmaz teselli sevdiğim, Sendedir divane gönlüm sendedir,

Aşka eyler teselli sevdiğim, Sendedir divane gönlüm sendedir.

Hıdırağazâde Said Bey'in gazeline yaptığı tahmis, şiirdeki gücüne işaret etmektedir.

*Aşık oldum olalı doğrusu ey mâh sana
Bir tarik ile gönül olmadı hemrâh sana
Nice takrir edelim derd-i dilim âh sana
Etmedi gitti eser nâle-i cangâh sana
Merhamet vermedi mi Hazret-i Allah sana
Eyledin gönlümü âvize-i mehdi ülfet
Garaz eğlenmek imiş sonradan ettim dikkat
Böyle tıflâne edâya kim eder emniyet
Nâlem etmiş seni hâbide-i hâb-ı nahvet
Galiba ninni gelir ah-ı sehergâh sana
Nâle-i aşk-ı çiğersüzümü sandın kuru lâf
Sana takrir-i gumûmu dil olub cümle hilaf
Hâlîme eylemedin atf-ı nigâh-ı insaf
Akıbet ömrümü hüsnün gibi kıldın itlâf
Kaldı sermaye heman âh bana vâh sana
Nedir ey cerh, sitem dideye kahrın öyle
Ettiğin lutfu bana sende bilirsin söyle
Ah u feryadımı sen sanma tehice böyle
Beni şad eylemedin bir kere insaf eyle
Acaba neyledim ey tali-i bed-hâh sana
Her ne rutbe görünürse sana suretle bâid
İzzetâ kesme sakın şahed-i maniden ümid
Zahir oldukça gönülde hele sırr-ı tevhid
Tükenir bîhaberâne reviş elbette Saîd*

Zannıma rehber olur bu dil-i agâh sana (Aksüt, 1983:210-214; Kara, 17).

Mûsikîde En Meşhur Talebeleri

1. Medenî Aziz Efendi (ö.1311/1895)
2. Zekâî Dede (ö.1315/1899)
3. Behlül Efendi (ö.1311/1895)
4. Yeniköylü Hasan Efendi (ö.1325/1907).

Mustafa İzzet Efendi'nin Ney'leri ve Kendi Eliyle Üzerine Talik Hat bir Beyit Yazdığı Ney'i

Kadıasker El-Hac es-Seyyid Mustafa İzzet Efendi'nin hem uzun yıllar Kadıaskerlik vazifesi icra etmiş birisi olarak üst seviye devlet ricalinden olması, hem şair, bestekâr, hanende ve neyzen olması itibariyle çok iyi bir musikîşinas, hem de yeni ekol ortaya koyacak kadar usta bir hattat olması hasebiyle çok uzun yıllardır hakkında düzinelerde kitap ve makale yayınlanmış olması sonucunu da beraberinde getirmiştir. Bu yayınların pek çoğunda onun “kurutulmuş kamışı hem kalem hem de ney olarak en güzel şekilde kullanan yegâne kişi” olarak kabul edildiğinden yukarıda bahsedilmiştir. Bu her iki sanatta üstün yetenekli olması, onu ney olarak kullandığı kamışın üzerine kalem olarak da en güzel şekilde kullandığı bir kamış ile iki satırlık veciz bir söz yazmaya sevk etmişti.

Koleksiyoncularda Mustafa İzzet Efendi'ye ait birkaç ney mevcut olduğu, bunlardan bir şah neyin Ethem Ruhi Üngör Bey'de bulunduğu (Resim 14), üzerinde tâ'lik hattı ile iki satır halinde “*Dürbin-i nâyı destine al seyret ne imiş, Niye halketti deme Hazret-i Mevla nây'ı*” beyiti bulunan altı delikli diğer bir neyin ise Üstad Niyazi Sayın'da (Resim 10-13) olduğu bilinmektedir.⁷ Şimdiye kadar Mustafa İzzet Efendi hakkında yapılmış yayın ve konuşmalarda sıkça bahsedilmiş olmasına rağmen bu ney veya fotoğrafları çeşitleri zorluklardan dolayı çok az insan tarafından görülmüştür. Bu nedenle olsa gerek Mustafa İzzet Efendi hakkında yapılan bazı yayınlarda

⁷ Bu araştırmamızda tâ'lik yazılı Ney'in fotoğraflarını çekmek için yaptığımız müracaatlar Niyazi Sayın üstadın yakınları tarafından akademisyen Ali Tan Hoca'ya yönlendirilmiştir. Ali Tan Hoca da bahismevzu neyin fotoğraflarına kendisinin İstanbul: Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enst., İslam Tarihi ve Sanatları Ana Bilim Dalı'nda 2011 yılında tamamladığı *Ney Açkısının Tarihi ve Teknik Gelişimi*, isimli Doktora Tezi'nde yer verdiğini, ayrıca bu ney'in fotoğraflarının Mustafa Çıpan ile birlikte hazırladıkları ve Konya Valiliği tarafından 2012 yılında *Ney Kitabı* isimyle yayınlanan kitapta da bulunduğunu, kaynak göstererek bu fotoğrafları araştırmamızda kullanabileceğimizi yazılı olarak teyit etmiştir. Zikredilen neyin fotoğrafları bu neyden bahsedilip farklı ney resimleri konulmasının önüne geçmek ve daha fazla meraklısı tarafından görülmesini mümkün kılmak amacıyla bu makalede tekrar sunulmuştur.

üzerinde yazı bulunan neyden bahsedilirken bahismevzu ney yerine başka neylerin fotoğrafları kullanılmaktadır.⁸

SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Sonuç olarak, araştırma aşamalarında ele alınan olaylar Mustafa İzzet Efendi'nin 19-20 yıl civarı II.Mahmud'un saray fasıllarında şair, bestekâr, hanende, neyzen olarak devam etmiş olan Mustafa İzzet Efendi'nin (kendisi de aynı zamanda şair, bestekâr, musikîşinas ve hattat olan) II.Mahmud'un huzurunda musikîşinaslığını ön plana çıkartmış olduğu görüşümüzün haklı olduğunu ortaya koymuştur. Çünkü Mustafa İzzet Efendi'nin mûsikî, söz yazarlığı, bestekarlık, hanendelik ve neyzenlik gibi bir kaç farklı alanında kendisinin üstün kabiliyetlerini ortaya koyup kabul ettirebileceği yönleri zaman itibariyle hattatlığından daha ileri durumda idi. Ayrıca o yıllarda Mustafa İzzet Efendi'nin kendisini bir hattat olarak ileri sürmesi (kendisine de hat hocalığı yapmış bulunan) Mahmud Celaledin, Mustafa Rakım, Yesarizade Mustafa İzzet gibi hem yaşca büyük hem de zamanın en büyük üstad-hocaları durumundaki şahsiyetlerin yanında dönemin kültürü açısından abes bir davranış olurdu. Her ne kadar Mahmud Celaledin'in Ahmed Karahisarî ekolünü kendine has bir üslupla devam ettiriyor olması ve II.Mahmud'un da onun talebesi olarak aynı üslubu devam ettiriyor olması, ayrıca Mustaf Rakım'ında yazıda ve tuğra'da zirveye ulaşmış olması Mustafa İzzet Efendi'ye kendisini hattat olarak gösterebileceği bir alan bırakmadığına işaret etmektedir. Bu sebeplerdendir ki o, mûsikîde en büyük ve önemli eserlerini 1839 öncesinde vermiştir. Ayrıca o dönemde mûsikî alanında geriye miras bıraktığı ve vefatından bu yana geçmiş olan bir buçuk asır gibi uzun bir zamana rağmen halen büyük beğeni ile dinlenen ve icra edilen düzinelerce güfte ve “sordum sarı çiçeğe..” örneğindeki gibi halka mal olmuş eserleri ile hala hatırlanmakta ve (halk tabiriyle) çalınıp söylenmektedir. Yine onun II.Mahmud'un yaptığı ıslahatların bir kısmını onaylamıyor olması ve bireysel olarak padişaha tavır koyacak cesareti göstermesi de dikkat çeken fakat onun hayatı hakkında yapılmış yayınlarda pek gündeme getirilmeyen bir konu olarak görünmektedir. Bu makalede bu konuya da değinilerek bundan sonra

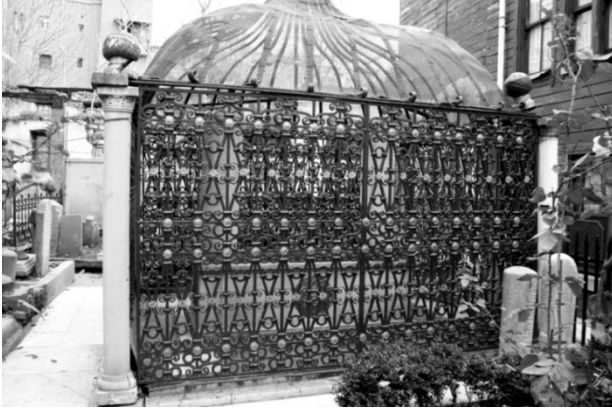
⁸ Bk: Murat Özer, *Ayasofya'nın Nişanesi, Kadıasker Mustafa İzzet Efendi*, Kuveyt Türk Katılım Bankası Kültür Yayınları Dizisi: 8, İstanbul, 2020, s.262.

yapılacak yayınlarda bu konunun detaylarının ele alınmasına ışık tutulmuştur.

Bütün bunlar makalenin başında ileri sürdüğümüz Mustafa İzzet Efendi'nin II.Mahmud döneminde kendisini diğer bir çok musikîşinasdan farklı kılan hanendelik ve neyzenlik yetenekleri sayesinde padişah dahil zamanın üstadları kabul edilen musikîşinasların da beğeni ve takdirini kazanıyor olması onu, hattatlığını geri planda tutup musikîşinaslığını ön plana çıkartmakta haklı yapmaktadır. Onun musikîşinaslığını geri plana, daha çok özel sohbet ortamlarına çekerek hattatlığını ön plana çıkartması ise 1829'da Mahmud Celaleddin'in vefatı, 1830'da Mustafa Rakım'ın vefatından sonra, özellikle 1839'da II.Mahmud'un vefatı akabinde öğrencisi şehzade Abdulmacid'in tahta çıkmasıyla birlikte kaderin cilvesi ve kendisinin doğru zamanda harekete geçip ondan fasıllardan uzakta, saray dışında, yani hat sanatı ile meşgul olabileceği bir göreve tayinini istemesi açısından da oldukça mantıklı ve doğru zamanda, doğru bir davranış olduğunu kanıtlamıştır. Çünkü bu tarihten sonra Sultan Abdulmecid ve Sultan Abdulaziz'in İstanbul, Bursa, Edirne, Kudüs vb. payitaht'ın önemli şehirlerinde inşa ettirdikleri hemen tüm mimari yapılardaki hat eserlerinde onun ve ekip olarak çalıştığı talebelerinin imzalarının mevcut olması bu doğru davranışının kanıtı olarak altında simi ve 180 yılı aşkın bir imza tarihi ile bize konuşmaya devam etmektedir. Aksi halde ne 1820-1839 arasında mûsikî alanında geriye bıraktığı eserleri, ne de 1840-1876 yılları arsında hat sanatında geriye bıraktığı adeta raks ettirircesine istif ettiği (Resim 3-7) hat eserleri ortaya konulmamış olacaktı. Bundan sonra Mustafa İzzet Efendi'nin hayatı hakkında yapılacak yayınlardan bu konularında gündeme getirilerek detaylı araştırmaların yapılması dileğiyle.

FOTOĞRAFLAR

Resim 1. Kadiriye'nin Rûmiye Kolunun Kurucu Piri Es-Seyyid İsmail-I Rûmî' Hz'nin (Ö.1041/1631) İst. Tophane Kadiri Tekkesi Haziresindeki Etrafı Sütun ve Demir Şebeke İle Çevrili Mezarı. (Resim 1-2: F.Aykaç)



Resim 2. Mustafa İzzet Efendi'nin Tophane Kadiri Tekkesi Haziresindeki Büyük Dedesinin Yakındaki Mezarı



Seyyid, Hacı, Kadıasker Mustafa İzzet Efendi'nin Harflere Raks ettirircesine Tasarlayıp Yazdığı Hat İstiflerinden Birkaç Örnek

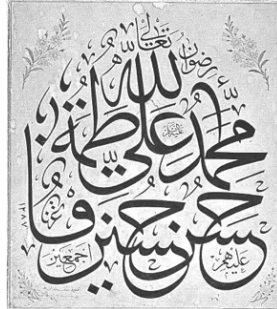
Resim 3. Mustafa İzzet Efendi'nin (Adeta Harfleri Muhteşem Bir Uyum İçinde Raksettirircesine Hareketli Şekilde Yazdığı) “ ve Huve Alâ Külli Şey'in Kadîr” İstifi



Resim 4. “Bendehu Âli Âbâ Es-Seyyid Mustafa” Şeklinde İmzaladığı Harflere Adeta Raksettiren Bir Sülüs İstifi



Resim 5. Mustafa İzzet Efendi'nin Allah İsmi Celali İle Beşli Ehli Beyt Mensuplarının (Allah, Muhammed, Ali, Fatıma, Hasan, Hüseyin, R.A.E) İsimlerini Yazdığı Muhteşem Sülüs İstifi



Resim 6. Mustafa İzzet Efendi'nin Allah, Muhammed ve Hulefa-I Raşidin Isimlerini Gösteren Hareketli Bir Hattı



Resim 7. Mustafa İzzet Efendi'nin Bir Başka Hareketli İstifi



**Kadıasker Mustafa İzzet Efendi'nin Günümüze Ulaşan
Mûsikî Eserlerinin Listesi**

**Resim 8. Kadıasker Mustafa İzzet Efendi'nin Bilinen Bestelerinin
Detaylarını Gösteren Tablo (Anonim)**

Araban-Buselik	Şarkı	Ey şehsuvar-ı meydan-ı işve	Türk Aksağı
Bayati	Durak	Ben dost havasına düştüm gayrı hava neme	Durak Evferi
Bestenigar	Şarkı	Edip sen hatırım abad	Aksak
Bestenigar	Şarkı	Ey serv-ı nazım refar-ı bala	Türk Aksağı
Bestenigar	Şarkı	Gayrıdan bulmaz teselli sevdiğim	Ağır Aksak
Evc	Şarkı	Bir sebeple sen gücemişsin bana	Ağır Aksak
Evc	Şarkı	Yüz sürüp payine ey şuh-ı cihan	Aksak
Ferahnak	Şarkı	Ey mürüvvet madeni kan-ı kerem	Devr-i Hindi
Hicaz	Şarkı	Harab oldu dil-ı naşad elinden	Aksak
Hicazkar	Yürük Semai	Aram edemez gönlüm gönlüm edemez aram	Yürük Semai
Hümayun	Şarkı	Ey dil-rubay-ı dil-şikar	Ağır Düyek
Hümayun	İlahi	Rumda Acemde aşık olduğum	Evsat
Hüzzam	Şarkı	Çıksan yalnız meh gibi bir kerre Boğaz'a	
Hüzzam	Durak	Ey Habib-ı Kibriya vey matla-ı nur-ı Huda	Durak Evferi
Hüzzam	Ağır Semai	Kaddin görüp adem nice damanına düşmez	Aksak Semai
Karcığar	Şarkı	Arz etmediğim meğer yare mi kaldı	Ağır Aksak Semai
Mâye	Şarkı	Sünbüle karşı açıp perçemin ihsan eyle	Ağır Aksak
Mâye	Şarkı	Şeb midir bu ya sevad-ı ah-ı pinhanım mıdır	Ağır Aksak
Nevâ	Durak	Varımı ben dosta verdim hanmanım kalmadı	Durak Evferi
Saba	Şarkı	Eylemişsin dün gece ağyar ile hayli safa	Ağır Aksak
Saba	Şarkı	Gül-zar-ı letafetsin sen	Aksak
Segah	Şarkı	Çektiğim bilmem nedendir dehr-ı gerdundan	Ağır Aksak
Segah	Şarkı	Doldur getir ey saki gül-çehre piyale	Ağır Aksak Semai
Suz-ı Dil	Şarkı	Derd-ı aşkınla felek bulsun nizam	Ağır Aksak
Şevk-Efza	Şarkı	Al destine cami müdam	Ağır Aksak
Tarz-ı Cedid	Peşrev	Tarz-ı Cedid Peşrev	Hafif

Kadıasker Mustafa İzzet Efendi'nin Kendisinin
Besteleyip Notalarını Yazdığı Müsiki Eserlerinden Bazı
Örnekler

Resim 9. Kadıasker Mustafa İzzet Efendi'nin Kendi El Yazısı
Olduğu Nakledilen "Arabân Bûserik Şarkı (Ey Şehsüvâr-I Meydân-
I İşve" İsmli Bestenin Nota Sayfası (Anonim)

عربانه بوسلک
عربانه بوسلک شرق
نافه عتکر مطرف فناقت
Ey Şehsu var - 1 -

ای شسوار سیدیه عشوه
نریا
«»

ای شسوار سیدیه عشوه
نریا
«»
ای شسوار سیدیه عشوه
نریا
«»
ای شسوار سیدیه عشوه
نریا
«»
ای شسوار سیدیه عشوه
نریا
«»
ای شسوار سیدیه عشوه
نریا
«»

Kadıasker Mustafa İzzet Efendi'nin Üzerinde Tâlik Yazı Bulunan Neyi

Resim 10. Üstad Niyazî Sayın'ın Uhdesinde Bulunan Kadıasker El-Hac Mustafa İzzet Efendi'ye Ait İkinci Boğumunda Tâlik Bir Mısra Bulunan Neyin Görünüşü (Resim 10-11: Ali Tan)



Resim 11. Kadıasker Mustafa İzzet Efendi'nin Neyinin Üzerinde Kendisini Tâlik Stilde Yazdığı Tahmin Edilen Dürbin-I Nâyı Destine Al Seyret Ne İmiş, Niye Halketti Deme Hazret-I Mevla Nây'ı" Yazısının Görünüşü.⁹



Resim 12. Üstad Niyazi Sayın, Uhdesinde Bulunan Kadıasker Mustafa İzzet Efendi'nin Neyini Üflerken¹⁰



⁹ Ali Tan, *Ney Açısının Tarihi ve Teknik Gelişimi*, (Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enst., İslam Tarihi ve Sanatları Ana Bilim Dalı, İstanbul: 2011), 138-139.

¹⁰ <https://onedio.com/haber/isvec-in-de-yillarca-devlet-torenlerinde-kullandigi-ilk-resmi-marsimiz-mahmudiye-nin-bestecisi-donizetti-pasa-863965> (Erişim Tarihi: 05.10.2019).

Resim 13. Niyazi Sayın'da Bulunan Kadıasker Mustafa İzzet Efendi'nin Ney'.¹¹



Resim 14. Müsîkî Aletleri Koleksiyoncusu Ethem Ruhi Üngör, Aralarında Mustafa İzzet Efendi'ye Ait Bir Şah Ney'in De Bulunduğu Uhdesindeki Ney Koleksiyonundan Bir Grubun Önünde¹² (12-17: Anonim)



¹¹ https://www.neyzen.com/ozgemicisler/03_neyzenler/niyazi_sayin_ney_zen.pdf (Erişim Tarihi: 05.10.2019).

¹² <https://www.haberler.com/101-turk-buyugu-arasinda-yer-alan-etem-ruhi-ungor-haberi/> (Erişim Tarihi: 05.10.2019).

Resim 15. Paşa Rutbeli Musikai Humayun Hocası Giuseppe Donizetti Göğsünde “Mahmudiye Marşı” Nişanı İle



Resim 16. Giuseppe Donizetti'nin Dah Genç Iken Karakelmle Yapılmış “Napolyon Yakalı ve Omuzlu” Bir Resmi



Resim 17. Paşa Rutbeli Musikai Humayun Hocası İtalyan Asıllı (Mecidiye Marşını Besteleyen) Callisto Guatelli



KAYNAKÇA

- Aksüt, S. K. (1967), *Türk Müsîkîsinin 500 Yıllık Türk Müsîkîsi Antolojisi*, İstanbul: Türkiye Yayınevi.
- Aksüt, S. K. (1993), *Türk Müsîkîsinin 100 Bestekârı*, İstanbul: Türkiye Yayınevi.
- Ayvazoğlu, B. (2002)., *Neyin Sırrı Hâlâ Hasret: Bir Meşk Silsilesi: Aziz Dede, Emeîn Dede, Halil Dikmen, Niyazi Sayın*, İstanbul: Kubbealtı Neşriyat.
- Çaha, M. (2015), *II. Mahmut'un Keşfettiği Yetenek Mustafa İzzet Efendi*, İstanbul: İsmek, 19, 34-42.
- Derman, U. (2002), *Sakıp Sabancı Hat Koleksiyonundan Seçmeler*, İstanbul: Sabancı Üniv., Sakıp Sabancı Müzesi Yay.
- Derman, U. (2006), *Mustafa İzzet, Kazasker*, Diyanet İslâm Ansiklopedisi, İstanbul: İsam.
- İnal, İ. MK. (1958), *Son Asrın Türk Müsîkîşinasları*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- İnal, İ. MK. (1955), *Son Hattatlar*, Ankara: Marif Vekaleti Yayınları, 1.Baskı,
- İnal, İ. MK. (1988), *Son Asır Türk Şairleri* (4 cilt), İstanbul: Dergâh Yayınları, III.Baskı.
- Kara, M. (2007), *Vefatinin 130. Yılında Kazasker Mustafa İzzet Efendi*, Tasavvuf: İlmî ve Akademik Araştırma Dergisi, İstanbul: 8 (18), 9-17.
- Küçük, C. (1987). *Abdülmecid*, Diyanet İslâm Ansiklopedisi, İstanbul: İsam.
- Mert, T. (2022)., *II. Mahmud'un Sanat Çevresi*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Özcan, N. (2006), *Mustafa İzzet, Kazasker*, Diyanet İslâm Ansiklopedisi, İstanbul: İsam.
- Öztuna, Y. (1969), *Türk Bestecileri Ansiklopedisi*, Hayat Neşriyat, İstanbul.
- Şeref, A. (1339/1921), *Tarih Muhasebeleri*, (İstanbul: 1339/1921), 316, <http://www.ktsv.com.tr/sanatkarlar/105-kazasker-mustafa-izzet-efendi>. (Erişim Tarihi: 20/02/2019).

- Tan, A. (2011), *Ney Açkısının Tarihi ve Teknik Gelişimi*, (Doktora Tezi), Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Tan, A. Çıpan, M. (2012), *Ney Kitabı*, Konya Valiliği,
- Toprak, N. (2004), *Hattat, Kazasker Mustafa İzzet Efendi'nin Hayatı ve Eserleri*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Üngör, E.R. (1981), *Türk Müsikisi Güfteler Antolojisi*, İstanbul: Eren Yayınları.
- Ünver, A. S. (1953), *Hattat Mustafa İzzet ve Eserleri*, İstanbul: Kemal Matbaası, 1953.

ULUSAL TEZ MERKEZİNDEKİ TANBUR VE TANBURİLERE İLİŞKİN LİSANSÜSTÜ TEZLERİN BİBLİYOGRAFİK ANALİZİ

*Biographical Analysis of Graduate Theses on Tanbur and Tanbur
Players' in the National Thesis Centre*

DOI NO: 10.36442/AMADER.2023.94

Serap AKDENİZ¹

Geliş Tarihi: 28.05.2023

Kabul Tarihi: 03.07.2023

Özet

Tanbur, geleneksel Türk sanat müziği dizgesi ile örtüşen perdeleri dolayısıyla, gelenek mensupları tarafından “Türk müziğinin piyanosu” olarak nitelenmektedir. Bu özelliği tanburu icra ve eğitimde önem atfedilen bir çalgı haline getirmektedir. Kökeni Orta Asya'ya dayanan tanbur, tarihsel süreçte çeşitli değişimler geçirek günümüzdeki şeklini almış ve Tanburi İsak tarafından 18.yy'da geliştirilen tanbur üslubu bir dönüm noktası olmuş gerek icraları gerekse besteledikleri eserleriyle tanınan birçok başarılı tanburi yetiştirilmiştir. İcraları, besteleri ve özel olarak taksimeleri akademik alanda ilgi çeken tanburiler, birçok araştırmanın odağında yer almıştır. Bu makalede, önce tanbur hakkında tarihi bilgi verilmiş, gelenekte ekol oluşturmuş tanburiler tanıtılmış, Yüksek Öğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi internet sitesinde erişime açık olan beş doktora, dört sanatta yeterlilik ve 33'ü yüksek lisans olmak üzere 42 lisansüstü tezinin bibliyografik analizi gerçekleştirilmiş ve bu çalışmalar tasnif edilmiştir. Öncelikli olarak tasnifi yapılan tezlerin listeleri verildikten sonra, yapıldıkları üniversitelere ve yapılış yıllarına göre dağılımı tablolarla açıklanmış, daha sonra da odaklarına göre dağılımı, tanbura ve tanburilere ilişkin alt konu alanları irdelenmiştir. Ayrıca lisansüstü tezlere konu olan tanburilere ilişkin tespitler yapılmış, kullanılan araştırma verileri ve tez yazarlarının cinsiyet dağılımları da tablolar halinde nicel verilerle açıklanmıştır. Elde edilen bulgular sonuç ve öneriler bölümünde değerlendirilmiştir. Yapılan tasniflerin bu alanda çalışma yapmak isteyen araştırmacılara katkı sağlaması amaçlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Bibliyografik Analiz, Tanbur, Tanburi, YÖK Ulusal Tez Merkezi.

Abstract

The tanbur is described as the "piano of Turkish music" by members of the tradition due to its pitches that overlap with the traditional Turkish art music scale. This feature makes the tanbur an instrument that is attributed

¹Dr., Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı, İzmir, Türkiye, serapakdeniz2007@gmail.com, ORCID ID: 0000-0002-6853-8566

importance in performance and education. Originating in Central Asia, the tanbur has taken its present form by undergoing various changes in the historical process, and the tanbur style developed by Tanburi İsak in the 18th century was a turning point, and many successful tanbur players, known for both their performances and the works they composed, were trained. The tanbur players, whose performances, compositions and especially their improvisations have attracted academic attention, have been the focus of many researches. In this article, firstly, historical information about the tanbur was given, tanbur players that formed a tradition were introduced, a bibliographic analysis of 42 postgraduate theses, including five doctorate, four proficiency in arts and 33 master's theses, which were accessible on the website of the National Thesis Center of the Council of Higher Education, was carried out. Graduate theses that are open to access on the website of the National Thesis Centre of the Council of Higher Education and classified. Firstly, after the lists of the classified theses are given, their distribution according to the universities where they were conducted and the years they were conducted are explained in tables, and then their distribution according to their focus and sub-topic areas related to tanbur and tanbur players are analysed. In addition, determinations have been made about tanburis that are the subject of postgraduate theses, and the research data used and the gender distribution of thesis authors have been explained in tables with quantitative data. The findings obtained are evaluated in the conclusion and suggestions section. It is aimed that the classifications made will contribute to researchers who want to work in this field.

Keywords: Bibliographic Analysis, Tanbur, Tanburi, YÖK National Thesis Centre.

GİRİŞ

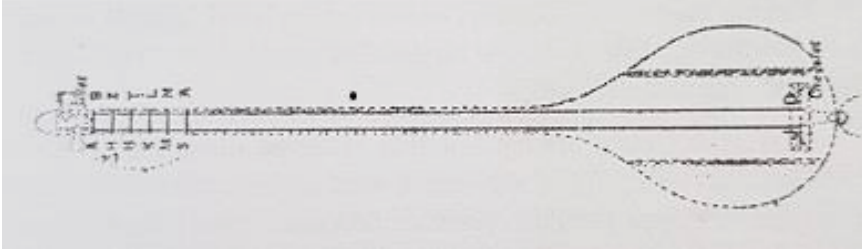
Geleneksel Türk sanat müziğinin en eski çalgılarından biri olarak bilinen tanburun kökeni Orta Asya'ya dayanmaktadır. İran'daki Ehl-i Hak dergâhlarında, Suriye ve Kuzey Irak'ta kullanılan bağlama benzeri çalgılar da "tanbur" olarak adlandırılmıştır. Bununla birlikte; Doğu müziği üzerine yaptığı araştırmalarla tanınan Curt Sachs ve Henry George Farmer gibi müzikologlar da tanbur kelimesinin kökenini Sümerce'de "küçük yay" anlamında panturdan geldiğini savunmaktadırlar. Aynı çalgıyla çok büyük benzerlik taşıyan çalgıya Gürcistan'da "çonguri", Abhazy'a'da "açengur" denilir. Adı geçen bu iki ismin Türkçe'deki "çöğür" ile yakınlık gösterdiği düşünülmektedir (Karakaya, t. y)².

"Tanbura ilişkin ilk detaylı açıklama onuncu yüzyılda Farabi'nin "Kitab-ül-Musiki" adlı eserinde yer almaktadır. Farabi bu

² t. y: tarihi yok (kısaltma).

eserinde tanburu kısa ve uzun saplı olmak üzere “Horasan tanburu” ve “Bağdat tanburu” olarak adlandırmıştır. Rodolph d’Erlanger Farabi’nin bu önemli eserinin Fransızca bir tercümesini yazmış ve bu kitap doğrultusunda bir tanbur resmi çizmiştir.”

Şekil 1. D’Erlanger’in (1930) çizgi resmi (Sarı 2012’den akt, Bişak Özdemir, 2018 :136)



13. yy.’da yaşayan Abdülkadir Meragi (1360-1435) yazmış olduğu Şerhu’l Edvar (Devirlerin Açıklaması), Makasid ül Elhan (Nağmelerin Maksadı), Camiu’l Elhan (Nağmeler Topluluğu), Fevaid-i Aşere (On Adet Faydalı Bilgi) adlı eserlerinde, Türk İslam müziği tarihinde kullanılan çalgıları teknik özelliklerine, çalgıların yapım şekillerine göre sınıflandırarak, farklı büyüklükteki çalgılardan bahsedilmiştir (Üngör, 2004: 35). Meragi yazmış olduğu eserlerin telli çalgılar bölümünde; kemençe, kopuz, tarab-rûd, ud-ı kadim, kanun, şehrud, rebab gibi çalgıların yanında tanburdan da bahsetmiştir. Çaylı, eski müzik teorisyenlerinin klavyesi olup parmaklarla tek bir aksam üzerinden parmaklarla seslerin elde edildiği çalgıları “mukayyed” çalgılar olarak değerlendirmiş ve bu çalgıların telliler sınıfında ud, rebab gibi çalgıların yanında tanburdan da bahsetmiştir (2017: 1589).

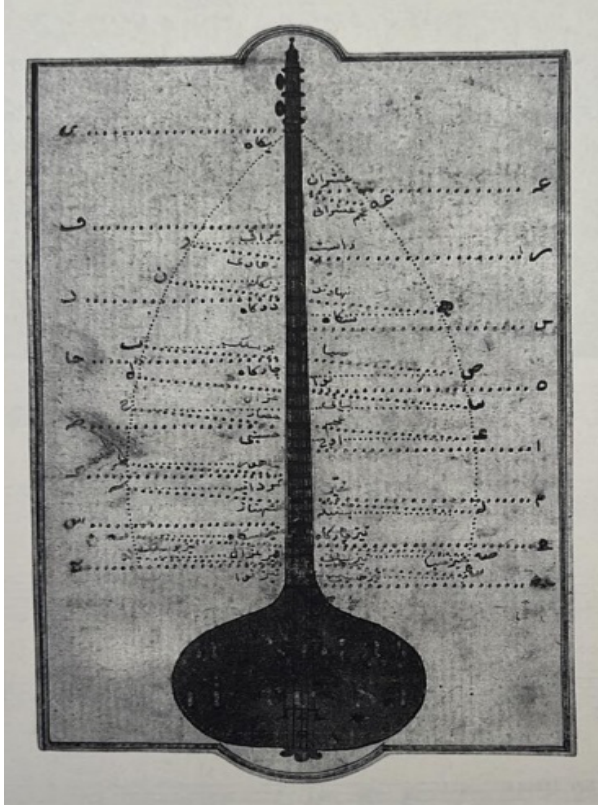
17. yy.’da Evliya Çelebi’nin yazmış olduğu Seyahatnamesinde yalnız İstanbul’da 500 kadar profesyonel tanbur icracısı bulunduğunu dile getirmiştir (Öztuna, 2000: 465).

Yukarıda da bahsedildiği üzere Osmanlı döneminde tanbur rağbet gören çalgılar arasında yer almaya başlamış, aynı yüzyıl müzik insanlarından Ali Ufki Bey Mecmûa-i Sâz ü Söz adlı eserinde, Osmanlı Sarayında eğitim veren hocaların erkek öğrencilere ve cariyelere ders verirken santur, tanbur gibi çalgıların kullanıldığından bahsetmiştir (Cevher, 2003: 2).

17. yy. sonu 18. yy. başlarında yaşamış olan Dimitri Kantemiroğlu, “Kitâbu İlmi’l-Mûsikî alâ vecih’l-Hurûfât” adıyla yazdığı iki ciltten oluşan eserinde makamsal bilgilerin yanında birçok peşrev ve saz semaisinin notasını da içine almıştır (Tura, 2001).

Geleneksel Türk sanat müziğinin perde sistemini, bu müziği en iyi ifade eden çalgısı olarak kabul ettiği tanburun görselini kullanarak, onun perdelerinden yararlanarak özetlemiştir. Bu görselin günümüzde kullanılan tanbura en yakın görsel olması da oldukça dikkat çekicidir.

Şekil 2. (Tura, 2001: 1)



18.yy'da Osmanlı döneminde Bursa, Edirne gibi şehirlerde dahil olmak üzere İstanbul'da birçok tanburi yetişmeye başlamıştır. Bunların başında dönemin padişahları III. Selim (1761-1808) ve II. Mahmut (1784-1839) gelmektedir.

Tanburi İsak III. Selim'in kısa bir süre II. Mahmut'un da tanbur hocası olarak görev yapmıştır. Ayrıca III. Selim tarafından kendisi sarayda saygı ve sevgi ile ağırlandırılmıştır. En çok İsfahan, Gülizar ve Bayati peşrevleri ile tanınan İsak'ın tanbur çalmayı kimlerden öğrendiği kesin olarak bilinmemekle birlikte, Tanburi Anjel ve Musi'den ders aldığı söylenmektedir. İsak'ın çalgısal eserlerinde mümkün olduğunca az mızrap kullanarak ve yalnız çalmaya yönelik

tavrı sözlü eserlerinde de dikkat çekmektedir. Sözlü eserlerinin en bilinenleri Gülizar makamındaki iki beste, ağır ve yürük semailerle şedd-i araban makamındaki beste ve yürük semaileridir (Yener, 2016: s. y)³.

Tanburi İsak'ın padişah III. Selim'den başka öğrencileri de olmuştur. Bunlar Zeki Mehmet Ağa, Tanburi Mehmed Ağa ve Dr. Suphi Ezgi'nin hocası Kuyumcu Oskiyam Efendi'dir. Böylece Tanburi İsak'ın tanbur tavrı, öğrencileri sayesinde kuşaktan kuşağa aktarılarak Dr. Suphi Ezgi'ye kadar gelmiştir. 18.yy, tanbur çalgısının en çok gündemde olmaya başladığı yüzyıldır. Bu yüzyılda, Dilhayat Kalfa, Zeki Mehmed Ağa, Tanburi Mustafa Çavuş, Tanburi Ali Çavuş, Tanburi Osman Ağa başta olmak üzere pek çok tanburi bestekar yetişmiş, geleneksel Türk sanat müziğine önemli eserler vermişlerdir (Bişak Özdemir, 2018: 138).

18. yy'da tanbura gösterilen ilgi 19. yy'da daha da artmaya başlamış ve birçok tanburi yetişmeye başlamıştır. Hızır Ağa, Tanburi Ali Efendi, Tanburi Arif Mehmed Ağa (Keçi), Kuyumcu Oskiyam, Tanburi Büyük Osman Bey ve geleneksel Türk sanat müziğine kendine özgü çalım teknikleri ile farklı bir tanbur tavrı kazandıran Tanburi Cemil Bey örnek olarak söylenebilir.

Baloğlu, Tanburi Cemil Bey (1871-1916)'in icrasını şöyle değerlendirir; “Uzun seslerde seri mızraplar kullanmak, hızlı pasajlarda senkronize bir sağ el-sol el uyumu, soru-cevaplar kullanarak üst telleri icraya dâhil etmek, teller arası mevcut tabii ahenk ile oluşan akorlara ek olarak Avrupa müziğindeki polifoni mantığıyla akor kullanmak vb. özellikler Cemil Bey'in tanburunda hemen fark edilen unsurlardır” (2021: 97-98). Bundan dolayıdır ki farklı icra ve çalım tekniğiyle birçok tanburiden ayrılmış ve yenilikçi icrası ile kendine özgü tavrı ile dikkat çekmiştir. Dolayısıyla, tanburun tanınmasında rol oynayan ve yetiştirdiği öğrencileri ile, sade tavrı ile dikkat çeken Tanburi İsak'tan farklı ve yenilikçi tarzı ile ayrıldığını söylemek mümkündür. Bazı müzik çevreleri tarafından icrasındaki farklılıklar dolayısıyla tepki ile karşılanmakla birlikte, bu durum onun tanınırlığını hızlandırmıştır. Yenikapı Mevlevihanesi şeyhi Mehmet Celaledin ve Tanburi Ali Efendi'nin Cemil Bey'in icrasını beğenmeleri de aslında eski tavrın bazı temsilcilerinin bu yeni tavrı farklı ama kabul edilebilir düzeyde bir ustalık belirtisi olarak kabul ettikleri söylenebilir; Gavsi Baykara, dedesi Mehmed Celal Dede'nin Cemil Bey'i dinledikten sonra ona şöyle hitap ettiğini söylemektedir; “Oğlum, bu sizin çaldığınız, benim

³ s. y: sayfası yok (kısaltma).

bildiğim tanbur değil, fakat musiki namına şimdiye kadar dinlediğim şeylerin en güzeli. Sizin, bu vaziyet karşısında hiç kimseden istifade etmeye ihtiyacınız yok. Bu tuttuğunuz yolda hiçbir söze kulak asmayarak her şeye rağmen yürüünüz. Allah feyzinizi arttırsın” (Baykara 2017’den akt, Baloğlu, 2021: 98).

Tanburi Cemil Bey’in oğlu Mesud Cemil (1902-1963) de kendisinden sonra gelen tanburilerden olmakla birlikte, küçük yaşta babasını kaybettiği için ondan yeterince faydalanamamış, babasının öğrencileri Kadı Fuat Bey’den ve Refik Fersan’dan eğitim almıştır. Bununla birlikte hocalarının klasik üslubu ile babasının yenilikçi tarzının bir sentezini yaptığını söylemek mümkündür. Özcan konuya ilişkin şunları vurgular;

“Tanburu bir müzikalite ve teknikle icra eden Mesut Cemil’in babası gibi çok mızrap kullanılarak ritimsel melodinin şekillendirildiği bir tanbur tarzı vardı. İhsan Özer, Mesut Cemil’in geleneksel müziğiyle yetiştiğini, babasının tarzını kendi tarzıyla birleştirerek yeni bir üslup oluşturduğunu ifade eder” (Özcan, t. y).

20. yy.’ın başlarında yaşamış olan tanburi İzzettin Ökte (1910-1991), Tanburi Cemil Bey’in öğrencilerinden ders alarak klasik üsluptaki kendisine has tavrıyla, yaşadığı dönemin en önemli tanburileri arasında yer almıştır. Ankara ve İstanbul radyolarındaki saz sanatçılığının yanında, İstanbul Belediye Konservatuarı Türk Musikisi İcra Heyetinde tanbur çalan Ökte, Bir dönem Ankara Radyosu’nda müdür yardımcılığı görevi de yapmıştır (Güntekin 2010’dan akt, Tuğrul, 2020: 19).

Yirminci yüzyılın son yarısında yaşamış olan yakın dönem çağdaşlarımızdan Necdet Yaşar (1930-2017) da bağlama çalarak başladığı müziğe, Mesut Cemil’in tanbur icrasını dinledikten sonra, yirmili yaşlarının başında tanbur çalmaya başlamıştır. Konu’nun Necdet Yaşar ile müzik yaşamı üzerine yaptığı görüşmede Yaşar tanbura başlayışını şöyle ifade eder;

“20 yaşında yani 1950 yılında, İstanbul radyosuna geldik. Gaziantep’li gençler, Antep’in kurtuluşu dolayısıyla Antep türkülerini çaldık. Ortaokulda, lisede bağlama çaldım. Henüz tanbura başlamamıştım. Sonra Mesut Cemil’i dinleyerek tanbura yöneldim. Şöyle böyle, çok kısa sürede toparladım diyebilirim. Elim yatkındı. 1953’te de burada Mesut Cemil’in klasik korosuna tanburi olarak girdim. Niyazi Sayın da Neyzen olarak geldi.

Onunla da ilk tanışmamız böylece 1953 yılında burada başlamış oldu. Mesut Cemil'in ölümüne kadar geçen 10 yıl içerisinde biz ondan öğrendik de öğrendik. Neler neler öğrendik. Onu da genç kaybettik babası gibi. Ama kâh arkadaş gibi olduk. Kâh baba evlat gibi olduk. Yani onunla böyle unutulmaz bir beraberlik, sevgi, muhabbet, baba, evlat ilişkimiz oldu. Nur içinde yatsın. Elde ettiğim her şeyi baba oğul Cemil'ler sayesinde ettim. Minnetim sonsuzdur” (Konu, 2017: s. y).

Necdet Yaşar, tanburdan yüksek bir ses şiddeti elde etmek için daha kuvvetli mızrap vuruşları geliştirmiş, bağlamada kullandığı tezeneleri tanbur mızrabına uyarlamaya çalışarak, taksimlerinde Türk halk müziği temalarına da yer vermiştir. Yaşar tanburla yaptığı taksimlerinde makam bilgisini çok iyi bir şekilde kullanmaya gayret ederek, makamı bütün özellikleriyle istemiş ve aynı makamda yaptığı taksimlerinde her zaman farklı ezgisel yapılar yaratma konusunda ustalığını göstermiştir (Koyuncuoğlu, Çakırer: 233).

Necdet Yaşar taksimlerini yaparken taksim sonrasında seslendirilecek olan eserin türüne, dönemine göre taksim yapacak kadar kuramsal bilgiye ve bunu çalgısına aksettirecek kadar teknik donanımına sahip bir tanburidir. Klasik bir eserden önce yaptığı taksim ile bir fasıl şarkısı öncesinde yaptığı taksimindeki farklılık dikkat çekicidir. Dolayısıyla Yaşar için Tanburi Cemil Beyle başlayıp, oğlu Mesut Cemil'le günümüze kadar gelen tanbur üslubunun, 1950'den sonraki en önemli temsilcilerinden biri, günümüzde birçok tanburi tarafından örnek alınan bir ustadır demek yerinde olacaktır (Alpa, 2009: 2).

Necdet Yaşar'ın çağdaşlarından diğer bir tanburi de Ercümen Batanay (1927-2004)'dir. Tanburi ve besteci Kemal Batanay'ın oğlu olması sebebiyle tanbur ile çok küçük yaşlarda tanışma şansını elde etmiş sanatçılardandır. Beş yaşında babasının hocası Rauf Yekta Bey'in ona hediye ettiği tanbur ile eğitimine başlayan Batanay, uzun yıllar mızraplı tanbur ile çalışmalarına devam etmiştir. İstanbul Radyosunda çalıştığı dönemde Hamiyet Yüceses, Zeki Müren, Safiye Ayla ve Müzeyyen Senar gibi birçok soliste mızraplı tanburuyla eşlik etmekle birlikte, yaylı tanbur ile tanışmasından sonra bu çalgıyla özdeşleşmiş ve gazino çalışmalarını yaylı tanbur sanatçısı olarak sürdürmüştür (Yaşamöyküsü, t. y).

Yirminci yüzyılın önemli tanburileri arasında yer alan Sadun Aksüt (1932-2023) Laika Karabey ile başladığı tanbura İzzettin

Ökte'den dersler alarak devam etmiştir. İstanbul Devlet Türk Musikisi Devlet Konservatuvarının kurulmasıyla, 1975-2000 yılları arasında hocası İzzettin Ökte'den öğrendiklerini öğrencilerine aktarmıştır. Türkiye'de yayınlanan ilk tanbur metodunu yazması, Aksüt'ün icracılığının yanında bir eğitimci olarak da bu alana önemli katkısını ortaya koymuştur

Sadun Aksüt'ten aldığı derslerle tanbura başlayan tanburi, besteci ve eğitimci Akın Özkan (1934-2007), kısa sürede icrasında ilerlemeler kaydederek, yaşadığı dönemin klasik üslupta icra yapan tanburilerinden olmuş, ilerleyen yaşlarında yaylı tanburu ile gazinolarda birçok sanatçıya da eşlik etmiştir. TRT Ankara radyosunda hem tanbur sanatçısı hem de koro şefi olarak uzun yıllar çalıştıktan sonra, TRT Ankara radyosundan emekli olmuştur. Emeklilik sonrası İzmir'e yerleşen Özkan, 1987-2005 yılları arasında E.Ü. Devlet Türk Musikisi Konservatuvarında öğretim görevlisi olarak çalışmış, birçok idari görevde yer almıştır. Konservatuvardan ayrıldıktan birkaç yıl sonra, 2007 yılında hayata veda etmiştir. Yetiştirdiği birçok tanburi ve ses sanatçısı, halen TRT ve Devlet Korolarında görev yapmaya devam etmektedir.

Çağdaşlarımızdan Murat Salim Tokaç (1969), aslında bir tıp hekimi olmakla birlikte, tanburi olarak ve başarılı bir müzik insanı olarak çalışmalarına devam etmektedir. Türk Müziği yorumculuğu alanında doçentlik unvanı bulunan Tokaç, Kültür Bakanlığı Samsun Devlet Klasik Türk Müziği Korusu'nda 1991 yılında ney ve tanbur sanatçısı olarak görev aldıktan sonra, aynı koroda şef olarak da görev almıştır. Halen İstanbul Devlet Türk Müziği Araştırma ve Uygulama Topluluğu sanat yönetmenliği görevini yürütmekle birlikte, Türkiye Cumhuriyeti Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü görevini de devam sürdürmektedir (Tuğrul, 2020: 29).

Günümüz tanburilerinden Murat Aydemir (1971), İstanbul Teknik Üniversitesi (İ.T.Ü) Türk Müziği Devlet Konservatuvarı Çalgı Eğitimi Bölümü'nü bitirdikten sonra başarılı bir tanbur sanatçısı olarak çalışmalarını sürdürmektedir. Cengiz Onural ve Derya Türkan ile kurduğu İncesaz grubu ile birçok albüm yapan sanatçı, halen yurtiçi ve yurtdışında konserler vermeye devam etmektedir. Makamları tanbur ile açıklayarak yazmış olduğu "Türk Müziği Makam Rehberi" adlı kitabı dönemimiz tanburilerine önemli bir referans olmaktadır. Aydemir, 1990'dan itibaren Cumhurbaşkanlığı Klasik Türk Müziği Korusu'nda solist olarak görev yapmaktadır (Tuğrul, 2020: 24).

Bahsi geçen çağdaşlarımızın yanında, günümüzde konservatuvarlarda, devlet koroları ve TRT kurumlarında çok başarılı tanburiler görev almakta ve geleneksel Türk sanat müziği mirasımızı gelecek nesillere aktarmaya devam etmektedirler.

Rauf Yekta, Şehbal Dergisi'nde tanburun geleneksel Türk sanat müziğindeki yeri, önemini şu şekilde vurgulamıştır;

Tanbur, Osmanlı dönemi müzik üstatları tarafından çok rağbet gören bir çalgıdır. Osmanlı müzik tarihine bakıldığında, yüksek değerde eserler besteleyen bestecilerimizin çoğunun tanburi olduğu dikkati çeker. Bestelenen saz semai ve peşrevlerin yüzde sekseninin bestecisinin tanburi oldukları bilindiğine göre tanbura “Doğunun Pianosu” demek hiç de abes değildir. Nasıl ki Batı müziği bestecileri en önemli operaları piyano ile bestelenmişse Türk Müziğinin en güzel eserlerinin çoğu da tanbur ile bestelenmiştir. Müziğimizin en güzel peşrev, kar, nakış, murabba, beste gibi eserleri en başarılı şekilde seslendirecek çalgı mızrap ile çalınan tanburdur. Zaten tanburun kendine has üslubu müziğimizin esaslarını o kadar etkilemiştir ki, bu alanda ün yapmış müzik adamları tarafından müziğimiz “tanbur musikisi” olarak anılmaktadır. Tanbur sadece bestecilerimiz tarafından rağbet görmeye kalmayıp, makamlara vakıf olmak isteyen solistler tarafından da perdelerinin sabit ve belirli olmasından dolayı tercih edilen bir çalgı olmuştur (Uymaz, 2005: 53).

Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuarı öğretim görevlilerinden merhum Akın Özkan (1934-2007) kendisi ile yapılan görüşmede, Rauf Yekta tarafından da üzerinde durulan unsurları şöyle vurgulamıştır:

“Türk müziğinin makamlarına ve komalı seslerine hâkim, iyi bir icracı olmak isteyen solistler, eserlerini tanbur eşliğinde seslendirdiklerinde makamın bütün seslerini en güzel ve en doğru şekilde seslendirebilirler. Çünkü müziğimizdeki bütün perdeleri üzerinde barındıran tek çalgı tanburdur ve “Türk Müziğinin Pianosu” olarak anılmasının sebebi de budur. Konservatuarda solist yetiştirmek üzere aldığımız Ses Eğitimi Bölümü öğrencilerine meslek çalgısı olarak özellikle tanbur çaldırmamızın sebebi de budur (Özkan, 2004).”

YÖK Ulusal Tez Merkezi'nde Geleneksel Türk sanat müziğinin en önemli çalgılarından biri olarak atfedilen tanbur ve bu alanda yetişmiş tanburilere ilişkin birçok tez çalışması mevcuttur. Tanburun fiziki yapısı, tarihsel gelişim ve değişimi, eğitimi ve icra

tekniklerine ilişkin tezlerin yanında, tanbur icrasında ekol olmuş tanburilerin eserleri, taksim ve icra analizlerini yazdıkları eğitim materyalleri daha çok önemsenmiş ve sayıca daha fazla teze konu olmuştur.

YÖNTEM

Çalışmada öncelikle literatür taraması yöntemi kullanılmış ve YÖK Ulusal Tez Merkezi'nde, tanbur ve tanburileri konu alan erişime açık beşi doktora, dördü sanatta yeterlilik ve 33'ü yüksek lisans olmak üzere 42 adet lisansüstü tez çalışmasına ulaşılmıştır. Çalışmanın amacı lisansüstü tezlere ait bibliyografya analizinin, konuyla ilgili araştırmacılara yol göstermesidir.

Araştırmacılara ilgili alanın araştırma sürecinde rehber niteliği taşıyan ve yarar sağlayan bibliyografyalar oluşturulurken çeşitli yöntemlerden yararlanılır. Bu yöntemlerin ortak noktası, tespit edilen materyallerin incelenmesi ve bilgilerin düzenlenerek sunulması olarak ifade edilebilir. Bir başka deyişle bibliyografyalar birbirinden farklı yayınlarda ve çeşitli kataloglarda bulunan, belli bir coğrafyayı, belli bir yazarı ve belli bir konuyu ele alan çalışmaların bir araya getirilerek, içeriklerinin belirli ipuçları aracılığı ile düzenlendiği çalışmalardır. Böylece araştırmacılara yeni fikirler vererek zaman kazandırma amacını taşır (Tuna, 2017: 125). Bibliyografya çalışmaları, yapılan çalışmanın kapsam ve konusuna kaynakların da türlerine göre çeşitlilik gösterir. Salih Ergan, Türkiye Müzik Bibliyografyası'nı aşağıdaki şekilde sınıflandırmıştır:

“A. Zamana Göre Bibliyografyalar

Tamamlanmış Bibliyografya

Periyodik Bibliyografya

B. Kapsamına Göre Bibliyografyalar

Milli Bibliyografya

Milletlerarası Bibliyografya

Genel Bibliyografya

Özel Bibliyografya

*Şahıs bibliyografyası

*Yer bibliyografyası

C. Tertip Edilişlerine Göre Bibliyografyalar

Alfabetik Bibliyografya

Sistemantik Bibliyografya

Kronolojik Bibliyografya” (Ergan, 1994: 13).

Bu çalışma özelinde YÖK Ulusal Tez Merkezi’nde yer alan tanbur ve tanburilere ait erişime açık lisansüstü tezler incelenmiş, aşağıda belirtilen yöntem doğrultusunda değerlendirilmiş ve elde edilen veriler sonuç bölümünde açıklanmıştır. Çalışmanın evrenini oluşturan tanbur ve tanburiler hakkındaki lisansüstü tezler bibliyografyası analizi, tamamlanmış ve milli bibliyografya özelliklerini taşımaktadır. Çalışmanın örneklemini ise, konuyla ilgili tezler içerisinde erişime açık olan 42 adet lisansüstü tez oluşturmaktadır. Konuya ilişkin tezlerin listesi eklerde yer almaktadır. Nitel araştırma doküman analizi, gözlem ve görüşme gibi nitel veri toplama tekniklerinin kullanıldığı ve olayların kendi doğal ortamında gerçekçi ve bütüncül bir şekilde ortaya konmasına yönelik nitel süreçlerin izlendiği araştırma yöntemidir (Yıldırım ve Şimşek, 2008: 39). Çalışma, bu özelliği ile nitel bir araştırma olmakla birlikte, bulguların tablolarla ifade edilmesi dolayısıyla nicel araştırmayı da içeren karma araştırma yöntemine örnek teşkil eder.

BULGULAR

Tablo 1. Lisans Üstü Tezlerin Üniversitelere Göre Dağılımı

ÜNİVERSİTE ADI	FREKANS(f)	YÜZDE (%)	TOPLAM
AFYON KOCATEPE ÜNİVERSİTESİ	3	7,14	3
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ	1	2,38	1
BURSA ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ	2	4,76	2
CUMHURİYET ÜNİVERSİTESİ	1	2,38	1

EGE ÜNİVERSİTESİ	3	7,14	3
GAZİ ÜNİVERSİTESİ	1	2,38	1
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ	7	16,6	7
İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ	3	7,14	3
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ	1	2,38	1
İSTANBUL OKAN ÜNİVERSİTESİ	1	2,38	1
İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ	6	14,28	6
KARADENİZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ	1	2,38	1
MARMARA ÜNİVERSİTESİ	2	4,76	2
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ	1	2,38	1
NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ	2	4,76	2
ONDOKUZ MAYIS ÜNİVERSİTESİ	2	4,76	2
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ	3	7,14	3
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ	2	4,76	2

TOPLAM	42	100	42
--------	----	-----	----

Tablo 1'e göre Atatürk Üniversitesi, Cumhuriyet Üniversitesi, Gazi Üniversitesi, İstanbul Üniversitesi, İstanbul Okan Üniversitesi, Karadeniz Teknik Üniversitesi ve Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitelerinde birer (%2,38) tane, Bursa Uludağ Üniversitesi, Marmara Üniversitesi, Necmettin Erbakan Üniversitesi, Ondokuz Mayıs Üniversitesi ve Yıldız Teknik Üniversitelerinde ikişer (%4,76) tane, Afyon Kocatepe Üniversitesi, Ege Üniversitesi, İnönü Üniversitesi ve Selçuk Üniversitelerinde üçer (%7,14) tane, İstanbul Teknik Üniversitesinde altı (%14,28) tane, Haliç Üniversitesinde ise konuya ilişkin yedi (%16,6) tane tez yapılmıştır. Yukarıdaki tablodan da görüldüğü üzere, toplam yedi tane olmak üzere en çok tez Haliç Üniversitesinde yapılmıştır.

Tablo 2. Lisansüstü Tezlerin Yıllara Göre Dağılımı

TEZLERİN YILLARI	FREKANS (f)	YÜZDE (%)	TOPLAM
1992	1	2,38	1
1997	1	2,38	1
1999	1	2,38	1
2007	1	2,38	1
2008	1	2,38	1
2009	2	4,76	2
2011	3	7,14	3
2012	2	4,76	2
2013	2	4,76	2
2014	1	2,38	1
2015	1	2,38	1

2016	1	2,38	1
2017	3	7,14	3
2018	2	4,76	2
2019	7	16,6	7
2020	7	16,6	7
2021	2	4,76	2
2022	4	9,52	4
TOPLAM	42	100	42

Tablo 2'ye göre 1992, 1997, 1999, 2007, 2008, 2014, 2015, 2016 yıllarında birer (%2,38) tane, 2009, 2012, 2013, 2018, 2021 yıllarında ikişer (%4,76) tane, 2011, 2017 yıllarında üçer (%7,14) tane, 2022'de dört (%9,52) tane, 2019 ve 2020'de yedişer (%16,6) tane tez yapılmıştır. 2019 ve 2020 yıllarında konuya ilişkin yapılan tezlerde bir artış dikkati çekmektedir.

Tablo 3. Lisans Üstü Tezlerin Konularına Göre Dağılımı

KONU ALANLARI	FREKANS (f)	YÜZDE (%)	TOPLAM
ÇALGI (TANBUR)	14	33,33	14
İCRACI-BESTECİ (TANBURİ)	28	66,66	28
TOPLAM	42	100	42

Tablo 3'e göre 42 tezin 14'ü (%33, 33) çalgıya, 28'i (%66,66) ise tanburili icracı ve bestecilerine yöneliktir. Tablodan da görüldüğü üzere tanburilerle ilgili yapılan çalışmalar tanburla ilgili yapılanların iki katı değerindedir. Bunun sonucunda, yaşadığımız dönem müzik insanlarının geleneksel taksim ve icralarıyla geleneksel Türk sanat müziğinde önemli yeri olan tanburileri referans aldığını, onların

çalışmalarının geleneksel müziğin, kültürel ve müzikal belleğinin genç kuşaklara aktarılmasında önemli rol oynadığını söylemek mümkündür.

Tablo 4. Tanbura İlişkin Lisans Üstü Tezlerin Alt Konu Alanlarına Göre Dağılımı

ALT KONU ALANLARI	FREKANS(f)	YÜZDE (%)	TOPLAM
TANBURUN YAPISI	3	21,42	3
TANBURUN TARİHİ GELİŞİMİ	2	14,28	2
TANBUR EĞİTİMİ VE İCRA TEKNİKLERİ	6	42,85	6
DİĞER	3	21,42	3
TOPLAM	14	100	14

Tablo 4'e göre 14 tezin üçü (%21,42) tanburun yapısı, ikisi (%14,28) tanburun tarihi değişim ve gelişimi ve altısı (%42, 85) tanbur eğitim metodu ve icra tekniklerine yöneliktir. Konuya ilişkin yazılmış tezlerin diğer üçü (%21,42) ise şu konuları içermektedir; Geleneksel Türk müziği çalgılarından tanburun sanal çalgı kitaplığının oluşturulması, Türk makam müziği çalgılarından tanburun müzik prodüksiyonu için kayıt yöntem ve teknikleri, kemençe, ney ve tanbur için orkestral yazım tekniği. Birçok alanda hızlı bir değişim ve gelişim sürecinde olduğumuz dikkate alındığında, yenilikçi yaklaşımların tez konularına da yansıdığını söylemek mümkün olacaktır.

Yukarıdaki tabloda da nicel olarak görüldüğü üzere, tanbur ile ilgili yapılan tezlerde tanbur metodu ve icra tekniğine ilişkin çalışmaların diğer alt konulara göre daha fazla önemsendiği görülmektedir. Geleneksel Türk müziği alanında eğitim veren programların yaygınlaşmasıyla birlikte, çalgı eğitiminde daha akademik yöntemler tercih edilmeye başlanmıştır. Buradan hareketle çalgı metodu hazırlama çalışmalarının da arttığı ortaya konulan bulgularla örtüşmektedir.

Tablo 5. İcracı ve Bestecilere (Tanburi) İlişkin Lisans Üstü Tezlerin Alt Konu Alanlarına Göre Dağılımı

ALT KONU ALANLARI	FREKANS (f)	YÜZDE (%)	TOPLAM
TANBURİLERİN TAKSİM VE İCRALARININ ANALİZLERİ	12	42,85	12
TANBURİ BESTECİLERİN ESERLERİNİN ANALİZLERİ	12	42,85	12
TANBURİLERİN YAZDIĞI EĞİTİM MATERYALLERİ VE TEKNİK ÇÖZÜMLEMELER	4	14,28	4
GENEL TOPLAM	28	100	28

Tablo 5'e göre 28 tezin 12'si (%42,85) tanburilerin taksim ve icralarının analizlerine, 12'si (%42,85) tanburi bestecilerin eser analizlerine, dördü (%14,28) tanburilerin yazdığı eğitim materyali ya da teknik çözümlemelere aittir.

Türk sanat müziği geleneğini temsil kabiliyetine sahip tanburilerin taksimleri ve seslendirme şekilleri geleneği yansıtan ve çoğunlukla virtüözite gerektiren icralar olarak kabul edilirler. Taksim ve icra gibi işitsel veriler, icranın göstereni olan notalara dayanan tanbur metotlarıyla kıyaslandığında, daha fazla detay sunmaktadır. Tanburilere ait taksim, icra ve eserlerin analizlerini konu alan çalışmaların, araştırmacılar tarafından daha çok tercih edilmesinin sebebi olarak bunu göstermek mümkündür. Böylece araştırmacılar, Türk sanat müziği geleneğinde önemli yeri olan tanburilerin icra tavırlarına ilişkin bilgiye ulaşarak, yeni icracıların kendi müzikal birikimlerini geliştirebileceği zemini hazırlamaktadır. Bu tarz çalışmalar eski tanburiler ile yeni tanburiler arasında bir köprünün kurulmasına, geleneğin genç kuşaklara aktarımına önemli katkılar

sunmasına, tanburilerin icraları arasındaki benzerlik ve farklılıkların aynı ekseninde değerlendirilmesine zemin hazırlayacaktır.

Tablo 6. Lisansüstü Tezlere Konu Olan İcracı ve Bestecilerin (Tanburi) Dağılımı

TANBURİLERİN ADLARI	FREKANS(f)	YÜZDE (%)	TOPLAM
DR. SUPHİ EZGİ	1	4,16	1
İZZETTİN ÖKTE	1	4,16	1
MESUD CEMİL	2	8,33	2
NECDET YAŞAR	2	8,33	2
TANBURACI OSMAN PEHLİVAN	2	8,33	2
TANBURİ ALİ EFENDİ	1	4,16	1
TANBURİ CEMİL BEY	12	50	12
TANBURİ MUSTAFA ÇAVUŞ	2	8,33	2
TANBURİ NUMAN AĞA	1	4,16	1
TOPLAM	24	100	24

Tablo 6'ya göre konuya ilişkin 24 tezden Dr. Suphi Ezgi, İzzettin Ökte, Tanburi Ali Efendi ve Tanburi Numan Ağa'ya ait birer (%4,16) tane, Necdet Yaşar, Mesud Cemil, Tanburacı Osman Pehlivan ve Tanburi Mustafa Çavuş'a ait ikişer (%8,33) tane ve Tanburi Cemil Bey'e ait 12 (%50) tane tez yapılmıştır. Gerek sözlü eserleri gerek saz eserleri gerek tanbur ve gerekse kemençe icralarıyla birçok alanda yaptıkları olan ve geleneksel Türk sanat müziğinde bir ekol olmuş Tanburi Cemil Bey'e ilişkin tez sayısının fazla sayıda olması ve hatta yapılan tezlerin yarısının ona ait olması dikkat çekicidir.

Tablo 7. Lisansüstü Tezlerin Araştırma Yöntemlerine Göre Dağılımı

ARAŞTIRMA YÖNTEMLERİ	FREKANS (f)	YÜZDE (%)	TOPLAM
NİTEL	40	95,23	40
NİCEL	1	2,38	1
KARMA	1	2,38	1
TOPLAM	42	100	42

Tablo 7'e göre 42 tezin 40'ı (%95,23) nitel, biri (%2,38) nicel ve biri (%2,38) karma araştırma yöntemleri kullanılarak hazırlanmıştır.

Nitel yöntem, çalgıların tını ve frekans analizleri, fiziki yapıları ya da stüdyo mikrofon teknikleri vb. gibi nicel analizlerin dışında, müziğe ilişkin yapılan çalışmalarda sıklıkla başvurulan bir yöntem olarak karşımıza çıkar. Taranan lisansüstü tezlerde, besteciler, eğitimciler, tanburiler ve çalgı yapımcılarla yapılan görüşmelerle birlikte, taksim, makam, eser ve icra analizleri de bu alandaki doküman analizleri kapsamında yer almaktadır. Dolayısıyla bu alanda kullanılan en işlevsel yöntemin nitel araştırma yöntemi olmasının geçerli bir göstergesi olarak, bibliyografik analizi yapılan 42 tezin 40'ında nitel araştırma yönteminin kullanılması bu savı kanıtlar niteliktedir.

Tablo 8. Lisansüstü Tez Yazarlarının Cinsiyet Dağılımı

YAZARLARIN CİNSİYETLERİ	FREKANS (f)	YÜZDE (%)	TOPLAM
KADIN	9	21,42	9
ERKEK	33	78,57	33
TOPLAM	42	100	42

Tablo 8'e göre 42 tezin 33'ü (%78,57) erkek, dokuzu (%21,42) kadın yazarlara aittir.

Tanbur ve tanburilere ilişkin lisansüstü tez yazarlarının cinsiyetine göre dağılımı incelendiğinde, erkeklerin kadın

araştırmacıardan yaklaşık üç kat daha fazla olduğu dikkat çekmiş ve bu dağılımın alana özgü olduğu sonucu ortaya çıkmıştır.

SONUÇ VE ÖNERİLER

YÖK Ulusal Tez Merkezinde tanbur ve tanburilere ilişkin 1989-2022 yılları arasındaki 50 tezin 42'si erişime açıktır. Dolayısıyla %84'lük bir erişimle konuya ilişkin bibliyografik analizler yapılabilmektedir.

Tanbur ve tanburilere ilişkin çalışmalarda gözlem, görüşme ve veri toplama tekniklerini içeren araştırma yöntemi olarak, nitel araştırma yöntemi büyük oranda tercih edilmiştir. Ancak çalgı yapımı ve sayısal verilere ihtiyaç duyulan çalışmalarda nicel ya da karma (nicel-nitel) araştırma yöntemleri tercih edilmiştir.

1992 ile 2022 yılları arasında yapılmış 42 tezin tasnifi sonucunda, tanbur ve tanburileri konu alan en fazla tezin (yedi tane), Haliç Üniversitesinde yapıldığı tespit edilmiştir. Tezlerin yıllara dağılımına bakıldığında ise, 2019 ve 2020 yıllarında yapılan tezlerin sayısında diğer yıllara oranla belirgin bir artış dikkat çekmektedir. Bu durum, 2020 yılında yaşanan covid-19 pandemi sürecinin araştırmacıların akademik çalışmalarını tamamlamasında olumlu bir rol oynadığını düşündürmektedir.

Tanbur ve tanburilere ilişkin yapılmış lisansüstü tezlerin oranına bakıldığında tanburilerin icra ve eserlerinin analizlerinin araştırma konusu olarak daha çok tercih edildiği, hatta tanburla ilgili tezlerin iki katı olduğu dikkat çekmektedir. Böylece çalgının yapısı ve tarihsel süreçlerindense, tanburilerin makamları işleyişinin, icra tavırlarının ve ezgi yaratma üsluplarının daha çok araştırma konusu edildiği tespit edilmiştir.

Lisansüstü tezlere konu olan icracı ve bestecilerin (tanburi) dağılımına bakıldığında, konuya ilişkin 24 tezin yarısının Tanburi Cemil Bey'in icra ve makamsal analizlerine aittir. Geleneksel Türk sanat müziğinde ekol olmuş, taksimleri, sözlü ve çalgısal eserleri, tanbur ve kemeçe icralarındaki özgünlüğü ile kendine ait icra tarzını yaratmış bir tanburi olarak, birçok teze konu olması müziğimize çok önemli katkılar sunduğunu bizlere göstermiştir. Özellikle tanbur taksimlerinin analizlerinin yapılması ile Tanburi Cemil Bey'in icrasına ilişkin bulguların yeni nesil tanburilere örnek teşkil etmesi, geleneğin genç kuşağa aktarılması açısından çok değerli kazanımlardır.

Tanburla ilgili çalışmaların alt konularında en çok çalışma yapılan konu tanburun fiziki yapısı ve tarihi gelişimi eşit sayıda olmak üzere takip etmektedir. Günümüzde müzik kurumlarında metot ile çalgı öğrenme ve öğretme eğiliminin ivme kazanmasının sonucu olarak, tanburun metotlarının daha çok araştırmaya konu olduğunu söylemek mümkündür. Ayrıca tanburun icrasına yönelik farklı çalışmaların da olduğu saptanmıştır. Tanburun sanal çalgı kitaplığının oluşturulması, orkestral yazım tekniği, müzik prodüksiyonu için kayıt yöntem ve teknikleri gibi konuların azınlıkta da olsa çalışılmaya başlandığı tespit edilmiştir.

İncelenen lisansüstü tezlerin alt konu alanlarına göre dağılımı irdelendiğinde, taksim, eser ve icra analizi odaklı çalışmaların, tanburilerin yazdığı metotlara odaklanan çalışmalara kıyasla nicel olarak daha çok öne çıktığı görülmektedir. Bu durum geleneğin ve müzikal belleğin genç nesle taşınmasında tanburilerin taksim ve icralarına daha çok önem verildiğini ortaya koymaktadır. Metotların temel aracı olan notanın göstergebilimsel bir yaklaşımla icranın göstereni olduğunu, bir veri olarak gerçek icrayla aynı olmadığını, bu açıdan işitsel kayıtların daha işlevsel olmasının da bu tercihte payı olduğu düşünülmüştür.

YÖK'ün 2022-2023 yılı yükseköğretim yönetim bilgi sistemindeki istatistiklerine göre lisansüstü seviyede kadın araştırmacı sayısının erkek araştırmacı sayısına yakın olmasına karşın, tanbur ve tanburilere ilişkin lisansüstü tez yazarı erkek araştırmacıların kadın araştırmacılardan yaklaşık üç kat fazla olduğu dikkati çekmiştir. Tanbur alanında çalışan kadın araştırmacıların cinsiyet bakımından nicel olarak geri planda kaldıklarını söylemek mümkündür.

Günümüzde birçok konservatuvarda çalgı yapım bölümleri açılmakta ve faal olarak eğitim vermektedir. Tanburun yapısına ilişkin yenilik ve geliştirme yöntemlerinin bu bölümlerde uygulanması, lisansüstü çalışmalarda araştırma konusu olması, tanburun yapısına ilişkin çalışmaların oranının yükselmesine ve geleneğin değişim-gelişim dinamiğinin sürdürülmesine katkı sunacaktır.

Konservatuvar mezunu tanburilerin her geçen gün arttığı günümüzde, geleneksel icra tekniklerinin notaya yansıtıldığı, yani yazılı kültür ortamına da uyumlandırıldığı tanbur metotları yazılmaktadır. Bu çalışmalar yapılacak yeni araştırmalara konu olması bakımından önem arz etmektedir. Bu sayede, geleneğin aktarım

sürecinin hızlanan sosyal yaşam koşullarına ayak uydurmasının kolaylaşacağı düşünülmektedir.

Son olarak, alanda araştırma yapanların tanbur icrasıyla ilgili oldukları düşünüldüğünde, kadın çalgı icracılarının görünürlüğünün artışının yine geleneğin gelişim sürecini destekleyeceği öngörülmektedir.

KAYNAKÇA

- Alpa, R. (2009), *Necdet Yaşar'ın Tanbur Taksimlerinin Makamsal ve Teknik Analizi*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Selçuk Üniversitesi, Konya.
- Baloğlu, B.Ş. (2020), *Osmanlı Müzik Yaşamının Değişim Sürecinde "gelenek icadı" ve Artistik İcranın Temsilcisi Olarak Tanburi Cemil Bey*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Bişak Özdemir, G. (2018), *Türk Makam Müziğinde Tanbur Çalgısının Yeri ve Önemi*: Fine Arts Dergisi, 13(4), 133 – 140.
- Cevher, H. (2003), *Ali Ufki (Haza Mecmua-i Saz ü Söz)*. Çeviri Yazım İnceleme, İzmir:
- Meta Basım Matbaa.
- Çaylı, F. (2017), *Hızır Bin Abdullah'ın Girişnâme'si Üzerine: XV. Yüzyıl Müzik Teorisi Yazmalarından Bir Transpozisyon Rehberi*: Rast Müzikoloji Dergisi, 5(2), 1587-1600.
- Ergan, S. (1994), *Türkiye Müzik Bibliyografyası (1929-1993)*, Konya: Kuzucular Ofset.
- Koyuncuoğlu Alpa, R Çakırer, Hüseyin S. (2014). *Necdet Yaşar'ın Geçiş Taksimlerinin Makamsal ve Teknik Yapı Yönünden İncelenmesi*: The Journal of Academic Social Science Studies, 26(2), 231-245, Doi: <http://dx.doi.org.10.9761/JASSS2257>
- Tuğrul, O. (2020), *Günümüz Önemli Tanbur İcracılarının Uyguladıkları Etütlerin ve Egzersizlerin İncelenmesi*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Haliç Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, İstanbul.
- Öztuna, Y. (2000), *Türk Musikisi Kavram ve Terimleri Ansiklopedisi* (1.basım), Ankara: AKM. Başkanlığı Yayınları.
- Uymaz, T. (2005). *Şehbal'de Musiki Yazıları Transkripsiyon ve Yorum (51-100. sayılar)*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Üngör, E. R. (2004). *Türklerde Çalgılar*, I. Uluslararası Tarihte Anadolu Müziği ve Çalgıları Sempozyumu, 12-13 Kasım 1999, Ankara.

Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2008), *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri* (6. Baskı), Ankara: Seçkin Yayıncılık.

Tuna, A. (2017), *Müzik Bibliyografyası Bağlamında 2000-2017 Yılları Arasında Yapılmış Lisansüstü Tezler ve Yöntemleri*: Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuarı Dergisi, 2017(11),125-133.

Tura, Y. (2001), *Kantemiroğlu (Kitâbu İlmi'l-Mûsikî alâ vechi'l-Hurûfât). Çeviri Yazım*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

İnternet Erişimi

Karakaya, F. <https://islamansiklopedisi.org.tr/tambur> (Erişim Tarihi: 14/4/ 2023).

Konu, N. <https://fikircografyasi.com/makale/tamburi-cemil-ekolunun-son-temsilcisi-necdet-yasar> (Erişim Tarihi:14/5/2023).

Özcan, N. <https://islamansiklopedisi.org.tr/tel-mesut-cemil> (Erişim Tarihi:16/4/2023).

Yener, S. <http://musikiklavuzu.net/?/blog/bestekarlar/tanburi-izak-efendi-1745-1814>. (Erişim Tarihi: 14/5/2023).

<https://muzikotek.com.tr/tr/banka/besteci/sadun-aksut> (Erişim Tarihi:15/4/2023).

<https://yasamoykusu.com/biyografi/ercumentbatanay> (Erişim Tarihi:14/5/2023).

Görüşme

Akın Özkan'la Görüşme (7/2/2004).

AMY BEACH “CHILDREN’S ALBUM OP. 36” PİYANO ALBÜMÜNÜN İNCELENMESİ

Amy Beach's "Children's Album Op. 36" Piano Album's Review

DOI NO: 10.36442/AMADER.2023.95

Ayşegül GÖKLEN¹

Geliş Tarihi: 03.06.2023

Kabul Tarihi: 02.07.2023

Özet

Bu araştırmada, önemli kadın bestecilerden Amy Beach'in hayatı, müzik eğitimciliği yönü ve çocuk ve gençler için yazdığı beş piyano eserinden oluşan albümü Children's Album Op. 36 incelenmiştir. Araştırmanın amacı Children's Album Op. 36'da yer alan eserlerde kullanılan temel piyano teknikleri ve temel müzikal öğelerin incelenmesidir. Araştırma, nitel bir çalışmadır. Araştırmada veriler doküman incelemesi yöntemi ile toplanmış ve albümde yer alan beş esere ilişkin veriler içerik analizi ile çözümlenmiştir. Temel piyano tekniklerine ilişkin veriler frekans (f) ve yüzde (%) hesaplamaları yapılarak çözümlenmiş ve tablolaştırılmıştır. Temel müzikal öğelere ilişkin veriler tablolar halinde sunularak değerlendirmeleri yapılmıştır. Albümdeki eserlerin temel piyano tekniklerine yönelik analizine bakıldığında; eserlerin tümünde çift ses ve legato tekniklerinin kullanıldığı, eserlerin %80'inde gam, akor ve staccato tekniklerinin kullanıldığı saptanmıştır. Albümdeki beş eserin Minuet, Gavotte, Waltz, March ve Polka olarak adlandırıldığı ve bu dansların özelliklerine uygun yapıda bestelendiği; eserlerin öğrencilerin teknik kazanımlarını destekleyen, sade ve zarif ezgisel yapılara sahip olduğu görülmüştür. Araştırma sonucunda Children's Album Op. 36'nun temel piyano teknikleri ve müzikal kazanımları pekiştirmesi yönüyle piyano pedagojisine yönelik uygun bir kaynak olduğu sonucuna varılmıştır. Kadın bestecilerin tanınırlığının artması, sanatsal ve eğitim içerikli eserlerinin daha çok seslendirilmesi için bu gibi eserlere konser ve eğitim repertuarlarında daha fazla yer verilmesi ve bu alandaki araştırmaların artması önerilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Amy Beach, Children's Album Op. 36, Kadın Besteciler, Piyano, Piyano Eğitimi.

Abstract

In this study the prominent female composer Amy Beach's life, career as a music educator, and her album Children's Album Op. 36, which is comprised of five piano pieces composed for children and youth, are examined. The aim of the study is to investigate the fundamental piano techniques and musical elements used in Children's Album Op. 36. The

¹Öğretim Görevlisi, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Müzik Bölümü, Çanakkale, Türkiye, aysegul.goklen@comu.edu.tr, ORCID ID: 0000-0003-2265-2977

research is of qualitative nature. The data is obtained through document analysis method and data relating to the five pieces in the album are studied with the content analysis method. Data relating to fundamental piano techniques are studied and tabulated through frequency (f) and percentage (%) calculations. Data relating to fundamental musical elements are presented in tables and evaluated. When the analyses relating to the fundamental piano techniques used in the album are considered, it was found that double voice and legato techniques were used in all pieces, while “scales, chords and staccato” techniques were used in 80% of the pieces. It was noted that the five pieces of the album are named Minuet, Gavotte, Waltz, March and Polka, and that they are composed in structures that are fitting with the nature of these dances; and that the pieces have structures that support the technical improvement of the students and have unadorned and elegant melodic structures. In the conclusion of the study, it is maintained that Children’s Album Op. 36 is a suitable resource for piano pedagogy as it reinforces fundamental piano techniques and musical improvements. It is suggested that works of this kind should be increasingly included in the concert and educational repertoires and research in the field should accelerate to augment the recognizability of female composers and ensure their artistic and educational works are performed more frequently.

Keywords: Amy Beach, Children’s Album Op. 36, Women Composers, Piano, Piano Education.

GİRİŞ

Kadınlar yüzyıllar boyu kendilerini yetersiz gören ve toplumsal yaşamda var olmalarını kısıtlayan bir anlayışın içine doğmuş, bu doğrultuda eğitim görmüş ve erkek egemen toplumun değer yargılarına göre meslek tercihlerini yapmak zorunda kalarak toplumsal hayatta var olmaya çalışmıştır. On dokuzuncu yüzyıl Batı toplumlarında kadınların sosyal hayata “çalışan kadın” rolü ile dahil olmaları yerine evde kalarak ailesi ve ev işleriyle ilgilenerek “iyi bir eş olması” beklenmekteydi. On dokuzuncu yüzyıl sonları ve yirminci yüzyıl başlarında dünya çapında kadın hakları hareketleri ortaya çıkmış; kadınlar cinsiyetler arası eşitlik, okul eğitimi, oy kullanma hakları için mücadele vermiştir. Zaman içinde kazanılan bazı haklar ile kadınlar toplumsal yaşamda görünür olmaya başlamıştır.

Müzik tarihinde, kadın besteciler erken dönemlerden beri çalışmalarını sürdürmüş olsalar da eğitim hayatlarında ve kariyerlerinde karşılaşmış oldukları önyargılar nedeniyle müzikal varlıklarının kabul görmesi daha geç dönemlerde gerçekleşmiştir. Kadın ve erkek arasında yaratıcılık, besteleme ve icra yeteneğinde farklılık olmamasına rağmen erkek egemen anlayış sebebiyle kadınlar

yıllar boyu erkeklerle aynı eğitim ve iş olanaklarına sahip olamamıştır. Kadın besteciler akademik müzik eğitimlerinin sınırlandırılması, eserlerinin basımı ve seslendirilmesinde birçok zorlukla karşılaşmıştır. On dokuzuncu yüzyılda yükselen kadın hareketinin etkisi ile Amerika Birleşik Devletleri'nde kadınların toplumdaki rollerinde değişim meydana gelmeye başlamıştır. Müzik alanında da profesyonelleşerek sanatçı veya öğretmen olmak isteyen kadınlar için imkanlar oluşmaya başlamıştır. 1850'lerin başında Amerika Birleşik Devletleri Madison Georgia'da kadınların eğitimine yönelik kurulan *Female Seminary*'de keman ve yaylı çalgı eğitimi verildiği bilinmektedir. 1870'li yıllarda piyano, arp ve gitar kadınlar tarafından çalınan başlıca çalgılar olmuştur. Bu dönem müzik öğretmenliği, kadınlar için kabul gören bir meslek olmuştur. 1897'de *Music Teacher's National Association (Müzik Öğretmenleri Ulusal Birliği)* başkanı, üyelerinin yarısının kadın olduğunu belirtmiştir. 1900 yılına gelindiğindeyse bir dizi profesyonel kadın kemancı ve kadınlardan oluşan birkaç orkestranın oluştuğu bilinmektedir. Amerika Birleşik Devletleri nüfus sayımı raporları, müzik mesleğinde öğretmen veya sanatçı olan kadın yüzdesinin 1870-1900 yılları arasında %36'dan %56,4'e yükseldiğini göstermiştir (Clark, 1996: 2).

Erkek bestecilerin eserlerinin, kadın bestecilerin eserlerine göre sayıca daha fazla olduğu ve daha yaygın kullanıma sahip olduğu görülmektedir. Bunun sebebi olarak kadın bestecilerin yaşadığı toplumsal baskılar ve kısıtlamalar gösterilebilir. Çeşitli müzikal üretim alanlarında olduğu gibi, çocuk ve gençler için yazılmış piyano repertuarı incelendiğinde de durumun aynı olduğu görülmektedir. Bu dönemde Amy Marcy Cheney Beach'in on dokuzuncu yüzyılın seçkin piyanistlerinden ve bestecilerinden biri olarak öne çıktığını belirtmek gerekir. Sanatsal üretiminin yanı sıra çocuk ve gençler için bestelediği piyano eserleri, onun müzik eğitimine olan tutkusunu göstermekte ve piyano pedagojisi için önemli kaynaklar oluşturmaktadır (Huang, 2019: 69).

Bir bestecinin müziğini doğru bir şekilde analiz edip değerlendirirken, içinde bulunduğu dönemi ve toplumsal yaşayışı da anlamak gerekir. Bu bağlamda Amy Beach'in Amerikan İç Savaş'ının sona ermesinden yalnızca iki yıl sonra ABD'nin sosyal ve politik değişim döneminde doğduğunu belirtmek gerekir (Clark, 1996).

Amy Marcy Cheney, 5 Eylül 1867'de Henniker, New Hampshire'da doğmuştur. Babası Charles Abbott Cheney bir kağıt üreticisi ve ithalatçısı, annesi Clara Imogene (Marcy) Cheney amatör bir şarkıcı ve piyanistti. Amy'i piyanist ve besteci olma konusunda

etkileyen iyi müzisyenler büyükannesi Marcy ve teyzesi Franc olmuştur. Mükemmel hafızası erken yaşlardan itibaren kendini gösteren Amy, annesinin çaldığı Strauss'a ait bir vals dinledikten sonra piyanoda çalabilme yeteneğine sahipti. Amy'nin müzikteki yeteneği ve piyano çalma isteğine rağmen annesi, ilk piyano dersini ancak altı yaşında vermiş, bu yaşa kadar piyanoya dokunmasına izin vermemiştir (Block'tan aktaran Huang, 2019: 6).

Amy'nin müzikal yolculuğu, ailesinin Boston'a taşınmasıyla başlamıştır. Sekiz yaşında New England Konservatuari'ndan Ernst Perabo'dan piyano dersleri almaya başlamıştır. On beş yaşına geldiğinde piyano çalışmalarına Carl Baermann ile devam etmiştir. Piyanoya ek olarak, 1881'den 1882'ye kadar Junius Welch Hill ile armoni ve kontrpuan çalışmıştır. Amy Marcy Cheney tarafından yayınlanan ilk beste, 1883'te Franc teyzesine atfedilen bir şarkı olan *The Rainy Day* olmuştur. 1885 yılında Chopin, Rheinberger, Liszt, Rubinstein, Bach, Schumann'ın eserlerini ve Baermann'ın bazı etütlerini içeren bir resitalin gerçekleştirmiştir (Jenkins ve Baron'dan akt. Huang, 2019: 7). Boston Senfoni Orkestrası şefi Wilhelm Gericke, Amy'nin müzikal yeteneğini fark etmiş ve ona orkestranın provalarına katılma fırsatı sunmuştur. Bu dönemde Amy orkestra provalarını takip etmiş, konserlerde dinlediği eserlerin analizlerini yapmış ve bu yolla ilerleyen yıllarda müziğinde kullanacağı besteleme tekniklerini öğrenmiştir. Bu deneyimin ona sağladığı fayda, on dokuzuncu yüzyılın sonlarında ortaya koyduğu en başarılı büyük eserlerinden biri olan *Gaelic Symphony*'yi besteleme sürecinde açıkça görülmüştür (Huang, 2019: 7).

Amy, on sekiz yaşına geldiğinde bir cerrah olan Henry Beach (1843-1910) ile evlenmiş; kısa sürede ev hanımı olarak yeni rolüne adapte olmuş ve kendisini daha gösterişsiz bir yaşamla sınırlandırmıştır. Kocasına müzik öğretmenliği yapmayacağına dair söz vermiş ve yalnızca hayır işleri için resital vermiştir (Block'tan aktaran Huang, 2019: 7). Öte yandan müziğe ilgili biri olan Henry, Amy'i beste yapmaya devam etmesi için teşvik etmiştir. Amy'nin koro ve orkestra için bestelediği *Festival Jubilate Op. 17* adlı eseri 1893 yılında Chicago'da gerçekleştirilen *World's Columbian Exposition*'da, *The Woman's Building*'in açılışında seslendirilmiştir (Jenkins ve Baron'dan akt. Huang, 2019: 7).

Amy Beach, 1910 ve 1911 yıllarında sırasıyla annesini ve kocasını kaybetmiştir. 5 Eylül 1911'de, 44 yaşındayken performans sergilemek için Avrupa'ya gitmiştir. Solo piyano müziği ve oda müziği çalışmalarına başlamış, 1913'te Leipzig ve Hamburg'da

önemli orkestralar ile konser vermiştir. 1914'te I. Dünya Savaşı'nın patlak vermesinin ardından ABD'ye dönmüştür. Burada hem ses ve enstrüman icracıları beraber, hem de solist olarak performans sergilediği yoğun bir döneme girmiştir (Baker, 2019: 11).

Beach 1921 yılında, sonraki beste çalışmalarının çoğunu yazdığı *MacDowell Colony (MacDowell Kolonisi)*'ne davet edilmiştir. Özel olarak öğrenci kabul etmemesine rağmen kendini müzik eğitimine adanmış ve 1922'de diğer iki müzik eğitimcisi ile beraber Hillsborough'daki çocuklar için *Beach Club (Beach Kulübü)* adı altında bir oluşum kurmuştur. Aynı zamanda Beach, *Music Teachers National Association (Ulusal Müzik Öğretmenleri Derneği)* ve *Music Educators National Conference (Müzik Eğitimcileri Ulusal Konferansı)*'nin lideri görevlerini yürüttü. Sonraki yıllarda yakalandığı kalp hastalığı nedeniyle 1944 yılında vefat etti (Block'tan aktaran Huang, 2019: 8).

Besteciliği çoğunlukla konserlerde dinlediği eserleri analiz ederek öğrenen Beach, on dokuzuncu yüzyılda kadın bestecilerin piyano, ses ve diğer çalgılar için küçük ölçekli eserler yazması beklenirken, büyük yapıdaki eserleri de başarıyla bestelemiştir. *Mass*'ın 1892'deki prömiyeri, halkın dikkatini çekmiştir. *Gaelic Symphony*'nin prömiyeri 1896'da Boston Senfoni Orkestrası tarafından gerçekleştirilmiştir. Boston Senfoni Orkestrası tarihinde ilk kez bir kadın bestecinin eserini seslendirerek, besteci olarak kadın ve erkek arasında fark olmadığını kanıtlamaya çalışmıştır. *Gaelic Symphony* Boston, New York, Pittsburgh, Buffalo ve San Francisco'da icra edilmiştir. Bestecinin eserleri profesyonel ses sanatçıları ve oda müziği sanatçıları tarafından Avrupalı izleyicilere tanıtılmıştır. Amy Beach'in, yüzyılın başında Amerika Birleşik Devletleri ve Avrupa'da önde gelen bir besteci ve piyanist olarak kendini kanıtladığı görülmektedir. Ne yazık ki, Beach'in müziği, ölümünden sonra büyük ölçüde göz ardı edilmiş ve feminist müzikologlar tarafından yeniden keşfedildiği 1960'lara kadar yeniden canlandırılmamıştır (Clark, 1996: 2-3; Huang, 2019: 8-9).

Şekil 1. Amy Beach portresi (http-1 ve 2)



Amy Beach ve Müzik Eğitimi

Amy Marcy Cheney ve Henry Harris Beach 1885'te evlendiklerinde, müzik öğretmenliği mesleğinin Amy'nin Boston sosyetesindeki yeni statüsüne uygun olmayacağı konusunda anlaşmıştır. Bununla birlikte, doğuştan bir öğretmen olan Amy, bu kısıtlamayı gözetse de onu aşmanın yollarını bulmuştur. Müzik öğrencileri ve eğitimcilerle makaleler, röportajlar ve yaptığı konuşmalar yoluyla piyano ve kompozisyon hakkında tavsiyelerini paylaşmıştır. Yeni başlayan öğrenciler için birçok piyano parçası bestelemiştir. 1904 ile 1943 yılları arasında ileri seviye piyano öğrencilerine yönelik yayınlanan yazıları doğru teknik beceriler, çalışma, pratik yapma, repertuar seçimi ve performansa hazırlık ile ilgili bir dizi konuyu kapsamaktaydı (Block, 1999: 22-23).

Beach, müzik eğitimine yönelik görüşlerini yalnızca profesyonel müzik öğrencilerine yöneltmemiştir. Tüm çocuklar için daha sistematik müzik eğitimi tavsiye etmiş ve müziğin daha fazla çocuğa ulaşması için çabalamıştır. Beach, New Hampshire Hillsborough'daki müzik öğretmenleri ile *Junior and Juvenile Beach Clubs (Çocuk ve Gençler İçin Beach Kulüpleri)* oluşturmuştur. 1916'dan 1930'a kadar Hillsborough, Beach'in müzik eğitimi çalışmalarını yürüttüğü merkez haline gelmiştir. Turnede olmadığı zamanlarda çocuklarla buluşmuş ve performanslarını dinlemiştir. Ayrıca Beach bu buluşmalarda çocuklara piyano çalmış, kendi hayatı ve seyahatleri hakkında hikayeler anlatmıştır. Besteci, çocuklar için hayatı boyunca birçok beste yapmıştır. 1934'te, Büyük Buhran'ın özellikle Hillsborough gibi küçük yerleşim yerlerini fazlasıyla etkilemesi sonucunda *Junior ve Juvenile Beach Clubs (Çocuk ve Gençler İçin Beach Kulüpleri)* kapatılmıştır. Bu kulüpler on iki yıllık varlıkları boyunca bir besteciyle birebir etkileşim kurma ve onun müziğini tanımanın zevkini yaşayan üyeleri üzerinde büyük etkiler bırakmıştır (Block, 1999: 25).

Şekil 2. Amy Beach ve Hillsboro, New Hampshire'daki Beach Club. 1930'lu yıllar (<http-3>)



Amy Beach kariyeri boyunca eğitim amaçlı pek çok piyano parçası yayınlamış, *The Etude* için altı makale yazmış ve *Music Teachers National Association (Ulusal Müzik Öğretmenleri Derneği)* konferanslarında üç kez sunum yapmıştır. Ayrıca çeşitli müzik kulüplerinde ve organizasyonlarında aktif olarak yer alarak, müzikte kadın ve kız çocuklarının sesinin duyulması için çalışmalar gerçekleştirmiştir. *MacDowell Colony (MacDowell Kolonisi)*, *Music Teachers National Association (Ulusal Müzik Öğretmenleri Derneği)*, *The Society of American Pen Women* ve *The American Society of Composers, Authors and Publishers (Amerikan Besteciler, Yazarlar ve Yayıncılar Derneği)*'nin üyesi olarak bu kurumlara katkıda bulunmuştur (Robinson, 2013: 24). Beach, müzik ve müzik eğitime yönelik konuları tartışmak için *Music Teachers National Association (Ulusal Müzik Öğretmenleri Derneği)* ve diğer yerel ve ulusal eğitim kuruluşlarında yer almıştır. Nisan 1922'de *Piano Teachers Society of Boston (Boston Piyano Öğretmenleri Derneği)*'nde kendi eğitsel piyano eserleri üzerine tartışmalar yürütmüş ve Temmuz 1930'da *Musician*'da yaptığı bir röportajda kendi eğitsel içerikli eserleri hakkında değerlendirmelerde bulunmuştur. Ekim 1933'te New Hampshire Üniversitesi'ndeki müzik öğrencileriyle sohbetler gerçekleştirmiştir (Jenkins'ten akt. Robinson, 2013: 25).

Beach'in çocuklar için yaptığı bestelerde çeşitli kaynaklardan esinlendiği görülmektedir. Çocuklar için bestelediği *Eskimo Suite Op. 64*, orta seviye öğrenciler için *A Scottish Legend Op. 54 No. 1* ve ileri seviye öğrenciler için *Balkan Themes Op. 60* bu çalışmalara örnek olarak gösterilebilir. Bestelerindeki temaları belirlerken yerel öğelerden çok, evrensel öğeleri tercih etmiş; ona ilham veren mevsimler, günün farklı saatleri, karnavallar gibi çeşitli konuları marş, tarantella, polka gibi müzikal formlara dönüştürmüştür (Vernazza, 1981: 20).

Amy Beach'in 1894 yılında bestelediği *Children's Carnival Op. 25* ve 1897 yılında bestelediği *Children's Album Op. 36* çocuklara özgü başlıklara sahip, başlangıç ve orta seviye parçaların yer aldığı çalışmalardır. Bu albümlerde eserlerin artan bir zorluk seviyesine göre yazılmış olması, piyano öğretimi için uygun kaynaklar olarak görülmesine neden olmuştur.

Birçok tanınmış besteci, genç piyanistler için eserler yazmıştır. Bunlardan en bilineni Robert Schumann'ın 1848 yılında çocukları için bestelediği *Album for the Young Op. 68*'dir. Albüm, aşamalı olarak zorlaşan 43 eser içerir. Béla Bartók tarafından yazılan *Mikrokosmos*, altı ciltten oluşan, artan teknik ve müzikal zorluğa sahip 153 piyano eseri içermektedir.

Robinson (2019: 81)'a göre Beach, piyano pedagojisine yönelik beste ve yazılarında Schumann'ın çalışmalarından etkilenmiştir. Beach'in *Children's Carnival* albümünün, Schumann'ın *Carnival* eserine benzer karakterde olduğu ve Beach'in *Children's Album* adlı çalışmasında Schumann'ın *Album for the Young*'dan ilham aldığı görüşündedir. Bununla birlikte Beach'in Schumann'ın genç müzisyenler için tavsiyelerinden oluşan *Rules for Young Musicians* yazısından örnek olarak *Ten Commandments for Young Composers* adlı bir yazı kaleme aldığı görülmektedir.

Bu araştırmada Amy Beach'in *Children's Album Op. 36* adlı çalışması piyano pedagojisi yönüyle incelenmiştir. Albüm, beş dans parçasından oluşan bir süit özelliği göstermektedir. Eserler sırasıyla *Minuet*, *Gavotte*, *Waltz*, *March* ve *Polka* olarak adlandırılmıştır. Albümdeki eserlerin tamamında iki elin sol anahtarı üzerinde çaldığı dikkat çekmektedir.

Vernazza (1981: 20), *Children's Album*'de yer alan danslardan, özellikle *Minuet*, *Gavotte* ve *March*'in Amy Beach'in büyük titizlikle çalıştığı Barok süitleri anımsattığı; *Gavotte*'a paralel majör ve minör tuşları kullanımında çağdaşı olan besteci Edvard

Grieg'in tarzından esinlendiği, *Waltz*'in ritmik yapısının piyanoda çalımı kadar dans etmek için de uygun olduğu; 19. yüzyılda oldukça popüler olan *Polka*'nın ise süitin canlı bir şekilde sonlanmasını sağladığı görüşündedir. Ayrıca tüm eserlerin incelikli bir dokuya sahip olduğu, bazen tek elin melodinin ana hatlarını çizdiğini ya da ellerin birleşerek önemli bir üçlü veya yedili akoru tamamladığını belirtmiştir.

Araştırmanın Amacı

Bu araştırmanın amacı, Amy Beach'in çocuklar için yazmış olduğu *Children's Album*'de yer alan eserlerin temel piyano teknikleri ve müzikal öğeler yönüyle incelenmesi ve piyano pedagojisine yönelik analizinin yapılarak piyano eğitimcilerine ve piyano öğrencilerine kaynak sağlanmasıdır. Bu amaç doğrultusunda aşağıdaki sorulara yanıt aranmıştır.

1. Amy Beach *Children's Album Op. 36* isimli piyano albümünde yer alan eserlerde kullanılan temel piyano teknikleri nelerdir?

2. Amy Beach *Children's Album Op. 36* isimli piyano albümünde yer alan;

a. *Minuet*,

b. *Gavotte*,

c. *Waltz*,

d. *March*,

e. *Polka* adlı eserlerde kullanılan temel müzikal öğeler nelerdir?

Araştırmanın Önemi

Bu araştırmanın, ülkemizde Amy Beach'in çocuklar için yazdığı *Children's Album Op. 36*'nın piyano tekniği ve içerdiği müzikal öğeler yönüyle ilk kez incelenmesi, kadın bestecilerin eserlerinin seslendirilmesi ve incelenmesine yönelik teşvik edici yapıda olması bakımından önemli olduğu düşünülmektedir.

Sınırlılıklar

Araştırma, Amy Beach *Children's Album Op. 36*'da yer alan beş piyano eserinin teknik, müzikal ve pedagojik açıdan incelenmesi ile sınırlıdır.

YÖNTEM

Araştırmanın Modeli

Bu araştırma, on dokuzuncu yüzyılın önemli kadın bestecilerinden Amy Beach'in *Children's Album Op. 36* piyano albümündeki eserleri inceleyerek, piyano eğitimi literatürüne kazandırma amacını taşıyan nitel bir araştırmadır. Albümdeki her eserin belge niteliği taşıdığı bu araştırmanın tekniği doküman incelemesidir. Yıldırım ve Şimşek (2013: 217)'e göre, "Doküman incelemesi, araştırılması hedeflenen olgu veya olgular hakkında bilgi içeren materyallerin analizini kapsar".

Evren ve Örneklem

Araştırma kapsamında, *Children's Album Op. 36*'da yer alan 5 piyano eseri incelenmiştir. Albümde yer alan tüm eserler araştırma kapsamına dahil edilmiş, teknik ve müzikal özellikleri yönüyle incelenmiştir. Araştırmada örneklem evreni temsil etmektedir.

Verilerin Toplanması

Araştırmanın konusu albüm incelemesi olduğu için verilerin toplanmasında doküman incelemesi kullanılmıştır ve *Children's Album Op. 36*'ya yönelik "içerik değerlendirme formu" oluşturulmuştur. Yazılı ve görsel malzemenin toplanıp incelenmesine doküman incelemesi denir (Sönmez ve Alacapınar, 2019: 109). Araştırmanın dokümanı Schmidt First Edition'da yer alan Amy Marcy Beach *Children's Album Op. 36*'daki beş eserden oluşmaktadır. İçerik değerlendirme formunun hazırlanması sürecinde alan yazın taranarak uzman görüşleri alınmış ve bu veriler ışığında form hazırlanmıştır.

Verilerin Çözümlemesi ve Yorumlanması

Araştırmada Amy Beach'in *Children's Album Op. 36*'da orta düzey öğrenciler için bestelediği beş eserin temel piyano teknikleri ve müzikal öğelerine yönelik analizi yapılmıştır. Albümdeki eserlere ilişkin veriler içerik analizi ile incelenmiştir. Tavşancıl ve Aslan (2001: 22)'a göre, "İçerik analizi sözel, yazılı veya diğer materyallerin içerdiği mesajı, anlam ve/veya dilbilgisi açısından nesnel ve sistematik olarak sınıflandırma, sayılara dönüştürme ve çıkarımda bulunma yoluyla sosyal gerçeği araştıran bilimsel bir yaklaşımdır". Temel piyano tekniklerine ilişkin veriler frekans (f) ve yüzde (%) hesaplamaları yapılarak çözümlenmiş ve tablolaştırılmıştır. Temel müzikal öğelere ilişkin veriler tablolar halinde sunulurken değerlendirilmeleri yapılmıştır.

BULGULAR ve YORUMLAR

Çalışma kapsamında, on dokuzuncu yüzyılın önemli kadın piyanist ve bestecilerinden Amy Beach'in çocuk ve gençler için yazdığı *Children's Album Op. 36* albümünde yer alan beş eser incelenmiştir.

Amy Beach *Children's Album Op. 36* İsimli Piyano Albümünde Yer Alan Eserlerde Kullanılan Temel Piyano Teknikleri

Tablo 1. *Children's Album Op. 36* İsimli Piyano Albümünde Yer Alan Eserlerde Kullanılan Temel Piyano Teknikleri

Teknik Beceriler	Eser Adı	f	%
Gam tekniği	Minuet, Gavotte, March, Polka	4	80
Arpej tekniği	Gavotte	1	20
Oktav tekniği	-	0	0
Çift sesler	Minuet, Gavotte, Waltz, March, Polka	5	100

Akor tekniği	Minuet, Waltz, March, Polka	4	80
Legato tekniği	Minuet, Gavotte, Waltz, March, Polka	5	100
Staccato tekniği	Minuet, Gavotte, Waltz, March	4	80
Süslemeler	-	0	0

Tablo 1’de görüldüğü gibi, albümdeki eserlerin tümünde çift ses ve legato tekniğini kullanılmıştır. Eserlerin %80’inde gam, akor ve staccato teknikleri kullanılmıştır. Arpej tekniğinin yalnızca bir parçada kullanıldığı görülmektedir. Eserlerde oktav tekniği ve süslemelere yer verilmediği tespit edilmiştir.

Amy Beach “Children’s Album Op. 36” Kitabındaki Parçaların İçerdiği Müzikal Öğeler

Tablo 2. Minuet Adlı Eserde Kullanılan Temel Müzikal Öğeler

Müzikal Öğeler	Terimler
Gürlük	piano, mezzo forte, forte
Tempo ve değişim	ritardando, a tempo
Tekrar ve kısaltma	Da Capo, reprise
Hız ve metronom değeri	Belirtilmemiş
Artikülasyon	-
Ölçü rakamı/birimi	3/4
Karakter ve İfade	crescendo, decrescendo, dolce

Tonalite	Fa majör
----------	----------

Tablo 2’de *Minuet* adlı eserin içerdiği müzikal öğeler incelenmiştir. Minuet (Menüet), on sekizinci ve on dokuzuncu yüzyılın sonlarında popüler olan bir dans biçimidir (Little, 2001). Bu eser de minuet yapısına uygun olarak yalın ve incelikli bir yapıda bestelenmiştir. Eser, 3/4’lük ölçü birimiyle fa majör tonalitesinde yazılmıştır. Eserin ana temasını iki el paralel olarak çalmaktadır. Eserin tamamına bakıldığında ezginin sağ el ile çalındığı görülmektedir. 49. ölçüde eserin yapısı değişerek, ana ezgi devamlı sağ el ile çalınırken sol el eşlik niteliğinde çift ses çalmaktadır. Da Capo işareti ile ilk temaya dönmüş ve bitilmiştir.

Tablo 3. Gavotte Adlı Eserde Kullanılan Temel Müzikal Öğeler

Müzikal Öğeler	Terimler
Gürlük	pianissimo, forte, mezzo forte, piano,
Tempo ve değişim	poco ritardando, ritardando
Tekrar ve kısaltma	reprise
Hız ve metronom değeri	Belirtilmemiş
Artikülasyon	tenuto
Ölçü rakamı/birimi	4/4
Karakter ve İfade	crescendo, decrescendo, diminuendo
Tonalite	Re minör

Tablo 3’te *Gavotte* adlı eserin içerdiği müzikal öğeler incelenmiştir. Gavotte (Gavot), orta hızlı bir danstır. Önceleri iki bölümlü olan form, daha sonra katlı (trio) şarkı formuna dönüşmüştür (Mamuk, 1982, s. 40). Eser 4/4’lük ölçü birimiyle, üç

bölmeli şarkı formunda (A-B-A) yazılmıştır. Re minör tonalitesinde başlayan eser, ikinci bölümde adaş tonalite olan re majöre geçmiş ve tekrar A temasına döndüğünde re minör tonalitesine geri dönmüştür. Bununla birlikte öğrencinin tonalite değişimini fark etmesi ve buna uygun karakterde çalması önem taşımaktadır. Eser, neşeli ve canlı bir yapıdadır. Eserin dört ölçülü cümlelerden oluştuğu ve staccato tekniğiyle kesik kesik bir artikülasyonla başladığı görülmektedir. Re majör tonalitesine geçilen bölümde staccato ifadeler yerini legatoya bırakır. Temel piyano tekniğinde bu iki teknik becerinin kazanımı ve farkının doğru şekilde ortaya koyulması önem taşır. Bu parçanın staccato ve legato kazanımlarının pratik edilmesi için uygun olduğu düşünülmektedir.

Tablo 4. Waltz Adlı Eserde Kullanılan Temel Müzikal Öğeler

Müzikal Öğeler	Terimler
Gürlük	piano, mezzo forte, forte, pianissimo
Tempo ve değişim	ritardando, a tempo, ritenuto
Tekrar ve kısaltma	-
Hız ve metronom değeri	Belirtilmemiş
Artikülasyon	-
Ölçü rakamı/birimi	3/4
Karakter ve İfade	cantabile, crescendo, decrescendo, piu crescendo, diminuendo, espressivo
Tonalite	Do majör

Tablo 4'te *Waltz* adlı eserin içerdiği müzikal öğeler incelenmiştir. Waltz (Vals) formu, ölçü başları vurgulu, üç vuruşlu

(3/4, 3/8) iki, üç ve katlı şarkı biçiminde yazılan bir dans türüdür. Eşlikte, vals tartımının devamlı duyulması karakteristik özelliklerindedir (Mamuk, 1982, s. 63). Eser 3/4'lük ölçü birimiyle, do majör tonunda yazılmıştır. Bestecinin tempo değerini belirtmemesine rağmen karakter olarak cantabile yani şarkı söyler gibi çalınması gerektiğini belirttiği görülmektedir. Eser, üç bölmeli şarkı formunda (A-B-A) bestelenmiştir. Parçanın tamamında legato tekniği ile zarif bir anlatım sağlandığı görülmektedir. Sol elin çoğunlukla çift sesler ile sağ eldeki ezgiye eşlik ettiği eser çalınırken, iki el arasındaki ses yükseklik dengesinin doğru bir şekilde sağlanmasına dikkat edilmelidir. Ayrıca sol eldeki eşliğin yumuşak ve vals tartımının duyulacağı biçimde çalınması, sonrasında çalınacak ileri seviye valsler için kolaylık sağlayacaktır.

Tablo 5. March Adlı Eserde Kullanılan Temel Müzikal Öğeler

Müzikal Öğeler	Terimler
Gürlük	forte, crescendo, piano, mezzo forte,
Tempo ve değişim	ritardando, a tempo, puandorg
Tekrar ve kısaltma	-
Hız ve metronom değeri	Belirtilmemiş
Artikülasyon	marcato
Ölçü rakamı/birimi	4/4
Karakter ve İfade	decrescendo, diminuendo
Tonalite	Re majör

Tablo 5'te *March* adlı eserin içerdiği müzikal öğeler incelenmiştir. March (Marş)'ın dans ile çok yakın bir akrabalığı vardır. Yürüyüş anlamına gelmekle beraber, yürüyüşe uygun ve yürüyüşlerde çalınabilecek müzik parçalarına marş denilmektedir

(Mamuk, 1982, s. 59). Eser, 4/4'lük ölçü birimiyle re majör tonalitesinde yazılmıştır. March, albümde noktalı sekizliklerin kullanıldığı tek eserdir. Öğrencilerin marş ritmini hissederek noktalı sekizlik notaların çalınmasını öğrenmeleri için oldukça destekleyici bir eserdir. Bu ritmik yapının iki elde de kullanımı, ritmik becerinin kazanımını pekiştirmiştir. Değiştirici (arıza) seslerin kullanımı eseri ilgi çekici hale getirmiştir.

Tablo 6. Polka Adlı Eserde Kullanılan Temel Müzikal Ögeler

Müzikal Ögeler	Terimler
Gürlük	piano, mezzo forte, pianissimo, forte,
Tempo ve değişim	ritardando, a tempo, puandorg
Tekrar ve kısaltma	reprise
Hız ve metronom değeri	Belirtilmemiş
Artikülasyon	marcato
Ölçü rakamı/birimi	2/4
Karakter ve İfade	scherzando, crescendo, decrescendo, diminuendo
Tonalite	Sol majör

Tablo 6'da *Polka* adlı eserin içerdiği müzikal ögeler incelenmiştir. *Polka*, 2/4 ölçüde 1830 yılında Bohemiya'da bir köylü kızı tarafından ortaya atılan Çek dansıdır. Form yönünden mazurkanın aynısıdır. Temposu oldukça hızlıdır (Mamuk, 1982, s. 50). Eser 2/4'lük ölçü birimiyle sol majör tonalitesinde yazılmıştır. Rondo formunda bestelenen eserin, *scherzo* yani neşeli ve eğlenceli karakterde ve hızlıca çalınması gerektiği belirtilmiş ve staccato tekniğinin eser içerisindeki yoğun kullanımıyla neşeli karakter pekiştirilmiştir. *Polka*, albümde onaltılık nota değerlerinin kullanıldığı

tek eserdir. Aynı zamanda ardışık seslerin onaltılık notalarla çalımı, öğrencileri *tril* çalmaya hazırlar niteliktedir. Bu eserde öğrencilerin piyanoda temel kazanımları edinmiş ve tuşe hakimiyetini sağlamış olması gerekmektedir.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Amy Marcy Cheney Beach, Amerika Birleşik Devletleri'nde kadın bestecilerin tanınması ve saygı görmesinde önemli rol oynamıştır. Bestelediği *Gaelic Symphony*, Amerikalı bir kadın besteci tarafından bestelenen ilk senfoni olarak müzik tarihine geçmiştir. Besteleri günümüzde hala birçok orkestra ve sanatçı tarafından icra edilmektedir. Beach, aynı zamanda döneminin bilinen piyanistlerinden ve aktif müzik eğitimcilerinden biridir.

Bu çalışmada büyük formlu eser besteleyen ilk kadın bestecilerden biri olarak Amerika müzik tarihinde önemli yere sahip besteci Amy Beach'ın yaşamı ve piyano eğitimine yönelik bestelediği *Children's Album Op. 36*'da yer alan beş eser temel piyano teknikleri ve müzikal öğeler açısından incelenmiştir.

Çocuk ve gençler için yazılan piyano eserleri, öğrencilerin piyano tekniğinin ve müzikal algılarının gelişiminde önem taşır. Müzik tarihi boyunca birçok besteci, piyano eğitimine katkı sağlamak amacıyla kendi müzikal stilleri ve perspektiflerine göre eserler ortaya koymuştur. Bu eserler öğrencilerin egzersiz ve etütler ile edindikleri teknik kazanımları pekiştirmek ve müzikal yönlerini güçlendirmek amacıyla yıllardır piyano eğitiminde kullanılmaktadır.

Elde edilen veriler ışığında, albümde yer alan beş eserin tamamında çift ses ve legato tekniklerinin kullanıldığı, bununla beraber albümün %80'inde gam, akor ve staccato tekniklerinin kullanıldığı tespit edilmiştir. Ayrıca arpej tekniğinin yalnızca bir eserde kullanıldığı ve albümde yer alan eserlerde oktav tekniği ve süslemelerin kullanılmadığı saptanmıştır.

Albümdeki eserler menüet (minuet), gavot (gavotte), vals (waltz), marş (march) ve polka danslarının özelliklerine uygun form, ritmik ve karakteristik yapıda bestelenmiştir. Eserler do majör, fa majör, sol majör, re majör ve re minör gibi en fazla iki değiştiricisi bulunan tonalitelere bestelenmiştir. Ayrıca eserlerde öğrencilerin edindikleri teknik becerileri, müzikal ifadelerle dönüştürmelerine imkân tanıyan ezgisel yapılar olduğu görülmektedir.

Huang (2019: 69-70) çalışmasında Beach'in albümde sağ ve sol elin her ikisini de sol anahtarında yazmasını, Carl Czerny'nin *In The Practical Method For Beginners On The Pianoforte, Op. 599* metodunda öğrencileri iki eli sol anahtarında çalıştırarak başlatmasına benzetmiş ve bunun başlangıç ve orta düzey öğrenciler için kolaylık sağladığı görüşünü belirtmiştir. Ayrıca albümün içerdiği dans formlarının, genç piyanistlerin öğrenmesi gereken temel ve önemli müzik formları olduğunu vurgulamış ve albümün müzikal olgunluğuna dikkat çekmiştir.

İncelenen bestelerin pedagojik içeriği ve müzikal yönü, bunların orta düzeydeki öğrenciler için uygun ve faydalı olduğunu ortaya koymuştur. Bu yönüyle albüm, piyano eğitimcileri ve öğrenciler için önemli bir kaynak oluşturmaktadır. Ayrıca albümde yalın ve anlaşılır bir müzik dilinin kullanılması, eserlerin kolaydan zor seviyeye doğru ilerlemesi, başlangıç ve orta düzey öğrencilerin müzik okur yazarlığına katkıda bulunması yönüyle önem taşımaktadır.

Kadın bestecilerin tanınırlığının artarak eserlerinin daha fazla seslendirilmesi için sanatçı ve eğitimcilerin, konser ve eğitim repertuarlarında bu eserlere daha çok yer vermeleri ve araştırmacıların bu alanda yeni çalışmalar yapması önerilmektedir.

KAYNAKÇA

- Baker, M. S. (2019). Amy Beach For The New Generation: The Effects Of Increased Interest In Beach's Works On The Current Place In The Performance Canon Of Concerto For Piano And Orchestra In C Sharp Minor, Op. 45. The thesis for the degree of Doctor of Musical Arts, The University of Alabama, USA.
- Block, A. F. (1999). Amy Beach As A Teacher. *American Music Teacher*, 8(5), 22-25.
- Clark, D. E. C. (1996). Pedagogical Analysis And Sequencing Of Selected Intermediate-Level Solo Piano Compositions Of Amy Beach. The thesis for the degree of Doctor of Musical Arts, University of South Carolina, USA.
- Huang, P. J. (2019). Selected Piano Music for Children by Nineteenth-Century Female Composers: Cécile Chaminade and Amy Beach. The thesis for the degree of Doctor of Musical Arts, University of Washington, USA.
- Little, M. E. (2001). Minuet.
<https://static1.squarespace.com/static/57b1258ff5e231afce9dfcaa/t/5d6e8c6e5e8bff00010002cb/1567525999335/Minuet.pdf>
f adresinden erişilmiştir.
- Mamuk, Ö. (1982). Form Bilgisi. Ankara: K. K. K. Ankara Basımevi ve Basılı Evrak Depo Müdürlüğü.
- Robinson, N. M. (2013). "To The Girl Who Wants To Compose": Amy Beach As A Music Educator. The thesis for the degree of Master of Music, The Florida State University, USA.
- Sönmez, V. & Alacapınar, F. G. (2019). Örneklendirilmiş Bilimsel Araştırma Yöntemleri. Ankara: Anı.
- Tavşancıl, E. & Aslan, E. (2001). Sözel, Yazılı ve Diğer Materyaller İçin İçerik Analizi ve Uygulama Örnekleri. İstanbul: Epsilon.
- Vernazza, M. (1981). Amy Beach and Her Music for Children. *American Music Teacher*, 30(6), s. 20-21.
- Yıldırım, A. & Şimşek, H. (2013). Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri. Ankara: Seçkin.

İnternet Kaynakları

- http-1 <https://www.classical-scene.com/2017/12/09/nobel-beach/>
(Erişim tarihi 01.07.2023).
- http-2 <https://www.nytimes.com/2017/09/01/arts/music/amy-beach-women-american-composer.html> (Erişim tarihi 29.05.2023).
- http-3 <https://www.concordmonitor.com/Like-waves-rolling-onto-shore-this-beach-sounded-great-42731781> (Erişim tarihi 29.05.2023).

TRT İZMİR RADYOSU'NDAN BİR NEFES: KEMAL KIRMIZI

A Breath from TRT İzmir Radio: Kemal Kırmızı

DOI NO: 10.36442/AMADER.2023.96

Can DOĞAN¹

Geliş Tarihi: 17.06.2023

Kabul Tarihi: 01.07.2023

Özet

Mey, hüznü ve yanık sesi, benzersiz rengi ve tınısıyla zengin bir geleneğin modern ve geleneksel yaşamını yansıtan, amatör ve usta sanatkarlar tarafından seslendirilen kadim bir çalgıdır. Bu sanatkarlardan halk müziği yorumculuğuna damga vuran Kemal Kırmızı, halk ezgilerini yöre tavrı içerisinde, üslubunda ve geleneksel yapı çerçevesinde icrâ etmiştir. Ayrıca Kemal Kırmızı, icrâlarındaki yorum farklılığı ve üslubu ile dönemin musiki sanatı içerisindeki yerini de almıştır. Kırmızı, başta TRT İzmir Radyosu olmak üzere mey çalımı hususunda konservatuvar öğrencilerine de katkılar sağlamış, kendi yöresine ait pek çok ezginin de kültürel hafızaya kodlanmasında önemli roller üstlenmiştir. Araştırmamız halk müziği sanatçısı Kırmızı'nın yaşam öyküsü, sanatçı kimliği (mey sanatçılığının teknik yönden incelenmesi) ve derlemecilik faaliyetlerine olan katkıları hakkında bilgi verilmesi yönüyle önem arz etmektedir. Ayrıca Kemal Kırmızı'nın hayatının detaylı bir biçimde incelendiği ilk akademik çalışma olması ve bazı mey kayıtlarının ilk kez notaya alınması bakımından da ayrı önem arz etmektedir. Kırmızı'nın mey icrâ tekniği yönüyle yöresel mey tavrı bakımından bilinen önemli temsillerden olduğu söylenebilir. Bu çalışmada sanatçının hayatına ve sanatçı kimliğine yönelik bulgular elde edilmiş, mey sanatının yöresel tavır ile seslendirilmesi ve yaygınlaştırılarak yaşatılması, gelecek kuşaklara aktarılması amaçlanmıştır. Veri toplama sürecinde ise doküman inceleme ve görüşme (mülakat) teknikleri kullanılmış, Kemal Kırmızı'nın yaşam öyküsü ve derlemeciliği yönüyle ilgili bulgulara, mey icrâsının teknik özellikleri bakımından sonuçlara ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Kemal Kırmızı, Konservatuvar, Mey, Türk Halk Müziği, Derleme.

Abstract

Mey is an ancient instrument that reflects the modern and traditional life of a rich tradition with its sad and burning sound, unique colour and timbre, and is performed by amateur and master artists. Among these artists, Kemal Kırmızı, who left his mark on the interpretation of folk music, performed folk melodies in the local manner, style and traditional structure. In addition, Kemal Kırmızı took his place in the musical art of the period with the difference

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Müzik Bölümü, Bolu, Türkiye, can.dogan@ibu.edu.tr ORCID ID: 0000 0001 9165 4381

of interpretation and style in his performances. Kırmızı has also contributed to conservatory students in the field of mey playing, especially TRT İzmir Radio, and has played an important role in encoding many melodies of his region into cultural memory. Our research is important in terms of giving information about the life story of folk music artist Kırmızı, his artist identity (technical examination of mey playing) and his contributions to compilation activities. In addition, it is also important in terms of being the first academic study to examine Kemal Kırmızı's life in detail and notating some of his mey recordings for the first time. It can be said that Kırmızı is one of the most important representations known in terms of local mey style in terms of mey performance technique. In this study, findings on the artist's life and artist identity were obtained, and it was aimed to keep the art of mey alive by performing and popularising it with a local style and to transfer it to future generations. In the data collection process, document analysis and interview techniques were used, and findings related to Kemal Kırmızı's life story and compilations, and conclusions were reached in terms of the technical characteristics of mey performance.

Keywords: Kemal Kırmızı, Conservatory, Mey, Turkish Folk Music, Compilation.

GİRİŞ

Mey, karakteristik özelliği ve geleneksel tarzdaki çalım tekniği ile başta halk müziği olmak üzere farklı form ve yapıdaki pek çok müzik türüne eşlik eden nefesli sazlarımızdandır. Son dönemlerde, bilhassa konservatuvarlar olmak üzere; sosyal mecrada, halk müziğinin yapıldığı ortamlarda ve popüler müzik kültürü içerisinde dikkat çekmiş ve ilgi görmüştür. Ayrıca teknolojik gelişmeler ve sosyal medyanın müzik sanatı üzerindeki etkisi de hem çalgıya ulaşma hem de bu çalgının tanıtılması hususunda önemli bir rol oynamıştır. Geleneksel bir ses yapısı ile dinleyicileriyle buluşan mey, halk müziğinde uzun üfleme ve kesintisiz icrâ ile fark yaratmaktadır. Bu kişiler arasında meyi ustalıkla çalan Kemal Kırmızı, mey ve zurna sazlarıyla TRT İzmir Radyosu'nun nefesi olmuştur. Kendi yöresine ait türküleri de derleyen Kırmızı; konservatuvarda, radyo kurumlarında ve serbest müzik platformlarında birçok öğrencinin de ilham kaynağıdır.

Üflemeli sazlardaki kabiliyeti sayesinde 90'lı yıllara damgasını vuran Kırmızı, temiz bir ton elde edilmesi güç olan meyin yöresel bir tavırla radyo kültürü içerisinde başarılı bir şekilde sergilenmesini sağlamıştır. Serbest bir form olan mey açışlarında ve kırık havaların seslendirilmesinde, sazına olan hakimiyeti sayesinde teknik açıdan emsalsiz icrâlarda bulunmuştur. Böylesine kıymetli bir sanatkârın günümüze ulaşan ses ve video kayıtları gelecek kuşak mey ve halk

müziği yorumcuları için de eşsiz bir mirastır. Bu araştırmada mey sanatında kendine özgü tavrı olan Kemal Kırmızı'nın üslup hususiyetinin belirlenmesi, sanatçı kimliğinin ve hayatının ilk defa ve detaylı olarak ele alınması hedeflenmiştir.

Türk halk müziğinde geleneksellik, yöresellik ve kişisel icrâ farklılıkları sebebiyle mey, özellikle sanatçıların yorumlarını ifade edebilmeleri noktasında önem taşımaktadır. Mey sanatçılığı günümüzde konservatuvar ve eğitim kurumlarında geleneksel çerçevenin dışında bir anlayışla sergilenmekte ve bu noktada yöresel çalımdan uzak kalmaktadır. Meyin gelecek nesillere doğru aktarılması ve bu sanatın doğru kaynaklardan beslenerek seslendirilmesi, yaşatılması önemlidir. Bu araştırmada, mey sanatçılığı ve eğitimciliği için büyük bir öneme sahip olan Kemal Kırmızı'nın mey icrâsının tavrı özellikleri bakımından incelenmesi ve sanatçının yorumculuk üslûbunun ortaya koyulması amaçlanmıştır. Nitel araştırma tekniklerinden faydalanılarak yürütülen bu çalışma; literatür taraması ve kaynak kişi görüşme teknikleri ile yapılandırılmıştır. Araştırmamızın problem durumunu, 'Kemal Kırmızı'nın mey icrâ sanatına ve Türk Halk Müziği yorumculuğuna dair tavrı özellikleri ve sanatçının hayatına dair veriler nelerdir?' sorusu oluşturmaktadır.

YÖNTEM

Kemal Kırmızı'nın biyografisinin ve mey icrâsındaki tavrı ve üslubunun ele alındığı bu çalışma nitel araştırma tekniklerinden faydalanılarak yürütülen betimsel bir çalışmadır. Araştırma kapsamında doküman analizi ve içerik analizi yöntemleri kullanılmıştır.

Doküman Analizi

“Doküman incelemesi, araştırılması hedeflenen olgu veya olgular hakkında bilgi içeren yazılı materyallerin analizini kapsar. Nitel araştırmada doküman incelemesi tek başına bir veri toplama yöntemi olabileceği gibi diğer veri toplama yöntemleri ile birlikte de kullanılabilir” (Yıldırım ve Şimşek, 2011: 187).

İçerik Analizi

“İçerik analizi, metin içeriği toplama ve analiz etme tekniğidir. İçerik üretilebilen sözcükler, anlamlar, resimler, semboller, düşünceler, temalar veya herhangi bir iletiye gönderme yapar. Metin, bir iletişim ortamı görevi gören her türden yazılı görsel ya da sözlü öğedir. Kitapları, gazete veya dergi makalelerini, reklamları, söylevleri, resmî belgeleri filmleri veya video kayıtlarını, şarkı sözlerini, fotoğrafları, giyim eşyasını veya sanat eserlerini kapsar” (Neuman, 2017: 66).

Araştırmanın Evren ve Örneklemi

Elemanları hakkında bilgi toplayarak tanımaya ve genelleme yapmaya çalıştığımız topluluğa evren adı verilmektedir. Kümeden belirli bir yöntemle seçerek ele aldığımız kısma örneklem adı verilir. (Arıkan, 2011: 47) Bu bağlamda alışmanın evrenini Kemal Kırmızı'nın mey ile icrâ etmiş olduğu tüm eserler, örneklemine ise https://www.youtube.com/watch?v=_spS_ps3at4 linki ile erişilen Hüseyini makamındaki mey açışı oluşturmaktadır.

Veri Toplama Araçları

Çalışmanın konusuyla alakalı veri toplama sürecinde yazılı, işitsel ve sanal kaynaklar incelenmiştir. Ayrıca mülakat tekniği ile Kemal Kırmızı'yı yakından tanıyan sanatçı dostları ve öğrencileriyle görüşmeler gerçekleştirilmiştir. Mülakatlar neticesinde elde edilen veriler içerik analizi çerçevesinde dikte edilmiştir. Görüşmeler katılımcıların izinleri dahilinde gerçekleşmiş ve kayıt altına alınmıştır.

Ayrıca süreli ve süresiz, basılı ve basılı olmayan kaynaklara ulaşılmıştır. Kemal Kırmızı'ya ait olan ve YouTube kanalında https://www.youtube.com/watch?v=_spS_ps3at4 bağlantı linkinde olan video icrâ kaydına ise internet ortamından erişilmiştir.

BULGULAR

Kemal Kırmızı'nın Hayatı

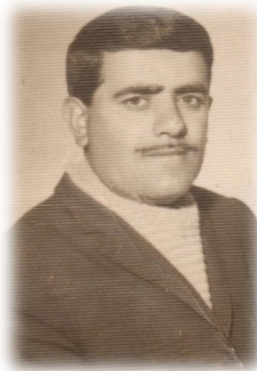
Kemal Kırmızı, 14 Mayıs 1940 yılında Erzurum'un Pasinler ilçesinin Badıçivan (Esendere) köyünde dünyaya gelmiştir. Sekiz nüfuslu bir ailenin dördüncü ferdi olan Kırmızı, ilkokul eğitimini köyündeki Başöğretmen Mustafa Kemal İlkokulu'nda tamamlamıştır.

Sanatçı, ilkokul döneminin ardından öğretmen okuluna devam etmiştir. Müzisyen bir aile ortamında yetişen Kırmızı, davul ve zurna icracısı olan ağabeyi Cafer Kırmızı'dan etkilenmiş ve köy düğünlerinde zurna çalmaya başlamıştır. Ağabeyi Cafer Kırmızı 1951 yılında Ankara'ya yerleşmeye karar verince Kemal Kırmızı da ağabeyinin çağırması üzerine ilkokul eğitiminin ardından 1953 yılında Ankara'ya gitmiştir. Küçük yaşlarda üflemeli halk çalgılarına ilgi duyan Kırmızı, düğünlerde zurna çalmaya başlamış, Ankara yıllarında ise halkoyunları ekiplerine, derneklere ve festivallere katılmıştır. (https://www.youtube.com/watch?v=_spS_ps3at4).

Kemal Kırmızı, askerlik dönemi öncesi -1962 yılında-dünyaevi'ne girmiş ve bu evlilikten iki kız ve iki erkek çocuğu olmuştur. Sanatçı 1966 yılında ise TRT'nin açmış olduğu mey sanatçılığı sınavını kazanarak İzmir Radyosu'nda kurs görmeye başlamış ve bu kurumda aldığı eğitimle de Yurttan Sesler Topluluğu'nda mey ve zurna sanatçısı olarak görev almıştır. Kemal Kırmızı'nın radyoevindeki süreci ile ilgili ise şu verilere ulaşılmıştır:

“İzmir'de arkadaşlarının ısrarlarıyla bir düğünde mey çaldı ve zamanın İzmir Radyosu Müdürü Nihat Uytun Bey ile tanıştı. Mey çalışımı o yıllar TRT İzmir Radyosu'nda bağlama sanatçısı olarak görev yapan Talip Özkan'a dinletti ve bir ay sonra yapılacak olan sanatçı alım sınavına kayıt yaptırdı. Yapılan sınavı dönem arkadaşları Nihat Kaya, N. Mahir Ün ve Kâzım Alkar ile birlikte mey-zurna sanatçısı olarak kazandı. 1966 yılında yapılan ikinci sınavı da kazanarak nota ve repertuvar eğitimi aldı.” (https://www.youtube.com/watch?v=_spS_ps3at4).

Resim 1. Kemal Kırmızı (1940-2016)



<https://www.repertukul.com/Biyografiler--KEMAL-KIRMIZI-1588>

Kemal Kırmızı, mey sanatında bir ekol olmuş, başta Halil Çökyürekli olmak üzere mey icrâcılığında TRT İzmir Radyosu'nda ve müzik sanatının sergilendiği pek çok platformda birçok isme öncülük etmiştir. Dönemin ünlü solistlerine saziyle eşlikte bulunmuş, Radyonun görevlendirmesi ile yurtiçinde ve yurtdışında çok sayıdaki etkinlikte görev almıştır. Sanatkâr, bağlı çalıştığı kurum olan TRT İzmir Radyosu'ndan emekli olmuş ve 01.01.2016 yılında hayata gözlerini yummuştur. (<https://www.repertukul.com/Biyografiler--KEMAL-KIRMIZI-1588>).

Kemal Kırmızı'nın Mey İcrâcılığı

Kemal Kırmızı, Türk Halk Müziğinin kıymetli bir değeri, Ege Bölgesi müzik kültürüne olan katkısı yönüyle de TRT İzmir Radyosu'nun önemli bir mey üstadıdır. Başta ikili ilişkileri ve dostane yaklaşımları, oldukça sevilen bir şahsiyet olması sanatçının meyi de halk içinde sevdirmesine aracı olmuştur. Düğün ve mahalli çalmanın ötesinde, ulusal ve uluslararası birçok platformda mey icrâcılığı ile ülkesine birincilik kazandıran bir sanatkârdır.

Sevilen bir müzisyen olan Kemal Kırmızı ile ilgili halk oyunları hocası Abdürrahim Karademir şu ifadelerde bulunmaktadır:

“Kemal Kırmızı, bizim dönemin ve Halk Müziği'nin inanılmaz bir sanatçısı, İzmir Radyosu'nun da büyük bir şansındı. Mey ve zurnada hakikaten usta bir isim olan Kemal Kırmızı, İzmir'de başta Talip Özkan olmak üzere iyi sanatçılar arasındaydı. Kırmızı, mizah yönü oldukça kuvvetli, her zaman neşeli, hayata her zaman pozitif bakan birisiydi. Çok sayıda genç arkadaşı yetiştirmiş, nice müzisyene rehber olmuştur. Kırmızı'nın mey yorumculuğundaki motif zenginliği de oldukça dikkat çekicidir. Çünkü halk kültürünün içinde yetişmiştir. Dolayısıyla onun çalımındaki pek çok motif onun kulağına kültürün etkisiyle yerleşmiştir. Onun tek çalımlarına bakarsanız bu fark edilir ve inanılmaz güzeldir. Onun solo çalımlarını yakalamak taklit etmek bile çok zordur” (Abdürrahim Karademir ile yapılan kişisel görüşme, 03.08.2022).

Mey-zurna sazlarını çok iyi derecede çalan Kırmızı, başta kendi yöresinin müzikal özelliklerini özümsemiş, oldukça başarılı bir biçimde de sazına aktarmıştır. Yakın memleketlisi olduğu ve yakın yöre kültüründen beslendiği Anadolu'nun Yanık Nefesi Binali Selman ile benzer performanslar sergilemiştir. Bu sebeptendir ki, bu ekollerin sanatlarının ve yorumlarının aynı mahalli kültürlerden beslenmelerinin

sonucu olarak, mey icrâsında benzerlikler olduğu görülmektedir. Yörelerin yakınlığı ve yöresel üslup benzerliğinden kaynaklı icrâlara ilişkin olarak Halil Çokyürekli şu ifadelerde bulunmaktadır:

“Kemal Kırmızı ve Binali Selman yakın memleketli olduğu için aynı yörenin aynı ekolün özelliklerini barındırıyorlar. Yani ben Kemal Kırmızı’yı dinlediğimde Binali Selman’ı, Binali Selman’ı dinlediğimde de Kemal Kırmızı’yı dinlemiş gibi oluyorum. O kadar benzer üfleme ve icrâ, o kadar yakın iki büyük usta. Beni yaklaşık on beş yıl kadar TRT İzmir Radyosu’nda mey çalmaya teşvik eden Kemal Kırmızı’dır. Allah rahmet eylesin” (Halil Çokyürekli ile yapılan kişisel görüşme, 05.06.2023).

Sanatçı aynı zamanda otantik icrâsını popüler olan çağa karşı kararlılık ve inanç ile yaşatmış; çalım tekniği, zengin melodi ve motif anlayışıyla dinleyenlerine yansıtabilmiştir. Kırmızı’nın mey sanatında duyulan eşsiz ahengin temelinde yöresel müzik anlayışının yanı sıra sanatçının müziği duyusu, estetik algısı ve anlayışı, geleneği ve doğal icrâyı yaşaması yatmaktadır. Kırmızı’nın sazındaki duygusal yansımalar ve sazı ile ifadesindeki nüanslar sanatsal dehasından kaynaklanmaktadır. Kemal Kırmızı çok yalın, gür ve estetik icrâsı ile kendine özgü uyarlamalar yapabilen, icrâsı içerisindeki tempoyu biçimlendiren, melodinin anlamını vurgulayan ve genel anlayışın dışında sanatını yaşatan bir üsluba sahiptir.

Resim 2. Kemal Kırmızı TRT İzmir Radyosunda Mey İcrâ Ederken (1940-2016)



Radyonun canlı yayın programlarında yakın dostu İlhami Kamber ile kısa etkinlikler yapan Kemal Kırmızı’nın yorumculuğu ve birlikte yaptıkları programlar ile ilgili olarak Kamber şunları dile getirmektedir:

“Kemal ağabey mey ve zurna sazları konusunda otantik, notaya bağlı, sazına hâkim birisiydi. Onunla birlikte, -benim de Erzurum’lu olmam hasebiyle- Erzurum’a ve Doğu Anadolu Bölgesine ait birçok oyun havası çaldık. O dönemde televizyonlarda beş dakikalık bir program ve bir yayın kuşağı vardı. Bu programlarda Kemal ağabey ile ikili olarak birçok Erzurum barı da çaldık. Onun dışında radyodaki yayınlara kendisiyle birlikte giriyorduk. Benim bir özelliğim de ritim sazlara olan yakın ilgim ve asma davul icrâ etmemdir. Erzurum çevresinin oyunlarını Kemal ağabey zurnayla çalardı, barlara zurnayla eşlik ederdi ve ben de ona davulla katkıda bulunurdum” (İlhami Kamber ile yapılan kişisel görüşme, 05.06.2023).

Sanatkâr yöre içerisinde doğaçlama bir tür olan ve kimi zaman kalıp motiflerle yapılan eser öncesi açışlarda ve halk müziği formlarından biri olan barların aktarımında önemli bir rol üstlenmiştir. Halk Müziği’nin biçimlendirmiş olduğu kültürel bağlam ve değerleri özünü koruyarak sazına ve müziğine aktarabilmiştir. Sanatkârın bilhassa sazına olan hakimiyeti ve yöresel çalım lezzeti hususunda yakın dostu Bayram Salman’ın görüşleri ise şu şekildedir:

“Kemal ağabey ile TRT İzmir Radyosu sahnelerinde yan yan oturuyorduk. Aşağı yukarı yirmi yıl birlikte çalıştık, yurtiçi ve yurtdışında çok sayıda konsere davet edildik. Kemal ağabey mey kendine özgü yorumuyla otantik bir biçimde çalan bir müzisyendir. Kendisi Binali Selmanların yolunda olan, kendi yöresinin ve o bölgenin türkülerini çok güzel icrâ eden, sazını hakkını vererek çalan birisidir.” (Bayram Salman ile Yapılan Kişisel Görüşme, 19.07.2023).

Resim 3. Kemal Kırmızı Yurtdışında Zurna ve Mey ile Ülkemizi Temsil Ederken (Aşkın Çelik Kişisel Arşivi)



Kemal Kırmızı mey hususundaki olağanüstü birikimini aktarma sürecinde, halk kültürünün yaşatılması noktasında ve dönemin geleneksel bağlarının kuvvetlenmesinde önemli katkılarda bulunmuştur. Sanatkârın müzik aşkı ve merakı, yöre kültüründen beslendiği zengin kaynaklar, müzik belleğinin canlı kalmasını sağlamış, bu kültürün izlerini nefesinin gücüyle müzikseverlere duyurmuştur. Kırmızı'nın TRT İzmir Radyosu'nda ve farklı müzik platformlarında sergilediği bireysel ve toplu mey icrâları, geleneği aktarma hususundaki yaklaşımını Hüseyin Yaltrık şöyle dile getirmiştir:

“Öncelikle İzmir Radyosundaki mey açışları -özellikle de Erzurum havalarının, Erzurum türkülerinin başındaki açışları- Kemal Kırmızı bizzat mey ile yapıyordu ve bu açışlar biraz sonra okunacak ya da çalınacak ezgiye alıştıurma amacıyla o türkünün ya da ezginin makamında doğaçlama oluyordu. Bu anlamda Kemal Kırmızı, doğaçlama konusunda da çok başarılı bir usta sanatçı olduğunu kanıtlıyordu. Çünkü geldiği memleketi Erzurum'da duymuş ve yaşamış olduğu yörenin müzik karakterini en iyi bilenlerden birisiydi. Mey ile zurnayı kendine has bir tavır ile çalmış ve günümüze kadar bu sazların sevilmesine tanıtılmasına vesile olmuş ustalarımızdan biridir. Kendisine Allah'tan rahmet diliyorum (Hüseyin Yaltrık ile yapılan kişisel görüşme, 13.07.2023).

Kemal Kırmızı, mey sanatında ustalık gerektiren ve bu tecrübenin yansımaları olarak kabul edilen mey açışlarını profesyonel bir biçimde sergilemiştir. Repertuvar zenginliği, güçlü melodik hafızası ile doğaçlama yaptığı açışlar, onun sanatına olan hakimiyetini açıkça gösterir niteliktedir. Öğrencisi Serkan Çelik, Kemal Kırmızı'nın mey açışları ve mey yorumculuğu ile ilgili olarak şunları ifade etmiştir:

“Kemal hocadan kendine münhasır, baskıları temiz, keyifli, duygu dolu açışları dinleme şansını yakalamıştım. Halk oyunları müziklerini özümseyen ve birçok yöredeki ezgiyi de tavrıyla çalan birisiydi. Mükemmele yakın üfleme tekniğiyle ve zurnanın da verdiği tecrübeyle nefes çevirme yaparak mey çalardı. Repertuarı genişti ve mey ile birçok yöreyi icrâ ediyordu. Birçok sahnede hem halk oyunlarında hem de halk müziği korolarında birlikte çaldık. İşinde çok disiplinliydi. Saatinde gelir, akordunu yapar ve hazır ederdi. Radyoda yaptığı açışları beğenmediğinde tekrar tekrar alırdı. Ta ki tatmin oluncaya kadar. İyi insan, iyi hoca ve yetenekli bir müzisyen karakterine sahipti.” (Serkan Çelik ile yapılan kişisel görüşme, 04.06.2023)

Dönemin birbirinden kıymetli yerel ve profesyonel sanatçıları ile çalışan Kemal Kırmızı, mahalli çalmanın getirdiği zorluğu başarı ile aşmış ve bu geleneği radyo sınırları içerisine taşımıştır. Gerek zurnadaki ve gerekse ritim sazlarındaki mahareti ile sanatını tüm dünyaya duyurmaya çalışmıştır. Sanatçının radyoevinde kendisinden önce mey sanatını idame ettiren şahıslar ve Radyo'ya başlama süreci ile ilgili olarak İlhami Kamber şu açıklamalarda bulunmuştur:

“Kemal ağabeyimiz mahalli müzik ortamından gelmiş, 1966 kuşağının; Nihat Kaya, Necdet Mahir Ün, Kazım Alkar gibi sanatçılarıyla etkinliklerde bulunmuş ve birbirinden kıymetli hocalardan eğitim almıştır. Ben o dönem İzmir'e gelememiştım ancak Erzurumlu Abdurrahman Yörüktümen diye bir ağabeyimiz varmış. TRT İzmir Radyosu'nda mey ve zurna çalıyormuş. Abdurrahman Yörüktümen ağabeyimiz rahmetli olmuş ve zannedersem Kemal ağabey onun ardından, onun dönemlerinde radyoya girmiş. Kemal Kırmızı radyoya başlayınca teorik bilgilerini de geliştirmiş.” (İlhami Kamber ile yapılan kişisel görüşme, 05.06.2023)

Kırmızı'nın hocalığı ve mey icrâcılığı hakkında ise Halil Çokyürekli şu ifadelerde bulunmuştur:

“Kemal Kırmızı'nın öyle bir hafızası vardı ki, duyduğu eseri ilk seferde eksiksiz ve birebir aynen çalardı. Sazını yöresel bir lezzetle çalan çok büyük bir ustaydı. İcrâ esnasında röprizlere döneceği zaman yanlış bir yere gidiyor olsa dahi onu hemen sazına yedirir ve duyduğunu basardı. Öyle bir ustalıktı yani. Bunları da kimse fark etmezdi. Ben kendisiyle göz göze gelirdim ve birbirimizi takip ederdik. Onun gibi ustalar bir daha zor gelir. Ben birebir kendisini yaşadım, Kemal Kırmızı dünya adamıydı, güzel bir insandı.” (Halil Çokyürekli ile yapılan kişisel görüşme, 05.06.2023)

Kemal Kırmızı ile aynı sahneleri paylaşan ve kendisine eşlik eden Aytunç Aydın'ın sanatçının icrâsıyla ilgili aktardığı anıları ise şu şekildedir:

“Kemal Kırmızı'yla şöyle bir hatıram var: Senesini tam hatırlamıyorum. 2004-2008 yılları arası olsa gerek. TRT İzmir Radyosu'nda ses sanatçısı olan Bahattin Turan'ın bir dernek çatısı altında şef olarak yönettiği konserde kaval icrâcısı olarak yer almıştım. Diğer saz arkadaşlarım Ege Üniversitesi'nden üst düzey icrâ yapan öğrenciler ve hocalardı. Konser günü daha önce provalara katılmamış epeyce yaşlı bir beyefendi gelmişti. Konser programının sonunda 4-5 halaydan oluşan potpuriye zurnayla eşlik edeceğini hep birlikte o an öğrendik. Açıkçası provaya katılmadan nasıl bir icrâ sergileyeceğini saz

ekibiyle birlikte merak ediyorduk. Kendisi provada da icrâ yapmadı. Konser sonunda halayları icrâ etmeden önce zurna ile açış yaptı. Daha ilk perdelerden dikkatleri üzerine topladı, hep birlikte ona doğru dönüp parmaklarına bakarak izlemeye başladık. Daha önce duymadığımız nağmeleri yapmaya başlayınca etkilendik. Açışının ortalarında gözüm saz arkadaşlarıma kaydığında üç kişinin ağladığını gördüm. Bizim için hoş ve unutulmaz bir anı olmuştu. Konser sonrası kendisiyle biraz sohbet etme imkânım oldu. Bir sene öncesinde bypass ameliyatı geçirdiğini ve eskisi kadar iyi çalamadığını söylemişti. Adını konserden önce öğrendiğimde aklıma hemen babamla olan bir konuşmamız geldi. Çünkü babam (Canip Aydın) Kemal Kırmızı ile 1973 yılında çalışmaya başladığını ve 20 sene boyunca kendisine halk oyunları yarışmaları ve düğün gibi icrâ ortamlarında asma davulla eşlik ettiğini söylemişti. Sohbet sırasında bunları da konuşmuş olduk.” (Aytunç Aydın ile yapılan kişisel Görüşme, 13.06.2023)

Kemal Kırmızı mey açışlarını günümüz mey yorumculuğundan farklı bir anlayışla yapmış ve sonrasında seslendirilecek eserin seyrine uygun icrâlarda bulunmuştur. Fedai Tekşahin bu hususta şunları dile getirmektedir:

“Kemal Kırmızı TRT’de çalıştığı dönemlerde inanılmaz düzenli, titiz ve verimli bir müzisyen ağabeyimizdi. Kendine özgü bir mey tonuna sahipti ve sazını mükemmel bir şekilde çalardı. Mey çalarken kan ter içinde kalırdı. Hatta ve hatta lavik türünde bir açış yapardı ve belki abartılı ama en az 7-8 dakika sürerdi. Lavik dediği uzun hava doğaçlamasında öncelikle ‘la-do’ perdeleri arasında gezerdi. Ondan sonra ‘la-re’ perdesini güçlü yapardı hatta maya gibi olurdu, ondan sonra ‘mi’ perdesini güçlü yapar ve bunların her birinde birer dakika gezinirdi. Ardından da ‘mi’ perdesinden ‘sol’ perdesine atlardı ve bu perdeyi güçlendirirdi. Ama bu perdeler arasında birer dakika gezinirdi. Ayrıca Kemal ağabeyin dışarıdan sanatçı gözlemci olarak bir tavrı dikkatimi çekerdi. Mey çalarken dudak vibrasyonunu tıpkı Binali Selman gibi çeneden ve inanılmaz güzel yapardı. (Fedai Tekşahin ile yapılan kişisel görüşme, 05.06.2023)

Mey sanatındaki mahareti sayesinde pek çok müzisyenin de ilgi odağı olan Kırmızı, mey teknik hususiyetlerini sazına çok başarılı bir biçimde aktarmış, sanatını en güzel şekilde sergilemiştir. Kendisiyle yaklaşık otuz yıl birlikte çalışan TRT İzmir Radyosu Koro şefi Hüseyin Yaltırık, Kırmızı’nın mey sanatçılığı hakkındaki düşüncelerini şöyle aktarmıştır:

“Kemal Kırmızı meyi en güzel şekilde çalanların başında gelmektedir. Bir zamanlar Binali Selman ve bazı mahalli sanatçılar da halk oyunları ve halk türküleri topluluklarında meyi çalışıyorlardı. Özellikle Binali Selman ismi TRT yayınlarında mey sazı ile sıkça duyuluyordu. Kemal Kırmızı'ya gelince mahalli bir ortamdan çıkararak Ankara, İstanbul, İzmir gibi büyük şehirlere göç ederek zaman içerisinde ismini duyurmak suretiyle TRT'ye geçmiş bir sanatçıdır. Özellikle İzmir Radyosunda meyi otuz yıldan fazla üflemiş, bununla beraber zurna da çalmış, ülkemizi bu sazı ve zurnayı çalmak suretiyle yurt dışında çeşitli festival ve benzer organizasyonlarda gerek derneklerle gerek TRT bünyesinde çok defa temsil etmiş bir sanatçıdır. Ayrıca sanatçının son derece mütevazı olgun kişiliği de dikkat çekmiştir. Topluluklarda şeflerin veya yöneticilerin adeta gözüne bakarak en iyi performansı sağlamak suretiyle vazifesini en iyi şekilde yerine getirmiştir. (Hüseyin Yaltırık ile yapılan kişisel görüşme, 13.07.2023)

Döneminin en önemli mey sanatçılarından olan Kemal Kırmızı, halk müziği mey tavrını yaşatarak bu türlerin en güzel örneklerini sergilemiş, mey açışları ve sanatıyla döneminde doruk noktasına ulaşmıştır. Sanatkâr; halk müziği geleneğine olan hakimiyeti, geleneksel yapı çerçevesinde yeniliğe olan bağlılığı ile halk müziğinin özünü ve ruhunu korumuş bir şahsiyettir. Bu sebepten kendi özünü ve halkın sesini nefesiyle yaşatmış, sanatını lirik ve duygu dolu bir sese dönüştürmüştür. Her gerçek sanatçıda olduğu gibi Kemal Kırmızı da kendi gönül dünyasından süzdüğü kişisel zevk ve estetik duygusuyla harmanladığı sanatını halktan aldığı ilham ile sazına yansıtmıştır.

Kemal Kırmızı'nın Derlediği Türküler

Kemal Kırmızı'nın TRT repertuarına kazandırmış olduğu *Aşağı Mehlenin Allı Gelini* ve *Yüzünü Sevdığım Seyrana Çıkmış* isimli iki adet türkü bulunmaktadır.

Tablo 1. Kemal Kırmızı'nın TRT Türk Halk Müziği Repertuvarında Kaynaklık Ettiği Türküler Tablosu

Kaynak Kişi Olduğu Türküler								
Sıra No	Türkü Adı	Yöresi	Makamsal Dizi	Kaynak Kişi	Derleyen/ Notaya Alan	Karar Perdesi	Usûl	Repertuvar No
1.	Aşağı Mehlenin Allı Gelini	Erzurum	Hüseyni	Kemal Kırmızı	Talip Özkan	La	10/8	2383
2.	Yüzünü Sevdiğim Seyrana Çıkmış	Erzurum	Hüseyni	Kemal Kırmızı	Talip Özkan	La	¾+ 2/4	162

Tablo 1'e göre Kemal Kırmızı Hüseyini makamındaki iki türküye kaynaklık etmiş ve bu türkülerin Erzurum yöresine ait olduğu tespit edilmiştir. Sanatçının kaynaklık ettiği türküleri Türk halk müziği bağlama sanatçısı ve yakın dostu Talip Özkan tarafından notaya alınmıştır. Türküler ritmik açıdan incelendiğinde 2383 repertuvar sıra numaralı 10/8 curcuna usulü ve 162 repertuvar sıra numaralı türkünün ise semai (3/4) ve nim sofyan (2/4) karma usullerinden oluştuğu görülmektedir.

Kırmızı, güçlü melodik hafızası sayesinde doğduğu yöreye ait türküleri ve halk ezgilerini kültürel hafızamıza işlemiştir. Sanatkâr doğduğu yörenin halk müziği ürünlerini geniş kitlelere ulaştırmış ve bu bağlamda kültür aracılığı yapmıştır. Ayrıca derlediği türküleri kendi döneminde ve günümüz popüler sanatçıları tarafından albümlerde ve sosyal platformlarda seslendirilmiştir.

Konservatuvar Hocalığı

Temel hedefi sanatçı adaylarının yetiştirilmesi olan konservatuvarlar, mesleki saha içerisinde birbirinden nitelikli ve güçlü donanıma sahip hocaların eşliğinde üst düzey performans sağlayan öğrenciler yetiştirmişlerdir. Bu maksatla farklı teknikler öğretilerek başarılı sanatçıların yetiştirilmesi ve yeteneği olan öğrencilerin kendilerini geliştirmesi amaçlanmıştır. Geleneksel çalım tekniğinin akademik ortamda ele alındığı konservatuvarlarda, müzik çalışmalarının devam ederek korunması, aynı zamanda genç yeteneklerin usta ekollerin peşinden giderek yetişmesi ve gelişmesi söz konusudur. Bu bağlamda Kemal Kırmızı, TRT'deki görevinin yanı sıra konservatuvar hocalığı da yaparak birbirinden kıymetli öğrencinin

hayatına dokunmuş, aynı zamanda üflemeli çalgılardaki üstün mahareti ve farklı yörelere olan hakimiyetinden ötürü konservatuvardaki pek çok halk oyunları bölümü oyunlarının da eşlikçisi olmuştur.

Kemal Kırmızı güçlü üfleme tekniği ve tonuyla, uzun yıllar boyunca kazanmış olduğu deneyimle sanatını yaşatmış, aynı zamanda bu birikimlerini de öğrencilerine aktarabilmiştir. Geleneksel mey tavrının korunması, konservatuvar öğrencilerinin bu geleneği güncel olarak yorumlayabilmesi ve genç yeteneklerin ekol haline gelebilmesi için tüm deneyimlerini öğrencileri ve yakın çevresi ile paylaşmıştır.

Resim 4. Kemal Kırmızı Mey İcrâ Ederken (1940-2016)



<https://www.repertukul.com/Biyografiler--KEMAL-KIRMIZI-1588>

Kemal Kırmızı'nın meyi eğitim ve öğretim süreci içerisine dahil etmesi ve bu çalgının eğitim kurumlarına kazandırılması ile ilgili olarak Reyhan Altınay, Ege Üniversitesi Türk Musikisi Konservatuvarı Dergisi'nde şu ifadelerle yer vermiştir:

“Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı'nın kurulduğu ilk yıllardan itibaren, öğretim elemanı kadrolarının yanı sıra, TRT İzmir Radyosu'nun Türk Halk Müziği ve Türk Sanat Müziği Şubeleri ile İzmir Devlet Klasik Türk Musikisi Korosu'nun ses ve saz sanatçıları da öğretim elemanı kadrolarında görev alarak; Türk müziği alanında bugünkü eğitimci ve sanatçı kadroların yetişmesinde önemli bir hizmet vermişlerdir. Bu sanatçı kadrolarını şöyle belirtmek mümkündür:

TRT İzmir Radyosu Türk Halk Müziği Sanatçıları: Hale Gür, Doç. Dr. Hüseyin Yaltırık, Köksal Coşkun, Mehmet Ali Çakar, Mustafa Yarıcı, Turan Özcan, Mahir Tokdemir, Kemal Kırmızı, İbrahim Dallıkavak, Yusuf Günday, Fedai Tekşahin, Bayram Salman, İsmet Egeli, Reşit Muhtar, Halil Çokyürekli” (Altınay, 2011: 5).

Birbirinden kıymetli saz ve söz sanatçılarının konservatuvarın eğitim ve öğretim süreçlerine katkı sağladığı görülmüş, aynı zamanda konservatuvar ile TRT İzmir Radyosu arasında bu sanatkârların bir köprü kurması amaçlanmıştır. Sahne tecrübelerinin ve sanatçıların deneyimlerinin aktarıldığı konservatuvarda, öğrenciler ustalarını yakından görebilmiş ve takip etme fırsatı yakalamışlardır. Böylesine kıymetli ve güçlü bir kadronun konservatuvar öğrencilerinin hayatına dokunması, bunun yanı sıra mey'in konservatuvarın müfredatına lisans dersi olarak kazandırılması ve Kemal Kırmızı'nın bu noktadaki gayret ve çabaları oldukça önemlidir.

Kemal Kırmızı'nın konservatuvar hocalığı ve sanatkârın eğitimci yönü hakkında Hüseyin Yaltırık ise düşüncelerini şu şekilde aktarmıştır:

“Her şeyden önce kendisi bir eğitim kurumundan formasyon eğitimi alıp öğretmen olarak mezun kişi değildir. Dolayısıyla öğretmenlik formasyonu ve eğitimcilik yeterliliği yoktur. Ancak konservatuarların 80'li yıllardan itibaren faaliyete geçmesiyle birlikte Ege Üniversitesi'nde de kurulmuş olan Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı'nda usta öğreticilik ya da öğretim görevlisi olarak sayabileceğimiz bir zurna ve mey öğretimi söz konusu olmuştur. Bilindiği gibi ustadan çırağa şeklinde geçen Türk halk müziğindeki çalgıcılık geleneği gerek stüdyoda gerek mahalli sanatçılarda ne şekilde yürüyorsa öğrencileri de Kemal Kırmızı'dan onun çalış tekniğini, ezgileri üfleyiş stilini hem mey hem de zurna olarak takip etmek, feyz almak ve öğrenmek suretiyle kendisinden yararlanmışlardır.

Genç kuşaklara mey'in tanıtılması ve meraklılarına da öğretilmesi yönünden Kırmızı, İzmir'de bir şans olmuştur ve pek çok folklor konulu derneğin yoğun olduğu İzmir şehrinde Erzurum havalarını, barlarını mey ile icrâ etmiş olması da bir başka hizmetidir. (Hüseyin Yaltırık ile yapılan kişisel görüşme, 13.07.2023).

Kırmızı, TRT İzmir Radyosu'nda Yurttan Sesler Korosu'nda aldığı eğitim ve disiplin ile mey öğretimi hususunda da ciddiyetini korumuş ve bunu öğrencilerine aktarabilmiştir. Gerek öğrencileri gerek radyo camiası içerisindeki nüktedan kişiliği ve öğrencilere verdiği değer ve sevgisi sayesinde sevilen bir şahsiyet olmuştur. Konservatuvar dönemlerinde Kemal Kırmızı'nın mey öğrencilerinden birisi olan Serkan Çelik sanatçının mey öğreticiliği hakkında şunları dile getirmiştir:

“Ben Kemal hocayla TRT İzmir Radyosu'nda 1993 yılında tanıştım ve kendisinden birebir mey dersi aldım. Sonrasında Ege

Üniversitesi Devlet Türk Müziği Konservatuvarı'nda mey derslerine başladı ve ben de kendisinin derslerine girmek istiyordum. Kemal hoca mey öğrenmem hususunda bana kapısını açtı. Kendisi de ritim çalardı ve ritim ve akort konusunda da çok hassastı. Kemal Kırmızı Meyi kız öğrencilerinin de çalmasını arzuluyor ve mey sanatını tüm öğrencilerine aşılacak istiyordu” (Serkan Çelik ile yapılan kişisel görüşme, 04.06.2023).

Konservatuvar eğitimciliğinin dışında radyo süreçlerinde Kemal Kırmızı'dan mey sanatı konusunda ilham alan Halil Çokyürekli şu ifadelerde bulunmuştur:

“Kemal Kırmızı, mey'in yanı sıra zurna da icrâ ediyordu. Ancak TRT İzmir Radyosu'nda ilk yılların haricinde zurnayı çok çalmamış, ağırlıklı olarak mey icrâ etmiştir. Zurnayı gençlik dönemlerinde düğün ve dernekler başta olmak üzere farklı platformlarda da çalmıştır. Kemal Kırmızı'yı anlatmakla bitmez. Kemal Kırmızı'nın şu sözleri halen kulağımda ve bunu da söylemek isterim: *'Ben TRT İzmir Radyosu'nu akitli kazandım ve o dönemlerde şimdiki gibi kadrolu değildim.'* Akitli kazandıktan dokuz ay sonra Kemal Hoca bana *'Ben emekli olacağım'* dedi. Ben de *'Hocam nereye gidiyorsun? Benim senden daha öğreneceğim çok şeyler var'* dedim ve o da bunun üzerine bana şunu söyledi: *'Evlad, ben gideyim ki sana burada ekmek kalsın'*, diye söyledi. Ben ustamdan, Kemal Amca'mdan ne gördüysem aynısını kendi öğrencilerime aktarmaya çalıştım” (Halil Çokyürekli ile yapılan kişisel görüşme, 05.06.2023).

Kırmızı, kendisinden sonra gelecek neslin istihdamına kadar ayrıntılı bir şekilde düşünmüş ve sanat yaşamı içerisinde yakın çevresine ve öğrencilerine önemli katkılar sağlamıştır. Kemal Kırmızı, belirli bir süreç içerisinde ve önemli bir birikimin sonucunda kazandığı tecrübelerini öğrencilerine aktarmıştır. Hocalık yaptığı süreçlerde hem mahalli gelenek içerisindeki hem de Yurttan Sesler Korosu'ndaki kazanımlarını harmanlayarak öğrencilerine aktarabilmiştir. Kırmızı, öğrencilerinin sosyal yönlerine de katkıda bulunmuş, çalgı eğitimi hususunda kıymetli çalışmalar yapmıştır. Halil Çokyürekli bu konuda şu ifadelerde bulunmuştur:

“Kemal Kırmızı Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı'nda derslere geldi ve orada Daldalan ve Erzurum'a ait bar havaları çaldı. Orada da mey icrâsı ve yorumuyla yol gösterdi ve yardımcı oldu. Ben mey çaldığım süreçlerde bana çok destek oldu. Benim elimde de o zaman çok sağlıklı meyler yoktu. Bana o zaman ana mey'i vardı ve kendi sazlarından veriyordu. *'Al oğlum, bunu evde çalış'*

derdi. Ben evde iki hafta kadar kapandım çalıştım ve ondan sonra Lavik, Erzurum tarzı açışlar yapmaya başladım. Bir nevi ekmek verdi bizlere. Yani çok güzel, çok kıymetli bir adamdı” (Halil Çokyürekli ile yapılan kişisel görüşme, 05.06.2023).

Şekil 1. Kemal Kırmızı'nın Mey ile Yaptığı Açış

Notaya Alan: Can Doğan

Mey Açış-1

İcrâ: Kemal Kırmızı

The musical score is presented in ten staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The music is characterized by intricate rhythmic patterns, including several triplet markings (indicated by the number '3' below the notes). The notation includes eighth and sixteenth notes, often beamed together. The score concludes with a final cadence on the tenth staff.

Kemal Kırmızı'nın Mey İcrasındaki Tavrı Hususiyeti ve Hüseyini Açışının Teknik Özellikleri

Kemal Kırmızı, sanatını otantik bir tavrıyla sergilemiş, içerisinde yetiştiği müzik kültürünü ve farklı çalgılara olan icrâ hakimiyetini sazına başarıyla aktarabilmiştir. “Tavır: Sanatkârı diğer icrâcılardan farklı kılan bireysel icrâ özellikleridir (Yahya Kaçar, 2020: 62). Sanatçı kimliğini ortaya koyan hususlar noktasında ele alındığında ise Kemal Kırmızı'nın mey açışlarının estetik nitelik taşıdığı ve sanatçının bir besteci gibi davrandığı görülmüştür. Kemal Kırmızı'nın sazını bir uzvu gibi kullanması, bol vibrasyonlu icrâsı, müziksel ifade zenginliğiyle sazını seslendirmesi ise kişisel tavrı özelliklerini yansıtmıştır.

Kemal Kırmızı'nın, mey açışlarındaki ezgilerinde genellikle kişisel motiflerini vurguladığı ve söz konusu bu motiflerin tekrar etmediği, hatta aynı motiflerin sık sekilmesinden dahi uzak durduğu, makamın durak perdelerini çok sık ifade etmekten kaçınarak açış içerisinde işitsel etkide monoton ve bıkkınlık yaratmaktan uzak kaldığı görülmektedir. Meyi otantik bir kapsamda sergileyen Kırmızı'nın mey icrâlarındaki müziksel ifade unsurları ve yöresel nağme zenginliği de bir geleneğin devamını yaşatır niteliktedir. Çalışmamızın konusunu oluşturan açışın süresi ise 02.28'sn'dir. Açış süresi boyunca sanatçının pestten tize doğru ırak, rast, düğâh, segâh, çargâh, neva, hüseyini, acem, eviç ve gerdaniye perdelerini kullandığı görülmektedir. Sanatçı açış sürecinde hüseyini, neva ve düğâh perdelerini ise etkin perde olarak kullanmıştır.

Kemal Kırmızı'nın seslendirmiş olduğu Hüseyini makamındaki açışın baştan sona kadar dinamik ve akıcı bir şekilde seyrettiği, geleneksel müzik tavrını yaşatan Kırmızı'nın üfleme tekniğinin çalgının tonuna ise kuvvetli bir biçimde tesir ettiği görülmektedir. Bunun yanı sıra, başta kişisel tavrından kaynaklı olmak üzere zengin bir teknik ile çeşitlendirilmiş mey açışına sahip olduğu tespit edilmiştir. Sanatçı bilhassa açışında sergilemiş olduğu kişisel motifleri, karar ve güçlü perdelerindeki yaptığı kalırlarla Türk Halk Müziğinin zengin yapısını dillendirmiştir. Güçlü ve zayıf zamanları yerinde ve zamanında duyuran Kırmızı, mey icrâ sanatını sergilerken gereksiz süsleme tekniklerinden uzak durmuştur. Sanatçının mey açışının ilk saniyelerinde sazına hâkim olduğu ve bunu akıcı bir biçimde yorumladığı görülmektedir.

Yöresel bir icrâ tavrı ile yapılan Hüseyini açışta ezgiler net ve anlaşılır biçimde ifade edilmiş, gereksiz hızlanma ve ilgisiz motif kullanımından uzak kalınmış, akıcı bir icrâ sergilenmiştir. Motif ve ezgi geliştirmeye yönelik yaptığı açışlarının bilinçli ve geleneksel müzik

hassasiyetine uygun olduğu görülmüş, sanatçının günümüz mey çalım anlayışından oldukça farklı bir mey çalış stiline sahip olduğu tespit edilmiştir. Kırmızının sazındaki etkili tonunu; içerisinde yetiştiği müzik kültürü, doğru kaynak kişilerden beslenmesi ve teknik bakımdan bilhassa vibrasyon kullanımı oluşturmaktadır. Kemal Kırmızı'nın tavır hususiyetinin niteliklerinin alt yapısında olduğu düşünölen teknik özellikler; süslemeler, motif ve cümle yapı ve özellikleri ise şu şekildedir:

Vibrato Kullanımı

Kemal Kırmızı'nın, açış icrâsının başından sonuna kadar vibrato tekniğini kullandığı ve bunu yaparken döneminin yöresini ve açış kültürünü yansıttığını söylemek mümkündür. Aynı zamanda vibrato tekniğini kullanırken güçlü ve kuvvetli üfleme şiddetini uyguladığı söylenebilir.

Örnek-1



Dudak ve çene vibrasyonunu çok kuvvetli ve etkili bir biçimde uygulayan Kırmızı bu tekniği kimi zaman seri bir biçimde kimi zaman da ağır bir şekilde sergilemiştir. Kırmızı'nın mey icrasındaki güçlü ve zayıf zamanlı salınımlar esere canlılık ve ahenk kazandırmıştır. Kırmızı, altçene ve üst dudak baskılarını nitelikli bir biçimde yaparak meyde kaliteli bir tonun elde edilmesini de sağlamış, kuvvetli bir rezonans elde etmiştir.

Puandorg Kullanımı

Genellikle eser içerisinde son notalarda bulunan puandorg kullanımı açış içerisinde etkin bir şekilde 6 defa kullanılmıştır. Usta yorumcunun maharetine bağlı olarak kullanılan puandorgların açışa bir dinginlik kazandırdığı ve açışa hızlı çalma mantığından kurtararak açışa yeniden başlama hissiyatını yansıtmaktadır.

Örnek-2



Sanatçı puandorg kullanımını ikilik, dörtlük, sekizlik değerdeki notalar üzerine kurgulamış, ayrıca perde kalışlarını rahatça vurgulamıştır. Kemal Kırmızı'nın açış içerisinde kendi hissiyatına bağlı olarak yaptığı puandorglar açışın havasını korur niteliktedir ve tıpkı bir kompozisyon gibi başta, ortada ve sonda gerçekleşmiştir.

Nefes Çevirme Tekniği

Sanatçı mey açışında nefes çevirme tekniğini uygulayarak kesintisiz bir icrâda bulunmuştur. Bu bakımdan hem mey hem de zurna icrâ ederken dakikalarca sanatını sergileyebilmektedir. Sanatçının bu çalışmada müzikal analizi yapılan Hüseyini açış içerisinde iki defa nefes çevirme tekniğinden faydalandığı ve eserdeki akıcılığı koruduğu görülmektedir. Nefes çevirme tekniği sayesinde uygun zamanlarda nefes alışverişi yapmakta ve bunu yaparken gereksiz performanstan kaçındığı söylenebilir.

Örnek-3



Kemal Kırmızı mey icrâsında yer yer diyafram nefesi kullanmış, teknik bakımdan kısmen tonun kaybına neden olan ve uygulaması zor olan nefes çevirme tekniğiyle sanatını başarıyla sergilemiştir. Nefes kontrolünü başarılı bir şekilde gerçekleştiren Kırmızı, tonun üretilmesi hususunda bu tekniği doğru orantılı bir şekilde sazına yansıtmıştır. Sanatçının nefes çevirme tekniğini kullandığı yerler (.) işareti ile gösterilmiş ve kırmızı çerçeve içerisine alınmıştır.

Legato Kullanımı

Kemal Kırmızı mey'in kesintisiz üfleme icrâ kabiliyetinden ötürü yer yer bağlı çalılara yer vermiştir. Sanatçının meyi çalarken motifleri birbirine bağlamak ve ezgi akışını sağlamak için bu tarz

süsleme tekniğinden faydalandığı söylenebilir. Kırmızı'nın mey açışındaki bağlı icrâlarını genellikle hüseyini, çargâh, düğah ve segâh perdelerinde yaptığı görülmüştür. Açış içerisindeki bağlı bir şekilde çaldığı cümle ifadelerini toplamda 8 defa sergilemiştir. Sanatçı mey açışının karakterinden ötürü sesleri akıcı bir şekilde bağlamıştır.

Örnek-4



Kemal Kırmızı legato kullanımında istenilen ses rengini elde etmek maksadıyla hem farklı parmak hareketleri uygulamış hem de üfleme tekniğinden faydalanarak gerçekleştirmiştir. Nefesin gücünü kamışa aktarmak ve aktarılan bu nefesi dengeleyerek icrâ etkisinin karakterini yansıtmak, nefes becerisine bağlı olarak açışa yansımaktadır. Sanatçı legato kullanımıyla müzik cümlelerini birleştirmeyi amaçlamış aynı zamanda bu motif ve cümleleri vurgulu hale getirmiştir.

Çarpma Kullanımı

Kemal Kırmızı'nın mey icrâlarında iki tür çarpma kullandığı görülmektedir. Bunlar *Değerini Kendisinden Önceki Notadan Alan Çarpma* ve *Değerini Kendisinden Sonraki Notadan Alan Çarpma* şeklindedir. Kırmızı bu çarpmalar sayesinde açışına zenginlik ve dinamiklik kazandırmış aynı zamanda mey açışına canlılık katmıştır.

Örnek-5



Mey açış içerisinde gerçekleşen *Değerini Kendisinden Önceki Notadan Alan Çarpma* ve *Değerini Kendisinden Sonraki Notadan Alan Çarpma* türleri kırmızı renkli çerçeveler içerisinde gösterilmiştir. Bu tür yapılan çarpma süsleme tekniğinde temel ses zayıf zamana, çarpma ise kuvvetli zamana denk gelecek şekilde kurgulanmıştır.

Tenuto Kullanımı

“Tenuto: Notaların tam değeri kadar, hafifçe belli ederek çalınacağını belirtir. Notanın üzerine konan küçük bir yatay çizgi ile gösterilir.” (Çöloğlu & Arat, 2016, S: 15) Sanatkârın eser boyunca

toplamda 54 defa tenuto artikülasyonunu kullanıldığı görülmektedir. Kemal Kırmızı bu artikülasyonu kullanırken bir sesin çalınış biçimini ifade etmiş ve aynı zamanda dudak hareketi ve nefesi baskılayarak uygulamıştır. Açışa zenginlik ve renk katan tenuto ile gösterimi birinci dizekte neva perdesi üzerinde gösterilmiştir.

Örnek-6



Bunun yanı sıra sanatkârın çoğunlukla hüseyni, eviç ve gerdaniye perdelerinde tenuto kullandığı görülmektedir. Normalde bağlı ve uzun olarak çalınan meyi tenuto ile tam değerinde tutarak icrâ etmiştir.

Cümle ve Kişisel Motif Yapıları

Makalenin bu aşamasında Kemal Kırmızı'nın Hüseyni makamındaki mey açışında kullanmış olduğu müzik cümlelerine ve kişisel motiflerine yer verilmiştir.

Cümle Yapıları

“Birbirini tamamlayan en az iki cümlecğin oluşturduğu ezgisel bütüne cümle denilir. Bir başka deyişle, soru cümlecği ile yanıt cümlecğinin birleşmesi cümleyi oluşturur.” (Akdoğan, 2003: 52). Kemal Kırmızı mey açışındaki müzik cümlelerinin sonunda genellikle kalış hissiyatını vurgulamış, cümlelerini açış içerisinde güçlü ve durak perdelerinde bitirmiş olmasına bağlı olarak tam kararlı ve yarım kararlı cümleler olmak üzere şekillendirmiştir.

Örnek-7



Kemal Kırmızı'nın Hüseyni makamındaki mey açışında kullanmış olduğu cümle yapıları ve kişisel motif kullanımının sanatçının kendine has özellikler taşıdığı ve özgün olduğu tespit edilmiştir. Kısa ve uzun soluklu olarak kurgulanan cümle yapılarının kendi içerisinde anlamlı ifadeler sergilediği ve aynı zamanda bilhassa

nefes çevirme tekniğinden kaynaklı olarak uzun soluklu olduğu tespit edilmiştir. Günümüz mey icra anlayışından uzak ve geleneksel halk müziğinin özünü yansıtan bir mantıkla kurgulanan cümle yapılarının farklı müzik türlerinin etkisi altında olmadığı ve sadece nitelikli halk müziği geleneğini yansıtır biçimde olduğu tespit edilmiştir.

Örnek-8

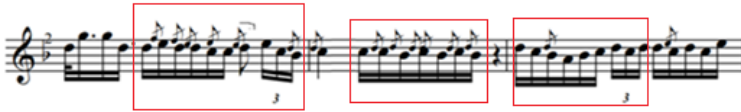


Mey açısındaki cümle yapılarının belirli kısımlarında vurgulanan üçleme tartımlarıyla icranın dinamik bir şekilde seyrettiği ve seyir içerisinde bir bütünlüğü vurguladığı görülmektedir.

Kişisel Motif Kullanımları

“En az iki sesi ve bir vurgusu bulunan, ritimsel, çoksesli ise uygulusal açıdan kendine özgü bir karakteri olan, geliştirilebilmeye uygun en küçük müzik fikrine motif denilir. Motif, bir ölçü içinde bir ses kümesi olabileceği gibi, birden fazla ölçü içinde de devam edebilir.” (Akdoğan, 2003: 15).

Örnek-9



Kemal Kırmızı mey açısında kişisel motiflerini geleneksel bir yapı çerçevesinde sergilemiştir. Genellikle beşleme ve altılama şeklindeki motifleri kullanan Kırmızı'nın mey ile yaptığı açış ele alındığında, altılama tartımının son bölümlerini üçleme tartımları ile birleştirdiği, birbirine yakın perdeleri kullandığı ve sergilediği açışın müzikal yönden dengeli olduğu görülmektedir. Bu bağlamda mey açış tavrını ve çalım tavrını net bir şekilde ifade etmiştir.

Örnek-10



SONUÇ VE ÖNERİLER

Geleneksel mey icrâcılığında, toplum kökeninde ve kültürün dinamik unsurları çerçevesinde zamana bağlı olarak yorumculuğun evrildiği ve eski nesil üfleme tekniğinin özelliğinin yitirildiği sonucuna varılmıştır. Gelişen teknolojik çalışmalar ile halk müziği alanında önemli üstatlara ve verilere ulaşma kolaylığı meydana gelmiştir. Usta sanatçılar özelinde mey tavrının tahlil edilmesi hususunda ise Kemal Kırmızı'nın mey kayıtlarının ele alınmasının önem taşıdığı sonucuna ulaşılmıştır. Bu sebeptendir ki, Kemal Kırmızı'nın icrâ ettiği mey açışı notaya alınarak tahlil edilmiştir. Kırmızı icrâ hususiyeti yönüyle üst düzeyde bir mey sanatkârıdır. Sanatkârın birbirinden kıymetli virtüözler yetiştirmesi bunun açık göstergesidir. Gerek radyo içerisinde ve gerekse serbest müzik platformlarında yaptığı doğaçlama icrâlara müdahale edilmemesi ve bu icrâlarda müzik yorumculuğunu aktarması, onun ne derece kıymetli bir müzisyen olduğunu göstermektedir. Kemal Kırmızı'nın mey sanatında Türk Halk Müziği'nin nağme zenginliğini ve çeşitliliğini yansıttığı görülmektedir. Bu bağlamda günümüz mey icrâ sanatında teknik, tavır ve üslup özellikleri yönüyle mey öğretimine katkı sağlaması amacıyla usta sanatçıların sesli icrâ kayıtlarının ele alınarak incelenmesi önerilebilir.

Kemal Kırmızı'nın mey icrâlarında çarpma, mordan, tenuto, puandorg, nefes çevirme ve çoğunlukla vibrato tekniği ve artikülasyon kullandığı görülmüştür. Kırmızı'nın başarılı icrâsını yakın çevresinde kanıtladığı ve pek çok müzisyenin beğenisini kazandığı tespit edilmiştir. Geleneksel mey icrâ tavrı çerçevesinde Kemal Kırmızı'nın icrâ kayıtları ile mey açışlarının gelecek öğretim yöntem ve tekniklerine fayda sağlayacağı düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

- Akdoğu, O. (2023), *Türk Müziğinde Türler ve Biçimler*, Meta Basım, İzmir.
- Altınay, R. (2011), *Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı: Tarihçe*: EÜ Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Dergisi, İzmir.
- Arıkan, R. (2011). *Araştırma Yöntem ve Teknikleri*, Nobel Akademi Yayıncılık, Ankara.
- Çöloğlu, E., Arat, D. (2016). *Terminolojiden Analize Alıştırıcı Müzik Teorisi*. (1.Basım), Pan Yayıncılık, Ankara.
- Neuman, W. L. (2017). *Toplumsal Araştırma Yöntemleri (Nitel ve Nicel Yaklaşımlar)*, Yayın Odası Yayıncılık Hizmetleri, Ankara.
- Yahya Kaçar, G. (2020), *Türk Müsikiğinde Eser ve İcrâ Tahlili Yöntemleri-Kavramlar-Semboller ve Örnekleriyle*, Gece Kitaplığı, Ankara.
- Yıldırım, A., Şimşek, H. (2011). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Seçkin Yayıncılık San. ve Tic. A. Ş., Ankara.

Kaynak Kişi Görüşmeleri

- Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Emekli Öğretim Elemanı Abdürrahim Karademir ile [03.08.2022 tarihinde telefonla yapılan kişisel görüşme]
- İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü Öğretim Üyesi Serkan Çelik ile [04.06.2023 tarihinde telefonla yapılan kişisel görüşme]
- Manisa Celal Bayar Üniversitesi Demirci Eğitim Fakültesi Öğretim Üyesi Aşkın Çelik ile [03.08.2022 tarihinde telefonla yapılan kişisel görüşme]
- Ordu Üniversitesi Sahne Sanatları Fakültesi Müzik Bölümü Öğretim Üyesi Aytunç Aydın ile [13.06.2023 tarihinde telefonla yapılan kişisel görüşme]
- TRT İzmir Radyosu Emekli Türk Halk Müziği Bağlama Sanatçısı İlhami Kamber ile [05.06.2023 tarihinde telefonla yapılan kişisel görüşme]
- TRT İzmir Radyosu Türk Halk Müziği Mey-Zurna Sanatçısı Halil Çokyürekli ile [05.06.2023 tarihinde telefonla yapılan kişisel görüşme]
- TRT İzmir Radyosu Türk Halk Müziği Üflemeli Saz Sanatçısı Fedai Tekşahin ile [05.06.2023 tarihinde telefonla yapılan kişisel görüşme]

TRT İzmir Radyosu Emekli Türk Halk Müziği Bağlama Sanatçısı ve Şefi Doç. Dr. Hüseyin Yaltrık ile [13.07.2023 tarihinde telefonla yapılan kişisel görüşme]

TRT İzmir Radyosu Emekli Türk Halk Müziği Kabak Kemane Sanatçısı Bayram Salman ile [19.07.2023 tarihinde telefonla yapılan kişisel görüşme]

İnternet Kaynakları

<http://puskulcu.blogspot.com/2016/01/kemal-kirmizi.html>,

<https://www.repertukul.com/ASAGI-MEHLLENIN-ALLI-GELINI-2383>

<https://www.repertukul.com/Biyografiler--KEMAL-KIRMIZI-1588>

<https://www.repertukul.com/Biyografiler--KEMAL-KIRMIZI-1588>

<https://www.repertukul.com/YUZUNU-SEVDIGIM-SEYRANA-CIKMIS-162>

https://www.youtube.com/watch?v=_spS_ps3at4

KONSERVATUVAR ÖĞRENCİLERİNİN BİREYSEL ÇALGI BAĞLAMA SINAVINA YÖNELİK KAYGI DÜZEYLERİNİN İNCELENMESİ

*Examination Of Conservatory Students' Anxiety Levels For The
Individual Instrument Baglama Exam*

DOI NO: 10.36442/AMADER.2023.97

Emrah KALIN¹
Burak GÜLTEKİN²

Geliş Tarihi: 10.06.2023

Kabul Tarihi: 05.07.2023

Özet

Ülkemizde var olan eğitim sistemi içerisinde öğrencilerin daha etkin olmaları gereken, kişisel performans ve sistematik çalışma gerektiren, tüm bunlara ek olarak mesleki uzmanlık eğitimleri almalarını sağlayan eğitim dönemi yükseköğretim sürecidir. Bu dönem sonucunda öğrenciler tercih ettikleri meslek grupları ile ilgili uzmanlık ve mesleki yeterlilik kazanımı elde etmiş olurlar. Yükseköğretim sürecinin dikkat çeken önemli unsurlarından bir diğeri de ilgili kurumda yürütülen ölçme-değerlendirme faaliyetleridir. Bu durum öğrenciler üzerinde kaygıyı da beraberinde getirmiştir. Bu araştırma; yükseköğretim kurumu olan konservatuvarlarda, bağlama çalgısı eğitimi alan öğrencilerin bu çalgıya yönelik yapılan sınavlardaki kaygı düzeylerini ölçmeyi amaçlamıştır. Gerçekleştirilen bu çalışma; performans sergilemeye yönelik yapılan bağlama sınavındaki kaygı, heyecan ve yetersiz hissetme gibi unsurların tespiti açısından önem arz etmektedir. Araştırma 2021-2022 eğitim öğretim yılı içerisinde Afyon Kocatepe Üniversitesi, İzmir Ege Üniversitesi ve Kocaeli Üniversitesi Devlet Konservatuvarlarının ilgili bölümlerinde eğitim alan THM Bölümü bağlama öğrencileri üzerinde gerçekleştirilmiştir. Araştırmada bahsi geçen üniversitelerin 1. 2. 3. ve 4. sınıf öğrencilerinden oluşan 41 kişilik bir örneklem grubuna Polat D. tarafından geliştirilen “Sınav Kaygısı Ölçeği” uygulanmıştır. Araştırma kapsamında sınavlara yönelik kendi düşünceleri, başkalarının düşünceleri, hazırlanma endişeleri-sınav kaygısı ve zihinsel-bedensel tepkiler arasındaki ilişkiler tespit edilmiştir. Çalışma sonucunda ulaşılan bilgiler analiz edilmiş olup bu analizlerden elde edilen veriler yorumlanmıştır. Ayrıca sonuçlar üzerinden öneri ve sürece katkı sağlayacağı düşünülen tartışmalara yer verilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Bağlama, Konservatuvarlar, Sınav Kaygısı.

¹Öğretim Görevlisi, Afyon Kocatepe Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Türk Halk Müziği Bölümü, Afyonkarahisar, Türkiye, emrahkalin@hotmail.com, ORCID ID: 0000-0001-9376-6117

²Araştırma Görevlisi, Afyon Kocatepe Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Türk Halk Müziği Bölümü, Afyonkarahisar, Türkiye, burakkulteekin@hotmail.com, ORCID ID: 0000-0001-7965-2340

Abstract

In the education system in our country, the education period is the higher education process that requires students to be more effective, requires personal performance and systematic work, and in addition to all these, enables them to receive vocational specialization training. As a result of this period, students gain expertise and professional competence related to the occupational groups they prefer. Another important element of the higher education process is the measurement-evaluation activities carried out in the relevant institution. This situation also brought anxiety on the students. This research; The aim of this study is to measure the anxiety levels of the students who receive baglama instrument training in conservatories, which are higher education institutions, in the exams for this instrument. This study carried out; It is important in terms of determining the factors such as anxiety, excitement and feeling inadequate in the baglama exam for performing. The research was carried out on the baglama students of the THM Department, who were educated at Afyon Kocatepe University, Izmir Ege University and Kocaeli University State Conservatory in the 2021-2022 academic year. The “Exam Anxiety Scale” developed by Polat D. was applied to a sample group of 41 students consisting of 1st, 2nd, 3rd and 4th grade students of the universities mentioned in the research. Within the scope of the research, the relationships between own thoughts, thoughts of others, preparation concerns-exam anxiety and mental-body reactions towards exams were determined. The information obtained as a result of the study was analyzed and the data obtained from these analyzes were interpreted. In addition, suggestions and discussions that are thought to contribute to the process are included on the results.

Keywords: Baglama, Conservatories, Test Anxiety.

GİRİŞ

İnsanlık; tarihsel süreç içerisinde bir arada yaşamının gerekleri ve hayatı idame gibi pek çok unsura bağlı olarak davranış biçimleri geliştirmiştir. Bu davranış biçimleri yaşayarak öğrenme, görüp yapma-uygulama vb. geleneksel birtakım yöntemlerle aktarıla gelmiştir. Bu doğal süreç eğitim kavramını ortaya çıkarmış, insan ve toplum için ne kadar önemli bir unsur olduğunu gözler önüne sermiştir. Günümüzde sistematik bir yapı üzerine tesis edilmiş olan eğitim kavramı dinamik ve sürekli kendini güncelleyen bir yapıda gelişerek varlığını devam ettirmektedir. Tezcan yapmış olduğu çalışmada eğitim kavramını “Eğitim, bireyin yaşadığı toplumda yeteneğini, tutumlarını ve olumlu değerlerdeki diğer davranış biçimlerini geliştirdiği süreçler toplamıdır” şeklinde tanımlamıştır (Tezcan, 2013: 4).

Bireylerin kişisel gelişim ve karakter oluşumu süreçlerinde özgüven sahibi, sosyal ve kültürlü bir birey olma aşamalarındaki en büyük etkenlerden birisi olan eğitim, çeşitli yollarla hedeflerine

ulaşmıştır. Bu yoldan birisi de eğitim içerisinde bir araç olarak kullanılan müziktir. Müzik, toplum içerisinde eğitmek-öğretmek gibi önemli bir işleve sahip olmuştur. Bu bağlamda ele alındığında müzik ve eğitimi, birey-toplum eğitiminde dikkat çeken bir konumda yer almaktadır. Uçan müzik eğitimini "Eğitimin müzik boyutunda bir müzikal davranış kazandırma, bir müzikal davranış değiştirme veya bir müzikal davranış geliştirme süreci" olarak tanımlamıştır (Uçan, 1997: 14). Eğitim açısından ele alındığında özel bir noktada olan müzik eğitimi günümüzde kurumsal ve sistematik bir sürece ulaşmış ve çağa uyum sağlama sürecini devam ettirmektedir. Sistemleşme açısından ele alındığında müzik eğitimi toplumlar içerisinde bölümlere ayrılmıştır bunlar; özengen, genel ve mesleki müzik eğitimidir (Uçan, 1997:14).

Özengen müzik eğitimi genel bir ifadeyle; bireyleri özendirici nitelikler taşıyan ve istekli kişilere yönelik yapılan, müzikal bir davranış kazandırma zorunluluğu olmayan bir yöntemdir. Özengen eğitim dernek, müzik merkezleri gibi kurumlar bünyesinde gerçekleşmektedir. Genel müzik eğitimi ise; örgün eğitim veren kurumlardaki müzik kültürü üzerine genel bir müfredat eklenmesi yöntemiyle gerçekleştirilen süreci ifade etmektedir. Mesleki müzik eğitimi ise; bireyin bu alanda mesleki deneyim ve yeterliliklerini üst düzeye çıkarmayı amaç edinmiş bir eğitim sürecidir. Millî Eğitim Bakanlığı ve Yükseköğretim Kurumu bünyesinde yer alan ilgili kamu kurumlarında mesleki müzik eğitimi verilmektedir.

Profesyonel anlamda müzik eğitim verilen bu kurumlardaki dikkat çeken unsurlardan birisi de çalgı eğitimidir. Müzik eğitimi içerisinde son derece önemli bir yere sahip olan çalgı eğitimi; "Müzik ve çalgı eğitimi, birçok teknik, yöntem ve stratejik bilgiyi içinde barındırmayı gerektiren; bilişsel, devinışsel ve duyuşsal beceri alanlarını kapsayan karmaşık bir süreçtir" (Yokuş & Yokuş, 2010: sy) şeklinde tanımlanmaktadır. Bağlama (saz) ülkemizde eğitimi verilen ve geleneksel bağlamı olan bir çalgı olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bağlama çalgısı; tarihsel süreç ve köken itibari ile orta Asya Türk topluluklarında kopuz olarak bilinen enstrümana kadar derinleşmektedir. Anadolu coğrafyasında kültürel etkileşime de bağlı olarak organolojik yapısında değişim sürecine girmiş farklı ölçülerde ve yapıda karşımıza çıkmaktadır. Bu konuya yönelik Parlak; "Kopuz ve onun devamı olan bağlama, en önemli değişim ve gelişimini Anadolu'da sağlamıştır. Asya müzik kültürünün köklü bir uzantısı olarak Anadolu'ya taşınan kopuz, çeşitli medeniyetlerin beşiği olan

Anadolu topraklarının zengin kültürü içinde yoğrularak, zamanla çok gelişmiş bir yapıya ulaşmıştır” (2000:60) ifadelerine yer vermiştir. Bağlama, farklı yapılarda ve akort sistemleri ile yapısal değişimini sürdürmektedir. Mızrap kullanarak ve el ile çalma (şelpe) gibi yöntemlerle icra edilen bağlama; eğitim kurumlarında yaygın olarak öğretilmektedir.

Akademik eğitim kurumlarının tamamında olduğu gibi verilen eğitimler ile ilgili geri dönüt alınabilmesi için etkili bir ölçme-değerlendirme yöntemi olan sınavlar konservatuvarların eğitim sistemi içerisinde de yer almaktadır. Yapılmakta olan bu sınav faaliyetleri çeşitli değerlendirme ve uygulama yöntemleri ile gerçekleştirilmektedir. Bu süreçte insani bir durum olan sınanma hissi ve beraberinde getirdiği ‘kaygı’ durumu ortaya çıkabilmektedir. Kaygı kavramı TDK sözlüğünde; “Üzüntü, endişe duyulan düşünce, tasa; genellikle kötü bir şey olacaktıymış düşüncesiyle ortaya çıkan ve sebebi bilinmeyen gerginlik duygusu” olarak tanımlanmaktadır (Türk Dil Kurumu, 2019:316). Bu bağlamda sınav kaygısı olarak ifade edilen kavram, temelinde korku ve endişe barındıran bir duygu durumu olarak karşımıza çıkmaktadır. Sınav kaygısı, eğitim yolu ile kazanılan bilgilerin etkili biçimde ortaya koyulmasında büyük engellere neden olabilmektedir. Çetinkaya yapmış olduğu çalışmada sınav kaygısına yönelik; “1985-86 yıllarında 5212 öğrenci üzerinde yapılan bir araştırmanın sonucunda, öğrenciler tarafından sınav kaygısının ameliyat kaygısından çok daha yüksek düzeyde görüldüğü belirlenmiştir” (Çetinkaya, 2018: 81) bilgilerine yer vermiştir.

Sınav kaygısı düzeylerini araştırmak ve anlamak üzere literatürde pek çok çalışma yer almaktadır. Bahse konu çalışmalarda farklı ölçeklerin kullanımı sonucunda elde edilen verilerin değerlendirmelerine yer verilmiştir. Bu bağlamda çalışmamızda 34 sorudan oluşan sınav kaygısı ölçeği kullanılmış ve öğrencilerin sınav kaygı düzeylerinin araştırılması hedeflenmiştir.

Nicel bir çalışma olarak gerçekleştirilen bu araştırmada problem cümlesi; “*Konservatuvar öğrencilerinin performans merkezli bireysel çalgı (bağlama) sınavlarındaki kaygı düzeyi nedir?*” şeklinde, alt problemler ise;

- *Öğrencilerin sınav kaygısına yönelik kendi görüşleri nelerdir?*
- *Başkasının sınava yönelik görüşleri ile öğrencilerin sınav kaygı düzeyi arasında anlamlı bir ilişki var mıdır?*

• *Gelecek kaygıları ile sınava yönelik kaygıları arasında anlamlı bir ilişki var mıdır?*

• *Sınav kaygısı ve bedensel tepkileri ile aralarında anlamlı bir ilişki var mıdır?*

şeklinde belirlenmiştir.

Araştırmanın Modeli

Bu çalışma nicel tarama modeli uygulanan ve değişkenler arası ilişkileri betimleyen ilişkisel bir çalışma örneğidir. Araştırma, “Bağlama öğrencilerinin performans merkezli bağlama sınavlarına yönelik kaygı düzeylerinin kendi görüşleri, başkasının görüşleri, gelecek kaygıları ve zihinsel-bedensel tepkileri arasındaki anlamlı ilişkileri açıklamaya çalışmıştır. Bu bağlamda çalışmanın anket tekniği ile gerçekleştirilmesine karar verilmiştir.

Çalışma Grubu

Araştırmanın evreni Türkiye’deki devlet konservatuvarlarının Türk Halk Müziği bölümleridir. İlgili anket 2021-2022 eğitim-öğretim yılında Afyon Kocatepe Üniversitesi, İzmir Ege Üniversitesi ve Kocaeli Üniversitesi Devlet Konservatuvarı THM Bölümlerinde/Anasanat Dallarında aktif eğitim süreci devam eden bağlama öğrencilerinden oluşan (n=41) örneklem grubu üzerinde gerçekleştirilmiştir. Bu örneklem grubu lisans 1 (8), lisans 2 (12), lisans 3 (7), lisans 4 (14) öğrencilerinden oluşmaktadır.

Çalışma kapsamındaki konservatuvarların öğrenci kontenjanlarının eşit sayıda olmaması ve çalgı seçimi konusunda homojen bir dağılım yapılmamış olma ihtimaline karşılık çalışma grubu içerisinde yer alan öğrenciler cinsiyetleri bağlamında değerlendirmeye alınmamıştır. Farklı disiplinler üzerinde yapılan araştırmalarda öğrencilerin cinsiyet durumlarının sınav kaygı tutumlarını etkilediğine yönelik çalışmalar da vardır. Erözkan yaptığı çalışmada erkek öğrencilerin kız öğrencilere oranla daha fazla kaygı taşıdığını ifade etmesinin yanı sıra cinsiyet açısından konuyu ele alan farklı çalışma isimlerine yer vermiştir (2004:31).

Verilerin Toplanması ve Analizi

Çalışma grubu *rastgele (random)* tekniği ile belirlenmiştir. Örneklem grubuna 5’li likert tipi anket soruları *Google Form* üzerinden yönlendirilmiştir. Araştırma kapsamında Polat’ın Baltaş’tan geliştirdiği sınav kaygısı ölçeği kullanılmıştır. Veriler *Spss Programı’nda basit doğrusal regresyon analizi* ile incelenmiştir. Elde edilen nicel veriler üzerinden tespitler gerçekleştirilmiştir.

Geçerlik Güvenirlik

Ölçeğin madde havuzu; Baltaş (1999) tarafından geliştirilen 50 adet kaygı cümlesi ile yola çıkılarak Polat tarafından oluşturulmuştur (Polat, 2006:2). Ölçeğin güvenirlik analizi Hemşirelik, Beden Eğitimi Öğretmenliği ve Fen Bilgisi Öğretmenliği bölümlerinde okumakta olan 206 lisans öğrencisinin katılımı ile gerçekleştirilmiştir. Uygulamadan elde edilen veriler faktör analizine tabi tutulmuştur. Analiz sonunda 12 madde, madde yük değeri 0,40’tan düşük olduğu için, 4 madde ise ayrışmamış (binişik) madde olduğu için ölçekten düşürülmüştür. Kalan 34 madde 0,41 ile 0,74 arasında değişen beş alt boyuta yüklenmiştir. Ölçeğin iç güvenirlik katsayısı Cronbach’s Alpha (α)=0,87 olarak hesaplanmış, Tablo 1’de alt boyutlar, ilgili maddeler ve güvenirlik düzeyleri sunulmuştur.

Konservatuvarlarda Çalgı Eğitimi ve Sınavı

Genel bir ifadeyle müzik kavramı; insanlık tarihi ile yaşıt, duygu ve düşünce aktarımında kullanılan temel estetik sanatlardan birisidir. Kültürel birikimlerin sürdürülüp aktarılması, kültürün yeniden inşası, inanç pratikleri, eğitim, eğlence vb. gibi hususlarda hem toplumsal hem de bireysel anlamda önemli işlevlere sahiptir.

Dünyada modern eğitim anlayışlarının, ilke ve yöntemlerin gelişmesiyle birlikte müzik kavramı da sistematik bir çerçevede eğitim sistemi içerisindeki yerini almıştır. Anadolu coğrafyasında Osmanlı döneminde kurumsal anlamda müzik eğitiminin verildiği, Cumhuriyet dönemi ile bu anlamda ıslahatların devam ettiği bilinmektedir. Tarman çalışmasında, Osmanlı İmparatorluğu döneminde genel ve mesleki müzik eğitimi verildiğinden, özellikle mesleki eğitim anlamında Tablhane, Mehterhane, Mızıka-i Hümayun, Darül Elhan kurumlarının etkin olduğundan, Cumhuriyet döneminde ise Musiki Muallim mektebi

ile başlayan ve devam eden kurumların mesleki müzik eğitiminin temellerini oluşturduğundan bahsetmiştir (Tarman, 2016:11).

Günümüzde mesleki eğitim merkezlerine örnek olarak Yükseköğretim Kurumu bünyesinde bulunan konservatuvarlar, güzel sanatlar fakülteleri ve müzik eğitim fakülteleri ile Millî Eğitim Bakanlığı bünyesindeki güzel sanatlar liseleri gösterilebilir. Söz konusu kurumlarda ölçme-değerlendirme amaçlı pek çoğu uygulama ve performansa dayalı sınavlar yapılmaktadır.

Bu bağlamda bağlama çalgısı ile ilgili yapılan sınavların, vize ve final şeklinde olmak üzere, canlı performansa dayalı bir şekilde yapıldığı görülmüştür. Yapılan araştırma sonucunda konu ile ilgili bir çalışmada; “Müzik eğitiminin önemli alan derslerinden biri olan çalgı eğitiminde yaşanan sınav kaygısı, öğrencilerin sınav başarısı kadar eğitim sürecini de olumsuz etkilemektedir” (Nacakçı & Dalkıran, 2011: 49) ifadelerine yer verildiği ve konunun hassasiyetine dikkat çekildiği tespit edilmiştir.

BULGULAR VE YORUMLAR

Çalışmanın bu bölümünde değişkenlere ait betimleyici istatistiksel tablolar ve tablolara ilişkin değerlendirmelere yer verilmiştir.

Araştırma kapsamında çalışmaya katılan öğrencilerin yüzdelik oranları; lisans 1 öğrencileri %17,95, lisans 2 öğrencileri %30,76, lisans 3 öğrencileri %15,38 ve lisans 4 öğrencileri ise %35,90 şeklindedir. Tablo 1’de uygulanan ölçeğin alt boyutları ile ilgili maddeler ve güvenilirlik düzeyleri belirtilmiştir.

Tablo 1. Ölçek Alt Boyutları, Maddeleri ve Güvenirlik Katsayıları

Alt Boyut	Maddeler	Güvenirlik Katsayısı Cronbach’s Alpha
1. Alt Boyut: Başkalarının Görüşü	M7, M8, M11, M12, M13, M17, M18, M21, M26,	0,83

	M27, M29, M30, M31, M34	
2. Alt Boyut: Kendi Görüşünüz	M9, M10, M16, M20, M25, M28, M32, M33	0,69
3. Alt Boyut: Gelecek ile İlgili Endişeler	M1, M5, M6, M14, M15, M19	0,84
4. Alt Boyut: Hazırlanmak ile ilgili Endişeler ve Genel Sınav Kaygısı	M2, M3, M24	0,89
Toplam Ölçek		0,87

Araştırma kapsamında Tablo 2’de 1. Alt Boyut’a (bağımsız değişken) ilişkin öğrencilerin sınav kaygısına yönelik kendi düşünceleri üzerine analizlere yer verilmiştir. Bu açıdan ele alındığında 1. Alt Boyut (bağımsız değişken) ve 2. Alt Boyut (bağımlı değişken) arasında anlamlı bir ilişki söz konusudur.

Tablo 2. Öğrencilerin Sınav Kaygılarına Yönelik Kendi Düşünceleri

Maddeler	n	Min.	Max.	Ort.	S. Sap.
9. Başarısız olduğumda çevremdekilerin hakkımdaki düşünceleri beni rahatsız eder.	41	1,0	5.0	3.146	1.3885
10. Başarısız olursam insanlar	41	1,0	5.0	2.951	1.4134

benim yeteneğimden şüpheye düşecekler.					
16. Düşük not aldığımda, hiç kimseye notumu söylemem.	41	1,0	5.0	1.732	,9226
20. Sınavlarda başarılı olamazsam zannettiğim kadar akıllı olmadığımı düşünürüm.	41	1,0	5.0	2.317	1.4043
25. Başarısız olursam, kendimle ilgili görüşlerim değişir.	41	1,0	5.0	2.756	1.1131
28. Başarısız olursam arkadaşlarımın gözünde değerimin düşeceğini bilirim.	41	1,0	5.0	1.854	1.2361
32. Kendi notumu söylemeden önce arkadaşlarımın kaç aldığını bilmek isterim.	41	1,0	5.0	1.927	1.0342
33. Düşük not aldığım zaman	41	1,0	5.0	1.756	1.0436

tanıdığım bazı insanların benimle alay edeceğini bilirim ve bu beni rahatsız eder.					
--	--	--	--	--	--

Tablo 3. Değişkenler Arası İlişki

Model Özeti				
Model	R	R Square	Adjusted R Square	Std. Error of the Estimate
1	.471 ^a	.222	.202	.67880
a. Predictors: (Constant), Alt boyut 1				

Alt Boyut 1 ve Alt Boyut 2 arasında pozitif yönlü ve anlamlı bir ilişki vardır ($r=0,471$), ayrıca belirlilik katsayısı ($r^2=0,222$) olarak hesaplanmış olup, Alt Boyut 2’de meydana gelen değişimlerin %22,2’sinin Alt Boyut 1’e bağlı olduğu söylenebilir.

Tablo 4. Regresyon modelinin İstatiksel Anlamlılığı

ANOVA^a						
Model		Sum of Squares	df	Mean Square	F	Sig.(p)
1	Regression	5.125	1	5.125	11.123	.002 ^b
	Residual	17.970	39	.461		
	Total	23.095	40			
a. Dependent Variable: Altboyut2						

b. Predictors: (Constant), Altboyut1

Tablo 4’te verilen bilgiler doğrultusunda Alt Boyut 1 ile Alt Boyut 2 arasındaki ilişki istatistiksel olarak anlamlı bulunmuştur ($p<0.05$).

Tablo 5. Regresyon Modeline İlişkin Parametreler

Katsayılar ^a						
Model		Standartlaştırılmamış		Standartlaştırılmış	T	Sig.
		B	Std. Error	Beta		
1	(Constant)	1.216	.343		3.543	.001
	Altboyut1	.344	.103	.471	3.335	.002

a. Dependent Variable: Altboyut2

Tablo 5’te yapılan incelemeye göre başkalarının görüşünün (Alt Boyut 1), öğrencilerin kendi görüşünü (Alt Boyut 2) anlamlı bir şekilde etkilediği gözlenmektedir ve belirtildiği üzere ‘Gelecek ile endişelerinin’ (Alt Boyut 3-bağımsız değişken) ve ‘Hazırlanmak ile endişeler ve Gelecek kaygısı’ (Alt Boyut 4-bağımlı değişken) arasında anlamlı bir ilişki vardır.

Tablo 6. Değişkenler Arası İlişki

Model Özeti				
Model	R	R Square	Adjusted R Square	Std. Error of the Estimate
1	.525 ^a	.276	.257	.57129

a. Predictors: (Constant), Altboyut3

Alt Boyut 3 ve Alt Boyut 4 arasında pozitif yönlü ve anlamlı bir ilişki vardır ($r=0,525$), ayrıca belirlilik katsayısı ($r^2=0,276$) olarak hesaplanmış olup, Alt Boyut 4’te meydana gelen değişimlerin %27,6’sının Alt Boyut 3’e bağlı olduğu söylenebilir.

Tablo 7. Regresyon modelinin İstatiksel Anlamlılığı

ANOVA ^a						
Model		Sum of Squares	df	Mean Square	F	Sig.
1	Regressi on	4.849	1	4.849	14.857	.000 ^b
	Residual	12.728	39	.326		
	Total	17.577	40			
a. Dependent Variable: Altboyut4						
b. Predictors: (Constant), Altboyut3						

Tablo 7’deki veriler analiz edildiğinde Alt Boyut 3 ile Alt Boyut 4 arasındaki ilişki istatiksel olarak anlamlı ($p<0.05$) bulunmuştur.

Tablo 8. Regresyon Modeline İlişkin Parametreler

Katsayılar						
Model		Standartlaştırılma mış ks.		Standartlaştırılır mış ks.	T	Sig.
		B	Std. Error			
1	(Cons tant)	2.265	.336		6.744	.000

Alt boyut 3	.374	.097	.525	3.854	.000
a. Dependent Variable: Alt boyut 4					

Tablo 8’de elde edilen bulgular değerlendirildiğinde Alt Boyut 3’ün Alt Boyut 4’ü anlamlı bir şekilde etkilediği sonucuna ulaşılmaktadır.

Hazırlanma endişeleri ve genel sınav kaygısı (Alt Boyut 4-bağımsız değişken) ile zihinsel-bedensel tepkiler (Alt Boyut 5-bağımlı değişken) arasında anlamlı bir ilişki vardır.

Tablo 9. Değişkenler Arası İlişki

Model Özeti				
Model	R	R Square	Adjusted R Square	Std. Error of the Estimate
1	.509 ^a	.259	.240	.55876
a. Predictors: (Constant), Altboyut4				

Öğrencilerin sınava hazırlanma endişeleri (Alt Boyut 4) ve zihinsel-bedensel tepkiler (Alt Boyut 5) arasında pozitif yönlü ve anlamlı bir ilişki vardır ($r=0,509$). Ayrıca belirlilik katsayısı ($r^2=0,259$) olarak hesaplanmış olup, Alt Boyut 5’te meydana gelen değişimlerin %25,9’unun Alt Boyut 4’e bağlı olduğu söylenebilir.

Tablo 10. Regresyon modelinin İstatiksel Anlamlılığı

ANOVA ^a						
Model		Sum of Squares	df	Mean Square	F	Sig.
1	Regression	4.247	1	4.247	13.601	.001 ^b
	Residual	12.176	39	.312		

	Total	16.423	40			
a. Dependent Variable: Altboyut5						
b. Predictors: (Constant), Altboyut4						

Tablo 10’da belirtildiği üzere öğrencilerin hazırlanma endişeleri ve sınav kaygıları ile zihinsel-bedensel tepkileri arasındaki ilişki istatistiksel olarak ($p < 0.05$) şeklinde anlamlı bulunmuştur.

Tablo 11. Regresyon Modeline İlişkin Parametreler

Katsayılar						
Model		Unstandardized Coefficients		Standardized Coefficients	T	Sig.
		B	Std. Error	Beta		
1	(Constant)	1.883	.476		3.956	.000
	Altboyut4	.492	.133	.509	3.688	.001
a. Dependent Variable: Altboyut5						

Tablo 11’da yer alan değerlere göre öğrencilerin sınava hazırlanma endişeleri ve sınav kaygıları öğrencilerin zihinsel-bedensel tepkilerini anlamlı bir şekilde etkilemektedir.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu araştırma kapsamında konservatuvarlarda ilgili bölümlerde aktif eğitim süreci içerisinde bağlama eğitimi alan lisans 1. 2. 3. ve 4. sınıf öğrencilerinden oluşan çalışma grubu üzerinde bağlama sınavlarındaki kaygı düzeyleri araştırılmıştır. Bu bağlamda sınav kaygıları, kendilerinin ve başkalarının düşünceleri, hazırlanma endişeleri, genel sınav kaygıları ve zihinsel-bedensel tepkiler gibi ilişkili değişkenler üzerinde inceleme yapılmıştır. Elde edilen bulgulara göre, bağlama öğrencilerinin sınav kaygıları üzerinde başkalarının sınava yönelik görüşleri ile kendi görüşleri arasında anlamlı bir ilişki olduğu saptanmıştır. Öğrencilerin sınav kaygılarına yönelik

düşüncelerinin, başkalarının düşüncelerine bağlı olarak değişkenlik gösterebileceği sonucuna ulaşılmıştır. Bu noktadan hareketle; sınava giren öğrencilerin anne-baba, akraba, arkadaş ya da eğitimcilerden gelebilecek bir söylemin öğrencilerin sınavlara yönelik tutumlarını etkilediği, oluşabilecek bir mahcubiyet veya küçük düşme duygusunun başaramama noktasında kaygı ortamı oluşturabileceği düşünülmektedir.

Gerçekleştirilen çalışma kapsamında bağlama sınavına giren öğrencilerin gelecek kaygıları ile sınavlara hazırlanma aşamalarındaki endişelerinin sınav kaygısıyla doğrudan ilişkili olduğu tespit edilmiştir. Bu bağlamda gelecek kaygısı düzeyi yüksek olan öğrencilerde mesleklerine karşı aidiyet duygusunda azalma, ciddi bir isteklendirme düşüklüğü ve bu duruma bağlı olarak da sınav hazırlığı aşamalarında yetersiz ya da sistemsiz bir şekilde hazırlanma durumu oluşabilir.

Bağlama sınavına giren öğrencilerin sınava yönelik hazırlanma, sınav kaygısı ve zihinsel-bedensel tepkileri arasında da anlamlı bir ilişki olduğu tespit edilmiştir. Zihinsel-bedensel tepkilerin, hazırlanma endişeleri ve sınav kaygısı unsurlarına bağlı olduğu, bu anlamdaki artış ve azalışın sınav kaygısını olumlu ya da olumsuz etkileyebileceği sonucu ortaya çıkmıştır. Çalgı sınavları, zihinsel olarak hazır bulunuşluğun yanı sıra el, göz, kas ve işitme gibi pek çok bedensel unsurun da koordinasyonlu bir şekilde çalışmasını gerektirdiği için, bu bağlamda doğrudan zihinsel-bedensel tepkiler kaynaklı olarak ezgilerin unutulması, kas gücünde azalış, ellerde terleme gibi yaşanabilecek olumsuz durumlar öğrencinin çalgı hakimiyetini kaybetmesine sebep olabilir.

Araştırma kapsamında elde edilen sonuçların hipotezleri desteklediği düşünülmektedir. Sınava girecek öğrencilere aileleri, arkadaşları ve özellikle eğitimciler tarafından, sınav kaygısını azaltmaya yönelik doğru yöntemlerle yaklaşarak olumlu söylemler geliştirmeleri önerilmektedir. Bu anlamda zamanın işlevsel ve etkili kullanımı, sistematik çalışma programı, çalgıya ve kuruma karşı aidiyet duygusu ve gelecek kaygılarının azalmasını sağlayacak yapıcı söylemler gibi bir takım olumlu telkinler ve yöntemler üzerinde durulabilir.

Bağlama sınavlarının canlı performansla dayalı olması sebebiyle, öğrencilerle mikro eğitim yapılması önem arz etmektedir. Bu anlamda eğitim içeriğinde çeşitli ses ve görüntü kayıt cihazları kullanılarak öğrenci performanslarının detaylı değerlendirilmesi daha nitelikli bir süreç olmasını sağlayabilir. Toplu halde yapılacak etkinlik

çalışmaları ise işbirlikçi öğrenme ve birlikte hareket etme alışkanlığı kazanılmasının yanı sıra öğrencilerin birbirlerine karşı olan öz saygılarının artmasını sağlayabilir.

Millî Eğitim Bakanlığı ve Yükseköğretim Kurumu bünyesinde yer alan tüm kurumlarda rehberlik uzmanlarınca sınav kaygılarına yönelik toplu ve bireysel seanslar planlanması ve ilgili kurumların temsilcilerinin katılımıyla gerçekleştirilecek düzenli çalıştayların, niteliğın artması ve sorunların değerlendirilmesi noktasında son derece önemli olduğu düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

- Çetinkaya, B. (2018). *Hayat Bir Sınavdır*. Pagem Akademi.
- Erözkan, A. (2004). Üniversite Öğrencilerinin Sınav kaygısı ve Başarı Davranışları. *Muğla üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 12, 14–32.
- Nacakçı, Z., & Dalkıran, E. (2011). Müzik Eğitimi Anabilim Dalı Öğrencilerinin Bireysel Çalgı Sınavına Yönelik Kaygıları. *Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi, Sosyal Bilimler Dergisi*, 3(5), 46–56.
- Parlak, E. (2000). *Türkiye’de El İle (Şelpe) Bağlama Çalma Geleneği ve Çalgı Teknikleri*. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Polat, D. (2006). *Anatomi Dersinde Portfolyo Kullanmanın Öğrencilerin Bilişsel ve Duyuşsal Özellikleri Üzerine Etkisi*. Ankara Gazi Üniversitesi.
- Tarman, S. (2016). *Müzik Eğitiminin Temelleri*. Müzik Eğitimi Yayınları.
- Tezcan, M. (2013). *Sosyolojik Kuramlarda Eğitim*. Anı Yayıncılık.
- Türk Dil Kurumu. (2019). *Türkçe Sözlük*. Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Uçan, A. (1997). *Müzik Eğitim Temel Kavramlar, İlkeler Yaklaşımlar*. Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Yokuş, H., & Yokuş, T. (2010). *Müzik ve Çalgı Öğrenimi için Strateji Rehberi I*. Pagem Yayıncılık.

**JOHANNES DONJON'UN SALON ETÜTLERİ
KİTABINDAN “PASQUINADE” BAŞLIKLİ 6 NUMARALI
FLÜT ETÜDÜNÜN MÜZİKAL VE TEKNİK ANALİZİ**

*Musical And Technical Analysis Of Flute Etude No. 6
"Pasquinade" From Johannes Donjon's Salon Etudes*

DOI NO: 10.36442/AMADER.2023.98

Merve ÇOKAMAY¹

Geliş Tarihi: 06.05.2023

Kabul Tarihi: 06.07.2023

Özet

Çalgı eğitiminde müzikal materyallerin çeşitliliği icracının doğru teknik ve müzikal kazanımlarını elde etmesi açısından önemlidir. Bu müzikal materyallerden biri olan etütler de çalgı hakimiyetini en üst seviyeye taşımaya yardımcı olan kaynaklardır. Çalgı eğitimi genelinde flüt eğitimi özelinde kolaydan zora birçok etüt kitabı bulunmaktadır. Flüt repertuarının gelişmiş bir teknik ve profesyonel bir yorum gerektiren etüt kitaplarından biri olan Johannes Donjon'un (5 Ağustos 1839- 1912) "Flüt İçin Salon Etütleri", flütün teknik kapasitesini üst düzeyde gösterilmesini sağlayan sekiz adet etütten oluşur. Bazı edisyonlarda 7 ve 8 numaralı etütlerin François Donjon'a ait olduğu yazsa da genel itibariyle literatürde etüt kitabı Johannes Donjon ile bilinmektedir. Bu çalışmada günümüzde halen flüt eğitiminin önemli bir parçası olan Johannes Donjon'un Flüt İçin Salon Etütleri kitabından "Pasquinade" başlıklı 6 numaralı flüt etüdü seçilmiş, etüdün hangi müzikal unsurları taşıdığına dair analizler yapılmış ve icrasına yönelik görüş ve öneriler getirilmiştir. Araştırmaya konu edilen etüt, betimsel bir yaklaşımla, içerik analizi metodu kullanılarak analiz edilmiştir. Analiz sonucu etüdün büyük oranda onaltılık notalandı ve bir oktavı aşan aralıklardan oluştuğu tespit edilmiş, staccato, legato ve marcato artikülasyonlarının yanı sıra tril süslemesinin de sıkça kullanıldığı anlaşılmıştır. Ayrıca etütte diyatonik- kromatik dizilerin ve üçlü aralıkta arpejlerin kullanıldığı da görülmektedir. Etüdün icrasına yönelik önerilerde nefes, dil ve parmak tekniğinin önemine vurgu yapılmıştır. Johannes Donjon'un Flüt İçin Salon Etütleri hakkında herhangi bir Türkçe kaynak olmadığı görüşünden yola çıkarak çalışmanın flüt eğitiminde önemli bir kaynak oluşturacağı ve bundan sonra yapılacak araştırmalara ışık tutacağı düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Etüt, Flüt, Johannes Donjon.

¹Öğretim Elemanı, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Devlet Konservatuarı, Müzik Bölümü, Çalgı Anasanat Dalı, Çanakkale, Türkiye, ytmhmerve@hotmail.com, ORCID ID: 0000-0002-9626-6238

Abstract

The variety of musical materials in instrument training is important for the performer to achieve the right technical and musical gains. Etudes, which are one of these musical materials, are among the resources that help to maximize instrument mastery. There are many etude books from easy to difficult in flute education in general and flute education in particular. Johannes Donjon's (August 5, 1839-1912) "Salon Etudes for Flute", which is one of the etude books of the flute repertoire that requires an advanced technique and a professional interpretation, consists of eight etudes that show the technical capacity of the flute at a high level. Although some editions state that the etudes numbered 7 and 8 belong to François Donjon, the etude book is generally known as Johannes Donjon in the literature. In this study, flute etude number 6 titled "Pasquinade" from Johannes Donjon's Salon Etudes for Flute, which is still an important part of flute education today, was selected, the musical elements of the etude were analyzed, and opinions and suggestions were made regarding its performance. The etude was analyzed using a descriptive approach and content analysis method. As a result of the analysis, it was determined that the etude consists mostly of hexadecimal notes and intervals exceeding one octave, and it was understood that staccato, legato and marcato articulations as well as trill ornamentation were frequently used. It is also seen that diatonic-chromatic scales and arpeggios in the triple interval are used in the etude. The suggestions for the performance of the etude emphasize the importance of breath, tongue and finger technique. Based on the view that there is no Turkish source on Johannes Donjon's Salon Etudes for Flute, it is thought that the study will constitute an important source in flute education and will shed light on future research.

Keywords: Etude, Flute, Johannes Donjon.

GİRİŞ

İnsanlık tarihinin ilk çağlarından itibaren müzik ve çalgıların gelişimi ve dönüşümü devam etmiş, devam edecektir. Kendi arasında bir sınıflandırma yapıldığında üflemeli, vurmali, yaylı gibi birçok kategoriye ayrılan çalgılar arasındaki en yaygın üflemeli çalgı flüt olarak görülebilir. Mağara resimlerinde ve arkeolojik kazılarla ilkçağlardan beri varlığı kabul edilen flüt gerek ses genişliği gerekse solo, oda müziği ve orkestra müziği içindeki yüksek icra kapasitesi ile günümüzde halen birçok farklı müzik türünde kullanılmaktadır. Geçmişten günümüze gövde ve perde yapısındaki değişikliklerle yavaş ve hızlı pasajları icrasındaki üstünlüğünden dolayı özellikle batı müziğinde önemli bir yere sahiptir. Özellikle senfonik müziğin gelişimini takip eden gelişmelerle flüt, senfoni orkestralarının vazgeçilmez çalgısı olmuştur. Bu vazgeçilmezlik zorlu bir teknik ve

repertuarı da beraberinde getirmiştir. Özellikle Romantik dönemin müzikal yenilikleriyle beraber flüt müziği oldukça ivme kazanmıştır. Çalgı, sadece bestecilerin ilgisini çekmemiş aynı zamanda icracı ve yorumcu olan birçok flütistin besteler yaparak çalgısı için repertuar kazandırmasına sebep olmuştur. Flüt çalgısının yapı ve teknik kapasitesindeki yenilik ve değişikliklerle birlikte repertuarında da müzikal çeşitlilikler artmıştır. Barok ve Klasik dönemin önemli tür ve formları olan sonat ve konçerto, Romantik dönemde daha özgün ve kalıplarının dışına taşan kullanımlarıyla bestecilerin hem kendi bestecilik anlayışlarını anlatabilecekleri bir alan olmuş hem de icracıların virtüözite seviyelerini gösterebilecekleri bir yer teşkil etmiştir. Sonat ve konçerto gibi türlerin dışında daha önceden çalgı eğitiminde kullanılan bir müzikal materyal olarak görülen etüt de bu dönemde daha da önem kazanmış ve bestecileri daha müzikal birer solo eser stilinde etüt parçaları yazmaya itmiştir.

Etüt (Alm. Etüde, Fr. Etude, İng. Study), ses ve çalgı tekniğinin geliştirilmesi amacıyla icracının çalgıya bağlı zorlukları aşmasını sağlaması için yazılmış müziksel çalışmalar olarak tanımlanabilir. Usmanbaş'a göre (1974: 67) etüt sınıflandırmasına giren çalışma parçalarının birçoğunda ezgisel öge neredeyse özelliğini yitirmiş, çalgının teknik özelliklerine uygun motiften daha küçük hücre ya da göze olarak adlandırılabilir bir biçimde ortaya çıkmaktadır. Çalışma amacıyla yazılan etütler olduğu gibi konserlerde seslendirilmek üzere (Frederic Chopin'in op.10 ve op.25 Piyano Etütleri, Igor Stravinsky'nin Orkestra İçin 4 Etüdü gibi) etütlerde bulunmaktadır. Bu türdeki etütler Konser Etüdü (Alm. Konzert etude, Fr. Etude de concert) olarak adlandırılır (Aktüze, 2010: 198).

Etütler çalgı eğitim sürecinde teknik, müzikal ifade ve yorum becerisini kazandırmayı hedefleyen amaçlara hizmet eder. Çalgı eğitimi alan öğrencinin çalıştığı eserlerinde karşılaştığı güçlüklerin aşılmasında önemli bir eğitim materyalidir (Aytemur ve Gültekin, 2020: 142). Flüt çalgısı için de birçok etüt kitabı bulunmaktadır. Ernesto Kohler, Henry Altes, Paul Taffanel, Guiseppa Gariboldi, Joachim Andersen, Karg Elert gibi ünlü flütist ve bestecilerin flüt etüt kitapları flüt eğitimi ve repertuarının önemli bir parçasını oluşturmaktadır.

Döneminin önemli flüt icracılarından biri olan Johannes Donjon'un (5 Ağustos 1839- 1912) "*Flüt İçin Salon Etütleri*" olarak adlandırılan etüt kitabı, flüt çalgısının artistik kapasitesini gösteren önemli bir kaynak materyal olarak flüt repertuarında yerini almıştır. Çalışmaya yönelik incelenen edisyonda 7 ve 8 numaralı etütlerin

François Donjon'a ait olduğu belirtilse de yapılan literatür taramasında etüt kitabının adı Johannes Donjon ile birlikte anılmaktadır.

'Paris Operası'nın birinci flütisti olarak görev yapan Johannes Donjon icracılığının yanı sıra besteci kimliğiyle de ortaya çıkmaktadır. Ünlü flütist ve eğitimcisi Jean-Louis Tulou'nun öğrencisi olan Donjon, flüt çalgısı için birçok eser vermiştir². 'Paris Konservatuarı'ndan iyi düzeyde mezun olan ve döneminin genç flüt virtüözü olarak tanınan Paul Taffanel ile oda müziği konserlerinde yer almış ve Paris Opera Orkestrasında birlikte çalmıştır' (Kaplan, 2019: 21).

'Fransa'nın Lyon kentinde doğan Donjon, salon müziğiyle dinleyicilerine coşku hissettirmeyi başaran "Belle Epoque"un seçkin bir temsilcisi olarak kabul edilir. Mozart'ın Re Majör KV 314 Flüt Konçertosuna yaptığı kadanslar ve çeşitli flüt etütleri bugün hala bilinmektedir³. Henry Altes, François Borne, Karl Doppler, Franz Doppler, Jules Auguste Demersseman, Philippe Gaubert gibi Fransız flüt ekolüne damga vuran isimler arasında yer alan Johannes Donjon'un flüt çalgısı için farklı türlerde solo ve eşlikli birçok eseri olduğu bilinmektedir⁴. 'Ayrıca Firmin Brossa, Henri Altes, Paul Taffanel gibi ünlü flütist ve öğretmenler ile birlikte Johannes Donjon, gelişimi yaklaşık 30 yıl sürecek Fransız ekolünü devam ettiren bir isim olarak anılmaktadır (Kaplan, 2019: 22).

Bu çalışmada günümüzde halen flüt eğitiminin önemli bir parçası olan Johannes Donjon'un *Flüt İçin Salon Etütleri*'nin müzikal bir analizi yapılarak içeriğindeki etütlerin daha iyi anlaşılması ve de hangi müzikal unsurları barındırdığı anlaşılmaya çalışılacaktır. Bu çalışma ile, flüt eğitiminde önemli bir yer teşkil eden virtüözite etüt kavramına dikkat çekilmeye çalışılmış ve de konu edilen alanda çalışma yapacak araştırmacılara farklı bir bakış açısı getirmesi aynı zamanda flüt öğrencileri ve icracılarına örnek bir model olması amaçlanmıştır.

² https://www.naxos.com/Bio/Person/Johannes_Donjon/23282 (Erişim Tarihi: 21.04.2023).

³ <https://www.presser.com/zm33940-elegie.html> (Erişim Tarihi: 21.04.2023).

⁴ Ulaşılabilen eser listesi ek bölümde verilmiştir.

Johannes Donjon'un Flüt İçin Salon Etütleri Hakkında Genel Bilgiler

Flüt eğitiminde etütler, her çalgının eğitiminde olduğu gibi önemli bir yer teşkil etmektedir. Etüt çalışmaları, çalgı icrasındaki teknik kapasitenin arttırılması ve icracının müzikal bir donanıma sahip olmasının sağlanmasında önemli bir basamaktır. Etüt kitapları çeşitli adlandırmalarla bazen bestecisinin adı ile bazen de etütlerin kullanım alanları ile anılmakta ve literatürde yerini almaktadır. Johannes Donjon Flüt için salon etütleri kitabı da Henry Altes, Ernesto Kohler gibi besteci ve flütistlerin etüt kitapları hem besteci adı hem de icra amacını anlatan bir adlandırmayla repertuvarda yerini almaktadır. Kitaptaki sekiz adet etüdün her biri teknik ve müzikal bir ya da birden fazla amaca yönelik bestelendiği anlaşılmaktadır. Genel olarak tüm etütler Allegretto-Allegro tempolarda ele alınmış, tonal bakımdan Majör tonaliteler tercih edilmiş ancak hemen hemen tüm etütlerde transpoze edilmiş kesitler mevcuttur. İki, üç, dört ve altı zamanlı ölçü sayılarında yazılan etütler kompozisyon anlayışı bakımından dönemin romantik stilini yansıtmaktadır. Besteci her bir etüdü, tempo, müzikal ve karakteristik özelliklerine bağlı olarak başlıklandırılmıştır: 1. Elegie- Etude, 2. Serenade- Etude, 3. Le Chant Du Vent, 4. Volubile, 5. Gigue, 6. Pasquinade, 7. Le Follet, 8. Le Tambour.

Etütlerin genel bilgileri aşağıdaki gibidir:

Tablo 1. Johannes Donjon'un Flüt İçin Salon Etütleri Genel Bilgileri

Etüt No	Etüt Adı	Tempo	Ölçü Sayısı	Tonalite
1	Elegie- Etude	Allegro tres modere	4/4	Mi Minör
2	Serenade- Etude	Allegretto	6/8	Mi Majör
3	Le Chant Du Vent	Allegretto	3/4	La bemol Majör
4	Volubile	Allegro rapido	2/4	La Minör
5	Gigue	Allegro	2/4	La Majör

6	Pasquinade	Allegro	2/4	Mi Majör
7	Le Follet	Allegro vivace	6/8	Sol Majör
8	Le Tambour	Allegro	3/4	La Majör

Bestecinin aynı zamanda bir flüt icracısı ve eğitmeni olmasından dolayı flütün en iyi tonlarını bu seslerde yakalamayı bildiği ve bu bilinçle hareket ettiği düşünülebilir. Etütlere notasyon üzerinden inceleme yapıldığında onaltılık nota değerlerinin sıkça kullanıldığı ve hızlilik gerektiren pasajlara sahip olduğu görülmektedir.

YÖNTEM

Bu bölümde araştırmanın modeli, araştırmanın evren ve örnekleme, araştırmada kullanılan veri toplama araçları ve verilerin nasıl analiz edildiği açıklanmaktadır.

Araştırmanın Modeli

Araştırma, betimsel araştırma yöntemi ve doküman analizi yöntemi birlikte kullanılarak yapılmıştır.

Evren ve Örneklem

Bu çalışmanın evrenini; Johannes Donjon'un *Flüt İçin Salon Etütleri* kitabı, örneklemini ise aynı kitabın "*Pasquinade*" başlıklı 6 numaralı flüt etüdü oluşturmaktadır.

Veri Toplama Araçları

Araştırmanın konusuna yönelik literatür taraması yapılmış, kitap, makale, tez, internet sayfaları gibi dijital ve basılı kaynaklar incelenmiştir. Araştırmanın konusuna ilişkin Johannes Donjon'un *Flüt İçin Salon Etütleri* kitabına dijital ortamda imslp.org adlı açık erişimli nota sitesinden ulaşılmıştır. Ayrıca yine konuya ilişkin internet ortamından *Youtube* adlı çevrimiçi video paylaşım ve sosyal medya platformuna ve de *Spotify* adlı dijital müzik platformundan ses ve görüntü kayıtlarına ulaşılmıştır. Ses ve görüntülerine ulaşılan veriler

analiz edilmiş, analiz edilen verilerin bulguları paylaşılmıştır. Çalışmaya yönelik nota örneklerinin yazılmasında Finale 2014.5 nota yazım programı kullanılmıştır.

Verilerin Analizi

Çalışma için Johannes Donjon'un *Flüt İçin Salon Etütleri kitabından "Pasquinade"* başlıklı 6 numaralı flüt etüdü seçilmiş, etüdü meydana getiren yapısal özellikler ve müzikal unsurlar belirlenmiş, flüt icrasına yönelik hangi teknik özellikleri ve müzikal öğeleri taşıdığına dair analizler yapılmış ve icrasına yönelik görüş ve öneriler getirilmiştir. Araştırmaya konu edilen etüt, betimsel bir yaklaşımla, içerik analizi metodu kullanılarak analiz edilmiştir.

Çalışma için hedeflenen verilere literatür taraması yapılarak içerik analizi yöntemi kullanılarak ulaşılmıştır. Çalışmada yer verilen Johannes Donjon'un *Flüt İçin Salon Etütleri* kitabı incelenerek, flüt icra tekniklerini ileri düzeyde gösterdiği düşünülen *"Pasquinade"* başlıklı 6 numaralı etüt tercih edilmiştir. Etüdün analizi sonucu oluşan veriler çeşitli yönleriyle sunulmuştur.

BULGULAR ve YORUMLAR

"Pasquinade" Başlıklı 6 Numaralı Flüt Etüdünün Müzikal ve Teknik Analizi

"Pasquinade" başlıklı 6 numaralı flüt etüdü Mi Majör tonalitesindedir. İki farklı tonaliteye bağlı olarak iki bölümden oluşan ve üç bölümlü şarkı formunda olan etüdün A bölümü La Majör tonunda ve Allegro tempodadır. B bölümü de aynı tempoda olup La Majör tonalitesindedir. A bölümü tekrar gelerek bu kez Presto temposundadır. Etüt, birbirinin benzeri motiflerden oluşan dört farklı cümleden meydana gelmektedir. Tüm cümleler simetrik bir biçimde gelişme gösterip sekiz ölçüden oluşmaktadır. Her bir cümle eksik ölçü ile başlamaktadır.

Tablo 2. “Pasquinade” Başlıklı 6 Numaralı Flüt Etüdünün Form Şeması

Üç Bölümlü Şarkı Formu ⁵											
A (32 ölçü)				B (52 ölçü)						A (16 ölçü)	
a	a	b	a	c	c	d	d	c	c	a	a
1.-8. ölçüler arası	9.-16. ölçüler arası	17.-24. ölçüler arası	25.-32. ölçüler arası	33.-40. ölçüler arası	41.-48. ölçüler arası	49.-56. ölçüler arası	57.-64. ölçüler arası	65.-72. ölçüler arası	73.-84. ölçüler arası	85.-92. ölçüler arası	93.-100. ölçüler arası
La Majör				Mi Majör						La Majör	

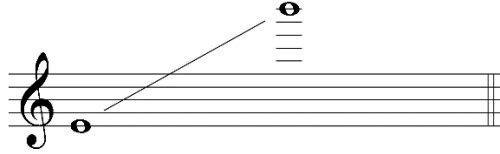
Toplam yüz ölçüden oluşan etüt 2/4'lük ölçü sayısındadır. Etüdün tamamı onaltılık ve sekizlik süre değerlerinde inici-çıkıcı dizi ve aralıklı seslerden oluşmaktadır. Ayrıca tril süslemesine yer verilmiştir. Staccato ve legato artikülasyonların kullanıldığı etütte temel flüt icra tekniklerinden tek ve çift dil tekniğinin kullanılmasının uygun olacağı değerlendirilmektedir

⁵ Etüdün form elemanlarının belirlenmesi ve adlandırılmasında Fuad Koray'ın (1957) Müzik Formları ve Önder Mamuk'un (1982) Form Bilgisi kitaplarından yararlanılmıştır.

Tablo 3. “Pasquinade” Başlıklı 6 Numaralı Flüt Etüdüne Ait Genel Bulgular

Ton	Hız	Ölçüsü	Ölçü Sayısı	Süre Değerleri	Nüanslar	Artikülasyonlar	Aralıklar	İfade ve Hız Terimleri	Süslemeler
Mi Majör	Allegro, Presto	2/4	100	Sekizlik, Onaltılık	mezzoforte	Staccato, Legato	2'li, 3'lü, 4'lü, 5'li, 6'lı, 7'li, 8'li, 9'lu, 10'lu, 11'li	Legerement, rallentando, tempo	Tril

Etüdün ses genişliği yaklaşık 2,5 oktavdan oluşmaktadır. Etüt, flütün tüm tonlarını gösterecek şekilde planlanmış olup özellikle tiz ses bölgesinde oldukça efektif olarak tasarlanmıştır.

Şekil 1. “Pasquinade” Başlıklı 6 Numaralı Flüt Etüdün Ses Genişliği

Etüde yapısal karakterini veren ana motif (m1) oktavı aşan üç aralıktan ve bir arpejden oluşmaktadır. Etüt boyunca bu motif sekvans yaparak çeşitli şekillerde gelmektedir.

Şekil 2. “Pasquinade” Başlıklı 6 Numaralı Flüt Etüdünün Ana Motifi (M1)

Etüdün ikinci motifi (m2) ardarda gelen sıra notalar ve dörtlü aralıktan oluşan notalardan oluşmaktadır. Etüt boyunca bu motif sekvans yaparak çeşitli şekillerde gelmektedir.

Şekil 3. “Pasquinade” Başlıklı 6 Numaralı Flüt Etüdünün İkinci Motifi (M2)



Etüdün üçüncü motifi (m3) diyatonik ve kromatik seslerden ve iki adet üçlü aralıklı notalardan oluşmaktadır. Etüt boyunca bu motif değişime uğrayarak çeşitli şekillerde gelmektedir.

Şekil 4. “Pasquinade” Başlıklı 6 Numaralı Flüt Etüdünün Üçüncü Motifi (M3)



Etüdün dördüncü motifi (m4), Mi Majör tonalitesindeki ikinci motifin (m2) La Majöre aktarımlı görünümüdür. Etüt boyunca bu motif sekvans yaparak çeşitli şekillerde gelmektedir.

Şekil 4. “Pasquinade” Başlıklı 6 Numaralı Flüt Etüdünün Dördüncü Motifi (M4)



“Pasquinade” Başlıklı 6 Numaralı Flüt Etüdünün Teknik ve Müzikal Bakımdan İçerdiği İcra Özellikleri

Nefes Yerlerinin Belirlenmesi

Nefes, sadece ses üretimi amaçlı üfleli çalgı icracılarının değil yaylı, vurmali ve tuşlu çalgı icracılarının da müziğin cümlelenmesine yardımcı olan bir öğedir. Nefesin kullanımı müziğin başlatılmasına, soluklanmasına yardımcı görev görmektedir. Şef

olmadan müzik icra eden müzik topluluklarında ve oda müziği gruplarında beden dilinin yanı sıra nefesin kullanıldığı bilinmekte ve görülmektedir. Flüt çalgısında ise diğer üflemeli çalgılarda olduğu gibi ses üretiminde nefesin kullanımı önem arz etmektedir. İcra edilen eserin müzikal bir biçimde yorumlanmasında nefes yerlerinin doğru bir şekilde belirlenmesi ve planlanması gerekmektedir.

Allegro tempoda ve seri teknik pasajlara sahip etütte özellikle sekizlik süre değerlerinin olduğu ölçülerde nefes yerleri belirlenebilir. Ancak bu belirleme işlemi yine form analizinden yola çıkarak cümlelerin içinde cümle öbeklerinin başlangıç yerlerine getirilmelidir. Cümle öbeklerinin yanı sıra cümle başlarında sabit metronomun dışına çıkılarak rubato⁶ bir ifade ile nefes alınıp icraya sabit metronom ile devam edilebilir.

Tablo 4. “Pasquinade” Başlıklı 6 Numaralı Flüt Etüdünün İcrasına Yönelik Belirlenen Nefes Yerleri

Ölçü Numarası	Nefes Yeri
4.-12.-16.-20.-24.-28.-32.-48.-56.-68.-77.-84.- 88.-96. ölçüler	Ölçü ortası
8.-36.-40.-44.-52.-60.-64.-72.-80.-92.-ölçüler	Ölçü sonu

Dil Tekniğinin Kullanımı

Üfleme çalgılarda sesin üretimi için havayla birlikte dil vuruşlarına ihtiyaç vardır. Aksi halde üretilen sesin kalitesi ve özelliği oldukça zayıf ve hacimsiz gelir. Dil tekniğinin başarıyla uygulanması, tonun kalitesini, entonasyonun doğruluğunu olumlu yönde etkiler. Moyses (1934:15), dil vuruşlarının kısa ve net olması gereğinden bahsetmiş ve de kemanların pizzicatosu'ndaki icrasına benzetmiştir. Ayrıca dil tekniğindeki netlik artiküle çalmayı da etkilemektedir. ‘Hızlı pasajların icrasında tek dil tekniğinin yetersizliği durumunda çift dil tekniğine ihtiyaç duyulmaktadır. Çift dil tekniği öğretiminde “tu-ku, tü-kü, du-gu, dü-gü” vokallerinin kullanılması gerekir’ (Üstün, 2012: 115).

⁶ Esnek, oynak bir tempoda (Karolyi, 1999: 38). Yorumcunun ifadedi bir icrası için gerekli serbest çalış (Gazimihal, 1961: 217).

Etüdün geneli tek ve çift dil tekniğinin kullanımından oluşmaktadır. Etüdün icrasında staccato olmasından dolayı yukarıdaki öneriye benzer olarak *ta-te-tu-tü* gibi vokaller kullanılmalı, icracı için hangi heceleme daha rahatsa ona yer vermelidir. Özellikle tiz seslere çıkarken dil tekniğinin kullanımında sesin çatallaşmamasına ve ses dolgunluğunun kaybolmamasına dikkat edilmelidir.

Şekil 5. Dil Tekniğinin Kullanımının Yoğun Kullanıldığı Pasajdan Bir Örnek (76.-85. Ölçüler Arası)



Dil ve Parmak Koordinasyonu

Etüdün tamamı dil ve parmağın eşgüdümlü bir şekilde hareket edilmesine bağlı olarak hızlı icrayı kolaylaştırır. Dil ve parmak koordinasyonu kasların kullanımıyla sağlanır. Dilin ağız içindeki rahatlığıyla birlikte parmakların perde üzerinde serbest bir şekilde durması icrayı olumlu yönde etkileyecektir. Etütte özellikle 2.-4.-6.-7.-9.-11.-13.-14. ölçüler gibi oktavi aşan aralıklardan oluşan ölçülerin icrası dil ve parmağın koordinasyonu ile mümkün olabilecektir. Aksi takdirde etüdün icrası güçleşebilir.

Şekil 6. Dil Ve Parmak Koordinasyonu Gerektiren Pasaja Bir Örnek (10.-17. Ölçüler Arası)



Artikülasyonların İcrası

Etütte iki tür artikülasyon bulunmaktadır: *Staccato*, *legato*. Her bir staccato nota öncelikli olarak tek dil tekniğini gerektirir. Ardından notaların hızlı icrası için çift dil tekniği gerekecektir.

‘Seslerin artiküle edilmesinde te-ke, dü-gü gibi heceler kullanılmalıdır. Dil vuruşlarında hafif olunmalı ve dilin ön bölgesi kullanılmalıdır’ (Tatu, 2008: 38).

Etüdün genelinde legatolu motifler daha az bulunmaktadır. ‘Seslerin birbirinden ayrılmadan akıcı ve pürüzsüz bir şekilde ara vermeden icra edilmesi gerekliliği unutulmamalıdır. Galway (1990), iyi bir legato için parmağın küçük hareketinden bahsetmiştir’ (Akt. Öner, 2011: 100).

Etüt boyunca staccato artikülasyonun legato ile birlikte kullanıldığı pasajlar mevcuttur. Böyle pasajlarda metronom ve ritmik bir sorunla karşılaşılması için özellikle legato ile başlayan motiflerin ilk sesleri üzerine biraz daha yoğunluk verilebilir. Böylece ardından gelen staccato artikülasyonun oluşumu için dilin ağız içindeki hareketi daha da rahatlamış olacaktır.

Şekil 7. Sık Değişimli Artikülasyonlu Bir Pasaja Örnek (66.-75. Ölçüler Arası)



Arpej ve Geniş Aralıkların İcrası

Her çalgıda olduğu gibi flütte de aralık ögesi önemli bir konudur. Johannes Donjon’un “Pasquinade” başlıklı 6 numaralı flüt etüdü, aralık konusunun ön planda tutulmasını gösteren bir etüdüdür. Arpej ve geniş aralıklı pasajların icrasında (ki etüt genelinde oldukça fazla sayıda bu tür pasaj bulunmaktadır); aralığı oluşturan sesler arasında yüz hatlarında (çene ve dudak gibi) hareket oluşmamalı, aralıkların temiz ve net bir entonasyonda çalındığı kontrol edilmelidir. Ses genişliği açısından farklı oktavlardaki seslerin birbiri ile olan uyumu sağlanmalı ve de etütteki pasajlara teknik bir etüt gibi değil müzikal bir eser icrası yapıyor gibi tutum sergilenmelidir.

Şekil 8. Arpej ve Geniş Aralıklara Örnek Bir Kesit (23.-30. Ölçüler Arası)



Süsleme Notaların (Tril) İcrası

Flüt çalgısının teknik kapasitesini üst düzeyde gösterdiği bir alan da süsleme notaların icrasıdır. Barok dönemden bu yana müziğin daha süslü ve gösterişli bir şekilde yansıtılmasını sağlayan süsleme notalar, birçok flüt eserinde sıkça kullanılmıştır. Etüt genelinde de süsleme notaların en çok kullanılanlarından olan tril'ler yer almaktadır. Tril icrası dönemsel anlayış çerçevesinde farklı şekillerde yapılır. 'Barok dönem trili ile, günümüz müziğindeki tril icrası birbirinden ayrılmaktadır' (Özçelik, 2022: 78). 'Barok dönemde esas sesin üstünden başlayan tril, klasik dönemden bu yana esas sesin kendisinden başlayarak icra edilir. Tril icrasında kural dışı uygulamalar olsa da esas amaç temponun yüksek olduğu pasajlarda tril yerine mordent uygulaması olabilir. (Tatu, 2008: 69). 'Bir trilin hızı içinde bulunduğu eserin hızıyla da ilişkilidir. Örnek olarak eğer bir parça "Adagio" olarak belirtilmişse, tril de doğru orantılı olarak yavaş icra edilmelidir⁷.

Tablo 5. "Pasquinade" Başlıklı 6 Numaralı Flüt Etüdünde Bulunan Tril'lerin Ölçü Numaraları

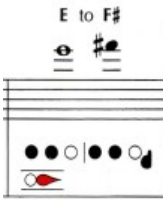
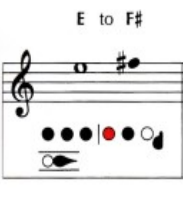
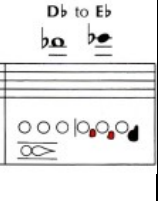
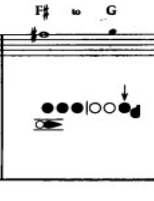
Süsleme Adı	Ölçü Numarası
Tril (37 adet)	6.-7.-8.14.-18.-19.-20.-22.-30.-33.-34.-35.-36.- 41.-42.-43.-44.-52.-60.-65.-66.-67.-68.-73.- 74.-75.-77.-78.-79.-80.-81.-82.-90.-91.-92.- 98.-99. ölçüler

Yüz ölçüden oluşan etüt boyunca otuz yedi ölçüde tril yer almaktadır. Ayrıca triller onaltılık süre değerindeki notalarda

⁷ <https://www.flutetunes.com/fingerings/trills.php> (Erişim Tarihi: 06.05.2023).

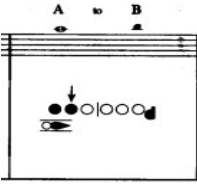
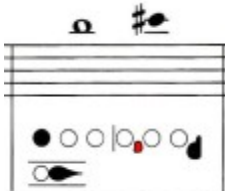
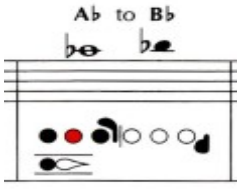
bulunmaktadır. Etüdün Allegro bir tempoda olduğu düşünüldüğünde trillerin icrasında parmakların hızlı hareketi önemli olacaktır.

Tablo 6. “Pasquinade” Başlıklı 6 Numaralı Flüt Etüdünde Bulunan Tril’lerin Gösterimi (1)⁸

Tril Adı	Mi- Fa#	Mi- Fa#	Do#- Re#	Fa#- Sol
Tril Tablosu				
Ölçü Numarası	6.-14.-30.-33.-35.-41.-43.-65.-67.-73.-77.-79.-81.-90.-98. ölçüler	20. ölçü	7.-18.-22.-91.-99. ölçüler	75. ölçü

⁸<https://www.eufsd.org/site/handlers/filedownload.ashx?moduleinstanceid=1928&dataid=3203&FileName=Flute%20Fingering%20and%20Trill%20Chart.pdf> (Erişim Tarihi: 06.05.2023).

Tablo 7. “Pasquinade” Başlıklı 6 Numaralı Flüt Etüdünde Bulunan Tril’lerin Gösterimi⁹ (2)

Tril Adı	La- Si	Si- Do#	Sol#- La#
Tril Gösterimi			
Ölçü Numarası	34.-36.-42.-44.- 52.-60.-66.-68.- 74.-78.-80. ölçüler	8.-19.-82.-92. ölçüler	19. ölçü

SONUÇ VE ÖNERİLER

Çalgı eğitiminde çalgı ile ve çalgısız olarak ayırabileceğimiz iki tür çalışma yöntemi vardır. Çalgısız çalışmalar, çalgıdan bağımsız olarak bedenın fiziksel ve zihinsel olarak hazırlama teknikleri olan nefes tekniği, vücudun kendini bulma tekniği, gevşeme ve rahatlama tekniği gibi birçok alt başlıkta ele alabileceğimiz tekniklerdir. Ayrıca yine çalgıdan bağımsız olarak çalışılacak etüt veya esere yönelik ön okumalar yapmak çalgı eğitiminin önemli bir boyutudur. Çalgı ile yapılacak çalışmalarda ise eser icrasına geçilmeden önce günlük yapılması gereken bazı rutinlerin olduğu, birçok eğitimci ve icracı tarafından tavsiye edilmektedir. Özellikle etüt çalışılmaya geçmeden önce yapılacak olan uzun ses, kromatik ve diyatonik gam ve parmak egzersizleri, etüt icrasını kolaylaştıran, teknik zorlukların kolay bir şekilde çözümlenmesine yardımcı olan gerekli çalışmaların tümünü oluşturur.

Johannes Donjon, flüt repertuarında yer alan, flüt eğitiminde ve konserlerinde sıkça çalınan Salon Etütleri kitabıyla tanınmaktadır. Özellikle Türkçe kaynaklar üzerinde yapılan literatür taramasında Donjon ve etüt kitabı hakkında geniş ve kapsamlı bir bilgiye ulaşılammıştır.

⁹https://s3.amazonaws.com/scschoollfiles/424/flute_trill_fingering_chart.pdf (Erişim Tarihi: 06.05.2023)

Bu çalışmada Donjon'un Salon Etütlerinden 6 numaralı Pasquinade başlıklı flüt etüdü farklı değişkenler ile analiz edilmiş, ortaya çıkan bulguların sonuçları sunulmuştur.

Etüdün analizi ile birlikte;

- Etüdün Mi Majör tonalitesinde ve üç bölümlü şarkı formunda olduğu,

- Etüdü oluşturan dört farklı karakterde motif olduğu,

- Ritmik yapının sekizlik ve onaltılık süre değerlerinden oluştuğu,

- Sadece staccato ve legato artikülasyona yer verildiği,

- İkili aralıktan onbirli aralığa kadar geniş ve atlamalı aralıklardan oluşturulan pasajlara sahip olduğu,

- Presto, legerement, rallentando, a tempo gibi ifade ve hız terimlerine yer verildiği,

- Etüdün yaklaşık 2,5 oktav gibi geniş bir ses aralığından oluştuğu,

- Etüdün icrasında nefes yerlerinin önceden belirlenmesinin önemli olduğu ve icrayı olumlu etkilediği,

- Etüdün icrasında tek ve çift dil tekniğinden faydalanılması gerektiği ve *ta-te-tu-tü* vokallerine yer verilmesinin önemli olduğu,

- Dil ve parmak koordinasyonunun icrayı hızlandırabileceği, doğru entonasyonun sağlanabileceği,

- Arpej ve geniş aralıklı pasajların icrasında çene ve dudak hareketinin minimumda tutulmasının temiz ve net bir entonasyonu oluşturacağı,

- Etütte süsleme işaretlerinden sadece tril'in kullanıldığı ve trillerin icrasının tempo ve bulunduğu süre değerinin kısalığı bakımından hızlı çalınması gerektiği sonuçlarına varılmıştır.

Bu çalışmada Donjon'un Salon Etütlerinden 6 numaralı Pasquinade başlıklı flüt etüdünün analizinin yanı sıra Fransız flüt ekolünün önemli bir ismi olarak öne çıkmasının önemine atfen Donjon ile ilgili bir bilgi havuzunun oluşturulması ve eserlerinin listesine yer verilmesinin literatüre katkı bakımından önemli olduğu düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

- Aktüze, İ. (2010). *Müziği Anlamak- Ansiklopedik Müzik Sözlüğü*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Aytemur, B., Gültekin, E. (2020). *Ernesto Köhler op.33 vol. I I Numaralı Flüt Etüdünün Analizi*. İçinde; 5. Uluslararası Sosyal Bilimler Kongresi Tam Metin Kitabı, 26-27 Aralık 2020, Diyarbakır, Türkiye, ss. 138-154.
- Gazimihal, M. R. (1961). *Musiki Sözlüğü*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Kaplan, L. (2019). *The Major Influences on the Emergence of the French School of Flute Playing*. (Yüksek Lisans Tezi). California State University, Northridge.
- Özçelik, S. (2002). *Batı Müziği Yazısında Süslemeler*. Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi, 22 (3).
- Karolyi, O. (1999). *Müziğe Giriş*. (Çev.: Mehmet Nemutlu). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Moyse, M. (1934). *De la Sonorite- Art et Technique*. Paris: Alphonse Leduc.
- Şenol, A. (2012). *Romantik Dönem Bestecilerinin Flüt Eserleri ve Günümüz Flüt Eğitimine Yansımaları*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Uludağ Üniversitesi, Bursa.
- Tatu, G. (2008). *Flüt Metodu*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Usmanbaş, İ. (1974). *Müzikte Biçimler*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Üstün, E. (2012). *Flüt Eğitiminde Temel Beceriler ve Dil Teknikleri*. İdil Sanat ve Dil Dergisi, 1(01), 103-122.
- https://www.naxos.com/Bio/Person/Johannes_Donjon/23282 (Erişim Tarihi: 21.04.2023).
- <https://www.presser.com/zm33940-elegie.html> (Erişim Tarihi: 21.04.2023).
- <https://www.flutetunes.com/fingerings/trills.php> (Erişim Tarihi: 06.05.2023).
- <https://www.eufsd.org/site/handlers/filedownload.ashx?moduleinstanceid=1928&dataid=3203&FileName=Flute%20Fingering%20and%20Trill%20Chart.pdf> (Erişim Tarihi: 06.05.2023).

https://s3.amazonaws.com/scschoollfiles/424/flute_trill_fingering_chart.pdf (Erişim Tarihi: 06.05.2023)

EK 1

Johannes DONJON'UN “PASQUINADE” BAŞLIKLILIKLI 6
NUMARALI

FLÜT ETÜDÜ NOTASI

PASQUINADE

Étude en MI Majeur
pour FLÜTE sans accomp!

♩ 6.

J. DONJON.

Allegro *legèrement.*

à Tempo

rallent.

Presto.

à Tempo

rallent.

EK-2

Johannes DONJON’UN ESER LİSTESİ¹⁰

Solo Flüt Eserleri:

Le Tourbillon, étude de concert Orijinal Evette&S

Le Papillion, étude de concert

Küçük Formlardaki Eserleri:

Souvenir de Vernon, solo de concert

Rossignolet, tristesse des bois, op. 8

Air de danse du 16e siècle

Madrigal op. 10

Scherzevole op. 11

Offertoire op. 12

Jadis, gavotte op. 13

Rêverie-valse op. 14

Rêverie op. 16

Pan, pastorale

Pipeaux, pastorale

Invocation

Berceuse

Adagio nobile

Spirale, scherzo-valse Tendre souvenir

Air de ballet

Souvenir de Vernon, solo de concert

Elégie

Saltarelle

3 petites pièces de Rameau

¹⁰Johannes Donjon’un eser listesi, Ajda ŞENOL’un 2012 yılında yazdığı “*Romantik Dönem Bestecilerinin Flüt Eserleri ve Günümüz Flüt Eğitimine Yansımaları*” adlı yüksek lisans tezinden derlenmiştir.

Petite marche slave et danse cosaque

Les Malices d'Arlequin

La frivole Colombine

Chanson des bois, chanson triste, et chanson gaie

Méditation religieuse

Les Feuilles jaunies, étude

Le Ruisselet, étude

Mazurka de concert

Bamboche, rondo-gigue

Passepied du 17e siècle

Réveille-matin

Déclaration

Le petit moulin, pastorale

Etude d'expression

Allegro spagnola

2 petites Pièces pastorales

La Messagère du jour

Helvétie, étude

Sérénade badine

Ramance bluette

Flüt Etütleri:

8 Etudes de salon

VALF TROMBONUN TARİHSEL GELİŞİMİ ÜZERİNE BİR İNCELEME

Historical Development of Valve Trombone

DOI NO: 10.36442/AMADER.2023.99

Emre DEMİRCİ¹

Geliş Tarihi: 23.02.2023

Kabul Tarihi: 07.07.2023

Özet

19. Yüzyılın başlarında icat edilmiş olan valf sistemi bakır çalgılar için devrim niteliği taşımaktadır. Sistemin bulunması sonrasında çalgı yapım ustalarının birçok farklı model tasarladıkları ve geliştirdikleri görülmektedir. Özellikle valf sisteminin korno ve trompet gibi bakır çalgılarda uygulanması bu çalgıların evrimsel süreçlerine büyük katkı sağlamıştır. Trombon ailesinin bir üyesi olan valf trombon bu yüzyılda ortaya çıkmış bir çalgıdır. 19. Yüzyılda valfin icat edilmesinden sonra sistem trombona da uygulanmıştır. Valf trombon birçok model ve formda üretilmiştir. Senfoni ve opera orkestralarında kullanılan çalgı özellikle sivil ve askeri bandolarda popüler hale gelmiştir. Bu çalışmada sırası ile valf sisteminin ortaya çıktığı süreçten bahsedilmiş ve valf modelleri tanıtılmıştır. Valf trombonun ilk örneklerinden bahsedilmiş, farklı formda tasarlanmış olan modelleri ele alınarak kullanım alanlarından bahsedilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Valf, Valf Trombon, Bando, 19. Yüzyıl, Bakır Çalgılar.

Abstract

The valve system, invented in the early 19th century, is revolutionary for brass instruments. After the invention of the system, it is seen that instrument makers designed and developed many different models. In particular, the application of the valve system in brass instruments such as the horn and trumpet contributed greatly to the evolutionary processes of these instruments. The valve trombone, a member of the trombone family, is an instrument that emerged in this century. After the invention of the valve in the 19th century, it is seen that the system was also applied to the trombone. The valve trombone is produced in many models and sizes. The instrument used in symphony and opera orchestras has become especially popular in civil and military bands. In this study, valve models are introduced, which are mentioned in the process of the valve system, respectively. The first examples of valve trombone were mentioned, different models were discussed and their usage areas were mentioned.

¹Öğretim Görevlisi, Hacettepe Üniversitesi, Ankara Devlet Konservatuarı, Ankara, Türkiye, emre.demirci@hacettepe.edu.tr, ORCID ID: 0000-0001-5596-7313

Keywords: Valve, Valve Trombone, Marching Band, 19th Century, Brass Instruments.

GİRİŞ

18. yüzyılın sonları ve 19. yüzyılın başlarına doğru trompet ve korno gibi çalgılar orkestralarda aktif olarak kullanılmaya başlanmıştır. Teknik kapasitelerini genişletebilmek için bu çalgılara farklı boyutlarda değiştirilebilen kıvrımlı borular eklenmiştir. Bu sistem çalgıların ses aralığını genişletmiştir. Fakat çalınan eserin tonu değiştiği zaman icracılar bu kıvrımlı boruları durarak değiştirmek zorunda kalmışlardır. Bu sistem orkestra korno icracısını sekiz ya da dokuz farklı kıvrımlı boruyu kullanmak zorunda bırakmıştır (Herbert & Wallace, 1997, s:120). Ayrıca *hand-stopping*² tekniği ile sesleri değiştirmek zorunda kalmışlardır. Fakat bu sistem yetersiz kalmış, müzikte kromatik sisteme geçiş sürecinde çalgıların kapasitelerini zorlamış ve daha kullanışlı bir teknolojinin ortaya çıkmasına neden olmuştur.

15. yüzyıl Avrupa'sında ilk örnekleri görülen kulisli trombon, 19. yüzyıla gelindiğinde yaklaşık olarak 400 yıllık geçmişe sahip bir çalgı haline gelmiştir. 15. ve 16. yüzyıllarda saray müziklerinde, dini ve askeri törenlerde kullanılmıştır. Müziğin kilise ve saray dışında kullanımı ile birlikte trombon farklı orkestralarda da kullanılmaya başlanmış ve orkestralardaki yerini almıştır. Teknolojik gelişmelerin yanı sıra müziğin armonik ve form yapısının da gelişmesi ile diğer çalgılar gibi trombon da kendi fiziksel ve yapısal gelişimini sürdürmüştür. Özellikle 19. yüzyıla gelindiğinde artık trombon diyatonik ses aralıklarından oluşan ve dört pozisyona sahip bir çalgı değil, kromatik ses aralıklarından oluşan ve yedi pozisyona sahip bir çalgıya dönüşmüş, bununla birlikte çalgı la akortlu olmaktan çıkmış ve si bemol bir çalgı haline gelmiştir (Guion, 1988, s:7). Trombonun bu süreç içerisinde geçirdiği evrim 19. yüzyılda valf sisteminin çalgıya eklenmesi ile doruk noktasına ulaşmıştır. Valf sisteminin diğer bakır çalgılara eklenmesi çalgıların teknik kapasitesini arttırmış ve trombon da bu sürece dahil edilmiştir. Günümüzde trombon tek valfli, iki valfli ve kulis yerine valf kullanılan modellere sahip bir çalgıdır. Valf trombon³ günümüzde popüleritesini kaybetmiş olsa da caz müziği ve bando orkestralarında kullanılmaya devam edilmektedir.

² Çalgının sesin oluştuğu bölge olan kalak kısmına elin sokularak sesin değiştirildiği bir tekniktir.

³ Türkiye'de pistonlu trombon olarak bilenen çalgı dünya literatüründe valf trombon olarak adlandırılmaktadır. Valf trombon kavramı Anthony Baines'in "Brass instruments, their history and

Valf trombonun nasıl ortaya çıktığını ve nedenlerini anlayabilmek için valf sisteminden bahsedilmesi, konunun daha iyi kavranmasına yardımcı olacağı düşünülmektedir. Makale başlığında valf sistemi kavramı bulunmamasına rağmen birbiriyle bağlantılı olan bu iki kavram çalışmanın ana başlıklarını oluşturmaktadır.

Valf trombon ağızlık, kalak ve olmak üzere birbirinden ayrılabilen üç ana parçadan oluşmaktadır. Bu çalgılar alto (mi bemol), tenor (si bemol) ve bas (fa) çalgılardır. Çalgının çalım tekniği trompet ile birebir aynı prensibe sahiptir.

Araştırmanın Önemi

Bu araştırmada veri analizi olarak nitel araştırma yöntemi kullanılmıştır. Nitel veri analizi, üzerinde çalışılan veriyle ilgili anlam üretmek ve veri setinde neyin temsil edildiğine dair açıklamalar geliştirmek amacıyla yapılan bir sınıflandırma ve yorumlama sürecidir. (Çelik vd. 2020, s:380). Bu araştırma, valf sistemi ve valf trombon hakkında bilgi edinmek isteyen herkese bir kaynak olması gözetilerek hazırlanmıştır. Araştırmanın literatüre katkı sağlaması açısından önemli olduğu düşünülmektedir.

Araştırmanın Evreni

Valf sistemi ve bakır çalgılar araştırmanın evrenini, stölzel, viyana, rotary, berlin, perinet valf ve valf trombon araştırmanın örneklemini oluşturmaktadır.

Amaç

Bu araştırmada, valf sisteminin gelişim süreci ele alınmış, valf trombonun ortaya çıktığı ilk örneklerinden ve modellerinden bahsedilmiştir. Valf trombon hakkında bilgi sahibi olmak isteyen trombon icracıları, sanatçılar ve eğitimciler için bir kaynak olması amaçlanmıştır.

development' kitabında kullanıldığı tespit edilmiş ve bu çalışmada çalgı bu kavram üzerinden adlandırılmıştır. (Baines, 1993, s:248).

Valf Sistemleri

Stölzel Valf

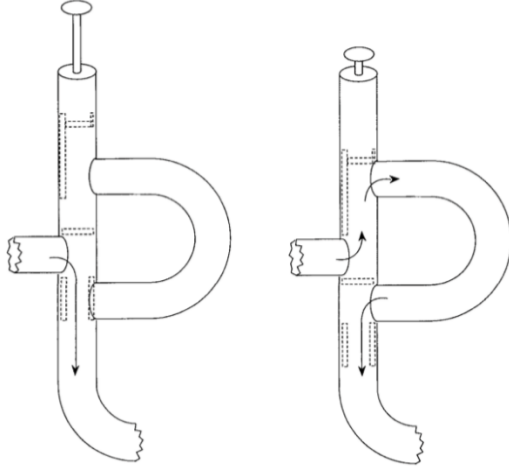
İlk valf sistemi 1814 yılında Prusya'da *Pless Court Bando*'nda korno sanatçısı olan Heinrich Stölzel ve meslektaşı *Civic Bando* korno sanatçısı Friedrich Blühmel ile ortaya çıkmıştır. (Herbert, 2006 s:182). Her ikisi de valf sistemi fikrinin kendisine ait olduğunu iddia etmişler fakat fikrin hangisine ait olduğu kesinlik kazanmamıştır. Sonraki yıllarda Stölzel, Blühmel'den valf patentini satın almış, valf "Stölzel Valf Sistemi" olarak tarihe geçmiştir. Boruların el ile değiştirildiği sisteme alternatif olarak tasarlanmış olan bu sistem seslerin farklı tonlarda elde edilebilmesini, valfin eklendiği trompet, korno ya da trombon gibi bakır çalgıların kromatik sesleri çalabilmeleri, ses aralığının genişletilmesi ve çalgıların çalım tekniğini arttırmak amacı ile tasarlanmıştır. Stölzel valf, silindir şeklinde bir dış muhafaza ve bu muhafazanın içine yerleştirilmiş delikli pistonlardan oluşur. Valf tuşuna basıldığında üzerinde delik bulunan piston hava akışına yön vermektedir. Sistemin çalışma prensibi, valf mekanizmasını devreye sokabilmek için tasarlanmış olan tuşlara basılarak üflenen hava akımının yönünü değiştirmek, çalgıya eklenmiş olan ek borulara yönlendirmek üzerine kurgulanmıştır. Yönlendirilen bu ek boruların uzunluk ya da kısalık ölçüleri sesin tizleşmesini ya da pesleşmesini sağlamak amacıyla göre çalgılara eklenmiştir. Sonraki yıllarda bu yeni sistem diğer çalgı yapım ustaları tarafından geliştirilerek farklı modellerin ortaya çıkmasını sağlamışlardır.

Stölzel valf sistemi iki valften oluşmaktadır. Valfler ayrı ayrı kullanıldığında bir ve iki yarım ses elde edilebilirken, kombinasyon halinde üç yarım ses elde edilebilmektedir. İki valf ve elle durdurma (*hand-stopping*) tekniğini kombine etmek, korno icracılarına kromatik sesleri elde edebilmek için yeterli gelmiştir (Herbert & Wallace, 1997, s:127).

Görsel 1. Stölzel Piston Valf (National Music, 2016)



Görsel 2. Stölzel Piston Valf Sistem (Herbert & Wallace, 1997, S:121.

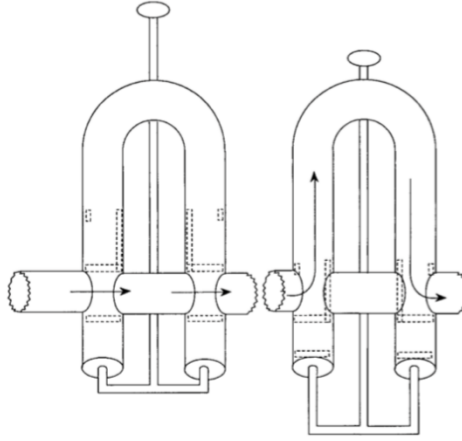


Duble Piston Valf (Viyana Valf)

Valf sisteminin icadından sonra süreci yakından takip eden diğer çalgı yapım ustaları sistemi geliştirmeye devam etmişlerdir. Bunlardan birisi 1821’de duple pistonlu valf sistemini üreten Christian Friedrich Sattler’dir (Baines, 1993, s:210). Her bir valf iki adet pistonla bağlı olarak tasarlanmıştır. Valf tuşuna basıldığında iki piston aynı anda

devreye girerek hava akımının yönü değiştirmektedir. Stölzel valf sisteminden farklı olarak hiçbir valf tuşuna basılmadığında üflenen hava herhangi bir boruya yönelmeden valflerin içinden doğruca geçmektedir. Bu sistem çalgının ton ve ses kalitesini arttırmayı amaçlamıştır. Duple pistonlu valfin ilk örneği olan bu sistem diğer çalgı yapım ustaları tarafından ilgiyle karşılanmış ve geliştirilmiştir. Aralarında en başarılı olan 1830’da Viyana’da Leopold Uhlmann olmuştur. Uhlmann, ‘viyana valf’ adıyla da bilinen duple pistonlu valfin geliştirilmiş bir versiyonunu üretmiştir. Aynı yıl Uhlmann, günümüzde hala Viyana kornoları için kullanılan bu yeni modelin patentini almıştır (Widholm, 2015, s:441). Görsel 3’te viyana valf sisteminin çalışma prensibi görülmektedir.

Görsel 3. Viyana Valf Sistemi, (Herbert & Wallace, 1997, S:12)

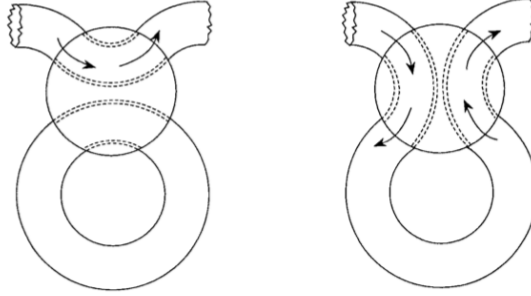


Rotary Valf

Bluhmel 1828 yılında valf dünyasını yeni bir model ile tanıştırmıştır. Bu model, önceki modellerden farklı olarak daha sade ve kullanışlı bir tasarıma sahip, döner çarklı ‘rotary valf’ sistemidir. Bu valfin farkı valfin döner bir valf olmasıdır. İçinde rotor adı verilen bir sistem ile valf tuşlarına basıldığında valfler dönerek hava akımının yönünü değiştirmektedir. Bu sistem diğer valflere göre daha hafiftir ve sesler arası geçişte icracıya rahatlık sağlamıştır. Sonraki yıllarda Avusturyalı çalgı yapım ustası Joseph Riedl, Bluhmel’in valf sistemini geliştirmiş ve 1832 yılında patent başvurusunda bulunmuştur. Fakat

patentini 1835 yılında alabilmiştir. Büyük bir ihtimalle tasarımını o yıl içinde bitirebilmiştir (Dahlqvist, 1980, s:118).

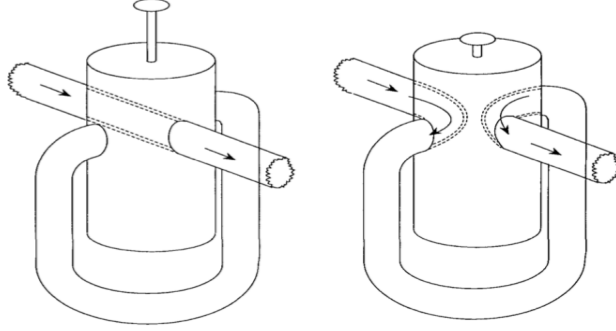
Görsel 4. Rotary Valf Sistemi, (Herbert & Wallace, 1997, S:125)



Berlin Valf

1833 yılında Prusyalı orkestra şefi ve mucit Wilhelm Wieprecht, kendi askeri bandosundaki çalgılar için kullanılmak üzere berlin valf modelini tanıtmış ve birkaç on yıl boyunca birçok Alman çalgı yapım ustası tarafından da (aynı zamanda Paris'te Adolphe Sax tarafından) kullanılmıştır (Herbert & Wallace, 1997, s:120). Stölzel ve Bluhmel'i yakından tanıyan Wieprecht, 1820'den itibaren Leipzig'de *Stadtmusikus* ve ardından Mayıs 1824'ten itibaren Berlin'de *Kammermusiker* ve 1828'de *Garde du Corps* askeri bandosunun direktörlüğünü yapmıştır (Dahlqvist, 1980, s:118). Bu yeni tasarım, Bluhmel'in rotary valf sisteminin hafifliği ve Stölzel'in duble pistonlu valf sisteminin kaliteli ton özelliklerinin birleşimi olarak tasarlanmıştır. Yapısının büyük ve ağır olması nedeniyle sistemi biraz yavaşlattığı gözlemlense de sistemin basit olması kullanımının ve temizliğinin çok daha kolay olmasını sağlamıştır Genellikle bas karakterli bakır çalgılar için kullanılmıştır.

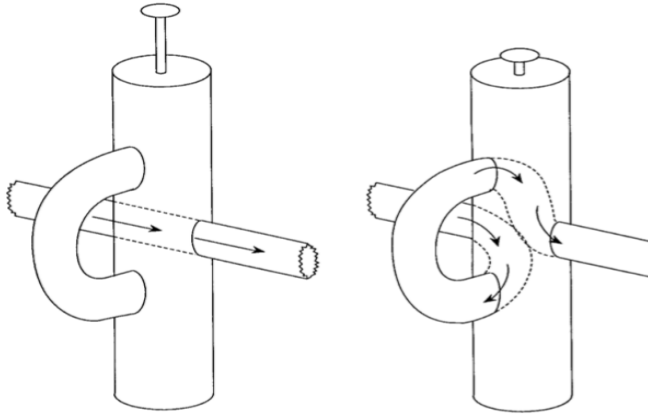
Görsel 5. Berlin Valf Sistemi (Herbert & Wallace, 1997, S:120)



Perinet Valf

19. yüzyılda nefesli bakır çalgıların gelişim sürecinde en önemli katkıya sahip olan patentlerinden birisi de Parisli çalgı yapım ustası François Périnet'in 1838 yılındaki patenti olmuştur. (Mitroulia, 2008, s:217). Bu tasarım daha önceki valf modellerinin sorunlarına odaklanmış, özellikle çalgıların ton kalitesini arttırmayı amaçlamıştır. Perinet, daha önceki valf tasarımlarının keskin hava akımı geçişlerinde ses kalitesini bozduğunu, bu duruma çözüm olarak hava akımının geçişini yumuşatmak için pistonların çapının genişletilmesi gerektiğini fark etmiştir (Mitroulia, 2008, s:217).

Görsel 6. Perinet Valf Sistemi (Herbert & Wallace, 1997, S:124)



Valf sisteminin ilk örneklerinden itibaren çalgı yapım ustalarının bu yeni sistemi sürekli olarak geliştirdikleri görülmektedir. Sonraki modellerde çalgılara üç ve dört valf eklenmiştir. Buradaki amaç çalgının ses aralığını genişletmek ve daha kolay bir çalım tekniği sağlamak olmuştur. Her üretilen modelin avantajları korunmaya çalışılmış, dezavantajları düzeltilerek geliştirilmiştir. Daha sonraki yıllarda başka valf mekanizmaları tasarlanmış ve denenmiştir. İçlerinde piston valf, viyana valf ve rotary valf başarılı olabilmış, piston valf İngiltere ve Fransa’da, rotary ve viyana valf ise Almanya ve Avusturya’da yaygın bir şekilde ilgi görmüştür (Carse, 1949, s:415).

Valf Trombon (Piston Trombon)

Valf trombonun ilk örneklerine 19. yüzyılda rastlanmaktadır. Valfin icadı ile ortaya çıkmış bir çalgıdır. (Everett, 2005, s:15). 15. yüzyılda ilk örneklerine rastlanan trombon, 19. yüzyıla kadar kulisli olarak kullanılan bir çalgı olmuştur. Valf sisteminin icadı ile hem kulisli hem de valfli modellere sahip bir çalgıya dönüşmüştür. 1820’lerde valf trombon, kulis yerine eklenmiş valf olarak alto, tenor ve bas modellerinde üretilmiştir (Baldwin, 2013, s:10). Baines ve Myers’a göre (2011, s:4), valf sisteminin icadında imzası olan Heinrich Stölzel, bu sistemi trombona uygulamayı düşünmüş olsa da valf trombonun ilk örnekleri Viyana’da başka çalgı yapım ustaları tarafından üretilmiştir. Ortaya bazı iddialar atıldığı fakat ilk olarak ne zaman ve kimin tarafından üretildiğine dair bir fikir birliği oluşturulamadığı görülmektedir. *Imperial-Royal Court Opera* orkestrasında trombon sanatçısı olan Andreas Nemetz, yayınladığı *Neueste Posaun-Schule* kitabının ikinci edisyonunda bu konu hakkında şu bilgilere yer vermiştir.

“Trombon, valf sisteminin eklenmesi ile mükemmelliğe ulaşmıştır. Joseph Riedl, valf trompet ve valf korno sistemini ilk trombona ekleyen kişi olmanın onurunu yaşamaktadır. 1830 yılında Viyana’daki çalgı yapım ustası Tobias Uhlmann, bu mekanizmayı geliştirerek mükemmel bir sisteme dönüştürmüş ve bu sebeple özel bir İmparatorluk Kraliyet ayrıcalığı ile ödüllendirilmiştir.” (Herbert, 2006, s:185).

Başka bir kaynak dönemin sanat dergisinde çıkan bir yazıda görülmektedir. *Wiener Allgemeine Theatrezeitung*'da valfli korno ile ilgili bir makalede, 1828'in başlarında Joseph Kail'in kromatik korno mekanizmasını trompet ve trombona da uyguladığından bahsedilmiştir (Rainer, 2016, s:138). Bir diğer isim valf trombonun gelişimine büyük katkısı olan Viyana'lı çalgı yapım ustası Leopold Tobias Uhlmann'dır. Babası Viyana valfin patent sahibi olan Leopold Uhlmann vefat ettikten sonra onun yerini almıştır. Uhlmann viyana valf trombon modeli özellikle Viyana orkestralarında popüler hale gelmiştir. Çalgı yapısal olarak kulisli trombon ile aynı boyutlara sahiptir. Valf sistemi çalışma prensibi ise trompet ile aynıdır. 1823 ile 1835 yılları arasında, Riedl-Kail, Riedl ve L. Uhlmann aralarındaki yazışmalarda ilk valf trombonların teknik sorunları olduğu belirtilmekte, valfin çalgıya ergonomik olarak oturmadığı, valflerin hava kaçırdıkları ve yoğunlaşan havanın sıvı olarak kenarlardan sızması gibi sorunlar olduğu anlaşılmaktadır (Rainer, 2016, s:138).

19. yüzyıl boyunca valf trombon özellikle İtalya, Çekoslovakya ve Viyana'daki bando orkestralarında çok popüler bir çalgı olmuştur. (Baldwin, 2013, s:10). Uhlmann valf trombonu, Viyana orkestralarına tanıtılmış ve farklı modellerde Uhlmann'a siparişler verilmiştir. 1837'de *Vienna Court Opera* orkestrası, 1858'de *Imperial Royal Hofkapelle* bir adet tenor-bas trombon ve bir adet dört valfli (si bemol) trombon, 1882 yılında ise bir adet tenor (si bemol) valf trombon ve dört valfli alto (mi bemol) valf trombon sipariş etmişlerdir (Rainer, 2016, s:138).

Görsel 7. Üç Valf Duble Piston Bas Trombon (Fa), Leopold Uhlmann, 1834 (The University Of Edinburgh)



Üç ya da dört valfli olarak üretilen valf trombon entonasyon ve ses kalitesi açısından sorunları olan bir çalgı olmuştur. Valfler devreye girdiği zaman üflenen havanın keskin köşeli borular içinde yön değiştirmesi çalgının ses kalitesini ve entonasyonunu etkilemiştir. 1850'lerde Adolphe Sax, kulisli trombona benzer bir entonasyona sahip altı bağımsız valfli bir valf trombonu icat etmiş ve üretmiş, bu tasarım

daha sonra Brüksel Operası'nda uzun süre kullanılmıştır. (Baines, 1996, s:53). Altı birbirinden bağımsız valf sistemine sahip olan Sax'ın trombonu akıllıca bir buluş olmuştur. (Herbert, 2006, s:195). Her iki el için üçer tane valf tuşu bulunan çalgıda her bir valf birbirinden bağımsız olduğundan üflenen hava direkt olarak valfin içinden geçerek sesin oluştuğu kalak kısmına gitmektedir. Toplamda altı ayrı valf, altı ayrı valf pozisyonu anlamına gelmektedir. Valflere basılmadığında ise yedinci pozisyon elde edilmektedir. Bu, kulisli bir trombonun yedi pozisyonuna eşit olduğu anlamına gelmektedir. Valfler arasında hiçbir kombinasyon olmaması her bir valfe kusursuz bir entonasyon sağlamıştır (Baines, 1993, s:249). Kariyerinin bir kısmını Paris'te geçirdiği için bu yeni icat ettiği çalgısını farklı şehirlerde ve ülkelerde tanıtmaya fırsatı yakalayan Sax'ın altı valfli trombonu askeri bandolara, Paris ve Brüksel opera orkestralarına tanıtılmış ve özellikle Brüksel operasında 20. yüzyıla kadar kullanılmıştır. (Herbert, 2006, s:195).

Görsel 8. Altı Valfli Trombon – Adolphe Sax-1863 (The Metropolitan Museum Of Art)



Adolphe Sax, altı valfli trombon ile sınırlı kalmamış ve çalgıyı daha farklı tasarımlarda geliştirmeyi sürdürmüştür. Altı valfli trombona yedi adet kalak, diğer çalışmasında ise yedi valf ve on üç adet kalak eklemiş, fakat bu tasarımlar hiçbir zaman ilk çalışması kadar başarılı olamamıştır (Everett, 2005, s:36). Sax'ın yedi kalaklı valf trombonunda her bir kalak bir valfe bağlı olarak tasarlanmıştır. Valflere

basılmadığında yedinci en büyük kalak devreye girecek şekilde düzenlenmiştir.

Görsel 9. Yedi Kalaklı Altı Valfli Trombon, Adolphe Sax , 1876 (Wikimedia Commons)



**Görsel 10. Yedi Valfli On Üç Kalaklı Trombon, Adolphe Sax
(Shifrin, *The Valve Trombone In The 19th'den Akt. Everett, 2005,
S:38*)**



Valf trombon tasarımları arasındaki ilginç modellerden birisi de 20. yüzyılda tasarlanmış olan *Superbone* modeli olmuştur. *Holton* markası ile çalışan trompet sanatçısı Larry Ramirez, jazz trompet sanatçısı Maynard Ferguson'dan çok önce, 1962 yılında üzerinde çalışmaya başladığı ve 1974 yılında patentini aldığı yeni bir üç rotary valfli *Holton-TR-395* modeli bas trombon tasarımında *superbone* adını kullanan ilk kişi olmuştur (Yeo, 2015, s:41). Bu trombon hem kulisli hem de üç valf ile çalışacak şekilde tasarlanmıştır. Sadece kulisin ya da valflerin kullanılabilmesi için çalgıya sürgülü bir kilit eklenmiştir. *Superbone*, normal kulisli trombonlar gibi yedi pozisyona ve diğer üç valfli bakır çalgılarla aynı çalışma prensibine sahiptir. Sonraki yıllarda Ferguson ile Ramirez birlikte çalışmışlardır. Ferguson çalgıyı bazı bestelerinde kullanmıştır. Çalgının 1970'lerde popüler olmasını Maynard Ferguson sağlamıştır (Guion, 2010, s:62).

Görsel 11. Holton TR-395 Superbone Trombon (Reverb)



*Ramirez'in Holton tasarımından önce 20. yüzyılın ilk yarısında valflerin ve kulisin birleşiminden oluşan bazı çalgılar icat edilmiştir. Bu tasarımlardan en bilineni caz müzisyeni Brad Gowans tarafından icat edilen ve C.G. Conn tarafından üretilen, ismi valf ve slide kelimelerinin birleşiminden türetilmiş olan *Valide Trombon*'dur. (İndian idol academy, 2022). Çalgı, üç valfe ve daha kısa bir kulise sahiptir. Kulis üzerinde yedi yerine sadece dört pozisyon bulunmaktadır. *Valide trombon superbone*'den farklı olarak valf ve kulis mekanizmaları kombinasyon içinde kullanılabilir. Valfleri farklı kombinasyonlarda kilitleyerek yedi pozisyonda kulisli trombon, kulisi dört pozisyondan birinde kilitleyerek dört pozisyonlu valf trombon olarak kullanılabilir şekilde tasarlanmıştır (Githens, 1946, s:81).*

Görsel 12. Brad Gowans, Valide Trombon (UMKC Digital Special Collections)



Valf sisteminin icat edilmesinden sonra bas karakterli bakır çalgılar ortaya çıkmıştır. Bu çalgılardan bazıları *opicleide*, *tuba*, *bombardon* ve *cimbasso* çalgılarıdır. Bu çalgılar orkestra içerisinde trombon ile gruplandırılarak kullanılmıştır. G. Verdi (1813-1901) tuba çalgısının trombonlarla beraber çalındığında ortaya çıkan ses rengini beğenmemiş, 1881 yılında İtalyan *Pelitti* firmasından bir kontrbas trombon tasarlamasını istemiştir (Guion, 2010, s:61). Firma bu talep üzerine çalışmalara başlamış ve dört valfli bir çalgı geliştirmiştir. Bu çalgı özellikle Verdi'nin ve diğer İtalyan bestecilerin eserlerinde kullanmayı tercih ettiği bas karakterli bir çalgı olan *cimbasso*'dur (Yeo, 2005, s:56). Çalgı dört valfli (fa) olarak tasarlanmıştır. Fiziksel olarak kalak yapısı trombona benzemektedir. *Cimbasso* ismi 19. yüzyıl ve öncesinde bir çalgıyı tanımlamak için değil belli bir grup çalgıyı, İtalyan orkestralarında pes notaları çalan bakır çalgıları tanımlamak için kullanılmıştır (Herbert & Wallace, 1997, s:145). Ortaya çıkan çalgı başlangıçta Verdi'nin kontrbas trombonu olarak adlandırılmıştır. Müzisyenler, orkestrada kısa süre de olsa yerini alan bu çalgıyı zamanla *cimbasso* olarak isimlendirmişlerdir (Meucci & Waterhouse, 1996, s:149).

Görsel 13: Modern Fa Cimbaso (Wikipedia)



Valf trombonlar 19. yüzyılda farklı boyutlarda, formlarda, farklı valf modellerinde üretilmiş ve kullanılmıştır. Aşağıdaki liste 19. yüzyılda üretilmiş bazı trombonların yapımcılarını ve modellerini listelemektedir. Listede aksi belirtilmeyen valf trombonların hepsi kulisli trombon boyutlarında ve formlarındadır (Heyde, 1999, s:128-132).

- Borsari, Pietro, Bolonya, valf trombon, tenor (si bemol), normal form, 3 rotary valf, 1880'ler, valf trombon, tenor (si bemol), tuba form, 3 rotary valf, 1880'ler.
- Distin, Henry / J. W. Pepper, Filedeliya valf trombon, bas, 3 Périnet valf. 1766. 1882-1890.
- Gautrot-Marquet, Paris valf trombon, bas Fa, 6 valfli, model A. Sax sonrası, 1875 sonrası.
- Pollmann, Henry August, New York valf trombon, alto, 3 périnet valf, 1880-1905.
- Pourcel, Henry, Paris valf trombon, 3 perinet valf, 19. yüzyıl sonları.
- Ramis, José, Madrid Buccin trombon (si bemol), renkli kalak ejderha kafası, 1843-1851. Raoux (Labbaye ve Millereau dönemi), Paris.

- Schamal, Karl, Viyana valf trombon, tenor (si bemol) (yüksek perde) 3 rotary valf, yaklaşık olarak 1879-1892.
- Serpek, Frank, Wien valf trombon tenor, 3 rotary valf, yaklaşık olarak 1860.
- Spada, Gaetano, Bolonya valf trombon, tenor, tuba form, 3 rotary valf, yaklaşık olarak 1885-90.
- Stowasser's Söhne, W., Graslitz valf trombon, bass/contrabass F/BBf.

19. yüzyılda Viyana'da yaşayan çalgı yapım ustası Nemetz, pistonlar eklenmiş olan trombonun özellikle atlı bandolar için çok kullanışlı olduğunu belirtmiştir (Baines, 1993, s:248). Dönemin kalabalık tiyatro orkestraları ve dar orkestra çukurları gibi koşullarda valf trombonun daha kullanışlı olması kulisli trombona tercih edilmesinin bir diğer sebeplerinden birisi olmuştur. Sadece askeri ya da sivil bandolarda değil aynı zamanda senfoni ve opera orkestralarında da valf trombonun kullanıldığı görülmektedir. Opera müzisyenleri, özellikle Paris'teki *Opera Comique*'de bulunanlar, orkestra çukurunda sahip oldukları sınırlı alan nedeniyle genellikle valf trombonu tercih etmişlerdir (Rolando & Velazquez, 2019, s:24). İtalya'da durum çok farklı olmamıştır. 19. yüzyılda İtalya'da trombon icracıları orkestralarda grup olarak, iki tenor (si bemol) ve bir bas (fa) trombon kullanmayı tercih etmişler ve bu trombonlar kulisli değil piston valfli trombonlar olmuştur (Yeo, 2005, s:56).

19. yüzyılda valf trombon özellikle Almanya, İtalya ve Avusturya'da çok popüler hale gelmiş ve birçok önemli eserde orkestralardaki yerini almıştır. Bestecilerin eserlerini valf trombonu düşünerek yazdıkları ve birçok eserin ilk seslendirilişinin bu çalgılarla yapıldığı görülmektedir. Denis Wick'e göre (2023), A, Dvorak (1841-1904), G. Verdi veya L. Janacek (1854-1928) tarafından yazılan her trombon notasının valfli trombon için olduğu çok açıktır. Rainer (2016, s:156), Avusturyalı ünlü besteci Anton Bruckner'in (1824-1896) eserlerini aslında valf trombon için yazmadığını fakat ilk seslendirilişlerinde valf trombon kullandığına dikkat çekmiştir. J. Brahms'ın (1833-1897) ilk iki senfonisi ve Bruckner'in 4. senfonisi de dahil olmak üzere Viyana Filarmoni Orkestrası tarafından çalınan birçok önemli orkestra eserinin ilk seslendirilişi valf trombonları da içeren bir orkestra tarafından yapılmıştır (Everett, 2005, s:45).

Valf trombonun ilk örnekleri trombon icracıları tarafından kullanılmıştır. Çalgının 19. yüzyılda yaygın bir şekilde kullanması ile valf trombon için çalışma kitapları yazılması zorunlu hale gelmiştir. Sadece öğrencilerin değil aynı zamanda profesyonel icracıların da faydalandığı bu kitaplar valf trombon için yazılmış günlük egzersizleri, etüt çalışmaları ve valf kullanım teknikleri gibi çalışmaları kapsamaktadır. Görsel 14, 19. ve 20. yüzyılın ilk yarısında valf trombon için yazılmış çalışma kitaplarını içermektedir.

Görsel 14: Valf Trombon Çalışma Kitapları (Quinlan, 2017, S:1-2)

Tarih	Yazar	Kitap adı	Yer	Yayıncı
1833	F. Bellini	Metodo per trombone si duttile che a piston	Milan	Bellini
Yaklaşık 1837	J. Carnaud fils ainé	Méthode complète de trombone à pistons	Paris	Richault
1840	Muller	Méthode de trombone à trois pistons	Paris?	J. Meissonier
1845	W. Freyman	Méthode élémentaire de trombone à pistons ou cylindres	Paris	n.p.
1850 1859 yılları arası	J. Schwartz	Méthode de trombone à pistons et sans pistons	Paris	Gautrot Ain
Yaklaşık 1852	F. C. E. Carnaud?	Méthode complète et raisonnée pour les Saxhorns Contrebasse et Baryton à trois, quatre et cinq cylindres et pour le Trombone à Pistons 'écrite d'après le système adopté au Gymnase Musical Militaire'	Paris	Lafleur? Carnaud?

Yaklaşık 19. yüzyıl ortaları	E. Cam	Méthode pour le trombone ordinaire et pour le trombone à pistons	Paris	Costallat
Yaklaşık 1864	Clodomir (P.-F.-M. de Borrit)	Méthode élémentaire de Trombone à Pistons 'adoptée par les premiers professeurs de Paris'	Paris	Leduc
Yaklaşık 1865	Clodomir (P.-F.-M. de Borrit)	Méthode élémentaire de trombone à pistons à l'usage des fanfares et des collèges	Paris	Leduc
Yaklaşık 1865	A. Sax	Tablature du Nouveau Trombone à six pistons et tubes indépendants	Paris	Sax
1870	J. Forestier	Monographie des Instruments à six pistons et tubes indépendants	Paris	Sax
1870	A. Wirth	Posaunen-Schule für Alt, Tenor und Bass-Posaune ...Instruction Book of the Simple and Valve-Trombone	London	Augener & Co.
1878	A. Lagard	Méthode de trombone à trois ou à quatre pistons	Paris	Ikclmer Frères
Yaklaşık 1879	V. Caussin	Solfège-Méthode progressif de	Paris	V. Caussin
		Basse et Trombone à quatre pistons		
1880 1889 yılları	G. Bimboni	Metodo per trombone a pistone	Florence	Brizzi & Niccolai

arası				
1881'den önce	G. Rossari	Metodo per trombone e bombardino a cilindro in Si bemolle	Milan	Domenico Vismara
1887	J.A. Kappey	Complete Tutor for Tenor Trombone in B flat, and Bass Trombone in G, Slide and Valve	London	Boosey & Co.
1891'den önce	D. Gatti	Gran metodo teorico pratico...per trombone tenore a cilindri e congeneri	Milan	n.p.
1891	Anon.	Method for the Bb valve trombone	New York?	Carl Fischer
1892'den önce	G. Sianesi	Metodo per duplex bombardino- trombone (Si bem) invenzione Pelitti con esempi ed esercizi	Milan	Domenico Vismara
Yaklaşık 1895	E. Guilbaut	Méthode facile pour trombone à pistons	Paris?	Imbert
1897	C. Weber?	Premier method...Valve trombone	[USA?]	C. Weber?
Yaklaşık 1900	P. de Ville	Universal method for slide and valve trombone in bass and treble clef	New York	Carl Fischer
1905	Salvation Army	The Salvation Army Tenor Trombone Tutor (Valve and Slide)	London	Publishing Offices
1908	O. Langey	Practical Tutor for the Bb Valve Trombone and the Bb Baritone	London	Hawkes & Son

		(new edn)		
1907	L. Fontbonne	Méthode complète, théorique et pratique de trombone à coulisse et à pistons	Paris	Costallat
1916	C. Hampe	Hampe Method for the Slide Trombone, with an appendix for the Trombone with Valves	Chicago	F. Holstein & Co.
Yaklaşık 1926	A. W. Allen	Elementary progressive method for cornet, trumpet, Eb alto, valve trombone...	Oakland, CA	A. W. Allen
Yaklaşık 1927	S. Peretti	Nuova scuola d'insegnamento del trombone tenore a macchina e congeneri	Milan	Ricordi
Yaklaşık 1936	J. J. B. L. Arban, edited by C.L. Randall & S. Mantia	Arban's famous method for slide and valve trombone and baritone	New York	Carl Fischer

SONUÇ

Avrupa'da Rönesans hareketi ile başlayan değişim süreci müziğin sekülerleşmesi, kromatik düzenin benimsenmesi gibi gelişmeleri beraberinde getirmiştir. Bununla birlikte teknolojik gelişimler sonrası bakır çalgılar bu sürece ayak uydurmuşlar ve kendi fiziksel gelişimlerini sürdürmüşlerdir.

Valf sisteminin icat edilmesi bu süreçte çok önemli bir rol oynamıştır. Sistem kısa bir sürede tüm Avrupa'da büyük bir heyecan uyandırmış, çalgı yapım ustaları farklı valf sistemleri üzerinde çalışmalar yaparak bu sistemi geliştirmişlerdir. Korno ve trompet gibi bakır çalgılar günümüzdeki şekillerini bu yüzyılda almıştır. Valf sistemi sayesinde birçok yeni bakır çalgı da bu yüzyılda ortaya

çıkıştır. Bu çalgılardan birisi de valf trombon olmuştur. Trombonun ilk örneklerinin görüldüğü 15. yüzyıldan 19. yüzyıla kadar olan süreçte trombon kulisli bir çalgı olarak kullanılmıştır. Valf sisteminin trombona uyarlanması ile çalgı hem kulisli hem de valfli olarak kullanılmaya başlanmıştır.

Rotary ve piston valfli bakır çalgıların hızlı bir şekilde gelişmesi valf trombona olan ilgiyi arttırmıştır. 19. yüzyıl boyunca valf trombon, icracılar ve besteciler tarafından büyük ilgi görmüştür. Özellikle Avrupa ve Amerika'daki müzik toplulukları arasında yaygın olarak kullanılmaya başlanmıştır. Besteciler eserlerinde valf trombonlara yer vermişler, icracıların büyük bir kısmı kulisli trombonların yerine valf trombonları kullanmayı tercih etmişlerdir. Valf trombon, kulisli trombonun eksik olduğu düşünülen yönlerine bir çözüm olarak görülmüştür. Kulisli trombona göre valfler sayesinde teknik kapasitesinin artmış olması valf trombonun bu kadar çok ilgi görmesinin nedenlerinden birisi olmuştur. Valfler sayesinde bağlı ve hızlı pasajların çalımı daha kolaylaşmıştır. Özellikle çalgının yapısal olarak çalınması ve taşınması kolay olmasından dolayı askeri ve sivil bandolarda, atlı süvari birliklerinde çok popüler olmuştur.

19. yüzyılın sonlarına doğru valf trombona olan ilgi azalmaya başlamış, trombon icracıları tekrar kulisli trombon kullanmaya başlamışlardır. 1850'lerin sonlarına doğru Alman trombon icracıları valfli trombonları terk etmeye başlamışlar, İtalyanlar bu yüzyıl boyunca kullanmaya devam etmişlerdir. Senfonik ve opera müziğinde tekrar kulisli trombonlar kullanılmaya başlanmış besteciler eserlerini kulisli trombonu düşünerek bestelemişlerdir. Bunun en önemli sebeplerinden birisi Almanya'da daha geniş borulara sahip büyük ve güçlü sesler elde edilebilen kulisli trombonların üretilmeye başlanmasının olduğu söylenebilir. Müzikteki anlayış her geçen yüzyılda değişime uğramış, artık eserlerde nüanslar daha da belirginleşmiştir. Bir diğer sebep, kulisli trombonun entonasyonunun ve ses kalitesinin valf trombondan daha iyi olduğu düşüncesi olmuştur. 19. yüzyılda valfli trombonlarda çalgıda entonasyonun ayarlanması zor olduğu için icracılar çalgının akordunu sürekli olarak ayarlamak zorunda kalmışlardır, fakat kulisli trombon kulis mekanizmasından dolayı bu konuda teknik olarak icracıya avantaj sağlamıştır.

Buna rağmen, valf trombonlar, Avrupa'nın bazı bölgelerinde, Güney Amerika, Kuzey Amerika ve Hindistan'da askeri bandolarda ve caz müziğinde hala popülerliğini korumaktadır.

KAYNAKÇA

- Baines, A. (1993). *Brass Instruments Their History And Developments*, Mineola, New York: Dover Publications, Inc.
- Baines, S. (1996). *The volution of Orchestral Brass in the Last Hundred Years: Organology, Trends in Performance Practice and Their Effects*, (Published PhD Thesis), Keele University. Staffordshire.
- Baines, A. & Myers, A. (2011). *Trombone*: Oxford Music Online, <http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/40576>.
- Baldwin, C. K. (2013), *The Twentiew Century Trombone: Expansion of Technique*, (Published PhD Thesis), Metropolitan University, Cheshire.
- Carse. A. (1949). *The Orchestra From Beethoven to Berlioz : a History of the Orchestra in the First Half of the 19th Century, And of the Development of Orchestral Baton-Conducting*, New York: Broude Brothers.
- Çelik, H., Baykal, N. B., & Memur, H. N. K. (2020). *Nitel veri analizi ve temel ilkeleri*: Eğitimde Nitel Araştırmalar Dergisi, 8 (1), 379-406.
- Dahlqvist, R. (1980). *Some Notes on the Early Valve*: The Galpin Society Journal, 33, 111-124. <https://www.jstor.org/stable/841833>.
- Everett, M. P. (2005). *The Return to the Slide from the Valve Trombone by Late Nineteenth and Early Twentieth-Century Trombonists Including Arthur Pryor (1870-1942)*, (Published PhD Thesis), The University of North Carolina. Greensboro.
- Githens, P. (ed.), (1946), *Really Doubling in Brass*: Popular Sience, 148 (5), 81.
- Guion, D. M. (1988). *The Trombone, İts History and Music, 1697-1811*, New York: Gordon and Breach.
- Guion, D. M. (1996). *Performing on the Trombone: A Chronological Survey*. *Performance Practice Review*: 9 (2), makale 6, 178-193. DOI: 10.5642/perfpr.199609.02.06. (Erişim Tarihi 12.01.20223).

- Guion, D. M. (2010). *A history of the Trombone, (American Wind Band Series)*, Lanham, Maryland: The Scarecrow Press.
- Herbert, T. (2006). *The Trombone*, London: Yale University Press.
- Herbert T. & Wallace, J. (ed.). (1997). *The Cambridge Companion to Brass Instruments*, New York: Cambridge University Press.
- Heyde, H. (1999), *The Brass Instruments Collection of the Metropolitan Museum of Art in New York: Historic Brass Journal*, 11, 113-147.
https://www.historicbrass.org/edocman/hbj-1999/HBSJ_1999_JL01_007_Heyde.pdf.
- Indian idol acadmy. (2022). Brass Instrument, <https://www.indianidolacadmy.in/musical-instruments/superbone.aspx>. (Erişim Tarihi 30.12.2022).
- Kridel, C. & Bevan, C. (2011), *Historical Instrument Section: ITEA Journal*, 38 (3).
- Meucci, R. & Waterhouse, W. (1996). *The Cimbasso and Related Instruments in 19th-Century Italy: The Galpin Society Journal*, 49, 143–179. <https://doi.org/10.2307/842397>.
- National Music Museum The University of South Dakota, (2016), Elements of Brass Instrument Construction: Stölzel Valves. <http://collections.nmmusd.org/UtleyPages/Utleyfaq/brassfaqStoelzel.html>.
- Quinlan, T. (2017), Kupdf, https://kupdf.net/download/valve-trombone-methods_59b8168908bbc5dd51894c6c_pdf. (Erişim Tarihi 12.01.2023),
- Rainer, B. (2016), *Bruckner on Valve Trombone?- Low Brass Performance Practice in Anton Bruckner's: Historic Brass Society Journal*, 28, 135-162. DOI:10.2153/0120160011009.
- Reverb. (n.d.). <https://reverb.com/item/41313567-used-holton-tr-395-superbone-sn-537394>. (Erişim Tarihi 10.1.2023).
- Rolando O. & Velazquez, Jr. (2019). *Antonie Dieppo, Felix Vobaro, and Their Influence on the 19th Century French Style*, (Published PhD Thesis). Indiana University, Indiana.
- The Metropolitan Museum of Art. (n.d.). <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/652387>. (Erişim Tarihi 26.12.2022).

- The University of Edinburgh, Musical Instruments Museums
Edinburgh. (n.d.).
<https://collections.ed.ac.uk/mimed/record/17132>. (Erişim Tarihi 31.12.2022).
- UMKC Digital Special Collections. (n.d.) University of Missouri, Kansas City.
<https://dl.mospace.umsystem.edu/umkc/islandora/object/umkc%3A3480>. (Erişim Tarihi 08.01.2023),
- Wick, D. The Walve Trombone. (n.d.)
<https://www.dansr.com/wick/resources/the-valve-trombone>.
(Erişim Tarihi 4.01.2023),
- Widholm, G. (2005). The Vienna Horn -a Historic Relict Successfully Used by Top Orchestras of the 21. Century, Conference: Forum Acusticum, researchgate, s. 441-445
<https://www.researchgate.net/publication/280663948>.
- Wikimedia Commons, Trombone With Seven Bells by Adolphe Sax (1876, Paris) - MIM Brussels. (2015-05-30 07.22.00 by chibicode).
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:7_Bells,_Musical_Instrument_Museum,_Brussels.jpg. (Erişim Tarihi 26.12.2023).
- Wikipedia, Cimbasso. (n.d.) <https://en.wikipedia.org/wiki/Cimbasso>.
(Erişim Tarihi 09.01.2022).
- Yeo, D. (2005), Some Clarity About the Cimbasso, The Brass Herald Magazine, 56-57.
https://www.yeodoug.com/articles/Yeo_Brass_Herald_cimbasso_2005.pdf.
- Yeo, D. (2015), “Evolution, The Double-Valves Bass Trombone”, Diana Drexler, (ed.), International Trombone Association Journal. 43 (3), 34-43.
https://www.yeodoug.com/articles/Yeo_ITAJ_July_2015_Double_Valve_Bass_Trombone.pdf.