

Cilt/Volume: 10 | Sayı/Issue: 2 | Yıl/Year: 2023

ISSN 2146-264X / E-ISSN 2618-5695

KONSERVATORYUM CONSERVATORIUM



Dizinler / Indexing and Abstracting

TÜBİTAK-ULAKBİM TR Index

DOAJ (Directory of Open Access Journals)

EBSCO Central & Eastern European Academic Source



Sahibi / Owner

Prof. Dr. Şebnem ÜNAL

İstanbul Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, İstanbul, Türkiye
Istanbul University, State Conservatory, Istanbul, Türkiye

Sorumlu Yazı İşleri Müdürü / Responsible Manager

Prof. Dr. Şebnem ÜNAL

İstanbul Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, İstanbul, Türkiye
Istanbul University, State Conservatory, Istanbul, Türkiye

Yazışma Adresi / Correspondence Address

İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı,
Gülsuyu Mahallesi, Fevzi Çakmak Caddesi, Sarmaşıklar Sokak,
No: 5, 34848, Maltepe, İstanbul, Türkiye
Telefon / Phone: +90 (216) 418 76 39 / 27248
E-mail: cons@istanbul.edu.tr
<https://iupress.istanbul.edu.tr/en/journal/cons/home>

Yayıncı / Publisher

İstanbul Üniversitesi Yayınevi / Istanbul University Press
İstanbul Üniversitesi Merkez Kampüsü,
34452 Beyazıt, Fatih / İstanbul, Türkiye
Telefon / Phone: +90 (212) 440 00 00

Baskı / Printed by

İlbey Matbaa Kağıt Reklam Org. Müc. San. Tic. Ltd. Şti.
2. Matbaacılar Sitesi 3NB 3 Topkapı / Zeytinburnu, İstanbul, Türkiye
www.ilbeymatbaa.com.tr
Sertifika No: 17845

Dergide yer alan yazılardan ve aktarılan görüşlerden yazarlar sorumludur.
Authors bear responsibility for the content of their published articles.

Yayın dili Türkçe ve İngilizce'dir.
The publication languages of the journal are Turkish and English.

Haziran ve Aralık aylarında, yılda iki sayı olarak yayımlanan uluslararası, hakemli, açık erişimli ve bilimsel bir dergidir.

This is a scholarly, international, peer-reviewed and open-access journal published biannually in June and December.

Yayın Türü / Publication Type: Yaygın Süreli / Periodical

DERGİ YAZI KURULU / EDITORIAL MANAGEMENT BOARD

Baş Editör / *Editor-in-Chief*

Prof. Tufan KARABULUT – İstanbul Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Sahne Sanatları Bölümü, İstanbul, Türkiye – tufank@istanbul.edu.tr

Baş Editör Yardımcısı / *Associate Editor*

Dr. Öğr. Üyesi Mehmet Selim YAVUZ – İstanbul Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Müzikoloji Bölümü, İstanbul, Türkiye – msyavuz@istanbul.edu.tr

Editöryal Asistan / *Editorial Assistant*

Arş. Gör. İrem ERDOĞAN TÜREN – İstanbul Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Müzikoloji Bölümü, İstanbul, Türkiye – irem.e@istanbul.edu.tr

Tanıtım Yöneticisi / *Publicity Manager*

Araş. Gör. Simay YILMAZ – İstanbul Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Sahne Sanatları Bölümü, İstanbul, Türkiye – syilmaz1@istanbul.edu.tr

Dil Editörleri / *Language Editors*

Elizabeth Mary EARL – İstanbul Üniversitesi, Yabancı Diller Bölümü, İstanbul, Türkiye – elizabeth.earl@istanbul.edu.tr

Rachel Elana KRISS – İstanbul Üniversitesi, Yabancı Diller Bölümü, İstanbul, Türkiye – rachel.kriss@istanbul.edu.tr

YAYIN KURULU / EDITORIAL BOARD

Prof. Şebnem ÜNAL – İstanbul Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Sahne Sanatları Bölümü, İstanbul, Türkiye – sebnemunal@gmail.com

Prof. Dr. Ali Özkan MANAV – Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul Devlet Konservatuvarı, Müzik Bölümü, İstanbul, Türkiye – ozkan@ozkanmanav.com

Prof. Begüm ÇELEBİOĞLU – İstanbul Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Müzik Bölümü, İstanbul, Türkiye – bgmcel@gmail.com

Prof. Dr. Sema GÖKTAŞ – Kocaeli Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sahne Sanatları Bölümü, Kocaeli, Türkiye – semagoktas1@yahoo.com

Prof. Dr. Armağan ELÇİ – İstanbul Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Müzik Bölümü, İstanbul, Türkiye – armaganelci@hotmail.com

Prof. Beste TIKNAZ MODİRİ – İstanbul Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Müzik Bölümü, İstanbul, Türkiye – bestetiknaz@gmail.com

Prof. Dr. Abdullah AKAT – İstanbul Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Müzikoloji Bölümü, İstanbul, Türkiye – abdullahakat@istanbul.edu.tr

Doç. Dr. Okan Murat ÖZTÜRK – Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi, Müzik Bilimleri ve Teknolojileri Fakültesi, Müzikoloji Bölümü, Ankara, Türkiye – okanmurat@gmail.com

Doç. Dr. Mehtap DEMİR – İstanbul Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Müzikoloji Bölümü, İstanbul, Türkiye – mehtapdem@gmail.com

Assoc. Prof. Dr. Anna OLDFIELD – Coastal Carolina University, Humanities Faculty, Conway/South Carolina, USA – aoldfield@coastal.edu

Prof. Dr. Ann R. DAVID – University of Roehampton, Department of Dance, London, UK – a.david@roehampton.ac.uk

Assoc. Prof. Dr. Giovanni De ZORZI – University Ca' Foscari of Venice, Department of Philosophy and Cultural Heritage, Venice, Italy – dezorzi@unive.it

Prof. Dr. Joseph JORDANİA – The University of Melbourne, Faculty of Fine Arts and Music, Melbourne, Australia – jordania@unimelb.edu.au

Prof. Dr. Ralf Martin JAEGER – University of Münster, Department of Musicology, Münster, Germany – ralf.jaeger@uni-muenster.de

Prof. Dr. Razia SULTANOVA – University of Cambridge, Faculty of Music, Cambridge, UK – razia@raziasultanova.co.uk

Prof. Dr. Svanibor PETTAN – University of Ljubljana, Faculty of Arts, Department of Musicology, Ljubljana, Slovenia – svanibor.pettan@guest.arnes.si

Dr. Tvrtko ZEBEC – Institute of Ethnology and Folklore Research, honorary professor, Zagreb, Croatia – zebec@ief.hr

Prof. Dr. Ulrich MORGENSTERN – University of Music and Performing Arts Vienna, Department of Folk Music Research and Ethnomusicology, Vienna, Austria – morgenstern@mdw.ac.at

İÇİNDEKİLER / TABLE OF CONTENTS

ARAŞTIRMA MAKALELERİ / RESEARCH ARTICLES

Türkiye’de Ses –Manzarası– Çalışmaları

“Sound–scape–“ Studies in Türkiye

Hasan Baran FIRAT 1-12

Bizans Müzik Teorisyonu Manuel Bryennios

Manuel Bryennios: A Theorist of Byzantine Music

Erdinç YALINKILIÇ, Oya LEVENDOĞLU, Cenk GÜRAY 13-26

Gilgameş Destanının Çağdaş Yorumu: Nevid Kodallı ve Ahmed Adnan Saygun’un Gilgameş Operaları

Contemporary Interpretation of the Epic of Gilgamesh: Gilgamesh Operas by Nevid Kodallı and Ahmed Adnan Saygun

İbrahim Şevket GÜLEÇ, Elif Sanem GÜLEÇ 27-38

Osmanlı Sarayı’nda “Huzur Temsilleri”

Huzur Temsilleri: Performances in the Ottoman Palace in the Presence of the Sultans

Nilgün FİRİDİNOĞLU 39-50

Leonard Bernstein’in Elegy for Mippy II Adlı Solo Trombon Eserinin İncelenmesi

Examining Leonard Bernstein’s Elegy for Mippy II

Ahmet YILDIZ 51-61

Kató Havas Perspektifinden Sahne Korkusu: Kemancılar Üzerinden Bir Değerlendirme

Stage Fright from Kató Havas’ Perspective: An Assessment on Violinists

Yusuf DURSUN 62-71

Müzikte Tekrarın İcrası: Performansla Yaratılan Bilişsel ve Estetik Etkiler

Playing The Musical Repetition: Cognitive and Aesthetic Effects Created Through Performance

Ferhat ÇAYLI 72-82

Avrupa Ülkeleri ile Osmanlı Devleti’nin Görsel Sanatlar ve Müzik Bağlamında Karşılaştırmalı İncelemesi (XVIII.-XX. Yüzyıllar Arası)

A Comparative Examination of European Countries and the Ottoman State in the Context of Visual Arts and Music (Between the 18th and 20th Centuries)

Fatma Zehra KARIŞMAN 83-93

Muammer Sun’un Özgün Şarkılarının Prozodik ve Müziksel Yapılarının İncelenmesi

Examination of Prosodic and Musical Structures of Muammer Sun’s Original Songs

Ivan CELAC 94-102

İÇİNDEKİLER / TABLE OF CONTENTS

Mekânsal Taşıma ve Yeniden İnşa Sürecinde Bir Göçmen Eğlencesi: Eskişehir Özbek/Afgan Nişan Örneği
An Immigrant Ceremony During The “Habitat Transference” and Reconstruction Process: The Case of Eskişehir Uzbek/Afghan Engagement

Ezginur KÜÇÜKDÜRÜM 103-115

Türk Halk Müziği Geleneğinde ‘Usûl’ün Temellükü
Appropriating “Usûl” in the Tradition of Turkish Folk Music

Onurcan KAYA 116-125

DoctorVox Aleti ile Uygulanan Temel Ses Egzersizlerinin Performansa Katkısı
Use of the DoctorVox Device for Basic Vocal Exercises Contribution to Performance

Seta KÜRKÇÜOĞLU, N. Özgül TURGAY, M. Akif KILIÇ, M. Güney ÖZELKAN 126-140

DERLEME / REVIEW

Yoksul Tiyatro ve Ötesi: Jerzy Grotowski’nin Tiyatrosuna Genel Bir Bakış
Poor Theatre and Beyond: An Overview of Jerzy Grotowski’s Theatre

Tuğba AYGAN 141-154

KİTAP DEĞERLENDİRMESİ / BOOK REVIEW

Kül Bellek; Yokoluşun Bellekte Varoluşa Erişi
Ash Mind; The Emergence of Extinction within the Mind

Yakup YAŞAR 155-159

Logostan Kurtulmak: 20. Yüzyıl Dramında Karşı-Anlatı
Book Review of Logostan Kurtulmak 20. Yüzyıl Dramında Karşı-Anlatı

Zeynep ERDAL 160-162

EDİTÖRDEN

Değerli okurlarımız,

Konservatoryum dergimizin Güz 2023 sayısında müzik, müzikoloji ve sahne sanatları alanlarında yazılmış birbirinden değerli on beş makaleyle bir kez daha sizlerle buluşmanın mutluluğunu yaşıyoruz.

Bu sayımızın ilk makalesi, Hasan Baran Fırat'ın kaleme aldığı “Türkiye’de ‘Ses-Manzarası’ Çalışmaları” başlığını taşıyor. Fırat bu çalışmasında, tarih, müzikoloji, mimarlık, şehir plânlaması ve psikoloji gibi alanlarda önemli etkileri olan “ses-manzarası” (sound-scape) kavramını ve bu kavramın bilimsel/sanatsal alanlarda nasıl çalışıldığını, disiplinler arası farklı yaklaşımları, paralellikleri ve geçişleriyle keşfetmeyi amaçlamış. Makale, aynı zamanda “ses-manzarası” kavramının Türkiye’deki entelektüel yolculuğuna da kısa bir bakış sunuyor.

İkinci makalemiz, Erdiñ Yalınkılıç, Oya Levendoğlu ve Cenk Güray imzalı. “Bizans Müzik Teorisyeni: Manuel Bryennios” başlıklı bu makalede, Bizans’ın son büyük müzik teorisyenlerinden biri olan Bryennios’un yaşamına ve müzik teorisi alanındaki çalışmalarına odaklanılıyor. Yazarlarımız bu çalışmalarıyla, coğrafyamızın müzik teorisi tarihindeki şahsiyetlerini ve eserlerini ele alarak kültürlerarası çalışmaların zenginleşmesine önemli bir katkı sunuyorlar.

Üçüncü makalemiz, İbrahim Şevket Güleç’e ait “Gılgameş Destanının Çağdaş Yorumu: Nevid Kodallı ve Ahmed Adnan Saygun’un Gılgameş Operaları” başlıklı çalışması. Yazarımız makalesinde, Kodallı ve Saygun’un eserlerindeki tema ve biçim dönüşümünü “olay çizgisi, kişiler, zaman ve mekân” unsurları açısından değerlendiriyor.

Bu sayımızın dördüncü makalesi, Nilgün Firidinoğlu’nun “Osmanlı Sarayı’nda “Huzur Temsilleri” başlıklı araştırması. Firidinoğlu çalışmasında, 19. yüzyılın son çeyreğini kapsayan zaman diliminde Osmanlı Sarayı’nda padişahın huzurunda gerçekleştirilen tulûat/ortaoyunu gösterimlerini, seyirci ve oyuncular arasındaki ilişkiyi ve bu ilişkinin temsilin niteliğine etkisini inceliyor. Yazarımız sarayın talepleri ile tuluat tiyatrosunun dinamikleri arasındaki çelişkileri, çeşitli örnekler üzerinden değerlendirerek performans zamanı, süresi, içeriği ve oyuncunun iktidarla/seyirciyle, sultanla kurduğu etkileşimi çeşitli örneklerle analiz ediyor.

Ahmet Yıldız imzalı “Leonard Bernstein’in Elegy for Mippy II Adlı Solo Trombon Eserinin İncelenmesi” başlıklı beşinci makalede ise yazarımız, Bernstein’in “Elegy for Mippy II” adlı solo trombon eserinde yer alan teknik ve müzikal zorlukların çözümüne yönelik, icracılara çeşitli çalışma önerilerinde bulunuyor.

“Kató Havas Perspektifinden Sahne Korkusu: Kemancılar Üzerinden Bir Değerlendirme” başlıklı Yusuf Dursun imzasını taşıyan altıncı makalemizde de Havas’ın sahne korkusu üzerine görüşleri özellikle “fiziksel güven duygusu” üzerinden değerlendiriliyor.

Yedinci makalemizde ise Ferhat Çaylı “Müzikte Tekrarın İcrası: Performansla Yaratılan Bilişsel ve Estetik Etkiler” başlıklı çalışmasıyla müzikteki tekrar olgusunun özellikle yorumculuk açısından taşıdığı önemi vurguluyor. Bu doğrultuda yazar, güncel literatürdeki performans analizi çalışmalarını ve çeşitli bilişsel araştırmaları mercek altına alıyor. İcracıların tekrar olgusuna nasıl yaklaştıklarını ve tekrarlayan pasajları nasıl yorumladıklarını ele alarak, söz konusu yorum tercihlerinin dinleyiciler üzerindeki bilişsel etkilerini ve eserin algılanışını şekillendiren estetik etkileri değerlendiriyor.

Bu sayımızın sekizinci makalesi, Fatma Zehra Karışman’ın kaleme aldığı “Avrupa Ülkeleri ile Osmanlı Devleti’nin Görsel Sanatlar ve Müzik Bağlamında Karşılaştırmalı İncelemesi (XVIII.-XX. Yüzyıllar Arası)” başlığını taşıyan bir araştırma. Bu çalışmada, söz konusu medeniyetler, yazarın ele aldığı çağlar kapsamında birbirleriyle görsel sanatlar ve müzik çerçevesinde karşılaştırılıyor.

“Muammer Sun’un Özgün Şarkılarının Prozodik ve Müziksel Yapılarının İncelenmesi” başlığını taşıyan Ivan Celac imzalı dokuzuncu makalemizde ise yazarımız, Sun’un şarkılarında söz ve müzik özelliklerini nasıl bir arada kullandığını araştırıyor. Celac, bu çalışmasında Muammer Sun’un dört özgün şarkısını seçerek, bu eserlerde prozodinin yanı sıra, tonal/modal anlayışı, ölçü ve tartımları, ezgi yapısını/ses aralıklarını, tiz seslerle heceler/harflerin ilişkisini ve ses genişliği gibi yapıları analiz ediyor.

Ezginur Küçükdürüm’ün “Mekânsal Taşıma ve Yeniden İnşa Sürecinde Bir Göçmen Eğlencesi: Eskişehir Özbek/Afgan Nişan Örneği” başlıklı çalışması ise bu sayımızın onuncu makalesi. Küçükdürüm araştırmasında, Eskişehir’e göç ed-

erek yerleşmiş olan Afganistanlı Özbek göçmenlerin kültürel mekân ve geleneklerini taşımaları sonucu mevcut hâkim kültür içerisinde yeniden yapılanma ve inşa süreçlerini analiz ediyor. Yazarın bu çalışması göç, göçmen kültürler, kimlik, etkileşim, mekân gibi konular özelinde etnografik bir vaka analizi içermesi yönüyle özgün bir nitelik taşıyor.

“Türk Halk Müziği Geleneğinde ‘Usûl’un Temellükü” başlıklı Onurcan Kaya’nın yazdığı on birinci makalemizde ise yazarımız, Türk halk müziği geleneğinde usûl kavramının kullanımını “kendine mâl etme”, “kendine mülk etme” gibi anlamlara sahip olan ve çeşitli alanlarda kullanılan “temellük” kavramıyla ilişkilendirerek irdeliyor.

Bu sayımızın on ikinci makalesi ise Seta Kürkçüoğlu, N. Özgül Turgay, M. Akif Kılıç ve M. Güney ”Özelkan’ın ortak çalışması. Yazarlarımız “DoctorVox Aleti ile Uygulanan Temel Ses Egzersizlerinin Performansa Katkısı” başlıklı makalelerinde, DoctorVox aleti kullanarak yaptıkları çalışmayla, özellikle Türk makam müziği ses eğitiminde, Batı tipi ses egzersizlerinin kullanımıyla ilgili olumsuz düşüncelerin ortadan kalkmasına yardımcı olacak önemli bir araştırmaya imza atıyorlar.

On üçüncü makalemiz Tuğba Aygan’ın tiyatro alanında yazdığı bir derleme çalışması. “Yoksul Tiyatro ve Ötesi: Jerzy Grotowski’nin Tiyatrosuna Genel Bir Bakış” başlığını taşıyan makalede yazarımız, Polonyalı tiyatro yönetmeni Jerzy Grotowski’nin tiyatro tarihinde iz bırakan “Yoksul Tiyatro” düşüncesini, onun tiyatro yaşamının birbirinden farklı ama aynı zamanda birbiriyle bağlantılı beş aşamasıyla ele alıyor: Üretim Tiyatrosu, Katılım Tiyatrosu, Kaynaklar Tiyatrosu, Objektif Drama ve Bir Araç Olarak Tiyatro. Aygan, makalesini Grotowski’nin yönettiği oyunlardan ve projelerden örneklerle de zenginleştiriyor.

Ayrıca bu sayımızda iki kitap incelemesine yer verdik: On dördüncü sırada, Beliz Güçbilmez’in “Kül Bellek” tiyatro oyunu üzerine Yakup Yaşar tarafından yapılan kısa bir incelemeyi bulabilirsiniz. On beşinci sırada yer alan, Melike Saba Akım’ın “Logostan Kurtulmak: 20. Yüzyıl Dramında Karşı-Anlatı” kitabı üzerine Zeynep Erdal’ın yazdığı incelemeyle de Güz 2023 sayımız son buluyor.

Her zaman olduğu gibi dergimizin bu sayısının da hayata geçmesini sağlayan başta kıymetli yayın kurulu üyelerimiz olmak üzere, tüm yazarlarımıza ve hakemlerimize teşekkürlerimizi sunar ve siz değerli okurlarımıza keyifli okumalar dileriz.

Saygılarımızla,

Prof. Tufan KARABULUT
Baş Editör

EDITOR'S NOTE

Dear Readers,

With great pleasure, we present to you once again fifteen valuable articles in the Fall 2023 issue of our journal *Conservatorium*, covering the fields of music, musicology, and performing arts.

The first article in this issue is authored by Hasan Baran Fırat and titled “Sound–scape Studies in Türkiye.” It delves into the concept of soundscapes and their significant influence in fields such as history, musicology, architecture, urban planning, and psychology. Fırat aims to explore how this concept has been studied in the scientific and artistic realms by examining interdisciplinary approaches, parallels, and transitions. The article also provides a brief overview of the intellectual journey of the concept of soundscapes in Türkiye.

Our second article, authored by Erdiç Yalınkılıç, Oya Levendoğlu, and Cenk Güray, is titled “Manuel Bryennios: A Theorist of Byzantine Music,” and focuses on the life and works of Bryennios, one of the last great music theorists of Byzantium. The authors contribute significantly to cross-cultural studies through their examination of the personalities and works in our region regarding the history of music theory.

The third article is by İbrahim Şevket Güleç and titled “Contemporary Interpretation of the Epic of Gilgamesh: Gilgamesh Operas by Nevid Kodallı and Ahmed Adnan Saygun.” Güleç evaluates the themes and formal transformations in the works of Kodallı and Saygun in terms of plot, characters, time, and space.

Our fourth article is by Nilgün Firidinoğlu and explores “Huzur Temsilleri [Representations of Serenity]: Performances in the Ottoman Palace in the Presence of the Sultans.” The study investigates the tulûat/meddah performances held in the presence of the sultan in the Ottoman Palace during the last quarter of the 19th century by analyzing the relationship between the audience and actors and its impact on the nature of representation.

The fifth article is by Ahmet Yıldız and titled “Examining Leonard Bernstein’s Elegy for Mippy II.” It offers practice recommendations for performers regarding the technical and musical challenges in Bernstein’s composition.

Yusuf Dursun’s article titled “Stage Fright from Kató Havas’ Perspective: An Assessment on Violinists” is the sixth article in this series and specifically considers Havas’s views on stage fright with a focus on physical confidence.

The seventh article, “Playing The Musical Repetition: Cognitive and Aesthetic Effects Created Through Performance” by Ferhat Çaylı, emphasizes the importance of the phenomenon of repetition in music, especially in terms of interpretation. The author reviews the current literature on performance analysis and various cognitive studies, exploring how performers approach and interpret repetitive passages and evaluating the cognitive and aesthetic effects on listeners and how they perceive a work.

Our eighth article, authored by Fatma Zehra Karışman, conducts “A Comparative Examination of European Countries and the Ottoman State in the Context of Visual Arts and Music (Between the 18th and 20th Centuries).” These civilizations are compared in the contexts of the visual arts and music throughout the eras the author covers.

Ivan Celac’s article titled “Examination of Prosodic and Musical Structures of Muammer Sun’s Original Songs” is our ninth article and investigates how Sun combined lyrics and musical features in his songs by analyzing structures such as prosody, tonal/modal approach, meter and rhythm, melody structure and pitch intervals, and the relationship between high-pitched sounds and syllables/letters, as well as vocal range.

The tenth article, “An Immigrant Ceremony During the ‘Habitat Transference’ and Reconstruction Process: The Case of Eskişehir Uzbek/Afghan Engagement” by Ezginur Küçükdürüm, analyzes the cultural spaces and traditions of Afghan-Uzbek migrants who have settled in Eskişehir, exploring the processes of restructuring and reconstruction within the dominant culture.

Onurcan Kaya’s article titled “Appropriating ‘Usûl’ in the Tradition of Turkish Folk Music” is the eleventh article and relates the use of the concept of usul in Turkish folk music tradition to the term temellük, which means “appropriation” or “self-ownership” and is used in various fields.

The twelfth article is a collaborative effort by Seta Kurkcuoglu, N. Ozgul Turgay, M. Akif Kılıç, and M. Güney Ozelkan titled “Use of the Doctorvox Device for Basic Vocal Exercises Contribution to Performance.” The authors

conduct research on the use of the DoctorVox device and provides a significant contribution to the use of Western-style voice exercises in Turkish makam music vocal training.

Our thirteenth article is a compilation study in the field of theater by Tuğba Aygan and titled “Poor Theatre and Beyond: An Overview of Jerzy Grotowski’s Theatre.” Aygan examines Polish theater director Jerzy Grotowski’s groundbreaking concept of Poor Theatre by exploring his five distinct but interconnected stages in theatrical life: production theater, participation theater, resources theater, objective drama, and theater as an instrument. The article is enriched with examples from plays and projects Grotowski has directed.

Additionally, this issue features two book reviews: Yakup Yaşar’s brief review of Beliz Güçbilmez’s play Kül Bellek [Ash Memory] and Zeynep Erdal’s review of Melike Saba Akım’s book Logostan Kurtulmak 20. Yüzyıl Dramında Karşı-Anlatı [Getting Rid of the Logos Counter-Narrative in 20th Century Drama], thus concluding our Fall 2023 issue.


As always, we extend our gratitude to the esteemed members of the editorial board, our authors, and our reviewers, without whom the actualization of this issue would not be possible. We wish our valued readers an enjoyable reading experience.

Sincerely,

Prof. Tufan KARABULUT
Editor-in-Chief

Türkiye’de Ses –Manzarası– Çalışmaları

“Sound–scape–“ Studies in Türkiye

Hasan Baran FIRAT¹ 

¹Doktora-sonrası Araştırmacı, Koç Üniversitesi, Anadolu Medeniyetleri Araştırma Merkezi, İstanbul, Türkiye

Sorumlu yazar /

Corresponding author : Hasan Baran FIRAT

E-posta / E-mail : hbaranf@gmail.com

ÖZ

Bu çalışma, tarih, müzikoloji, mimarlık, şehir planlama ve psikoloji gibi alanlarda önemli etkileri olan *soundscape* kavramını ve bu kavram etrafında gelişen bilimsel/sanatsal alanı ulusal ölçekte değerlendirmeyi amaçlamaktadır. R. Murray Schafer’a atfedilen soundscape kavramı, ortaya çıktığı 1970’li yıllardan bu yana çeşitli dönüşümler geçirmiş, çeşitli alanlarda farklı karşılıklar bulmuştur. Ancak Türkiye’de söz konusu çalışmaların kurumsal bir yapıdan ya da bilimsel bir öncülüğünden mahrum kalması, bu geçişlerin yer yer etkileşimlerden uzak ve birbirinden habersiz gerçekleşmesine neden olmuştur. Görsel merkezli modern dünyanın bir eleştirisi olarak okunabilecek ses manzarası, her türlü nesne ve kavramı ses algısı üzerinden anlamlandırmaya odaklanır. Her ne kadar Schafer kavramının babası veya entelektüel kurucusu olarak anılsa da sese yönelik bu farkındalığın köklerini paralel gelişen farklı disiplinlerde aramak daha doğru olacaktır. Bu makale, ses manzarası kavramının çeşitli alanlarda nasıl çalışıldığı, disiplinler arası farklı yaklaşımları, paralellikleri ve geçişleri keşfetmeyi amaçlamaktadır. Türkçe literatüre dayanan bu çalışma, *soundscape* kavramının Türkiye’deki entelektüel yolculuğuna kısa bir bakış sunmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Ses çalışmaları, ses manzarası, duyuşal tasarım

ABSTRACT

This paper aims to evaluate the concept of soundscape and the scientific and artistic fields that have developed around it on a national scale in Türkiye, which has had significant impacts on areas such as history, musicology, architecture, urban planning, and psychology. Attributed to R. Murray Schafer, the concept of soundscape has undergone various transformations since its emergence in the 1970s and found different meanings in various fields. However, the lack of institutional structure and scientific leadership regarding studies on sound in Türkiye has caused these transitions to occur without interaction and at times without knowledge of one another. Soundscapes, which can be read as a critique of the ocular-centric modern world, focuses on interpreting all kinds of objects and concepts through the perception of sound. Although Schafer is mostly cited as the father of the concept and its intellectual founder, tracing the origins of this awareness in the developments of different disciplines would be more fitting. This article aims to explore the ways in which the concept of soundscape has been studied in various fields, including their different approaches, parallelisms, and transitions. Drawing on the literature available in Turkish, this work provides a brief overview of the intellectual journey of the concept of soundscape in Türkiye.

Keywords: sound studies, soundscape, sensory design

Başvuru/Submitted : 06.07.2023

Revizyon Talebi/
Revision Requested : 09.10.2023

Son Revizyon/
Last Revision Received : 10.10.2023

Kabul/Accepted : 11.10.2023

Online Yayın /
Published Online : 18.10.2023



This article is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License (CC BY-NC 4.0)

Extended Abstract

This study aims to provide a comprehensive evaluation of the concept of soundscape and its development within scientific and artistic fields in Türkiye. Attributed to R. Murray Schafer (1977), the notion of the soundscape has undergone diverse transformations since its emergence in the 1970s and found varied interpretations and applications across disciplines such as history, musicology, architecture, urban planning, and psychology. However, studies on sound in Türkiye have encountered challenges due to the absence of institutional structures and scientific leadership, resulting in fragmented interactions and limited awareness of these conceptual developments. This article focuses on the historical background of sound studies, the multifaceted approaches to the soundscape in different disciplinary contexts, and the complexities stemming from the translation and interpretation of this concept.

The historical background of sound studies reveals the evolution of sensory practices and objects in diverse cultural contexts throughout history. For example, ancient Greek philosophy bestowed privileged status upon vision as the noblest sense, relegating other senses to secondary positions. Nevertheless, paradigm shifts have occurred regarding the emphasis placed on various senses during different historical periods. For instance, the Renaissance witnessed a heightened recognition of touch alongside the rise of humanism and materialism, leading to a renewed appreciation for the significance of tactile experiences. These historical developments laid the groundwork for a deeper understanding of sound and its profound influence on human perception and the environment.

The soundscape has been explored and developed within different disciplinary frameworks, each contributing distinctive perspectives. In the realm of architecture, the field of architectural acoustics (i.e., acoustic engineering) scrutinizes the acoustic environments created by human interventions. This field encompasses the domains of noise control and room acoustics, which investigate the acoustic properties of architectural spaces. In recent years, advancements in computational capabilities have facilitated the creation of software programs that enable acoustic simulation, providing virtual platforms for replicating sound within various environments. Within the Turkish context, a limited group of researchers have dedicated efforts to the development of such software, which is now extensively employed by architects and acoustic experts (Öziş ve ark., 2004).

Within the field of musicology, subdisciplines such as ethnomusicology, historical musicology, urban musicology, and contemporary music deal with the topics of soundscape. The domain of art, particularly composition and contemporary music, engages with soundscape as a means of investigating the sonic dimensions of different settings and integrating them into creative processes. Artists employ soundscapes as a tool for exploring the auditory qualities of various environments, fostering collaborations among musicians, artists, and researchers, thereby yielding innovative sonic expressions and novel perspectives on the world.

Psychology has assumed a significant role in comprehending the perception and interpretation of sound. Research conducted within the fields of sensation and perception, as well as psychoacoustics, has provided valuable insights into how humans perceive and process auditory information (Şengül-İnal ve Sümer, 2018). Soundscape studies in psychology explore the psychological and cognitive aspects of sound perception, illuminating the influence of sound on emotions, well-being, and spatial awareness (Can ve Ozcevik, 2008; Çakır ve İlal, 2017; Özçiftçi ve ark., 2021).

The field of history has also encompassed soundscape studies through investigations into the history of senses, sound history, and anthropology. By examining historical sources and cultural practices, researchers can reconstruct the sonic landscapes of different time periods and societies, thereby shedding light on the cultural significance of sound and its role in shaping human experiences.

In conclusion, this study presents an interdisciplinary assessment of soundscapes within the Turkish context by encompassing the historical backdrop of sound studies, the diverse disciplinary approaches to soundscape analysis, and the complexities arising from the translation and interpretation of this concept. By highlighting the paramount importance of sound and its pervasive impact on various facets of human life, this study contributes to the ongoing discourse on the significance of soundscapes and their potential applications within academic, artistic, and professional domains. The integration of the soundscape into these fields fosters a deeper understanding of the auditory dimensions of the built environment, the cultural significance of sound, and the ways in which sound shapes human experiences. The interdisciplinary nature of soundscape studies allows for fruitful collaborations and knowledge exchange between researchers, artists, architects, musicians, psychologists, and historians, promoting a holistic approach to the study of sound. Moving forward, further developing the institutional frameworks and scientific leadership within sound studies in Türkiye is imperative for nurturing an inclusive and collaborative environment for research, artistic expression, and societal engagement. By doing so, the transformative power of sound can be harnessed and innovative approaches can be fostered to enhance the sonic qualities of human environments, ultimately leading to improved well-being and a richer understanding of the surrounding world.

1. GİRİŞ

Bu çalışma tarih, müzikoloji, mimarlık, şehir ve psikoloji gibi alanlarda önemli etki yaratan ses manzarası, *soundscape* kavramının ve bu kavram etrafında gelişen bilimsel/sanatsal alanın Türkiye ölçeğinde bir değerlendirmesini sunmayı hedeflemektedir. R. Murray Schafer’a atfedilen ses manzarası kavramı ortaya çıktığı 1970’lerden bu yana geçirdiği dönüşümler ile birlikte çeşitli alanlarda farklı karşılıklar bulmuştur¹. Türkiye’deki ses çalışmalarının (*sound studies*) ise kurumsal bir yapıdan veya bilimsel bir önderlikten mahrum olması da bu geçişlerin yer yer birbirinden habersiz, etkileşimlerden yoksun kalmasına neden olmuştur. Daha geniş kapsamlarda *okülersantrik*² (Oxford, 2011) modern dünyaya bir eleştiri olarak okunabilecek ses manzarası, sesi öne alarak, her türlü nesne ve kavramı ses, duyum yolu ile anlamlandırılmasına odaklanmaktadır. Her ne kadar Schafer, çoğunlukla hem kavramın isim babası hem de alanın entelektüel kurucusu olarak zikrediliyor olsa da sese yönelik gelişen bu farkındalığın temellerini birbirine paralel ilerleyen farklı disiplinlerin köklerinde aramak daha yerinde olur. Ses manzarası kavramının entelektüel yolculuğu içerisinde kurucu nitelikli çok sayıda çalışmadan, farklı kollardan bahsedilebilir. Bu açıdan *soundscape*, ses manzarası kavramının sıklıkla kullanıldığı ve kendi içeriği ile yeniden kurgulandığı beş temel alana dikkat çekilecektir; Mimarlık (Mimari Akustik- Gürültü Denetimi), Müzik (Tarihsel Müzikoloji, Kentsel Müzikoloji), Sanat (Kompozisyon, Çağdaş Müzik) (Truax, 2008; Helvacıoğlu, 2011; Deng ve ark., 2015), Psikoloji (Duyum ve Algı, Psikoakustik) ve Tarih (Duyu Tarihi, Ses Tarihi, Antropoloji)³. Bu makalede ses manzarası kavramının bu alanlarda nasıl çalışıla geldiği, ne tür farklı yaklaşımlar, paralellikler ve geçişkenlikler içerdikleri üzerinde durulmuştur. Konu ile ilgili Türkçe literatürden beslenerek ses manzarası kavramının Türkiye’deki entelektüel macerasının kısa bir özetininin verilmesi amaçlandı.

Ses manzarası ile ilgili Türkiye’deki ilk çalışmalar 2010’lu yılların başına rastlamaktadır. Kavramın Türkçe karşılığında anlaşılmazlık bu ilk çalışmalardan itibaren sürmektedir. Konu ile ilgili yayınlara göz atıldığında mekan sesi (Helvacıoğlu, 2011), ses ortamı (Güzererler, 2011), ses alanı (Glass ve Glass, 2017), işitsel peyzaj (Can ve Özcevik, 2008) v.b. kavramların “soundscape”in Türkçe karşılığı olarak kullanıldığını görmek mümkündür. Bunlardan öne çıkan işitsel peyzaj kavramı çoğunlukla mimarlık alanında kabul görmüştür (Dümen ve Özçetin, 2022)⁴. Bu karşılık, başta müzik olmak üzere diğer alanlarda ise aynı popülerliği kazanamamıştır. Kavramın İngilizce kökeni düşünüldüğünde; *landscape*, manzara kelimesinden türetilen *soundscape* kavramını Türkçeye birebir ses manzarası olarak çevirmek mümkündür. Ancak işitsel peyzaj çevirisinde *soundscape*’in Fransızca karşılığı *paysage sonore* kelimesi referans alınmış, Türkçe’de yine Fransızca kökenli peyzaj kelimesi ile karşılanmıştır. Peyzaj kavramının Türkçe’de zaten başka içerikle kullanılıyor olması; işitsel peyzaj kavramının, *soundscape*’in sahip olduğu herhangi bir alana has tanımlamalardan uzak, tarafsız içeriği edinmesinin önüne geçmiştir. Kentsel ölçekte sesi, bir mekânsal tasarım ve konfor nesnesi olarak ele alan işitsel peyzaj, tasarım/mimarlık alanında kabul gördüyse de sesi aynı perspektiften ele almayan diğer alanlarda aynı tatmini sağlayamamıştır. Birçok araştırmacının bu karmaşa içerisinde herhangi bir çeviriye tercih etmeden, kelimeyi olduğu gibi kullanma yoluna gittiği gözlemlenirken (Yaşın, 2020), müzik ve ses tasarımı çevrelerinde ses manzarası kavramının öne çıktığı söylenebilir.

2. SES ÇALIŞMALARININ TARİHSEL ARKA PLANI

Dünya üzerinde var olmuş neredeyse her kültür belli zaman dilimlerinde farklı duyuşsal nesne ve pratikleri öne çıkaran davranış kalıpları geliştirmiştir. Bu eğilim kimi zaman tıpkı sanat tarihinin dönemleri gibi birbirini takip eden dönemler olarak öne çıkarken kimi zaman da dünyanın belirli bir bölgesinde uzun edimli, daha temel bir kültürel kod haline gelmiştir. Buna ilk örnekler çağdaş dünyanın kurucu kaynaklarının üretildiği, Antik Çağ Yunan felsefiden verilebilir (Massie, 2013). Hem Aristo hem de Platon çeşitli yazılarında farklı duyuları öne çıkarmış olsa da, göz, görme “duyuların en soylusu” (Pallasmaa, 2011) ve en yücesi olarak kutsanmış, dünyayı algılama yönünde birincil bir konuma yükseltilmiştir. Öyle ki Belting (2011)’in de dikkat çektiği gibi oldukça genelleyici bir perspektifte Batı medeniyeti göz, doğu medeniyeti işitmeye indirgenir hale gelmiştir (Cündioğlu, 2010). Özellikle Avrupa sanatının materyalist plastik sanatlar merkezli yapısı ve modern dünyada teknoloji aracılığıyla baskın çıkan görsellik Antik Çağ’dan bu yana Avrupa’da görselliğin hüküm sürdüğü kanaatini doğurabilir. Her ne kadar böyle *longue duree* bir fenomenden bahsetmek mümkünse de belli kısa dönemlerde farklı duyular öne çıkmıştır. Örneğin, Kambaskovic ve Wolfe (2016) rönesans döneminde Hümanizm ile beraber gelişen değerler ve materyalizm ile dokunma duyusunun

¹ Soundscape’in yer aldığı her akademik metinde, uzun alıntılarla sıralanan, World Soundscape Projesi, Schafer’in rolü artık demode bir nitelik kazanmıştır. Bu çalışmada mümkün oldukça bir wikipedia başlığından edinebilecek bu bilgilerin tekrarlanmasından kaçınılmıştır.

² Göz-merkezli, bkz. Ocular-centrism.

³ Bu başlıklar İngilizcede şu başlıklar ile karşılırlar: “History – Sensory History, Soundscape – Music – Contemporary Music, Art – Soundsculpture, Architecture – Acoustics, Psychology – Psychoacoustics”

⁴ Keza çalışmaları mimarlık disiplini etrafında gelişen Türk Akustik Derneği’nin (TAKDER) farklı disiplinlerden çok sayıda uzmanın katılımıyla hazırladığı, ve yakın bir tarihte yayımlanan “Akustik Terimler Sözlüğü”nde de aynı karşılık tercih edilmiştir.

öne çıktığına dönemin felsefi ve bilimsel eserleri üzerinde yaptığı incelemelerle dikkat çekmiştir. 19. yüzyıl sonlarına doğru ise Romantikler, rasyonel baskıdan bir kaçış, mistisizm ve gizem arayışı içinde koku, ses gibi soyut duyulara yönelik bir başka farkındalık geliştirmiştir. Bu örneklerin sayısı Avrupa merkezinin dışına çıktığında daha da artırılabilir. Kokuyu varoluşsal olarak yaşamın merkezine alan Hint Okyanusu'nda yer alan Andaman adası sakinleri, Onjiler, ilginç bir örnek olarak kültürel gelişim sürecinde duyuların dengesinin nasıl kritik bir önem kazanabileceğini sergilemektedir. Onjiler evrendeki her şeyi koku ile ilgili kavramlarla tanımlamış, takvimlerini dahi dönemsel kokular etrafında geliştirmişlerdir. Her kültürde farklı formlar kazanan “nasılsın” sorusunun yerini dahi “burnun nasıl” sorusu almıştır (Fox, 1999).

Bu farklılıkları ele alan duyu çalışmaları sosyal bilimlerdeki bir dizi dönüşüm sonucu ortaya çıkmıştır. 1960-70'lerdeki Saussure ve Wittengenstein öncülüğünde dilbilimde yaşanan dönüşüm “*linguistic turn*” (Saussure, 2011), 1980'lerde görsel kültür çalışmalarının doğmasına neden olan görsel dönüşüm “*pictorial turn*” ve fiziksel çevreyi sosyo-kültürel bir pencerede ele alan materyal dönüşüm “*material turn*” duyu çalışmalarının gelişmesine katkı sağlamıştır. Duyuların bu merkezi kültürel rolü ise akademik alanlarda ancak 1980'lerdeki “duyusal devrim” olarak adlandırılan gelişme ile dikkat çekmiştir (Howes, 2006). Antropoloji ve tarih gibi alanlarda geniş yankı bulan bu dönüşüm duyusal algılamayı sadece kişisel ve bilişsel bir süreç olarak değil bir sosyal süreç olarak ele almıştır (Classen, 1997). Bu doğrultuda antropoloji ve etnoloji çalışmalarına paralel, Avrupa dışı toplumların farklı duyusal yapılarına odaklanan bir dizi çalışma gerçekleştirilmiştir. Ancak bunun yanında belli bir zaman diliminde bir duyuya odaklanan tarihsel anlatıların da “duyu tarihi” (*sensory history*) başlığı altında bir araya geldiğini söylemek mümkündür (Harvey, 2016; Corbin, 1986). Annales okulunun temsilcilerinden Alain Corbin (2022) bu başlıkta öncü çalışmaları vermiştir. Kokunun söyüm ona soyut, mistik ve hafıza ile ilişkili ele avuca sığmaz nitelikleri nedeniyle gerek duyusal antropoloji gerekse duyu tarihi çalışmalarının ilk örneklerinde koku ilgi odağı olmuştur. Ancak bunu ses tarihi (*sound history*) olarak kavramsallaşan sesi merkezine alan çalışmalar da takip etmiştir (Corbin, 1998). Mark M. Smith ses tarihi çalışmalarının metot, yaklaşım ve eğilimleri üzerine tartışmalarda merkezi bir rol edindiği, ses tarihçilerinin hangi konu ve başlıklara odaklanıp, çalışmalarını ne gibi teknik ve teorik çerçeveler ile sınırlamaları gereklilikleri üzerinde durmuştur (Smith, 2001, 2007, 2003).

Öte yandan, beşeri coğrafya (human geography), kent çalışmaları (urban studies), sosyal tarih, felsefe ve mimarlık gibi çeşitli alt dallarda fiziksel ve yapısal çevrede duyuların algılanma biçimleri ve değişimini inceleyen bilim dallarında gerçekleştirilen çalışmalar da duyu ve ses çalışmalarının bir başka entelektüel gelişim hattını oluşturmaktadır. Antonella Radicchi (2012, 2019)'nin de işaret ettiği gibi kentsel duyu (*sensuous urbanism*) çalışmalarını Kevin Lynch ile başlatmak mümkündür. 1954 yılında Gyorgy Kepes danışmanlığında Rockefeller Derneği'nden alınan destek sayesinde başladıkları “*The Perceptual Form of the City*” başlıklı proje kapsamında kentin duyusal algısı ile bireylerin kamusal alanları kullanma memnuniyetleri, hafıza, kimlik ve aidiyet süreçleri arasındaki ilişkiyi incelemiştir (Lynch ve Kepes, 1959). Lynch (2010)'in imgelebilirlik (*imageability*) diye tanımladığı kamusal alanın anlamlandırılma sürecini, fiziksel objelerin bir gözlemcide imge yaratma gücünü, beş temel bileşene bağlamıştır (yollar, sınırlar, bölgeler, düğüm noktaları ve işaret öğeleri). Tüm bu tahayyül sürecinin önemli bileşenleri olarak ses, koku, dokunma, tatma gibi tüm duyuları dikkate alırken kavramsallaştırmasının kapsamını genişletmiştir. Mekan deneyiminin, çoklu-duyusal niteliklerine sık sık referanslar verse de çalışma temel olarak görsel bir zemin üzerine kurulmuştur. Lynch'in kent ölçeğinde, kentin kullanıcıları ile yaptığı bir dizi görüşmeler sonucunda gerçekleştirdiği bu çalışma gerek Michael Southworth (1967)'e, gerekse Schafer'in çalışmalarına ve benzeri kendinden sonra gelen birçok araştırmaya hem yöntem hem de duyusal farkındalık açısından örnek oluşturmuştur. Lynch ile aynı zamanlarda benzer ama farklı bir perspektiften Guy Debord önderliğindeki sitüasyonistler işlevsel kent idealine karşı çıkararak şehrin duyusallığını öne süren, bireylerin his ve duyguları doğrultusunda kenti yeniden formüle edilmesini savunan bir politik duruş sergilemiştir. 1955 yılında “psikocoğrafya” olarak kavramsallaştırdıkları teori ile fiziksel çevrenin insanların duygusal davranışları üzerindeki etkisini incelemeyi amaçlamışlardır. Lynch Gestalt'a referansla şehrin mental haritasını çıkarmaya çalışırken, sitüasyonistler Scudéry (1655)'nin duygular haritasına “*Carte du tendre*” referansla coğrafi çevrenin duygular üzerindeki etkisini incelemeye gayret etmiştir (Erkılıç, 2022). Aynı doğrultuda duyusal kent çalışmalarına (*Sensuous urbanism*) eklenilebilecek bir dizi çalışmadan daha bahsetmek mümkün ancak belli bir noktadan sonra ses çalışmaları daha da genişleyerek münferit bir alan haline gelmiştir.

19. yüzyıl sonlarında Claude Debussy, Arnold Schoenberg, Igor Stravinsky gibi öncü bestecilerle başlayan -avangart-müzik akımını, deneysel müzik takip etmiştir. 20. yüzyılın başlarında ise resmi terk edip müziğe geçen Fütürist Luigi Russolo rastlantısal gürültüler içeren besteler yapmaya başlamıştır (Russolo, 2004; Dönmez ve Kurtuluş, 2017). 1913 Mart ayında ise “*L'arte de rumori*” (gürültü sanatı) isimli manifestosu ve ardından yaptığı “*Intonarumori*” (gürültü çalar) ile klasikleşen “müzikal” seslerin ötesine geçerek bunun tam karşısında yer alan “gürültü”yü dahi bir kompozisyon nesnesi olarak ele almış ve besteler yapmıştır. Russolo birçok besteciye etkilemiş, müzik ve gürültü arasındaki problemleri

ilişkinin farklı mecralarda sorgulanmasını sağlamıştır. Arseny Avraamov’un “sirenler senfonisi” hem buna bir örnek hem de Schafer’dan sonra gelişen ses manzarası bestelerinin ilk örneklerindedir. Kamplaşmalar nedeniyle başta gösterilen tepkiye rağmen Dada’cılar da kabare Voltaire’de “buritist” diye niteledikleri “gürültü müziği”ni icra ederek Russolo’nun anlayışını bir nevi devam ettirmişlerdir. 1950’lere geldiği ise, tıpkı 19. yüzyıl sonlarında tonal geleneğe başkaldıran avangart besteciler gibi John Cage de aslen rastlantısallığa odaklanmış bir besteci olarak öne çıkmıştır. Ancak Cage bununla yetinmemiş, meşhur “4.33” isimli tek bir nota dahi bulunmayan, sessizlikten oluşan bestesi bu sefer müzikal ve müzikal olmayan sesler arasındaki problemleri ilişkiyi ortaya koymuştur. Bestenin sessiz bir eser olmadığını, performans sırasındaki her türlü rastlantısal-çevresel sesin besteye dahil olduğunu dile getirmiştir. Seslerin algısını kişisel ve toplumsal bir düzlemde ele alma girişimi, ses manzarası çalışmalarının önemli bir kısmını oluşturur. Cage’in bu herhangi bir hiyerarşiden yoksun bestecilik anlayışı, kanonik gürültü ve müzikal sesler ayrımı yerine, daha spesifik bir tasnif oluşturma gayesindeki ses manzarası çalışmalarına da bir ilham olmuştur (Cage, 2012).

1970’li yıllara geldiğinde Schafer ve daha sonra Barry Truax’ın katılacağı ekibinin Simon Fraser Üniversitesi’nde geliştirdikleri “The World Soundscape Project”, yukarıda kısaca özetlenen kentsel çalışmalar geleneği ve çağdaş kompozisyon akımları kesişiminde yer almaktadır. Birer besteci ve araştırmacı olan Schafer ve Truax kulaklarını kent yaşamındaki seslere verirken topladıkları verilerle duysal farkındalık yaratma çabasında bulunmuş, bu verilerin kentsel akustik konfor açısından nasıl ele alınabileceğini sorgulamıştır. Bununla beraber ses manzarasının, bu sesleri ve sesin mekânsallığını kullanan bir elektroakustik müzik formu olarak gelişmesine de katkıda bulunmuşlardır. Takip eden yıllarda ses manzarası Schafer ile özdeşleşmiş, kentsel tasarım, mimarlık ve psikoakustik alanlarında daha kavramsal bir çerçeve kazanmıştır. Ses manzarası kavramının zaten tanımlama gayesinde bulunduğu algısal sürece dahil toplumsal ve iletişimsel niteliği, Barry Truax (1984) tarafından akustik iletişim (*acoustic communication*) başlığı altında daha sofistike bir biçimde yeniden ele alınmıştır. Bunun yanında antropolog, etnomüzikolog Steven Feld (1996) ise akustiği epistemoloji ile buluşturmuş akustemolojii (*acoustemology*) kişinin dünyada kendini ses yolu ile tanımasının bilgisi olarak ifade etmiştir. Ses manzarasının genişleyen ve sıklıkla yeniden tanımlanan kapsamına kıyasla Schafer’ın “akustik ekoloji” diye tanımladığı eğilim insan, çevre ve doğanın karşılıklı akustik ilişkisini incelemeye odaklanmaktadır. Ancak akustik ekoloji ile ses manzarası kavramları arasında net bir çizgi çizmek imkansızdır, sıklıkla ikisi birbirinin tamamlayıcısı olarak kullanılmaktadır.

3. “SES” ÇALIŞMALARI KAPSAMI

Ses çalışmaları için daha açıklayıcı bir tasnif ortaya koymak adına sesi bir bütün olarak masaya yatırdığımızda, fiziksel açıdan araştırma konusu olabilecek üç temel akustik fenomenen bahsetmek gerekir. Bunlar; tekil ses kaynağı (*sound source*), çok sayıda ses kaynağı (*soundscape*) ve akustik çevredir (*acoustic environment*). Schafer’ın ses manzarası kavramı ve takipçileri tarafından kullanım biçimi tüm bu fenomenleri bir arada ele alarak tüm ses atmosferinin dinleyici-ler tarafından algılanma biçimleri üzerinde durmaktadır. Ancak bu akustik fenomenlerin her biri farklı disiplinler tarafından daha fazla sahiplenilmiş, çalışmaların ekseni bu doğrultuda belirlenmiştir. Öte yandan ses manzarası kavramının bu bütüncüllüklü bakışı ve farklı disiplinler tarafından heyecanla sahiplenilmesi konuya yabancı ilgililer tarafından zor anlaşılmasına, kafa karışıklıklarına neden olabilmektedir. Ses çalışmalarının genel bir özetini çıkarmak için fiziksel çevreden başlayarak, sesin psikolojik, semantik ve estetik algısı üzerinde sırasıyla durmak gerekir.

Akustik ve sosyal çevresinden soyutlanabilir her bir ses kaynağı başlı başına bir inceleme konusu olabilir. Bu açıdan bakıldığında sırasıyla canlıları ve çıkardıkları sesleri inceleyen biyoloji ve biyoakustik çalışmalarını bir kenara koyacak olursak organoloji, farklı tını ve düzeylerde ses çıkarabilen objeleri inceleyen nadir bir araştırma alanı olarak karşımıza çıkmaktadır. Ancak araştırma nesneleri geleneksel olarak müzikal bir bakış açısı ile kısıtlıdır ve sıklıkla sadece müzikal enstrümanlar bu kapsamda ele alınmaktadır. “Dijital lütiyelik” gibi yeni ve inovatif başlıklar henüz emekleme düzeyinde iken, sentezleyici (*synthesizer*) gibi elektronik ses üreticiler ise elektronik müzik alanına sıkışmıştır (Turan, 2019). Benzer şekilde mekanik gürültüler ise mühendislik disiplinlerinin bir alt dalı titreşim kontrolü çalışmaları başlığı altında ele alınmaktadır. Son yıllarda ses manzarası etrafında gelişen dönüşüme kadar, her bir farklı sesin kendi spesifik özelliklerini inceleyen, kayda alan bir eğilim gözlemlenmemiştir. Oysa bir çekiç sesi, kuş, horoz sesi veya top atışı farklı toplumsal yapı ve coğrafyalarda çeşitli kültürel değerler kazanabilmektedir. Buna en bilindik örnek olarak top atışı verilebilir. İcadından günümüze savaşın en belirgin seslerinden biri olan top atışları Osmanlı’da seremonik bir değer kazanmış, günümüz Türkiye’sine vardığımızda da bayramlar ve ramazan ayındaki kullanımı ile dini bir nitelik edinmiştir. Bir başka örnek Fransa’dan; Fransız hükümeti Fransız kırsalında son yıllarda aleyhinde artan şikayetlerle kaybolmaya yüz tutan horoz sesi için koruyucu önlemler alarak, duysal-ses mirasını korumaya yönelik öncü bir adım atmıştır. Ses kaynaklarının bu gibi yöntemlerle korunmaları, incelenmeleri kültürel mirasın aktarımı açısından kritik bir önem taşımaktadır (Harrison, 2020). Bu açıdan Türkiye’de ses tarihi veya benzeri nitelikli arkeolojik dönem seslerine

odaklanan arkeoakustik çalışmalarına örnek verebilmek zordur (Adeeb, 2021). Ancak odağına sesi alması da Türkiye faunasına ait kuşlar (Ergene, 1945) ve kuşçuluk (Somçağ, 2006) üzerine yapılar çalışmaları Türkiye ses manzarasının en belirleyici unsurlarından kuşlara odaklanan nadir ve kıymetli biyoakustik çalışmalarına sadece örnek olarak verilebilir.

Öte yandan tekil ses kaynakları her zaman ilgi çekici veya anlamlı olmayabilir. Fakat birden fazla ses kaynağının yan yana gelerek oluşturdukları akustik alan, yani ses manzarası, kültürel, sosyal vb. birçok açıdan özgün nitelikleri taşımaya adaydır. Ses manzarası ve akustik ekoloji tam da bu birden fazla sesin bir arada oluşturduğu kompleks sistemi ve sistemin bileşenleri arasındaki ilişkiyi ele almaktadır. Ancak ses kaynağı tekil ya da çoğul olsun, herhangi bir sesi içinde bulunduğu ortamdan koparmak, tamamen soyut bir uzayda ele almak mümkün değildir. Özellikle insanların algılama süreci bakımından çevresel etkinin kritik bir önemi vardır. Bu iki akustik fenomeni daha tutarlı bir zemine oturtmak adına, ses manzarasını kentsel tasarım başlığı altında ele alan standart geliştirme çalışması, “ses manzarası” ve “akustik çevre” ayrımına gitmiştir (Brooks ve Schulte-Fortkamp, 2016). Schafer’ın ele aldığı biçimiyle söz konusu bu iki fenomen arasında net bir ayrım yoktur ve ses manzarası kavramı bu iki fenomenin birden dinleyici, alıcı tarafından bütüncül algısı üzerinde durmaktadır. Kavramın bu çalışmada da konu edilen farklı disiplinlerdeki farklı gelişim çizgisi ve içeriğin muğlaklığı konu üzerindeki standart geliştirme çalışmasına da konu olmuştur. Ses manzarası kavramının planlama ve tasarım içeriğinde ele alındığı standartta, daha nitelikli bir tasnif adına bu iki fenomen birbirinden ayrılarak akustik çevre ve ses manzarası tanımlanmış; ses manzarasının fiziksel fenomenlerin (akustik çevre) insanlar tarafından algılanması (ses manzarası) ile var olduğu belirtilmiştir (ISO, 2014). Bu ikili ayrım aynı zamanda mimari akustik (akustik çevre) ve psikoakustik (ses manzarası) çalışmaları arasındaki bir iş bölümüne de işaret etmektedir. Söz konusu bu iş bölümü detaylı bir analizle daha da dallanıp budaklanmakla beraber, bu çalışmada alanın genel bir resmini çıkarmak adına sadece aşağıda sıralanan başlıklar üzerinde kısaca durulmuştur.

- Mimarlık (Mimari Akustik)
- Müzik (Tarihsel Müzikoloji, Kentsel Müzikoloji)
- Sanat (Kompozisyon, Çağdaş Müzik, Elektroakustik Müzik)
- Tarih (Duyu Tarihi, Ses Tarihi)
- Psikoloji (Duyu ve Algı, Psikoakustik)

Bunların yanında fiziksel açıdan akustik, fizik ve matematik ve ilgili mühendislik bölümlerinin alt çalışma başlıklarından biri konumundadır. Sesin yayılması, yansımaları, çeşitli tipteki malzemeler ile gerçekleştirdiği farklı etkileşimler ile bu fenomenlerin gerek deneysel olarak incelenmesi gerekse matematiksel modellerinin araştırılması bu başlık altında gerçekleştirilmektedir (Sel ve ark., 2021; Kandemir ve Çalışkan, 2016; Arslan ve ark., 2017; Kopuz ve ark., 1996; Demirkan ve ark., 2010; Sü Gül ve ark., 2018). Mekanik gürültü kontrolü, titreşim analizi gibi başlıklar makine (Guclu ve Gulez, 2008; Orhon, 2009) ve yapılar özelinde inşaat mühendisliği bölümlerinin alanına girmektedir (Yanık ve ark., 2022; Guclu ve Yazici, 2008). Matematiksel modeller fizik ve matematik bölümlerinin olduğu kadar fiziksel temelli, “*physically-based*” dijital hesaplama yöntemlerine yoğunlaşan bilgisayar mühendisliği bölümlerinin de ilgi alanına girmektedir. Akustik modelleme yöntemleri, sesin fiziksel özelliklerinin matematik modeller yardımıyla dijital ortamlarda simüle edilmesi prensibine dayanmaktadır. Ses, sinyal işleme, “*signal processing*” gibi daha genel bir başlıkta ele alınan bu çalışmalar, sesin kayıt, reproduksiyon ve ölçüm gibi konularını da kapsar. Bu alanda Türkiye’deki çalışmaların kısıtlı bir düzeyde olduğu notunu düşmekle beraber, ayrıntılı bir değerlendirme mevcut çalışmanın kapsamına dahil edilmemiştir. Ancak Dr. Eyüp Bilgiç idaresindeki TÜBİTAK Ulusal Meteoroloji Enstitüsü Akustik Laboratuvarı ve Dr. Hüseyin Hacı Habiboğlu yönetimindeki ODTÜ, SPARG, mekânsal ses araştırma grubunun çalışmaları Türkiye’deki öncü çalışmalara örnek niteliğindedir. Bunların yanında alanın alt dalları olarak da sıralanabilecek, su altı akustiği (Batu ve ark., 2008; Tombul ve Alpar, 2017), müziksel akustik (Değirmenli, 2017, 2019) vb. başlıklar bu değerlendirme kapsamına alınmamıştır.

3.1. Ses Çalışmaları ve Ses Manzarası Kavramının Farklı Disiplinlerdeki Seyri

Mimari akustik veya akustik mühendisliği yapısal çevre başlığı altında insan eli ile oluşturulan akustik alanları incelemektedir. Görece çeşitli bir araştırmacı profili mevcuttur. Gürültü denetimi, “*noise control*” ve hacim akustiği “*room acoustics*” olarak nitelendirilen iki alt temel daldan oluşmaktadır. Herhangi bir ses kaynağının içine doğduğu, mimari-geometrik yapı, sesin içinde yayıldığı ortam, çarpıp yansıdığı, emildiği yüzeylerin akustik niteliği hacim akustiğinin temel belirleyici unsurlarıdır. Her bir fiziksel çevre kendine has münferit bir akustik ortama sahiptir. Bu ortamın özelliklerini ölçüm, hesaplama gibi yöntemlerle inceleyerek, kontrol ve tasarımı ile uğraşan alan, hacim akustiği olarak adlandırılmıştır. Daha 1929 yılında ölçekli maketler aracılığıyla kapalı bir hacmin akustik özelliklerini ölçme ve yeniden üretme amaçlı çalışmalar gerçekleştirilmiştir (Spandöck, 1934, 1965). Ancak bu amaca yönelik bugün yaygınlıkla kullanılan yazılımların ilk örneği Krokstad vd. tarafından (1968) yılında geliştirilmiştir. Takip eden yıllarda

benzeri çalışmaların sayısı artmış ve bilgisayarların gelişen hesaplama gücü sayesinde çok sayıda yazılım üretilmiştir. Hacim akustiği çalışmalarının temel aracı niteliğindeki bu yazılımları geliştirmek için Türkiye’de de farklı araştırma grupları çaba göstermiş (Öziş ve ark., 2004), özellikle mimarlık, yapı fiziği uzmanlarınca çok sayıda çalışmada da kullanılmıştır. Günümüzde benzeri yazılımlar gerek akademik gerekse profesyonel mimar ve akustik uzmanları tarafından tüm dünyada yaygınlıkla kullanılmaya devam etmektedir. Bu yazılımlar aracılığıyla akustik simülasyon (*simulation*) ya da bir başka deyişle oralizasyon (*auralization*) adı verilen; kuru ortamda kaydedilmiş bir sesi, sanal bir hacim içerisine yerleştirerek, sesin söz konusu hacim içerisinde nasıl duyulduğunu simüle etmek mümkündür. Türkiye’de bu başlık altında gerçekleştirilen çok sayıda çalışmadan bahsedilebilir. Özellikle Yıldız Teknik Üniversitesi, Yapı Fiziği Bilim Dalı ile İstanbul Teknik Üniversitesi Çevre Kontrolü ve Yapı Teknolojisi Bilim Dalı hem nitelikli çalışmalar hem de konu ile ilgili uzmanların yetiştirilmesi açısından öne çıkmaktadır. Mimar Sinan camilerine odaklanan CAHRISMA (Can, 2005) ve Helenistik dönem tiyatrolarının incelendiği ERATO (Rindel, 2013; Yüksel ve ark., 2005) projeleri Türkiye’de gerçekleştirilen veya Türk kurumların dahil olduğu önemli hacim akustiği projeleridir. Stanford Üniversitesi’ndeki bir araştırma grubu tarafından yürütülen “Icons of Sound” projesi ise Bizans dönemi Ayasofya’sını merkeze alan bir başka hacim akustiği projesi olarak örnek verilebilir (Pentcheva, 2010). Son yıllarda ise gelişen hesaplama yöntem ve teknikleri ile kapalı hacimlerle sınırlı kalmayan, açık alanların akustik özelliklerini inceleyen çalışmaların ortaya konmasına da kapı açmıştır (Fırat ve ark., 2020).

Gürültü denetimi konuları ise yine mimarlık yapı fiziği ve çevre kontrolü bölümleri ile makine dinamiği dalları bünyesinde ele alınmaktadır. 2018 yılında yürürlüğe giren “Binaların Gurultuye Karsı Korunması Hakkında Yönetmelik” çalışmalarının (Bayazıt ve ark., 2018) merkezini oluşturduğu mimari bölücü elemanların yalıtım düzeyi ile ilgili temel çalışmaların yanında gürültü haritalandırma, gürültü bariyerleri gibi konular akademik çalışmaların öne çıkan başlıklarıdır (Kurra, 2021; İlgürel ve ark., 2016). Ancak alanın pratik sorunlara yönelik çözümler etrafında gelişmekte, akademik çalışmalar sınırlı düzeyde kalmaktadır. Kent içi seslerin analizi üzerine odaklanan ses manzarası çalışmaları ise öznel parametrelere dayalı bir kent akustiği tasarımı anlayışı geliştirmiştir. Gürültü denetimine alternatif ya da tamamlayıcı bir yöntem olarak da tanımlanabilecek bu eğilim ses manzarası çalışmalarının mimari damarını temsil etmektedir. Zerhan Yüksel Can ve Aslı Özçevik Türkiye’deki bu çalışmaların en erken örneklerini vermiştir. Özçevik’in doktora tezi (2012), kavram, yöntem ve metotları Türkçeye kazandırması ile de önemlidir (Can ve Özçevik, 2008; Akın Güler ve Özçevik Bilen, 2022). Ses manzarasını kentsel tasarım sürecine dahil eden çalışmalar gerçekleştirilmiştir (Kitapçı ve ark., 2021; Kandemir ve Özçevik Bilen 2019). Geçtiğimiz yıllarda ise kavramsallaşan bu ses manzarası metotları kapalı hacimlere de uygulanmıştır (Ercakmak ve Dokmeci-Yorukoglu, 2021; Korkmaz ve Özçevik Bilen, 2019). Başta Yörükoğlu’nun çalışmalarına olmak üzere, söz konusu yaklaşımların ulusal ve uluslararası regülasyonlarda yer alma şekilleri ve hükümetler, belediyeler gibi karar alıcı mekanizmaların gürültü denetimindeki rolleri bir dizi çalışmaya konu olmuştur (Aletta ve ark., 2020; Akbulut Çoban ve ark., 2019).

Ses manzarası sadece müzikoloji disiplini başlığı altında bile birkaç farklı açıdan ele alınmaktadır. Etnomüzikoloji, tarihsel müzikolojinin bir alt dalı kentsel müzikoloji ve çağdaş müzik bunlardan ilk akla gelenlerdir (Avcı, 2022). “Çağdaş müzik” daha pratik bir alanı ifade etmesi nedeniyle bir sonraki sanat başlığı altında ele alınmıştır. Ses manzarası ele aldığı “alan”, sübjektif ve katılımcı metotları ile zaten etnomüzikolojinin üzerinde kurulduğu birçok antropolojik araştırma metodunu içermektedir. Bu benzerliklerden yola çıkan araştırmacılar kavramın popülerliğinden fırsatla kendi araştırma konularına ses manzarası başlıkları atmaktan geri durmamıştır. Steven Feld’in sınırlarını çizdiği akustemoloji Türkiye’de yalın bir biçimde sesi merkeze alan etnomüzikoloji çalışmalarına da referans olmuştur (Maral, 2017). Kimlik, politik temsil ve kuşatılmış kültürel temsil alanları bu çalışmalarda ses ve müzik bağlamında ele alınmıştır (Özgün, 2012, 2018; Yaşın, 2020).

Bununla beraber kentsel müzikoloji alanı ise henüz Türkiye akademisinde yeterince dikkat çekebilmiş bir alan hüviyetinde değildir (Fırat, 2023). Konu başlıkları itibariyle yakınlaşan çalışmalardan bahsetmek mümkünse de müzik ve gürültü arasında hiyerarşik bir ilişki gözetmeksizin, her türden kültürel sesin tarihi ve sosyal temsilleri üzerine çalışmalar, Osmanlı’dan başlayarak geriye doğru Anadolu tarihinin her safhası için ayrı ayrı ele alınmak üzere araştırmacıların ilgisini beklemektedir.

Kompozisyon ve çağdaş müzik, müzik çalışmalarının sanat tarihi, sanat eleştiri ve güncel sanat gibi başlıkları ile sık sık kesişen kısmını oluşturması nedeniyle sanat başlığı altında ele alınmıştır. Güncel sanat üretim pratikleri içerisinde gelenekselleşen disiplinlerin sınırları daha muğlak hale gelmiştir. Alper Maral’ın bir dizi çalışması bu başlık altında ele alınacak olursa, Maral’ın 20. Yüzyıl müziğinin türlü veçhelerini kapsayan gerek teorik gerekse pratik üretimleri alanda ciddi bir boşluğu doldurduğunu söylemek mümkündür (Maral, 2015; Maral ve Mark Lindley, 2013). Öte yandan bu konu başlığında Türkiye’deki öncü kurum hiç şüphesiz İstanbul Teknik Üniversitesi bünyesindeki Dr. Erol Üçer Müzik İleri Araştırmaları Merkezi (MIAM)’dir. Elektro-akustik müzik, ses sanatları, ses mühendisliği ve tasarımı gibi güncel disiplinlerin Türkiye’de gelişmesine ve yerleşmesine büyük katkı sağlamıştır.

Tarih disiplini altındaki ses ile ilişkili çalışmalara bakıldığında yine antropoloji ile kesişen “Duyu Tarihi”, “Ses Tarihi”, arkeoloji ve akustik alanlarıyla kesişimde yer alan “Arkeoakustik”, müzik alanı ile kesişen tarihi ses manzaraları (*historical soundscapes*) başlıklarından bahsetmek mümkündür. Türkiye’de bu alanların her biri ile temasta bulunan çalışmalardan bahsetmek mümkünse de disiplinler varlıklarından söz etmek henüz mümkün değildir (Gök Tokgöz ve Özçevik Bilen, 2019). Sadece duyu tarihi çalışmaları özellikle bir dönem Koç Üniversitesi’nde görev yapan Nina Macaraig’in büyük katkısı ile belli bir bilinirlik kazanmış, Macaraig’in lisansüstü öğrencilerinin de katkısı ile alanda öncü nitelikli çalışmalar verilmiştir. Bu çalışmalarda belli başlı ses kaynakları veya ses etkinlikleri tarihi anlatının merkezine alınarak başta Osmanlı dönemi olmak üzere geçmiş dönemlerin sosyal ve kültürel yapısının aydınlatılmasına çaba gösterilmektedir (Ergin, 2008, 2014, 2018, 2013). Yalnızca ses ile sınırlı kalmayan bu çalışmalarda koku da benzer bir değerlendirme sürecine tabi tutulmaktadır (Uzun, 2015; Uzun ve Macaraig, 2022).

Bunların yanında son yıllarda yine Macaraig’in öncülüğünde duyu tarihi perspektifi kültürel miras alanına da uygulanmıştır. İstanbul’un kentsel ses mirası (Yelmi, 2017, 2016), mısır çarşısının koku mirası (Davis, 2017) ve dokunma kapsamında Osmanlı’da tekstil ve ipek (Dimming, 2012), kültürel miras kavramı çerçevesinde ele alınmıştır.

Ses manzarası duyuşsal algılama süreçlerinin kültürel, toplumsal ve öznel nitelikler taşıyabildiğine dikkat çekmiş, psikoloji disiplininde de bu kavrama yönelik bir ilginin gelişmesini tetiklemiştir. Ancak literatüre bakıldığında çalışmaların büyük bir kısmının yine mimarlık ve ilgili disiplinler bünyesinde deneysel psikoloji yöntem ve metotlarının araştırma sürecine dahil edilerek gerçekleştirildiği çalışmalar olduğu görülecektir (Can ve Özçevik, 2008; Çakır ve İlal, 2017). Psikoloji disiplinin mimarlık, şehircilik ve bölge planlama alanları ile kesiştiği çevresel psikoloji (*environmental psychology*) çalışmaları, gürültü, hava kirliliği, koku, restoratiflik (Özçiftçi ve ark., 2021) vb. konular etrafında, duyular başta olmak üzere çevresel uyaranları kent ölçeğinde araştırma konusu edinen bir alandır (Özçevik ve ark., 2016).

Öte yandan gerek duyuşsal algılamanın fiziksel süreçlerini inceleyen duyuşsal fizyoloji⁵ ya da psikofizik çalışmaları gerekse daha çok bilişsel algılama süreçleri (Şengül-İnal ve Sümer, 2018) ve psikolojik etkileri üzerinde duran duyuşsal psikoloji çalışmalarında sesi merkeze alan çok çeşitli konularda çalışmalar gerçekleştirilmektedir. Bununla beraber, hiç şüphesiz duyuşsal psikoloji çalışmalarında da görme duyusu öne çıkmaktadır (Gulhan ve Ayhan, 2019; Joy ve ark., 2022; Urgen ve Boyacı, 2021).⁶ ODTÜ bünyesindeki METU Sense araştırma grubu ise dokunma duyusuna odaklı çalışmaları ile dikkat çekmektedir (Dövençioğlu ve ark., 2017; Dövençioğlu ve ark., 2022). Bu anlamda en azından Türkiye ölçeğinde psikoloji disiplininin araştırmacıların, ses çalışmalarına daha az ilgi gösterdiğini söylemek yanlış olmaz.

4. SONUÇ

Bu makalede ses çalışmaları gibi muğlak ve birçok başlığı birden kapsayan, ancak çok farklı alanlardan ve araştırmacının müktesebatına bağlı olarak farklı içeriklerle kullandığı ses çalışmaları veya ses manzarası kavramlarının tarihsel arka planı özetlenmiştir. Bununla birlikte ses manzarası ve ses çalışmalarının Türkiye ölçeğindeki seyri ve kavramın farklı disiplinler tarafından nasıl ele alındığı üzerinde durulmuştur. Çoğunlukla belli bir disiplinin sınırları içerisinde faaliyet gösteren araştırmacıların müzik veya çeşitli ses, obje ve olaylara gösterdiği ilgi, merak sonucu gelişen yaklaşımlar, doğası gereği disiplinler arası bir karakter göstermektedir. Bu açıdan bakıldığında şüphesiz müzik kayıt ve ses teknolojileri bölümleri bunlar arasında en köklü, oturmuş, sınırları belirgin olan alandır. Mimari akustik ve ilgili alanların onu takip ettiğini söylemek mümkündür. Özellikle mimarlık bölümlerinin çeşitlenen eğitim programları ve sektörel ihtiyaçlar bunu sağlayan nedenler olarak sıralanabilir. Öte yandan konuyu tarihsel bağlamda ele alan veya kültürel miras açısından değerlendiren çalışmalar henüz çok kısıtlıdır. Benzer şekilde sadece ses değil duyuşsal uyaranların tümünü birden inceleyen psikoloji çalışmaları belli başlı birkaç araştırma merkezi bünyesinde gerçekleştirilen çalışmalar dışında henüz tatmin edici düzeylerde değildir. Sonuç olarak bu çalışma ile dikkat çekilmeye çalışıldığı gibi ses alanı tamamen disiplinler arası bir alan hüviyetindedir. Ülke çapında konunun genişlemesi, farkındalığın artırılması da yine araştırmacıların iş birlikleri, alanın disiplinler arası karakterine uygun ortak araştırma projeleri geliştirmesi kabiliyetine bağlıdır.

⁵ Burada anılması gereken bir diğer alan olarak karşımıza çıkan odyoloji çalışmaları yine mevcut değerlendirme kapsamına alınmayan alanlardan biridir.

⁶ Buna örnek olarak Boğaziçi Psikoloji bölümü bünyesindeki ve İnci Ayhan liderliğindeki “vision lab” veya Hüseyin Boyacı yönetimindeki Bilkent Üniversitesi “Computational and Biological Vision Group” örnek verilebilir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer Review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.

Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

Yazarın ORCID ID’si / ORCID ID of the author

Hasan Baran FIRAT 0000-0002-3269-4727

KAYNAKLAR / REFERENCES

- Adeeb, A. H. (2021). *An Archaeoacoustic Study on Cappadocia; Acoustical Identification of Religious and Secular Indoor Spaces* (Master’s Thesis). Bilkent University.
- Akbulut Çoban, N., Hüsmen, N., Türkel, E., ve Doğan, G. (2019). General Overview to Strategic Noise Maps and Action Plans in Turkey: The case of Quiet Areas Identification Process. *INTER-NOISE 2019 MADRID - 48th International Congress and Exhibition on Noise Control Engineering*.
- Akın Güler, G., ve Özçevik Bilen, A. (2022). Kentlerde Sessiz/Sakin Alanların Önemi Ve Eskişehir Kurşunlu Cami ve Külliyesi Bahçesinin İşitsel Peyzaj Yaklaşımıyla Değerlendirilmesi. *Uluslararası Mühendislik Araştırma ve Gelistirme Dergisi*, 14(3), 69–77. <https://doi.org/10.29137/umagd.1202473>
- Aletta, F., Oberman, T., Axelsson, Ö., Xie, H., Zhang, Y., Lau, S.-K., . . . Jian Kang. (2020). Soundscape assessment: towards a validated translation of perceptual attributes in different languages. *Inter-Noise 2020*. Seoul.
- Arslan, E., Özyörük, Y., ve Çalışkan, M. (2017). Numerical Analysis of One-Dimensional Sound Propagation Through a Duct Containing Water Droplets. *Journal of Computational Acoustics*, 25(01), 1650017. <https://doi.org/10.1142/S0218396X1650017X>
- Avcı, M. (2022). Etnomüzikolojide Ses ve Ses Alanı (Soundscape) Çalışmaları. In U. Özdemir, M. Özdemir, ve E. H. Ögüt (Eds.), *Etnomüzikoloji; Kültürler ve Müzikler*. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Batu, B., Serim, H. A., Bolukbaşı, D., ve Aksoy, S. (2008). Sualtı Akustik Problemlerinde Işın İzleme Yöntemi Uygulaması ve Arayüz Tasarımı. *8. Ulusal Akustik Kongresi*. Antalya.
- Bayazıt, N. T., Kurra, S., Özbilen, B. Ş., ve Şentop, A. (2018). *Binaların Gürültüye Karşı Korunması Yönetmeliği Açıklama ve Uygulama Kılavuzu*. İstanbul. Retrieved from <https://www.izoder.org.tr/dosyalar/binalarin-gurultuye-karsi-korunmasi-yonetmeliği-aciklama-ve-uygulama-klavuzu.pdf>
- Belting, H. (2011). *Florence and Baghdad, Renaissance Art and Arab Science* (Deborah Lucas Schneider, Trans.). Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Brooks, B., ve Schulte-Fortkamp, B. (2016). The Soundscape Standard. *INTER-NOISE 16, Conference Proceedings, Hamburg GERMANY*.
- Cage, J. (2012). *Seçme Yazılar* (S. Fırıncıoğlu, Ed. ve Trans.). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Çakır, O., ve İlal, M. E. (2017). Yemekhane Ses Peyzajının Psikoakustik Parametreler Açısından Değerlendirilmesi. *13. Ulusal Tesisat Mühendisliği Kongresi - Bina Fiziği Sempozyumu, 19-22 Nisan, 2017–2018*. İzmir.
- Classen, C. (1997). Foundations for an anthropology of the senses. *International Social Science Journal*, 49(153), 401–412. <https://doi.org/10.1111/j.1468-2451.1997.tb00032.x>
- Corbin, A. (1986). The Foul and the Fragrant, Odor and the French Social Imagination. *In The Journal of Interdisciplinary History* (Vol. 17). New York, USA: Berg Publishers. Retrieved from <http://www.jstor.org.proxy.cc.uic.edu/stable/pdfplus/204612.pdf?acceptTC=true&jpdConfirm=true>
- Corbin, A. (1998). *Village Bells, The Culture of the Senses in the Nineteenth-Century French Countryside* (M. Thom, Trans.). Columbia University Press.
- Corbin, A. (2022). *Kokunun Tarihi Miyasma İle Fulya: Koku Ve Toplumsal İmgelem 18-19. Yüzyıllar* (P. G. Çelik, M. E. Özcan, ve L. Özcan, Trans.). İstanbul: Doğu Batı Yayınları.
- Cündoğlu, D. (2010). Resimli Kuran Sanat ve Edebiyat. *Yeni Şafak*. Retrieved from <http://ducanecondioglusimurggrubu.blogspot.com/2012/08/soz-medenyetinden-goz-medenyetine.html>
- Davis, L. N. (2017). *Sensorial Urbanism and Smellscapes: Documenting and Exhibiting Istanbul’s Cultural Heritage*. Koç University.
- Değirmenli, E. (2017). Telli Çalgı Yapımında Kullanılan Titreşim Ölçüm Tekniklerinin Deneysel Analizi. *Rast Müzikoloji Dergisi*, 5(3), 1687–1707. <https://doi.org/10.12975/rastmd.2017.05.03.000113>
- Değirmenli, E. (2019). Telli Çalgılarından Ud’un Sonlu Elemanlar Yöntemiyle Modal Analizi: Vibro-Akustik Modelin Oluşturulmasında Deneysel Verilerin Kullanılması. *13. Ulusal Akustik Kongresi ve Sergisi, 17-18 Ekim, Diyarbakır*.
- Demirkan, Ö., Başdoğan, İ., Özgüven, H. N., ve Çalışkan, M. (2010). Prediction of Vibro-Acoustic Response of Enclosed Spaces by Using Structural Modification Techniques. *International Conference on Noise and Vibration Engineering (ISMA), Leuven, Belgium, 20 -*

- 22 September., 4293–4306. Retrieved from https://www.researchgate.net/profile/Ipek-Basdogan-2/publication/233858425_Prediction_of_Vibro-Acoustic_Response_of_Enclosed_Spaces_by_Using_Structural_Modification_Techniques/links/546dec7d0cf2a7492c56c6b6/Prediction-of-Vibro-Acoustic-Response-of-Enclosed-Spaces-by-Using-Structural-Modification-Techniques.pdf
- Deng, Z., Kang, J., ve Wang, D. (2015). Soundscape composition as a new music genre. *Proceedings of ICMEM*, (December), 1–9. Retrieved from https://www.researchgate.net/profile/Zhiyong-Deng/publication/279748625_Soundscape_Composition_as_a_New_Music_Genre/links/5660ec0308aebae678aa4a42.pdf
- Dimming, A. (2012). *Synaesthetic silks: The multi-sensory experientiality of Ottoman imperial textiles* (Master Thesis). Koç University.
- Dönmez, B. M., ve Kurtuluş, M. (2017). “Luigi Russolo Fütürizmi”nin İdeolojik ve Üslupsal Temelleri. *Uluslararası Avrasya Sosyal Bilimler Dergisi*, 8(26), 318–332. Retrieved from <https://app.trdizin.gov.tr/makale/TWpjNE5EWXhNUT09/-luigi-russolo-futurizmi-nin-ideolojik-ve-ustlusal-temelleri>
- Dövençioğlu, D. N., Ben-Shahar, O., Barla, P., ve Doerschner, K. (2017). Specular motion and 3D shape estimation. *Journal of Vision*, 17(6), 1–15. <https://doi.org/10.1167/17.6.3>
- Dövençioğlu, D. N., Üstün, F. S., Doerschner, K., ve Drowing, K. (2022). Hand explorations are determined by the characteristics of the perceptual space of real-world materials from silk to sand. *Scientific Reports*, 12(1), 1–12. <https://doi.org/10.1038/s41598-022-18901-6>
- Dümen, A. Ş., ve Özçetin, Z. (Eds.). (2022). *Akustik Terimler Sözlüğü İngilizce-Türkçe Türkçe-İngilizce*. İstanbul: Hiper Yayın.
- Ercakmak, U. B., ve Dokmeci-Yorukoglu, P. N. (2021). Indoor soundscaping and its applicability in architectural practice. *Forum Acusticum*, 1465–1469. Lyon. <https://doi.org/10.48465/fa.2020.0628>.
- Ergene, S. (1945). *Türkiye Kuşları*. İstanbul: Kenan Matbaası.
- Ergin, N. (2008). The Soundscape of Sixteenth-Century Istanbul Mosques, Architecture and Qur’an Recital. *Journal of the Society of Architectural Historians*, 67(2). <https://doi.org/10.1525/jsah.2008.67.2.204>
- Ergin, N. (2013). A Multi-Sensorial Message of the Divine and the Personal: Qur’an Inscriptions and Recitation in Sixteenth-Century Ottoman Mosques in Istanbul. In M. Gharipour ve İ. C. Schick (Eds.), *Calligraphy and Architecture in the Muslim World* (pp. 105–118). Edinburgh University Press.
- Ergin, N. (2014). Ottoman Royal Women’s Spaces: The Acoustic Dimension. *Journal of Woman’s History*, 26(1), 89–111. <https://doi.org/10.1353/jowh.2014.0003>
- Ergin, N. (2018). A Sound Status among the Ottoman Elite, Architectural Patrons of Sixteenth-Century Istanbul Mosques and Their Recitation Programs. In M. Frishkopf ve Federico Spinetti (Eds.), *Music, Sound and Architecture in Islam* (p. Calligraphy and Architecture in the Muslim World). The University of Texas Press.
- Erkılıç, G. (2022). Duyguların Haritası. *Manifold*. Retrieved from <https://manifold.press/duygularin-haritasi>
- Feld, S. (1996). Waterfalls of Song: An Acoustemology of Place Resounding in Bosavi, Papua New Guinea. In S. Feld ve K. H. Basso (Eds.), *Senses of Place* (pp. 91–135). Santa Fe: School of American Research Press.
- Fırat, H. B. (2023). Call to Piety: The Role of Adhan in the Shaping Rumi Identity and Governmental Authority. *Journal of Urban History*.
- Fırat, H. B., Masullo, M., Karadoğan, C., ve Maffei, L. (2020). The soundscape reconstructions of the early 20th century vendor cries in streets of Istanbul and Naples with two 3D sound spatialization approaches. In J. Y. Jeon (Ed.), *Proceedings of 2020 International Congress on Noise Control Engineering*. Seoul.
- Fox, K. (1999). *The Smell Report, An overview of facts and findings*. Retrieved from <http://www.sirc.org/publik/smell.pdf>
- Glass, A., ve Glass, R. (2017). Makine Öğrenimi İle Ses Alanı Simülasyonu: Açık Alan Gürültü Prototipi. 12. *Ulusal Akustik Kongresi ve Sergisi*, (September). İzmir.
- Gök Tokgöz, Ö., ve Özçevik Bilen, A. (2019). Kaybolan Sesler: Erken Cumhuriyet Dönemi Eskişehir Fabrikalar Bölgesi İşitsel Peyzajı. 13. *Ulusal Akustik Kongresi ve Sergisi, 17-18 Ekim, Diyarbakır*. Retrieved from <https://www.researchgate.net/publication/339365613>
- Gucul, R., ve Gulez, K. (2008). Neural network control of seat vibrations of a non-linear full vehicle model using PMSM. *Mathematical and Computer Modelling*, 47(11–12), 1356–1371. <https://doi.org/10.1016/J.MCM.2007.08.013>
- Gucul, R., ve Yazici, H. (2008). Vibration control of a structure with ATMD against earthquake using fuzzy logic controllers. *Journal of Sound and Vibration*, 318(1–2), 36–49. <https://doi.org/10.1016/J.JSV.2008.03.058>
- Gulhan, D., ve Ayhan, I. (2019). Short-term global motion adaptation induces a compression in the subjective duration of dynamic visual events. *Journal of Vision*, 19(5), 1–22. <https://doi.org/10.1167/19.5.19>
- Güzererler, A. (2011). *Online Soundscapes* (Master Thesis). Sabancı University.
- H. Alper Maral. (2015). Sound Ecology Farkındalıktan İstismara Çevresel Sesleri Kullanan Duysal Tasarım Pratikleri ve Güncel Sanat Konvansiyonlarına Eklemlenme Stratejileri. 8. *Uluslararası Kültür Araştırmaları Sempozyumu: “Çevre ve Kültür”*. İstanbul.
- Harrison, S. (2020, July 28). The Sights, Sounds, and Smells of Rural France May Soon Be Protected by Law - Atlas Obscura. *Atlas Obscura*. Retrieved from <https://www.atlasobscura.com/articles/french-sensory-heritage>
- Harvey, E. D. (Ed.). (2016). *Sensible Flesh: On Touch in Early Modern Culture*. University of Pennsylvania Press.
- Helvacıoğlu, E. (2011). *Soundscape Composition Analysis of Current Aesthetics* (Doctoral Thesis). Istanbul Technical University.
- Howes, D. (2006). Charting the Sensorial Revolution. *The Senses and Society*, 1(1), 113–128. <https://doi.org/10.2752/174589206778055673>
- İlgürel, N., Akdağ, N. Y., ve Ali, A. (2016). Evaluation of noise exposure before and after noise barriers, a simulation study in Istanbul. *Journal of Environmental Engineering and Landscape Management*, 24(4), 293–302.
- ISO. (2014). *ISO 12913-1:2014 Acoustics — Soundscape — Part 1: Definition and conceptual framework*.
- Joy, T., Ugur, E., ve Ayhan, I. (2022). Trick the body trick the mind: avatar representation affects the perception of available action possibilities in virtual reality. *Virtual Reality*, 26(2), 615–629. <https://doi.org/10.1007/s10055-021-00511-8>

- Kambaskovic, D., ve Wolfe, C. T. (2016). The Senses in Philosophy and Science: From the nobility of sight to the materialism of touch. In H. Roodenburg (Ed.), *A Cultural History of the Senses in the Renaissance*. Bloomsbury Publishing.
- Kandemir, M. H., ve Çalışkan, M. (2016). Standing wave acoustic levitation on an annular plate. *Journal of Sound and Vibration*, 382, 227–237. <https://doi.org/10.1016/J.JSV.2016.06.043>
- Kandemir, Ö., ve Özçevik Bilen, A. (2019). İşıtsel Peyzaj Kavramı Üzerine Bir Mimari Tasarım Stüdyosu Deneyimi. *MEGARON / Yıldız Technical University, Faculty of Architecture E-Journal*, 15(1), 13–24. <https://doi.org/10.14744/megaron.2019.74317>
- Kitapçı, K., Dokmeci Yorukoglu, P. N. (2021). İç Mimarlık Eğitiminde Sesin Bir Tasarım Elemanı Olarak Ele Alınması: İşıtsel Peyzaj Çalıştayı Deneyimi. 14. *Ulusal Akustik Kongresi (7-8 Ekim), İstanbul*. Retrieved from <https://www.researchgate.net/publication/355843673>
- Kopuz, Ş., Samim Ünlüsoy, Y., ve Çalışkan, M. (1996). Integrated FEM/BEM approach to the dynamic and acoustic analysis of plate structures. *Engineering Analysis with Boundary Elements*, 17(4), 269–277. [https://doi.org/10.1016/S0955-7997\(96\)00026-4](https://doi.org/10.1016/S0955-7997(96)00026-4)
- Korkmaz, Ş. I., ve Bilen, A. Ö. (2019). Alışveriş Merkezlerinde İç Mekan İşıtsel Peyzajı Üzerine Bir Araştırma. 13. *Ulusal Akustik Kongresi ve Sergisi*, (October). Diyarbakır.
- Krokstad, A., Strom, S., ve Sordal, S. (1968). Calculating the Acoustical Room Response by the Use of a Ray Tracing Technique. *Journal of Sound Vibration*, 8(1), 118–125.
- Kurra, S. (2021). *Environmental Noise and Managment: Overview from Past to Present*. John Wiley ve Sons, Inc. Apart.
- Lynch, K. (2010). *Kent İmgesi* (İ. Başaran, Trans.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Lynch, K., ve Kepes, G. (1959). *Perceptual Form of the City: MIT Libraries*. Boston, Massachusetts. Retrieved from <https://dome.mit.edu/handle/1721.3/33656>
- Maral, A., ve Mark Lindley. (2013). *Techniques of 20th-Century Turkish Contemporary Music*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Maral, H. A. (2017). Requiem’lerin Dünyevileşmesi Müzik – Ölüm İlişkinin Dinin Himaye ve Retoriğinden Uzaklaşmasına Kurumsallaşmış Bir Tür Üzerinden Örnekler. *MSGÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, 1(16), 260–275.
- Massie, P. (2013). Touching, thinking, being the sense of touch in aristotle’s ‘de anima’ and its implications. *Existencia*, 23(1–2), 155–174.
- Ocularcentrism - Oxford Reference. (n.d.). In *A Dictionary of Media and Communication*. Retrieved from <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803100245338>
- Orhon, B. E. (2009). *Çamaşır Makinalarında Ses Kalitesi* (Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi.
- Özçevik, A. (2012). ‘İşıtsel Peyzaj-Soundscape’ Kavramı ile Kentsel Akustik Konforunun İrdelenmesinde Yeni Bir Yaklaşım (Doktora Tezi). Yıldız Technical University.
- Özçevik, A., Can, Z. Y., ve Masullo, M. (2016). *An attempt on the globalization of the soundscape studies for the evaluation of the urban sound planning*. 5188–5197.
- Özçiftçi, İ., Kaymaz, I., Tazebay, İ., ve Elmalı, F. (2021). Çevrenin Restoratif Kalitesinin Ölçümü: Algılanan Restoratiflik Ölçeğinin Türkçeye Uyarlanması. *European Journal of Science and Technology*, 23, 288–295. <https://doi.org/10.31590/ejosat.867180>
- Özgün, E. Ş. (2012). *The Sounds of Political Actions in the Streets of Istanbul* (Doctoral Thesis). İstanbul Technical University.
- Özgün, E. Ş. (2018). Soundscape Çalışmalarına Etnomüzikolojiden Bir Bakış. *MSGÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, 2(17), 182–191.
- Öziş, F., Özgür, E., ve Alpkoçak, A. (2004). DAAD: Bilgisayar Destekli Akustik Benzetim Yazılımı. 7. *Türk Akustik Derneği Kongresi, Bildiriler Kitabı*.
- Pallasmaa, J. (2011). *Tenin Gözleri: Mimarlık ve Duyular* (A. U. Kılıç, Trans.). İstanbul: YEM Yayınları.
- Pentcheva, B. V. (2010). *The Sensual Icon, Space, Ritual and the Senses in Byzantium*. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press.
- Radicchi, A. (2012). *Sull’immagine sonora della città*. Firenze: Firenze University Press.
- Radicchi, A. (2019). The Notion of Soundscape in the Realm of Sensuous Urbanism an Historical Perspective. In A. Wilson (Ed.), *Sound Worlds from the Body to the City: LISTEN!* (pp. 99–128). Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- Rindel, J. H. (2013). Roman theatres and revival of their acoustics in the ERATO project. *Acta Acustica United with Acustica*, 99(1), 21–29. <https://doi.org/10.3813/AAA.918584>
- Russolo, L. (2004). *The Art of Noise (futurist manifesto, 1913)*. Something Else Press. Retrieved from http://www.bmj.com/content/341/bmj.c6038.short?rss=1&utm_source=feedburn&utm_medium=feed&utm_campaign=Feed:bmj/recent (Latest from BMJ)
- Saussure, F. (2011). *Course in General Linguistics* (P. Meisel ve H. Saussy, Eds.; W. Baskin, Trans.). Columbia University Press.
- Scudéry, M. de. (1655). *Clelie*. Paris: Chez Augustin Courbé, au Palais, en la Gallerie des Merciers, à la Palme.
- Sel, E., Düzova, İ., Şireli, A. E., Yazıcı, B., ve Sü Gül, Z. (2021). Reuse of coffee waste and paper cups for acoustical panel applications in architectural studios. *INTER-NOISE and NOISE-CON Congress and Conference Proceedings*, 263(3), 3779–3789. <https://doi.org/10.3397/IN-2021-2515>
- Şengül-İnal, G., ve Sümer, N. (2018). Duyusal İşleme Hassasiyeti: Kuramsal Çerçeve ve Derleme Çalışması. *Türk Psikoloji Yazıları*, 21(42), 38–54. <https://doi.org/10.31828/tpy.13019961.2018.42.02.03>
- Smith, M. M. (2001). *Listening to Nineteenth-Century America*. The University of North Carolina Press.
- Smith, M. M. (2003). Making Sense of Social History. *Journal of Social History*, 37(1), 165–186. <https://doi.org/10.2307/3790322>
- Smith, M. M. (2007). History of the Senses Producing Sense, Consuming Sense, Making Sense: Perils and Prospects for Sensory History. *Journal of Social History*.
- Somçağ, S. (2006). *Türkiye Kuşları*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- Southworth, M. F. (1967). *The Sonic Environment of Cities* (Master Thesis). Massachusetts Institute of Technology.
- Spandöck, F. (1934). Akustische Modellversuche. *Annalen Der Physik*, *V*(20), 345.
- Spandöck, F. (1965). Die Vorausbestimmung der Akustik eines Raumes mit Hilfe von Modellversuchen. *Proc. 5th ICA Vol II*, 313. Liège.
- Sü Gül, Z., Çalışkan, M., Tavukçuoğlu, A., ve Xiang, N. (2018). Assessment of Acoustical Indicators in Multi-domed Historic Structures by Non-exponential Energy Decay Analysis. *Acoustics Australia*, *46*(2), 181–192. <https://doi.org/10.1007/s40857-018-0136-9>
- Tombul, S., ve Alpar, Ş. B. (2017). Acoustical Properties and Ambient Noise Measurements in the Sea of Marmara. In *In The Sea of Marmara; Marine Biodiversity, Fisheries, Conservation and Governance*. İstanbul: 2017.
- Truax, B. (1984). Acoustic communication. In *Springer Handbook of Ocean Engineering*. USA: Ablex Publishing Corporation. https://doi.org/10.1007/978-3-319-16649-0_15
- Truax, B. (2008). Soundscape Composition as Global Music: Electroacoustic music as soundscape. *Organised Sound*, *13*(2), 103–109. <https://doi.org/10.1017/S1355771808000149>
- Turan, Ö. (2019). *Zaman – Mekân İlişkisi ve Müziğin Plastisitesi Bağlamında Ses Heykelleri Kavramı; Başat Yapılar ve Temel Önergeler Üzerinden Yeni Bir Değerlendirme Denemesi* (Yüksek Lisans Tezi). Yıldız Teknik Üniversitesi.
- Urgen, B. M., ve Boyacı, H. (2021). Sensory processes are delayed when expectations are not met. *Journal of Vision*, *21*(8), 2529. Retrieved from https://scholar.google.com/citations?view_op=view_citation&hl=tr&user=yYPHYKcAAAAJ&sortby=pubdate&view_for=view_yYPHYKcAAAAJ:dshw04ExmUIC
- Uzun, B. (2015). *Ottoman Olfactory Traditions in a Palatial Space: Incense Burners in the Topkapı Palace* (Master Thesis). Koç University.
- Uzun, B., ve Macaraig, N. (2022). Scenting the imperial residence: objects from the Topkapı Palace Museum collections. *Senses and Society*, *17*(1), 68–89.
- Yanık, Y., Türker, T., Çalık, İ., ve Yıldırım, Ö. (2022). Investigation of environmental and time depended effects on historical masonry minarets by vibration test. *Journal of the Faculty of Engineering and Architecture of Gazi University*, *37*(2), 799–813. <https://doi.org/10.17341/gazimmfd.890555>
- Yaşın, B. (2020). *Bir 'Sessel' Dönüşüm Hikayesi Olarak Gaziosmanpaşa Sarıgöl Kentsel Yenileme Projesi* (Yüksek Lisans Tezi). Mimar Sinan Üniversitesi.
- Yelmi, P. (2016). Protecting contemporary cultural soundscape as intangible cultural heritage: sounds of İstanbul. *International Journal of Heritage Studies*, *22*(4), 302–311. <https://doi.org/http://dx.doi.org/10.1080/13527258.2016.1138237> Protecting
- Yelmi, P. (2017). *İstanbul's Cultural Soundscape: Collecting, Preserving and Exhibiting The Sonic Cultural Heritage of Daily Urban Life* (PhD). Koç University.
- Yüksel Can, Z. (2005). Virtual Conservation of Acoustical Heritage: Cahrisma and Erato Projects". *Forum Acusticum*.
- Yüksel Can, Z., ve Özcevik, A. (2008). *İşitsel Peyzaj ve Kentsel Rehabilitasyon, Kentsel Rehabilitasyon Sürecinde Yapı Fiziki ve Malzeme Sorunları*. İstanbul: I. Bahar Semineri.
- Yüksel Can, Z., Erdoğan, S., Ayangil, R., Ünver, R., Binan, C., ve Can, C. (2005). Audio-Visual Conservation and Restitution of the Ancien Theatres and Odea in Virtual Environment: ERATO Research Project. *Megaron YTU Arch. Fac. e-Journal*, *1*(1), 1–8.

Atf Biçimi / How cite this article

Firat, H.B. (2023). Türkiye’de ses –manzarası– çalışmaları. *Konservatoryum – Conservatorium*, *10*(2), 1-12. <https://doi.org/10.26650/CONS20231323799>

Bizans Müzik Teorisyonu Manuel Bryennios

Manuel Bryennios: A Theorist of Byzantine Music

Erdinç YALINKILIÇ¹  Oya LEVENDOĞLU²  Cenk GÜRAYS³ 

¹Arş. Gör., Başkent Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Müzik Bölümü, Ankara, Türkiye

²Prof. Dr., Erciyes Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Kayseri, Türkiye

³Prof. Dr., Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı, Müzik Bilimleri Bölümü, Müzik Teorileri Anabilim Dalı, Ankara, Türkiye

Sorumlu yazar /

Corresponding author : Erdinç YALINKILIÇ

E-posta / E-mail : erdincyalinkilic@gmail.com

ÖZ

Bu çalışmada, Bizans İmparatoru II. Andronikos Palaiologos'un (1282-1328) saltanatı altında 1300 yılı civarında faaliyet göstermiş Bizanslı müzik teorisyonu Manuel Bryennios'un (Μανουήλ Βρυεννιοζ/Manouēl Bryennios 1275-1340 civarı) az bilinen yaşamı ve tarihsel önemi incelenmiştir. Araştırmanın giriş bölümünde Orta Çağ Bizans müziğinin kısa tarihi ve geleneği izah edilmiştir. Ardından, Manuel Bryennios'un yaşamı hakkında bilinenler ikincil kaynaklardan yapılan çeviriler ile ortaya konulmuş ve kuramsal çalışmalarının Bizans müzik teorisyonundaki yeri ve tarihsel önemi açıklanmıştır. Elde edilen bilgiler ışığında, öğrencileri arasında Bizans İmparatoru II. Andronikos Palaiologos'un mesazōnu (başyardımcısı) olan Theodōros Metokhitēs (Θεοδωροζ Μετοχιτηζ; 1270-1332) gibi aristokratlar da bulunmakta olan Manuel Bryennios'un İstanbul merkezli "teorik ekolün" bir temsilcisi olarak Bizans'ın son büyük müzik teorisyonlarından biri olduğu anlaşılmaktadır. Bryennios'un müzik teorisyon çalışmaları yalnız Orta Çağ Bizans'ında bilinmekle kalmayıp, Rönesans bilginlerince Antik Yunan müzik teorisyon hakkında bilgiler veren önemli kaynaklardan biri olarak ele alındığı da görülmektedir. Bizans döneminin bu değerli kuramcısının yaşamı ve müzik teorisyon çalışmaları üzerine yapılan bu araştırmayla, Türkiye'deki Bizans müziği ile ilgili araştırmalara olan ilginin artması ve coğrafyamızın müzik teorisyon tarihindeki şahsiyet ve eserlerin ele alınarak kültürlerarası çalışmaların zenginleşmesi hedeflenmektedir.

Anahtar Kelimeler: Manuel Bryennios, Bizans müziği, Antik Yunan müziği

ABSTRACT

This study examines the less known life and historical significance of Manuel Bryennios (Μανουήλ Βρυεννιοζ/Manouēl Bryennios; circa 1275–1340). He was a theorist of Byzantine music who was active circa 1300 under the reign of Byzantine Emperor Andronikos II Palaiologos (1282–1328). The Introduction of the paper provides a brief overview of the history and tradition of medieval Byzantine music. This section is followed by a discussion of Manuel Bryennios' life and the significance of his theoretical works in Byzantine music. According to the information obtained, his students included aristocrats such as Theodōros Metokhitēs (Θεοδωροζ Μετοχιτηζ; 1270–1332), who was the mesazōn (chief minister) of the Byzantine Emperor Andronikos II Palaiologos. As such, he is considered a representative of a *theoretical school* based in Constantinople and understood to be one of the last great music theorists. The music theory studies conducted by Bryennios are not only known in Medieval Byzantium but also considered important sources of information on ancient Greek music theory by Renaissance scholars. With this research on the life and music theory studies of this valuable theorist during the Byzantine period, this study aimed to increase the interest in research on Byzantine music in Turkey and to enrich intercultural studies by highlighting the figures and works in the music theory history of our geography.

Keywords: Manuel Bryennios, Byzantine music, Ancient Greek music

Başvuru/Submitted : 10.08.2023

Revizyon Talebi/
Revision Requested : 28.08.2023

Son Revizyon/
Last Revision Received : 11.09.2023

Kabul/Accepted : 12.09.2023

Online Yayın /
Published Online : 16.10.2023



This article is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License (CC BY-NC 4.0)

EXTENDED ABSTRACT

The manner of thinking and philosophy of the ancient Greek civilization was preserved similar to a museum in a dried up or dull style after the end of the Great Roman Empire in the west under the barbarian invasion until the collapse of the eastern part of the empire centered on Constantinople. Many sources state that Rome inherited the Greek heritage in general but did not lead to much progress in the field of philosophy. Another aspect that is worth examining is the current issue on music. The Byzantine music theory staunchly adhered to the ancient Greek style of conveying music theory, thereby exemplifying the dull preservation mentioned earlier. The reasons underlying the fact that music theory studies were less intense during the Byzantine period are the church and the worship-centered use of music. In this context, music theory itself in Byzantium aims to convey the sacred texts, and musical patterns that contain religious meanings were not considered warmly or, at least, did not need to be questioned theoretically. Nevertheless, very few theorists in the medieval Byzantine period preserved, reiterated, and maintained substantial knowledge of ancient Greek music theory. Manuel Bryennios (*Μανουήλ Βρυεννιοζ*/Manouēl Bryennios; circa 1275–1340) is one of the important theorists who brought the knowledge of Ancient Greece to the Renaissance by blending his music theory studies in Medieval Byzantium with the music practices of Byzantium. He was a Byzantine scholar, music theorist, and humanist under the reign of Emperor Andronikos II Palaiologos (1282–1328). This study examines the less known life and historical significance of Bryennios. First, the paper presents a brief overview of the history and tradition of medieval Byzantine music. The next section describes available data on Manuel Bryennios and elucidates the place and historical importance of his theoretical works in Byzantine music theory. According to the information obtained, Manuel Bryennios acted as a representative of the *theoretical school* based in Constantinople. His students included aristocrats, such as Theodōros Metokhitēs (*Θεοδωροζ Μετοχιτηζ*; 1270–1332), who was the *mesazōn* (chief minister) of the Byzantine Emperor Andronikos II Palaiologos. He is understood as one of the last great music theorists. In this period, which can be called the Renaissance of the Palaiologan Period, arithmetic and geometry along with related sciences, astronomy, and music theory formed the Quadrivium, which comprises the sciences taught at the highest level of education. However, a few scholars of the Palaiologan period did not confine themselves to the teachings of ancient authorities, engaged in compiling original commentaries on these authorities, and, in certain cases, even suggested a break with tradition. The music theory studies of Bryennios have survived up to the present day as a large number of manuscripts since the 14th century. Giovanni Francesco Burana translated these manuscripts into Latin in the 15th century on behalf of the Italian mathematician, philologist, and translator Giorgio Valla and the most important music theorist of the 16th century, Italian Franchino Gaffurio. Bryennios' work has earned a reputation in the medieval world for being the most outstanding and comprehensive source of ancient Greek music theory. This work, which is known as the *Harmonica*, maintains its unique and distinguished place among the Byzantine texts as one of the most important works that provide information about the ancient Greek music to Renaissance scholars today. In terms of the 14th-century Byzantine music theory, two schools are mentioned. The first, whose written sources date back to the 11th and 12th centuries, is the tradition of Hagiopolitēs, which has been the subject of many research until today. The second other is the theoretical school, which was developed in a Constantinople-based intellectual studies center represented by elites such as Geōrgios Pakhymerēs (*Γεωργιοζ Παχυμερηζ*, 1242–ca 1310) and Manuel Bryennios. Although this theoretical school, which was developed on the basis of the Quadrivium of Ancient Greece, is important for the Greek language, handbooks addressing church practice are only practical music guides. The parallel existence of these two teachings gives the impression that the two traditions are ultimately trying to complement each other. Bryennios' work is renowned for being a comprehensive compilation of classical Greek music theory. In Christian Eastern Rome, many of the ancient Greek teachings were problematic, because the name Hellen was associated with paganism. However, we find that Bryennios' music theory writing has been re-examined and has an important place in the humanism movement of the Italian Renaissance. The Greek Science of Harmonics (Harmonics) was preserved and eventually transferred to the Italian Renaissance by Byzantine scholars who not only copied ancient texts but also made editorial interventions, offered interpretations, and produced their syntheses. With this research on the life of Manuel Bryennios, the esteemed theorist of the Byzantine period, the study expects that interest in the research on Byzantine music in Turkey will increase. In this manner, the study aims to enrich intercultural studies by considering important figures and works in the history of music theory in our geography.

GİRİŞ¹

Bizans edebiyat sanatının temelde iki ana kaynaktan, Antik Greko-Romen âlemi ve Yahudi-Hristiyan geleneğinden doğduğu düşünülmektedir (Troelsgard, 2022, s. 27).² Benzer durum, “söz mûsikîsi” olan Bizans kilise müziği³ için de geçerlidir.⁴ Bizans müziğinin kuruluşu, Ortodoks kilisesinin kuruluşu ile bir bütündür.⁵ Bizans devleti ve kültürünün dayandığı üç temel fikir; Hellên kültürü, Hristiyanlık ve Roma devlet geleneğidir (Baskıcı, 2016, s. 11). Orta Çağ Bizans dinî sanat anlayışının ardındaki fikirler, Pythagoras⁶ ve Platon gibi Antik Yunan düşünürlerinin fikirleriyle sentezlenmiştir. Bu düşünürlerin fikirleri Doğu kökenli Hristiyan öğretileriyle birlikte yorumlanmıştır. Temel amaç, doğa ve Tanrı’ya sanat yoluyla erişmek, insanın doğayı ve iç dünyasını keşfetmesidir (Güray, 2017, s. 41).⁷

Phythagoras’ın kuadrivium ile ilişkili kuramına göre sayıları birbirlerine bağlayan, (aralarındaki) orantılardır (Burkhardt, 2019, s. 71). Bu orantılar ise “*Monas*”⁸, yani “Birliğin” nitel bir ifadesi olup sayıların nicel yönü onların maddî gelişimlerinden ibarettir.⁹ Aritmetik, geometri ve müzik; sayı, mekân ve zaman şeklinde üç varlık durumuna karşılık gelmektedir. Bunlar da kozmik bilimlerden, astronomi ile çevrelenmektedir (Burkhardt, 2019, s. 71).

Bizans’ın Müzik Teori Geleneği

Müzikoloji (*Alm. Musikwissenschaft, Fr. Musicologie, It. Musicologia, Ing. Musicology*), Antik Yunanca “*μουσική*” (*mousikē*) ve “*λογος*” (*logos*) kelimelerinden mürekkep ve geleneksel anlamıyla müziğin bilimsel olarak araştırılması ve incelenmesi anlamına gelir. Bizans müziğiyle ilgili her araştırma, tıpkı terimin kendisinde olduğu gibi, öncelikle Antik Yunan müziği ile ilgili bir araştırmayı da beraberinde getirmektedir (Sarton, 1942, s. 182). Bizans müzik teorisindeki en eski metinler de eski teorinin bir devamıdır (Apostolopoulos, 2021, s. 826). Bu bağlamda, Antik Yunan’da müzikal aralık, tonların düzenlenmesi ve “*ethos*”¹⁰ kavramı gibi müziğin teorik, felsefi ve psikolojik alanlarına ilişkin ilk çalışmalar Pythagoras (M.Ö. 570–M.Ö. 495) zamanında başlar. Ardından, çoğu Sokrates-sonrası dönemde yaşamış başka filozoflar, Pythagorasçılar ve özellikle de Tarentum’lu Aristoksenos¹¹ tarafından oldukça “eleştirel biçimde” ele alınır.¹² Kuadrivium, Pythagoras’tan itibaren Yunan eğitiminin en eski kavramlarından biri olarak, kökleri birbiriyle ilişkili olan matematik, astronomi ve müzik (uyum) konularının “kardeş bilimler” olarak öğretilmesi gerektiğini savunan bir sistemdir. Platon da ünlü eseri Devlet’in (Πολιτεία) yedinci kitabında bu konudan bahseder (Kahn, 2001, s. 13). Burada ideal eğitimi üç sınıfta özetlemiştir: İlk, temel ve yüksek öğretim. İlkokulda öğrenciler jimnastik, müzik ve

¹ Bu çalışmada terim ve ifadelerin Latin harflerine aktarılmasında, Yunanca harfleri aralarındaki farkları da muhafaza edecek şekilde transliterasyon yöntemi kullanılmıştır. Hardy Hansen ve Gerald M. Quinn’in yazmış olduğu Kutlu Akalın tarafından Türkçe’ye uyarlanan *Eski Yunanca Dilbilgisi* (Hansen ve Gerald, 2022) kitabından uyarlanan transliterasyon cetveli referans alınmıştır. yalnızca Manuel Bryennios’un isminin yazımında literatürde sıklıkla tercih edilen kullanımın dışına çıkmamak adına istisna gösterilmiştir.

² Troelsgard’ın (2022: 27-28) vermiş olduğu şiirin müzik aletiyle söylenmesi hakkında Yahudi-Hristiyan geleneğinde özel bir yere sahip olan örnekte (Eski Ahit’te yer alan Davud’un Mezmurları) müzik terimleri ve klasik antikenin müzik aletleriyle birlikte Bizans edebiyatında da tekrar edildiği gösterilmiştir.

³ Bizans Müziği, şarkı ve ilahileri (*hymn, ύμνος, hümmos*) kapsayan, kilise ve saray seremonilerinde icra edilen Yunanca metinlerden oluşur (Gezek, 2006). Festivallerde, paralitürjik ve litürjik müzik olarak icra edilmekte olan Bizans müziğinin kiliseye özgü formları, günümüzde en çok bilinen formunu oluşturur. Bunun nedeni farklı Ortodoks geleneklerinin halen Bizans müziğinin mirasına dayandırılmasıdır. Bizans müziği İstanbul’un Fethi, Kostantiniyye’nin Fethi veya Konstantinoupolis’in Düşüşü (Yunanca: *Αλωσζ της Κωνσταντινουπολης*) ile birlikte yok olmamış, ilahi geleneği 1453 yılından sonra Osmanlı İmparatorluğu’nda İstanbul Patrikhanesi’nde tüm Doğu Ortodoks Hristiyanlar’ın yönetime sorumluluğunu üzerine alarak sürdürülmüştür. Osmanlı İmparatorluğu döneminde icra edilen müzik sıklıkla “post-Byzantine” (Bizans-sonrası) dönem olarak adlandırılmaktadır.

⁴ 6. yüzyıla kadar Tevrat ve İncil konuşma sesiyle okunmakta, sonrasında bu konuşmaya cemaatin aklında kalabilmesi için el yazılarına “*Prosodia*” (Προσοδια) denilen Yunanca gramerinden türeyen işaretler ilave edilmeye başlanmıştır. Bunlar Bizans notasının da erken zamanlarını oluşturur. Zamanla, sesin yükselmesi, alçalması, uzaması ve kısılması, kesilmesi gibi konuşmaya özgü nitelikleri açıklayacak yeni işaretler geliştirilmiştir. 8-12. yüzyıllar arasında kutsal kitabın kilisede okunmasına rehberlik edilmesi için tıpkı Kur’an’ın düzgün okunması için temin edilen “*secâvend*” adı verilen işaretlere benzeyen “*Eκφώνητικόν*” (Εκφωνητικόν) adı verilen işaretler bulunmaktadır (Arel, 1969, s. 196-197).

⁵ “Kilise” sözcüğü, Antik Yunan dilinde *εκκλησία* (*ekklēsia*) yani “başta Atina olmak üzere, bazı kent-devletlerindeki Halk Meclisi” anlamına gelir (Madrigal, 2017, s. 5-7), aynı zamanda “cemaat” (aynı dini inancı paylaşan insan topluluğu) anlamına sahiptir. Başlangıçta ibadet için cemaatten insanların evleri kullanılmıştır. Günümüz anlayışıyla inşa edilen ilk “kilise binaları” 4. yüzyılda İmparator Konstantin’in “Milano Fermanı” (lat. “*Edictum Mediolanense*”, mod.yun. “*Διαταγμα των Μεδιολανων*”) sonrasında yapılmaya başlanmıştır. Roma’daki sistematik baskıların sona ermesiyle birlikte Hristiyanlar bazilika ve mozaik yapılarını ibadethane olarak kullanmaya başlamış, zamanla cemaatin toplandığı yer, kilise yapılarıyla özdeş hale gelmiştir. Bu anlamda kilise için cemaatin toplandığı yer ve doğrudan cemaatin kendisinin anlaşıldığı gibi, kültürel bir grup ve yaşayış biçimi, ritüel yapısı kendisi de kastedilmektedir.

⁶ (Πυθαγοράς ο Σαμιοζ, Samios/Sisam’lı Pythagoras) (c. 570 – c. 495 BC)

⁷ Bu da Doğu Hristiyan manastır kültürünün bir işlevidir. Aslında Hristiyanlık öncesi Hellên kültürünün Hellênistik dönemde doğu geleneğinden izler taşımaya başladığı, Roma devlet geleneğinin 3. yüzyılda maruz kaldığı doğuluşmanın Bizans’ta sürdüğü de düşünülmektedir (Baskıcı, 2016, s. 11).

⁸ Buradaki terim “*Η Μοναζ*”, birlik, unity, tekil olan, alone gibi anlamlara karşılık gelmektedir. “*Monad*” terimi kozmik felsefede ve kozmogonide en temel veya orijinal bir olana/maddeye atıfta bulunmak için kullanılır. Başlangıçta Pythagorasçılar tarafından tasarlandığı şekliyle, Yüce Varlık, kutsallık veya her şeyin bütünlüğüdür. Çeşitli şekillerde tek başına hareket eden tek bir kaynağa veya bölünmez bir kökene veya her ikisine birden atıfta bulunabilir. Söz konusu terim Bryennios’un müzik teorisi yazmasının pek çok pasajında geçmektedir. “*Η μοναζ εν εαυτη θθναμει ητοι συνεσπειραμενωζ τουζ αρμονικουζ απανταζ εχουσα λογουζ και τουτουζ προαγαγειν ειζ ενεργειαν βουγηθεισα ειζ πληθυζμον εζ αναγκηζ απενευσε απενευζε και μεχρι δεκαδοζ ωζ ειζ εσχατον ορον κατα συνθεσιν προδευσσαα τουζ.*” (, 1970, s. 330)

⁹ Kutsal bir mekândaki orantının, ses alanındaki karşılığı sesin nitel birliği ve uyumu olup bu iki alan arasındaki benzerlik ses ölçer (monochord) kullanılarak ispat edilmektedir.

¹⁰ Bu konudaki önemli bir kaynak için bkz. İsababayeva, A. (2013). “Antik Yunan müzik felsefesinde ethos kavramı”. Yayınlanmamış Doktora Tezi.

¹¹ Aristoksenos’un (Αριστοξενος ο Ταραντινοζ) müzikoloji anlayışı hakkında detaylı bilgiler için bkz. Baysal, O. (2014). Aristoksenos’un Müzik Bilim Anlayışı. Akademik Bakış Uluslararası Hakemli Sosyal Bilimler Dergisi, (46), 62-83. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/abuhbsd/issue/32939/365925>

¹² Antik Yunan’da içinde müziğin de yer aldığı matematiksel bilgiler yine Antik Yunan felsefesiyle bağlantılıdır. Bu anlamda Mısır ve Mezopotamya bilimleriyle Antik Yunan bilimi arasındaki yapısal farklılığın ve bunu mümkün kılan zihinsel yaklaşımın kaynağını Yunan felsefesinde aramak gerekecektir. Antik Yunan felsefesiyle Antik Yunan bilimi arasındaki ilişki, Antik Yunan’da felsefenin ortaya çıkışı hakkında detaylı ve zengin bilgiler için bkz. Arslan, A. (2020) İlkçağ Felsefe Tarihi, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 11. baskı, Cilt 1. ss 21-61

harfleri (gramer) öğrenirler. Temel öğretimde ise öğrenciler aritmetik, geometri, astronomi ve müzik armonisini öğrenir; yüksek öğrenim ise felsefe dersinden oluşmaktadır. Platon'un gerçekten özgür bir vatandaş olmaya hazırlayacağına inandığı bu sınıflar, Orta Çağlardaki yedi liberal sanatın da ardındaki başlangıç fikirleri oluşturmaktadır (Abelson, 1906, s. 2).

Yunan geleneği daha sonraları İslam filozofları ve Hristiyan bilginleri tarafından da sürdürülmüştür. Aristidēs Kointilianos'un (*Ἀριστείδης Κοιντιλιανός*) 2. yüzyılda yazmış olduğu düşünülen *Müzik Üzerine* (*Ant. Yun. Περί Μουσικῆς*, *translit. Peri Mousikēs*; *Lat. De Musica*) adlı eserinde müzik bilimlerinin sistematik bir sınıflandırması yer almaktadır.¹³ Erken dönemde müzik tarihi araştırmaları oldukça nadirdir. Bu alandaki ilk katkılara örnek olarak, bir dönem Plutarhos'a atfedilen *Περί μουσικῆς* (*Peri Musikēs/Müzik Üzerine*) (1-2. yüzyıl) başlıklı kısa yazı pek çok tarihi referans sunmaktadır. 13. yüzyılda müzik tarihine ilişkin önemli katkılardan biri de yazarı bilinmeyen *Anonymous IV* yazmasıdır. Buna ek olarak Batı'da ve Doğu'da pek çok müzik teorisi yazmasında müzik tarihine ilişkin çeşitli bilgiler yer alır. Klasik Yunan ekolünü sürdüren Bizans geç dönem eserlerinden biri olan Manuel Bryennios'un (*Μανουὴλ Βρυεννιός*; 1275 – 1340)¹⁴ müzik teori yazmasında yine müzik tarihiyle ilgili yarı mitolojik-yarı gerçekçi bir müzik tarihi anlatısına rastlanır (Yalınkılıç, 2022)

Bizans müzik teorisinde antik kaynaklardan faydalanmaya dair sürdürülen geleneği Lukas Richter şöyle açıklamıştır:

“Bizanslıların antik müzik edebiyatı, çok çeşitli edebiyat türlerine kadar uzanır; bireysel notlar (scholia), klasik eserler üzerine sürekli yorumlar, didaktik şiir ve sanat mektubu, giriş metni ve özet (sinopsis), son olarak malzeme yığınlarının ansiklopedik derlemesi. Bu türden en kapsamlı eserler, farklı zamanların bilgilerinin istiflendiği geniş depolar gibidir. Kültürel bağlamın bilinci, nesilden nesle aktarılmış olanı onaylar. Kişinin kendi tarihsel konumu üzerine düşünmesi, Psellos gibi sınıftaki filozofların durumunda rapor edilir. Bir yazarın bir mirası kabul etmesi, kelimesi kelimesine alıntılanan alıntılar toplamaktan (katener tekniği), bir şablonun açıklamasını yorumlamaya ve Manuel Bryennios örneğinde olduğu gibi aktarılan fikirlerin nispeten bağımsız, incelikli işlenmesine kadar çok çeşitli aşamalardan geçebilir.” (Richter, 1998, s. 161)

Pythagorasçı gelenekte, üretilmiş teoriler matematik diliyle ispat edilmeye çalışılır. Bu anlamda ilk defa Pythagoras ile başladığı düşünülen müziğin incelenmesini kapsayan Armoni/Uyum-bilimi¹⁵ geleneği Bizans'ta da sürdürülmüştür. Kimi araştırmalara göre Bizans müzik teorisindeki Pythagorasçı anlatım biçimi 15. yüzyıldan sonra gerilemeye başlamıştır (Skoulios, 2012, s. 18).¹⁶ Bu teorik yaklaşımın yeniden sürdürülmesi ise Bizans-sonrası dönemde kilise müziğine büyük katkılar yapmış olan Maydos'lu (Eceabat) Khrisanthos'un¹⁷ teori çalışmasıyla hatırlanmıştır. Ancak, Antik Yunan döneminde doğayı ve evreni anlamaya yönelik pek çok düşünce ve özellikle uyum bilimine ait çalışmalara Bizans döneminde aynı yoğunlukta rastlanmamaktadır (Yalınkılıç, 2022).¹⁸

Bertrand Russell'in da belirttiği gibi (Russell, 1987, s. 16), Batı'daki Büyük Roma İmparatorluğu Barbar istilâsı altında sona erdiğinde, Antik Yunan medeniyetine ait düşünce tarzı ve felsefe; imparatorluğun Kōnstantinoupolis merkezli doğu kısmının yıkılışına kadar kurumuş veya donuklaşmış bir tarzda, adeta bir müze gibi korunmuştur. Roma'nın genel olarak Yunan mirasını devraldığı ancak felsefe alanında bu mirasa büyük yenilikler katmadığı bilinir. Benzer bir durumun müzik açısından da ele alınması incelenmeye değerdir. Bu donuklaşmış, bir müze gibi korunmanın en belirgin örneği, Antik Yunan'daki müzik teorisi anlatım tarzının sürdürülmesidir.^{19 20} Bizans döneminde bu denli yoğun çalışmalara rastlanmayışının ardındaki sebep (Wellesz, 1962), kilise ve ibadet merkezli olarak kullanılan ve bu yönüyle inananlara kutsal metni iletmeyi amaçlayan ve ilahi bir anlam barındıran müzik kalıplarının kuram açısından sorgulanmasına sıcak bakılmamış veya buna gerek duyulmamış olmasında görülür (Güray, 2017, s. 42).²¹

¹³ Kointilianos'un yapmış olduğu bu sınıflamaya modern müzikolojinin kurucu ismi Guido Adler tarafından getirilen pek çok yeni içeriğe ek olarak ilave edilen en temel alanın, müzik tarihi olduğu dikkati çeker Kointilianos'un yapmış olduğu bu sınıflamaya modern müzikolojinin kurucu ismi Guido Adler tarafından getirilen pek çok yeni içeriğe ek olarak ilave edilen en temel alanın, müzik tarihi olduğu dikkati çeker (Yalınkılıç, 2022).

¹⁴ Manuel Bryennios'un doğum ve ölüm yıllarına ilişkin verilen tarihler kesinlik içermemekle birlikte buradaki tarihlendirme için Efthymios Nicolaidis'i (2011) referans almaktayız.

¹⁵ Monokorttaki tel oranlarının hesaplanması, aralıkların düzenlenmesi, ses sistemi, dörtlü ve beşliler ile oluşturulan cinsler, enstrüman-insan ve evren ilişkilerine ait müzik teorisi anlatısını içermektedir.

¹⁶ Anadolu coğrafyasında Bizans'ta gerilemeye başlayan bu geleneğin Osmanlı'daki tezahürü olarak, Osmanlı-Türk müziği teorisinde 17. yüzyılın en büyük teorisyenlerinden biri olarak kabul edilebilen Dimitri Kantemiroğlu'nun *Kitâbü'l-ilmü'l-Mûsiki alâ Vechi'l-Hurûfat* (Kantemiroğlu ve Tura, 2001) isimli müzik teori yazmasında da aralıkların kesin matematiksel değerlerinin tanımlanmasına ilişkin geleneğin ortadan kalkmaya başladığı izlenmektedir.

¹⁷ (*Χρυσανθός ο εκ Μαδύτων*; c. 1770 – 1846)

¹⁸ Deney ve gözlem ile teoriyi kontrol etmek sonraki dönemlerde bile yaygın bir yöntem olmamış ve hatta Orta Çağ skolastizmi göz önünde bulundurulduğunda, bu yöntem, bilimsel düşüncenin geleceği için “talihsiz bir örnek olmuştur” (Yıldırım, 2012, s. 25).

¹⁹ Söz konusu anlatım tarzının müzik pratiğindeki ve özellikle de kilise müziğinin teorik yapısındaki farklılığa rağmen özellikle belirli çağda eğitim amaçlı sürdürüldüğü gözlenmektedir.

²⁰ Bizans'daki muhafazakâr eğitim anlayışı içinde “Ahenk/Uyum/Armoni/Müzik eğitimi” müzik teorisi yönüyle sabit bir disiplin olarak yer almaktadır. Ancak Egon Wellesz gibi bazı önemli Bizantinistler, Bizans'daki bu teori eğitimini müzik pratiği açısından bağdaştırmamakta ve “konuyla tamamen alakasız” bulmaktadır (Wellesz, 1962, s. 62-63).

²¹ Bir başka ifadeyle, Antik Yunan'da yer alan eleştiri kültürünün yerine Roma'da dinsel dogma ve Doğu kökenli mistisizm temelli Hristiyanlık anlayışının yerleşmesinin egemen olduğu söylenebilir.

²² Tablonun hazırlanmasında (Apostolopoulos, 2021), (Apostolopoulos ve Skoulios, 2021) ve (Yalınkılıç ve Güray, 2022) dan istifade edildi.

Tablo 1. Bizans Dönemi Müzik Teorisi Kaynakları²²

Yılı	Yazarı	Müzik Teorisi Kaynağı
4-6. yy.	Anonim	Bellerman Anonimi
10. yy.	Dionysos	Başlangıç (Backheios'dan derleme)
11. yy.	Mikhael Psellos	Kuadrivium Üzerine Kısa Bir Eser; Ritim Bilimine Dair; Michael Doukas'a yazılan Üç Mektup
11. yy.	Anonim	Aralıklar Üzerine (Euclid'in Sectio Canonis'ine mukabil)
9-14. yy.?	-	Hagiopolitēs
14. yy.?	-	Papadikē protheories
14. yy.	İosēf Pakendytēs	Özlu Dersler Kitabı
14. yy.	İoannēs Pediasimos	Epistasiai
14. yy.	Nikephoros Grigoras, Keşiş Barlaam	Ptolemaios'un yazmalarını tamamlayıcı nitelikte metinler
14. yy.	Nikephoros Grigoras	Ahenk Kuralının Uyumlu Mükemmel Sistemi
14. yy.	Manuel Bryennios	Harmonika
15. yy.	Georgios Plethon	Ptolemaios'un Müziği, Excerpta Napolitana
15. yy.	Gabriel Hieromonahos	Kilise İlahisi Üzerine Risale (psaltike)
15. yy.	Manuēl Dukas Khrysafēs	Psaltike Sanatı Teorisi ve Modal Geçkiler Üzerine
15. yy.	Ioannes Laskares	Ēkhoi
15. yy.	Ioannes Plousiadenos	Athonite Kodeks
15. yy.	Gregorios Bounes Alyates	-
15. yy.	Şamlı Neodites	-
15. yy.	Anonim	Şamlı İoannēs Soru ve Cevapları
15. yy.	Anonim	Athenian Kodeks

Bizans'da Palaiologos²³ devrinde antik metinler onarıp çoğaltılmış, düzeltilmiş ve genişletilmiştir. Bu dönemde Maksimos Planoudēs (Μαζιμοζ Πλανουδηζ, 1260–1305), Manuel Bryennios, Theodōros Metokhitēs (θεοδωροζ Μετοχιτηζ; 1270–1332), Nikēforos Grēgoras (Νικηφοροζ Γρηγοροαζ, 1295–1360) gibi önde gelen bilim insanları tarafından örnek alınmıştır²⁴ (Tihon, 2021, s. 198).

Bizans müzik teorisi çalışmaları birkaç istisna haricinde büyük oranda Antik Yunan yazarlarının çeviri ve şerhlerine dayanmaktadır²⁵ ve bunların haricinde belirgin olarak Hagiopolitēs ve Papadikē eserleri ise dönemsel bilgiler sağlamaktadır (Conomos, 1981) (Güray, 2017). Bizans'ta müzik teorisinin, Pythagoras ve Aristoksenos²⁶ üzerinden metinsel ve eğitsel olarak ele alındığı ve sonrasında orijinal bazı katkıların da yapılarak meydana getirildiği düşünülmektedir. Bu çalışmalarda Roma'nın Doğu bölümünün, kendisini Antik Yunan'la ilişkilendirme gayretinin bir etken olduğu göz önünde tutulabilir. Antik Yunan müzik eserlerinden günümüze çok az sayıda fragman kaldığından (Winnington-Ingram, 1929) Bizans müzik teorisiyle²⁷ aralarındaki bağlantılar halen tartışılmaktadır (Benakis, 2018).²⁸ Bizans notasyonu 9-10. yüzyılda yazılan ilahiler göz önüne alındığında, en önemli bilgi kaynaklarından biri olan müzik teorisi yazmalarının 14-15. yüzyıl gibi oldukça geç sayılabilecek bir dönemde yazılmaya başlandığı sonucu ortaya çıkmaktadır.²⁹ Tüm bunlara ek olarak, antik dünyanın müzik teorisinin Bizans'ta hayatta kalması ve kuadriviumun³⁰ üst düzey çalışmaları bağlamında öğretilmesi, salt müzikolojik araştırmadan çok aynı zamanda filolojik araştırmayı da ilgilendiren bir konudur (Μακρηζ, 2007, s. 277).

²³ VIII. Mikhael Palaiologos 1259-1282 arasında İmparatorluğu yönetmiştir. 1453'te Osmanlı Devleti tarafından İstanbul'un Fethi'ne kadar, hüküm sürdüren Palaiologos Hanedanı'nın kurucusu olmuştur. 1261'de Kōnstantinoupolis şehrini Dördüncü Haçlı Seferi sonucu kurulan Latin İmparatorluğu'nun elinden almış ve İznik İmparatorluğu'nu değiştirerek Bizans İmparatorluğu'nu yeniden kurmuştur (Norwich, 1991).

²⁴ 14. yüzyıl başlarında Geōrgios Pakhymerēs tarafından yazılan bir kuadriviumun astronomi bölümünde gökküresi, yıldızların doğuşu ve batışı üzerine verilen genel bilgilerin yanında, 60'lı sayı sistemi hesapları üzerine zengin açıklamalara yer verilmiştir (Tihon, 2021, s. 198).

²⁵ Pakhymerēs'in *Kuadrivium* ve Bryennios'un *Harmonika* adlı eserleri de bunlara bir örnek teşkil eder.

²⁶ (Αριστοζ ενοζ ο Ταραντινοζ, Tarantinos/Tarentum'lu Aristoksenos) (c.375 – 335?)

²⁷ Yunan modları ve "oktōēkhos" (ο Οκτωηχοζ) sistemi.

²⁸ Bizans'ta Antik Yunan müziği teolojik bir anlamda Hristiyan litürjik müziğiyle çevrelenmiş ve bunun içinde erimiştir. Benakis'e göre (2018) 6. yüzyılda Ioustinianos devrinde, Hristiyan bestekâr Romanōs'un önderliğinde Bizans kilise müziği kendi başına bir sanat formu haline geldiğinde, Antik Yunan müziği hâlihazırda zaten ölmüş ve artık icra edilmeyen bir müzik türüdür. Olympiodōros açıkça iddia etmektedir ki – Antik bilimlerdeki tanıklıklar aracılığıyla aritmetik, geometri ve astronomi gibi bilimlerdeki şahitlikler hâlen sürmekteyse de antik müzik için oldukça az miktarda değerli bilgi bulunmaktaydı. Antik Yunan müzik teorisi Bizans müziği pratiklerine entegre edilmeye başlanmış, Bizans yüksek öğreniminde yer alan matematiksel bilimler "*kuadrivium*" veya "*tetraktys*" alanıyla sınırlandırılmamış ve kilise müziği alanında da bu metinlerden faydalanılmıştır (Benakis, 2018, s. 99). Kalan fragmanlar arasında Antik Yunan müziği ve günümüz arasında belki de tek köprü Orta Çağ Ortodoks kilisesinin müziğinin kendisidir (Beaton, 1980, s. 3).

²⁹ Hagiopolitēs örneği haricinde eldeki tüm teori kaynakları oldukça geç bir döneme ait olduğu görülmektedir.

³⁰ Aritmetik, geometri, müzik ve astronomi gibi diğer dersleriyle birlikte.

Bryennios'un Hayatı Hakkında Bilinenler ve Bizans'taki Entellektüel Ortam

Manuel Bryennios (Μανουήλ Βρυεννιοζ, Manouēl Bryennios 1260-1320 civarı), İmparator II. Andronikos Palaiologos'un saltanatı³¹ altında çalışmalarıyla 1300 yılı civarında dikkat çeken Bizanslı bir bilgin ve hümanisttir. Kōnstantinoupolis'de matematikçi, ilahiyatçı, ansiklopedist ve çevirmen olarak faaliyet gösteren Bizans'lı bilgin Maksimos Planudēs'in (1260-1305) arkadaşıdır. Bizans'ın kültür Rönesansı'nın ana aktörlerinden biri olan Bryennios'un İranlı bir bilginden kuadrivium bilimlerini öğrendiği söylenmektedir. Bryennios'un öğrencisi ve Bizans İmparatoru II. Andronikos Palaiologos'un mesazonu³² olan Theodōros Metokhitēs'in (Θεοδωροζ Μετοχίτηζ; 1270-1332) Şiirler kitabından edinilen bilgiler Bryennios hakkında bize şu bilgileri vermektedir:

Bu şehirde, uzun yıllar astronomi ve diğer matematik bilimleriyle uğraştığı bilinen Bryennios adında bir adam vardı. Ben dahil herkes, boş yere uğraştığını, yanlış bir yola girdiğini ve başkalarını da sapırdığını ileri sürerek onunla alay ederdik -ki bu kolayca ispatlandı; daha da kötüsü, diğer insanların onun yanlış olduğunu fark etmeyeceğini düşünmesiydi. Ama hem ben hem de arkadaşlarımla doğru olayları doğru değerlendirmedik. O adam samimiydi ve konusunu çok iyi biliyordu, ama aslında bilmiyormuş ve aptalmış izlenimi veriyordu. İtiraf ettiği gibi, ilmin esaslarını uzak bir diyardan, İran'dan gelen bir adamdan öğrenmişti, çünkü hocasız öğrenmek mümkün değildir. Bunun aksini iddia eden her kim ise yalancıdır. (Metochites ve Polemis, 2017, s. 69-71)

Metokhitēs'in *Stoikheiosis Astronomikē* (Astronomiye Giriş) adlı astronomi üzerine yazdığı kitap geç dönem Bizans'ında bu alanda oldukça zengin bir kaynaktır. Metokhitēs 1313 tarihinde 43 yaşındayken Manuel Bryennios'un öğrencisi olmuş ve bu eserini de Bryennios ile çalışmaları neticesinde kaleme almıştır (Metochites, Paschos ve Simelidis, 2017, s. 1-2). Metokhitēs, öğretmeni Bryennios'un kendisinin özel öğretmeni oluşu ve bildiklerini ona aktarmasıyla ilgili olarak aynı metinde şunları söyler:

Gerçekten de hepimiz bildiği gibi, İran'da bu bilimin incelenmesi yoğun biçimde sürdürülür. Bryennios, bilimin ilkelerini Perslerden aldıktan sonra, onu incelemek için çok çalıştı ve diğer insanlar onun insanları yoldan çıkaracağına inandıkları için fark etmeseler de o amacına ulaşmayı başardı. İnsanların diğer belirli konularda bir yeteneğe sahip olması gibi, o da bu özel bilim için büyük bir doğal yetenekle donatılmıştı. Her halükârda, bütün ilimleri veya en azından çoğunu öğrenebilen insan sayısı çok azdır. Ancak bilge imparatorumuz, onunla yaptığı tek bir görüşmeden onun bilgeliğini kolayca fark ederek takdir etti ve hemen yeni keşfettiği bu yeni bilimi öğrenmemi istedi, çünkü tüm iyi şeyleri edinmemi isterdi. İhtiyatlı bir insanın, büyük bir mal ve servet edinmiş olsa bile, büyük zahmetlere katlanarak, malına yeni bir şey katmaktan kaçınmadığına ve eski ihtişamına yeni bir izzet katmaktan çekinmediğine; bütün insanlar daha fazlasını isterler ve nefes aldıkları ve ruhları bedenlerinde kaldığı sürece arzuları bitmez ve ilminiz ve konuşmanızla en meşhur şahıs olsanız bile, benim tarafımdan her bakımdan şereflendirilseniz bile, "zaten bildiklerinize" ek olarak, ihtişamı her çağda yaygın olan o güzel bilimi öğrenmeyi reddetmeyin; onun insan hayatından kaybolma tehlikesi yoktur. Ama öğrenerek ona güç vereceksin. Öğrenme ve zafer söz konusu olduğunda, kendinizden çok daha aşağı seviyede olan tanınmamış bir adamın öğrencisi olmak zorunda kalsanız da umurunuzda olmasın; bununla ilgilenmek akıllıca olmaz. Tek derdin bu konuda bile büyük olmak ve diğer insanlar arasında prestij sahibi olmak olmalı... Böyle konuştu ve o bilime karşı büyük bir sevgi bir anda içimi kemirdi. Bryennios'u evime aldım ve birkaç gün içinde tüm konuyu ele alıp çalışmamı tamamlamayı başardım. Bunun açık kanıtları, yalnızca önceki teorileri açıklamakla kalmayıp, aynı zamanda "önceden açıklanan" materyalin her özel durumda güvenli bir şekilde daha iyi ele alınmasına ilişkin kendi görüşlerimi de ifade eden yazdığım yazılardır. Astronomi üzerine yeni yazılar yazdım ve çıkardım, böylece "o bilimin bir öğrencisi" güneşin, ayın ve diğer tüm yıldızlar ile ilgili yanlış bir tahminde bulunmaktan ve doğruluğu ve güvenli sonuçları nedeniyle tüm insanlar arasında görkemi büyük olan bu şanlı bilimle birlikte alay konusu olmaktan korkmadan, her özel durumda gerekli olanı öncekinden daha iyi anlayabilir. İmparatora ve diğer tüm insanlara astronominin gerçek ve kusursuz bir bilim olduğuna dair bir kanıt sunan ilk kişi bendim, çünkü güneş ve ay tutulmalarını önceden tahmin etmiştim ve tahminlerimin hiçbiri yanlış çıkmadı. Böylece, uzun yıllardır Roma halkının gözünden kaybolmuş olan "bir bilimi" yeniden canlandırarak ve kuşkulu göründükleri için yanlış olarak kabul edilen şeylerin aslında doğru olduğunu açıkça göstererek büyük bir şan elde ettim; bu durumda da talih imparatorumuza güldü ve ben çok daha fazla şan kazandım. (Metochites ve Polemis, 2017)

Döneminde meşhur matematikçi ve astronom Manuel Bryennios hakkındaki bu bilgiler, ondan ders almış olan İmparatorluk sarayında kâtip olarak görev yapan Mikhaēl Gabras'ın (Μιχαήλ Γαβραζ 1290-1350?) mektuplarından edinilen bilgilerle (Gabras ve Fatouros, 1973, s. 322) paralellik göstermektedir.³³ Fakat Jonker'in de (1970, s. 32) ifade ettiği gibi, Bryennios'un hayatıyla ilgili çok az ayrıntıya sahibiz. Bryennios'un belki de daha sonra Trabzon'da Geōrgios Khrysokokkes'e³⁴ öğretmenlik eden din adamı olan Manouēl ile özdeşleştirilebileceğini de öne sürmüştür.³⁵ Buna göre Khrysokokkes, astronomiyi Manouēl adlı Trabzonlu bir rahipten nasıl öğrendiğini ve Manouēl'in, Khio-

³¹ 1282'den 1328'e.

³² Başbakan ya da baş yardımcı.

³³ Bununla birlikte Ioannes Polemis (2017, s. 69-70) şu notu düşmektedir: "Bryennios'un Doğu dünyasıyla olan bağlantıları için Jonker (1970, s. 32, 82) ve daha yeni çalışmalardan (Byden, 2003, s. 241-261) faydalanılabilir. İkinci verilen kaynak Bryennios'un öğretmeniyle ilgili olarak Şiir'imizin (Metokhitēs'in) sunduğu kanıtları incelerken, 'tüm bu bilgileri ciddiye almanın kesinlikle gerekli olmadığını' yazıyor. Astronomi üzerine kitap toplamak amacıyla İran'a seyahat eden Geōrgios Khioniadēs, Manuel Bryennios ve Geōrgios Pachymerēs'in eserlerinde tanık olunan matematiksel çalışmaların yeniden canlanmasına da katkıda bulunmuştur. Metokhitēs'in bu özel pasaja aklında Khioniadēs olması mümkündür (Ševčenko, 1975)."

³⁴ Trabzon Akademisi'nde Farsça matematik eğitimi alan Geōrgios Khrysokokkes, İran'dan getirilen kitaplara dayanarak, Khioniadēs'in yaptığı çeviriden yararlanarak "Perslerin Astronomik Sistemi" adlı bir risale yazmıştır. Bu, Müslüman bilginlerin geç Bizans bilimi üzerindeki etkilerini göstermektedir (Gökdoğan ve Demir, 2016, s. 5).

³⁵ Böyle bir tanımlama, Konstantinopolis'ten sonraki kariyerini açıklamak için uzun bir yol kat etmiş olmasını gerektirse dahi, kesin kanıtlar yönünden oldukça zayıf bir varsayımdır.

niadēs³⁶ tarafından yapılmış Fars astronomi incelemelerinin çevirilerine sahip olduğunu anlatır. Bu dönemde faaliyet gösteren bilinen tek karakter, öğretisi 1320-40 civarında yer alabilen Khrysokokkes'in ustası rahip Manouēl (Tihon ve Duhoux-Tihon, 1987, s. 477) olsa dahi Bryennios'un kimliğiyle ilgili iddiaların tamamına şüpheyle bakan araştırmacılar da mevcuttur.³⁷ Bryennios ile ilgili elimizdeki ilk kanıt, Maksimos Planoudēs'in Bryennios'a yaklaşık 1292-93'te gönderdiği mektuptur. İçinde, "eski arkadaşı" Bryennios'tan kendi Diofantos³⁸ kopyasını istemektedir ve böylece kendi elindeki kopyasıyla ondakini harmanlayabilecektir (Constantinides, 1982) (Chrysochoou, 2014, s. 120). Bu vesileyle Planoudēs, astronomik bilgisi, çalışmaları ve yedi gezegen üzerindeki gözlemleri için Bryennios'u yüceltme fırsatı bulmuş ve Bryennios'un çalışmalarını reddeden ve kınayanları da cehaletle suçlamıştır. Ne yazık ki bu mektup ne kadar süredir arkadaş oldukları, Bryennios'un Kōnstantinoupolis'te doğup doğmadığı ve burada bir eğitim alıp almadığı hakkında daha fazla ayrıntı vermemektedir. Bryennios'un kariyeriyle ilgili olarak kesin olan, Kōnstantinoupolis'de 1290'larda aktif bir astronom olduğu ve gözleme dayalı bir metodunun olduğudur (Constantinides, 1982, s. 96).

Bizans İmparatorluğu'nun Palaiologoi yönetimindeki zor siyasi konumuna ve Bizans Devleti'nin karşı karşıya kaldığı muazzam mali sorunlara rağmen, entelektüel yaşamın etkileyici boyutlara ulaştığı ve her alanda önemli bir üretkenlik gösterdiği bir dönemi vardır. Hatta araştırmacılar bu döneme Bizans sanatındaki gelişmelerden dolayı *Palaiologan Renaissance* (1261-1453) adını vermektedir (De Faveri, 2023). Bu dönem, 15. yüzyılda Bizans'ın çöküşünden sonra İtalya'ya doğru serpilmiştir. Bununla birlikte, entelektüel üretim tüm Palaiologos döneminde değil, esas olarak 13. yüzyılın sonlarından 14. yüzyılın ortalarına kadar giderek gelişmiş, daha sonra ise bir düşüş yaşamıştır. Bu, Bizans ekonomisinin gerilemesinin bir yan ürünü olarak açıklanır, ancak aynı zamanda kararsız tartışmalardan ve kilise içindeki laiklik karşıtı, manastır çevrelerinin yaygınlığından sonra daha az elverişli bir entelektüel iklimle ilişkilendirilmesi daha olası görülmektedir (Δημητρηζ, 2008). Bizans rönesansında yapılan çalışmalara dair bilgileri şöyle özetlenebilir:

Aritmetik ve geometri, bunların ilintili bilimleri olan astronomi ve müzik teorisi ile birlikte, eğitimin en üst kademesinde öğretilen bilimler kuadriviumu oluşturuyordu. Bununla birlikte, Palaiologos döneminin bazı bilginleri kendilerini antik otoritelerin öğretileriyle sınırlamadılar, bu otoriteler hakkında orijinal yorumlar derlemekle uğraştılar ve bazı durumlarda gelenekten bir kopuş önerecek kadar ileri de gittiler. Örneğin, Maksimos Planoudēs Arap rakamlarının aritmetikte uyarlanmasını önerirken, Nikēforos Grēgoras Jülyen takviminin Batı'daki uyarlamasından iki yüzyıl önce düzeltilmesini önerdi. Gökbilimci Khioniades (13. yüzyılın sonu), Orta çağ İslam'ında astronominin nasıl ilerlediğini fark etti ve sonunda çalışmalarına dahil ettiği Arap-Fars geleneğini incelemek için İran'a kadar gitti. Geōrgios Pakhymerēs (Γεωργιος Παχυμερηζ), Nikolaos Rabdas (Νικόλαος Ραβδάς) ve Manouēl Moskhopoulos (Μανουήλ Μοσχουπολος) gibi bilginler matematikle uğraşırken, Metokhitēs kendini bütünüyle astronomi çalışmalarına adanmıştı. Öğrencisi Nikēforos Grēgoras, astronominin uzun bir ihmal döneminden sonra yeniden canlanmasını aslında Metokhites'e bağlamıştır. (Δημητρηζ, 2008, s. 1-2)

Metokhitēs 1280'lerde, Anadolu'da matematik öğrenimine başlamıştır. Nikomakhos'un aritmetiği, Eukleidēs'in harmonikleri ve geometrisi ile Pergeli Apollōnios, Serenos ve Theodosios'un aynı konudaki eserlerini incelediği bilinmektedir. Ancak, Manuel Bryennios ile özel çalışmaları sayesinde matematik ve özellikle astronomi alanında daha derin bir bilgi edindiği yıllar daha sonra gelir (Constantinides, 1982, s. 156). Bir başka seçkin gökbilimci 14. yüzyıl ortalarında yaşamış olan Theodōros Melitēniōtēs'tir (Θεόδωρος Μελιτηνιωτης; 1320-1393). Fizik, optik ve diğer doğa bilimleri üzerine incelemeler de bulunmuştur. Bizans araştırmacılarının bilimler üzerindeki çalışmalarının kalitesi ve özgünlüğünün, bu alanda önemli bir ilerlemenin temellerini atmış olabileceği meşru bir varsayımdır. Ancak faaliyetlerinin bu yönü, filolojik faaliyetlerinin aksine, Batı'da uzun süre ilgi görmemiş ve imparatorluğun çöküşüyle birlikte hiçbir zaman devam edememiştir.

Bu entelektüel hareketi, Bizans'ta hiçbir zaman çiçek açmamış bir Rönesans'ın ilk aşaması olarak düşünmek doğru değilse bile, geç Bizans Kōnstantinoupolis'indeki bilim adamlarının yalnızca eğitimlerinin kapsamı ve eksiksizliği ile değil, aynı zamanda diğer medeniyetlerden eğitim alma ve yeni yönler keşfetme konusundaki ilgileri açıkça gözlemlenmektedir. 14. yüzyılın ortalarından itibaren başta imparator ve aristokrasi olmak üzere, geleneksel mali destek araçlarının çöküşü, bu kısa ama şaşırtıcı ilerlemenin de sönmesine neden oldu. Akademisyenlerin söz konusu çalışmalarının en azından bir yönüyle -Antik edebiyatla meşgul olma açısından- Rönesans'ın daha geniş ve karmaşık fenomenine katkıda bulunduğu ve bunları Batı'ya aktararak, insanlığın ortak mirasına katkıda bulunduğu söylenebilmektedir. (Δημητρηζ, 2008, s. 4)

Bizans aleminde kuadriviumun önemli bir kolu olan müzik teorisi alanındaki en bilinen yazar ise Manuel Bryennios'tur. Bryennios'tan günümüze kalan tek eseri *Harmonika*'nın 1300 yılı civarında yazıldığı düşünülmektedir. Üç fasıldan oluşan eser, Bizans'daki müzik pratiğinden çok, bir bilim olarak görülen ve Bizans dünyası entelektüel

³⁶ Grēgorios Khioniades (Γρηγοριος Χιονιαδης; 1240-1320), Bizans'lı astronomdur. İran'a gitmiş, dönüşünde Bizans'a tanıttığı matematik ve astronomi öğrenmiş ve Trabzon İmparatorluğu'nda bir astronomi akademisi kurmuştur.

³⁷ "Le seul personnage dont l'activité se situerait durant cette période est le prêtre Manuel, le maître de Chrysococcès, dont l'enseignement pourrait se situer aussi bien vers 1340 que vers 1320 ss. On ne possède sur celui-ci que très peu d'informations et le personnage reste énigmatique. On a tenté, sans grande conviction, de l'identifier avec Manuel Bryennios, auteur d'un volumineux traité à l'Harmonique et maître d'astronomie de Théodore Métochite. Mais cette identification reste douteuse. Outre le récit de Chrysococcès, on trouve mention d'un certain dans une note reproduite dans un certain nom mais il n'est pas certain qu'il s'agisse du même de la note ne nous paraît pas évidente." (Tihon ve Duhoux-Tihon, 1987, s. 477-478)

³⁸ İskenderiyeli Diofantos, (c.200/214 AD – c.284/298 AD) cebir denklemleri ve sayılar teorisi üzerine çalışmış Yunan matematikçi. Burada bahsi geçen eserin 13 cilt olduğu tahmin edilen *Αριθμητικά* (*Arithmētika*) olduğunu varsayıyoruz.

yaşamında yeri olan kuadrivium ilmi kapsamında öncelikle Antik Yunan müzik teorisini temel almaktadır. Kuadrivium geleneğini takip eden Bizans'taki müzik teori çalışmalarının büyük bölümünde olduğu gibi (Μακρῆζ, 2007, s. 277), genellikle eski kaynaklarını kopyalayan, günümüze kadar gelen müzik teorisi çalışmalarından biri olarak Bryennios'un "Harmonika" eseri ilk bakışta kendi zamanının müzik pratiğiyle büyük ölçüde ilgilenmiyor gibi görünmektedir. Theodore Baker'ın *Baker's Biographical Dictionary of Musicians* (1919, s. 124) isimli ansiklopedik eserinde Manuel Bryennios'un son Bizans müzik teorisini olduğu ve eseri *Harmonika*'nın orijinal bir müzik teorisi eseri olmadığı ancak kendisinden önceki büyük Antik teorisyenlerin bir derlemesi ve özeti olduğuna ilişkin bilgiler bulunmaktadır. Aynı zamanda, Rusdolf Westphal (1867) *Griechische Rhythmik und Harmonik* adlı eserinde Manuel Bryennios'un öğretilerine yapmış olduğu referansla "eski oktav türlerinin ve çift oktav sisteminin en gelişmiş biçimini" ele almıştır. Bryennios'un sistemini ele alan bir diğer çalışma ise Heinrich Reimann'ın (1889) *Zur Geschichte und Theorie der Byzantinischen Musik* adlı uzun makalesidir.

Bryennios'un da kendi eserinde pek çok klasik yazardan isim vererek veya vermeyerek alıntı yaptığı görülmektedir. Bunların bir kısmını bu yazarların adlarını da vererek oldukça uzun alıntılarla yapar. Bunlardan bazıları; Pindaros, Aiskhylos, Euripidēs gibi, müzik teorisyenlerinden ise Aristoksenos, Aristeidēs Kointilianos, Ptolemaios'tur. Bunun yanı sıra, Bakkhius, Kointilianos, Eukleidēs, Pakhymeres gibi orijinal yazarlardan adı verilmeksizin yapılan pek çok alıntı içermektedir (Reimann, 1889). Bryennios'un eseri temel olarak; Aristeidēs Kointilianus, Gerasa'lı Nikomakhos, Klaudios Ptolemios, Aristoksenos, Kleoneidēs, Smyrnē'li Theōn, Eukleidēs gibi eski müzik-teorik yazılarından büyük ölçüde yararlanır ve onlardan alıntılar getirir, ama aynı zamanda Neo-Platoncu yazıların müzikal numerolojisini hesaba katar. Bryennios'un eserini kaleme alırken Bizans döneminde bu eski ilmin unutulmasına mâni olmak istediği düşünülür (, 1970). Aynı zamanda kendisinden daha önce yaşamış olan Geōrgios Pakhymerēs (ö. 1310) gibi yazarların eserlerinden daha bağımsız olarak kaleme alınmıştır. Kitabın ilk faslı Aristoksenos öğretilerini kapsar. İkinci fasıl Neo-Pythagorasçı teorileri anlatır ve Pakhymerēs'in yaptığı şekilde tetrakortların bölünümü ile sonlandırılır. Üçüncü fasıl, Pythagorasçı ve Aristoksenosçu ekollerin öğretilerini birleştirir ve bir melodik yapı teorisiyle sonlandırılır. Eserin bütünü ise Pakhymerēs'in eserinde olduğu gibi, müzikoloji ve matematik yöntemlerinin karşılaştırılması üzerine Aristoksenos'un *Uyum*'undan bir alıntıyla bitmektedir. Bir bölümde Bizans kilise müziğinin modlarını (ēkhoi) ve bunları Antik Yunan'daki dizilerle olan karşılaştırmasından da söz edilmektedir. Bryennios'un astronomi ve matematik ilimlerine ilişkin görüşleri, arkadaşı Maksimos Plaunidēs'e yazdığı mektuplar vasıtasıyla korunmuştur (Richter, 2001). Bryennios'un müzik teorisi, Bizans müzik biliminin hayatta kalan en kapsamlı kodlaması olarak, Erken Palaiologos döneminde matematiğe artan ilgiyle bağlantılı olarak antik müzik teorisinin yeniden keşfedilmesine ciddi anlamda katkıda bulunmuştur.

Bizans Müzik Teorisinde İki Ekol ve Bryennios'un Konumu

Kōnstantinoupolis'te 14. yüzyıl Bizans müziği teorisi söz konusu olduğunda araştırmacılar³⁹ iki ayrı ekolden bahsediler (Erevnidis, 2001, s. 57). Yazılı kaynakları 11. ve 12. yüzyıllara dayanan bu ekollerden ilki günümüze değin pek çok araştırmaya konu olmuş olan Hagiopolitēs⁴⁰ geleneğidir. "Teorik ekol" olarak adlandırılan diğer ekol ise Geōrgios Pakhymerēs (Γεωργιός Παχυμερηζ, 1242 – yaklaşık 1310) ve Manuel Bryennios (Μανουήλ Βρυεννιοζ, 1275 – 1340) gibi elitlerin temsil ettiği Kōnstantinopolis merkezli entelektüel çalışmalar temelinde gelişmiştir. Söz konusu Teorik ekolün 10. yüzyılda İmparator Kōnstantinos Porfyrogennētos'un Dionysios isimli bir entelektüel antik teorisyenleri sınıflandıran bir ansiklopedi yazması için görevlendirdiği zaman ortaya çıktığı düşünülmektedir (Erevnidis, 2001, s. 57). Dionysos'u takiben 11. yüzyılda Pseudo-Psellos *Müzik Üzerine* isimli bir eser kazandırmış; 14. yüzyıla kadar yüksek düzeyde eğitilmiş entelektüellerden Nikēforos Grēgoras ve Ioannēs Pediasimos gibi isimler tarafından müzik üzerine teorik eserler yazılmıştır.

Antik Yunan'ın kuadrivium temelinde gelişmiş "Klasik"⁴¹ müzik teorisi Yunanca dili açısından önemliyen, kilise pratiğini ele alan el kitapları yalnızca pratik bir müzik rehberi özelliği taşımaktadır. Bizantinist Christian Hannick (1978, s. 196) bu ikileme dair öne sürmüş olduğu teorisinde; bu iki dünyanın paralel varlığı, iki geleneğin nihayetinde birbirini tamamlamaya çalıştığı şüphesini uyandırmaktadır. Kilise müzisyenlerinin teorik eğitimi klasik müzik teorisi kapsamındayken, uygulamalı eğitimin "sözlü ilahi eğitimi" kapsamında olabileceği; dolayısıyla Bizans'taki eğitim sisteminin teori ve uygulama yönünden birbirlerini desteklediği görüşündedir. Makris (2007, s. 278) gibi araştırmacıların

³⁹ Burada doğru bir biçimde aslında "yerel" araştırmacılardan bahsedilmektedir.

⁴⁰ Bibliothèque nationale de France'da muhafaza edilen (ms. 360) yazması Jørgen Raasted (The Hagiopolites: A Byzantine Treatise on Musical Theory, 1983) tarafından düzenlenmiş ve 14. yüzyıla tarihlendirilmiştir.

⁴¹ "Klasik" terimi "Antik Roma'da "en çok vergi veren, sınıfının en seçkini, örnek teşkil eden" anlamlarına gelmektedir. Söz konusu terim müzik tarihinde 18. yüzyılın ikinci yarısına ait olan Avrupa müziğini karakterize etmek için kullanılmaktadır. Ancak en genel anlamıyla "Klasik" denildiğinde bir model ya da standart bir düzen kastedilir (Yalınkılıç ve Keser Varol, 2023, s. 60).

dile getirdiği bu varsayım; 19. yüzyılın başlarında söz konusu iki gelenek arasında bağlantı kurmaya çalışılarak yeni kilise müziği teorisini şekillendiren Maydos'lu Khristantos tarafından yapılan çalışmalar da göz önüne alındığında akla yatkın gelmektedir.

Bizans müziğinde, Psaltik zikir kılavuzlarında sözü edilmeyen bu Antik Yunan müzik düşüncesi tarafından geliştirilmiş kavramlar (yani aralıklar, cinsler ve sekiz mod) ile Bizans kilise müziğinde yer alan pratiklerin bazı kesişim noktalarının araştırılması uzmanların konuyu anlama ve açıklama çabalarında yola çıktıkları önemli bir referans vazifesi görmüştür. Eski modların ve kilise ekhoslarının basit kavramsal eşleşmesinin ötesinde, gerçekten de bazı önemli kanıtlar sağlayabilecek olan, bu konudaki en önemli ve tek Bizans metni ise Manuel Bryennios'un *Harmonika*'sıdır. Aynı zamanda Klasik Yunan Müzik Teorisi'ni anlatan en seçkin kaynak olması nedeniyle ün kazanmıştır (Μακρηζ, 2007, s. 278).

İşte bu nedenle Reimann şöyle der:

Müzik sanatının bu tarafının Bizanslılar arasında hem tonal sistemin gelişimi hem de nota ile ilgili olarak yadsınamaz değişikliklere uğradığı doğrudur, ancak az sayıda, güvenilir kaynaklar, müziğin tarihsel gelişimine genel bir bakış sağlamaktadır. Bizanslılar arasında teori, tüm teoremleri eski Yunan geleneğine dayandırmak özellikle önemliydi; evet, pratik zamanla eski teoriyle çatıştıysa bile, her zaman yenilikleri eski teorilere bağlamanın ve onları (yine) onlardan türetmenin yollarını ve araçlarını bilir. (Reimann, 1889, s. 335)

Müzik-Bilim Tarihinde Bryennios'un Müzik Teorisi Kitabı Harmonika

Bryennios'un üç fasıldan oluşan *Harmonika* (Uppsala University Library, Gr. 52), (*Βρυεννιοζ*, 1970) isimli teori kitabının bölümleri şöyledir:

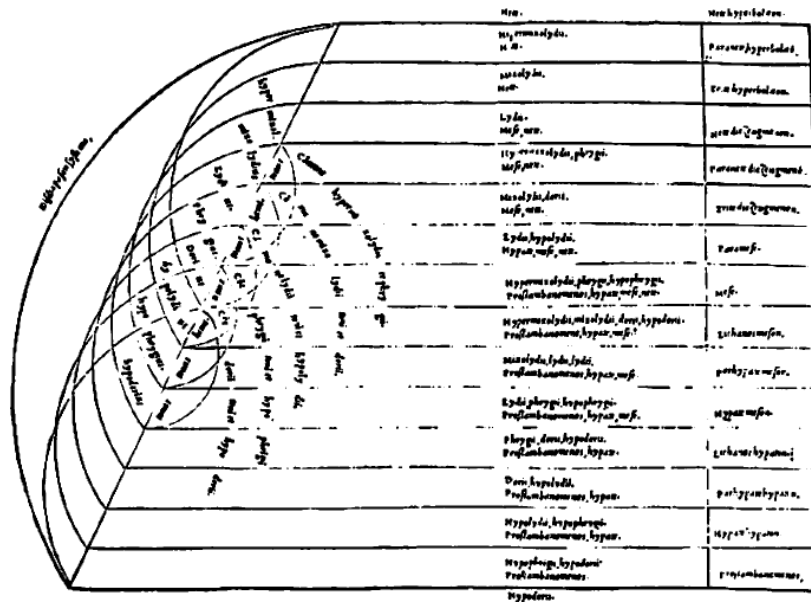
Tablo 2. *Harmonika* yazmasının fasıl ve cüzleri

I. FASIL		
Προοίμιον	1	Giriş (Proimion)
Περὶ τῶν πεντακαίδεκα χορδῶν τοῦ χαλουμένου ἀμεταβόλου συστήματος καὶ τῶν ἐν τούτῳ θεωρουμένων τετραχορδῶν	2	Değişmez nota sistemi olarak adlandırılan on beş müzikal ton ve bunların içinde gözlemlenen tetrakordlar
Περὶ τῶν δύο εἰδῶν τῆς κατὰ τόπον κινήσεως τῆς φωνῆς	3	Sesin hareketinin iki biçimi
Περὶ φυτόργου	4	Müzikal ses (Ptongos)
Περὶ διαστήματος	5	Aralık
Περὶ συστήματος	6	Ton-sistem ya da dizi (systematos)
Περὶ γένους	7	Cins (Genos)
Περὶ τόνου	8	Tonlar (Tonos)
Περὶ μεταβολῆς	9	Değişiklik (modülasyon) (metabolēs)
II. FASIL		
Περὶ τῶν πεντακαίδεκα ἐναρμονίων λόγων καὶ τῶν τὰ σύμφωνα περιεχόντων συστημάτων	1	Bir müzikal sistemde kullanılması uygun olan on beş sayısal oran ve bunların kapsadığı uyumlu diziler
Περὶ ἀντιφώνων καὶ παραφώνων καὶ συμφώνων καὶ ἑμμελῶν καὶ ἐκμελῶν διαστημάτων	2	Antifonik, parafonik, konsonant, dissonant, melodik ve melodik olmayan aralıklar
Περὶ τοῦ ὑπὸ ποιῶν χορδῶν τοῦ πεντακαίδεκαχορδου ὄργανου ἑκάστος τῶν ἐξαιρέτων τε καὶ γνωρίμων ὀκτώ τόνων περιέχεται	3	On-beş telli çalgının mükemmel (temel) ve bilinen sekiz Tono'nin (tonlar) her birinin hangi notaları içerdiği hakkında
Περὶ τοῦ πόσου διαστήματι τῆς φωνῆς ἐστὶν ἕκαστος τῶν ὀκτώ τόνων ἑκάστου ὀξύτερος ἢ βαρύτερος	4	Sekiz Tonos'un birbirinden ayrıldığı aralıkların yüksekliği ya da alçaklığı ile ilgili
Περὶ τῆς διαφορῶν προσηγορίας τῶν ἐπὶ τῶν χορδῶν τῆς ἀρχαιοτρόπου λύρας	5	Antik lirin yedi sesinin farklı adları/ünvanları
Περὶ τοῦ ἀρμονικοῦ κανόνος	6	Harmonik Kanon (monokort)
Περὶ τῆς τοῦ ἀρμονικοῦ κανόνος κατατομῆς	7	Harmonik Kanon'un bölünümü (katetomē)
Περὶ τῆς κατατομῆς τοῦ διατόνου ὀμαλοῦ γένους	8	Eşit Diyatonik cinsin bölünümü
Περὶ τῆς κατατομῆς τοῦ συντόνου διατόνου γένους	9	Yüksek Diyatonik cinsin bölünümü
Περὶ τῆς κατατομῆς τοῦ μαλακοῦ ἐντόνου γένους	10	Yumuşak Tonik cinsin bölünümü
Περὶ τῆς κατατομῆς τοῦ μαλακοῦ διατόνου γένους	11	Yumuşak Diyatonik cinsin bölünümü
Περὶ τῆς κατατομῆς τοῦ χροματικοῦ συντόνου γένους	12	Yüksek Khromatik cinsin bölünümü
Περὶ τῆς κατατομῆς τοῦ χροματικοῦ μαλακοῦ γένους	13	Yumuşak Khromatik cinsin bölünümü
Περὶ τῆς κατατομῆς τοῦ ἐναρμονίου γένους	14	Enharmonik cinsin bölünümü
Περὶ τῆς κατατομῆς τοῦ διατονιαίου γένους	15	Ditoniaion (diyatonal) cinsin bölünümü
III. FASIL		
Περὶ τῆς ἐν τῷ ὄργανῳ τάξεως καὶ κατασκευῆς τῶν προδιελημμένων ὀκτώ τόνων	1	Daha önce incelenen sekiz tonoinin (tonoslar) enstrüman üzerinde kurulum ve düzeni
Περὶ τῆς ἐν τῷ ὄργανῳ τάξεως τῶν πέντε τόνων, ὧν ὁ Ἀριστοξένος μὲνιηται	2	Aristoksenos tarafından bahsedilen beş tonoinin (tonosların) enstrüman üzerindeki yaratılışı/karakteri
Περὶ τῶν τῶν μουσικῶν τε καὶ ὀργανικῶν μέλους ὀνομάτων	3	Vokal ve enstrümantal melodinin terminolojisi
Περὶ τῶν ὀκτώ τῆς μελωδίας εἰδῶν	4	Melodinin sekiz türü
Περὶ τῆς προλήψεως τε καὶ προκρούσεως τῶν τῆς μελωδίας εἰδῶν καὶ τῆς θεωρουμένης ἐν αὐτοῖς κοινωνίας τε καὶ διαφορᾶς	5	Melodi türlerinin Prolepsis ve Prokrosis'i, aralarındaki farklar ve uzlaşma noktaları
Περὶ τῆς πρὸς ἀλλήλα μίξεως τῶν τῆς μελωδίας εἰδῶν	6	Melodik türlerin birbirleriyle bağdaşımı (nasıl bağdaştırıldığı)
Περὶ τοῦ δι' ἣν αἰτίαν ἐπὶ μὲν τῶν ἄλλων γενῶν τὸ μέλος οἱ μέγιστοι τεσσάρων σύστημα τὰ ὀξύτερα ἐπέχουσι διαστήματα, ἐπὶ δὲ τοῦ μαλακοῦ ἐντόνου καὶ τοῦ συντόνου διατόνου οὐχ οἱ μέγιστοι, ἀλλ' οἱ μείζονες	7	Yumuşak tonik ve yüksek diyatonik olması durumunda (en yukarıdaki değil ama en ortadaki), melodik türlerde en üstteki aralığın tetrakordu tamamlamak için gerek olan üçün (üçlünün) neden en büyük oranı tarafından işgal edildiğinin açıklanması
Περὶ τῆς πυκνῶν καὶ ἀπυκνῶν συστημάτων	8	Bir Pyknōn ile olan ve Pyknōn olmadan (apyknōn) diziler/sistemler (systematōn)
Περὶ τοῦ καλουμένου συνημμένου συστήματος	9	Birleşik olarak tarif edilen skala
Περὶ μελοποιίας	10	Melodik kompozisyon (melopoiias)
Περὶ τῶν θέσεων τῶν τετραχορδῶν, δι' ὧν τὸ μέλος ὀρίζεται	11	Melodik sekvensin sınırlandırılması vasıtasıyla tetrakortların farklı pozisyonları

Bryennios'un *Harmonika*'yı ele almasındaki kişisel ve sosyal sebeplerinin yanı sıra kendisinin de eserin "Giriş/*Prooimion*" (Προοιμιον) bölümünde (Βρυεννιοζ, 1970) açıkladığı gibi, çağdaşlarının unutulma tehlikesiyle karşı karşıya kalan Antik müzik teorisi bilgisini korumak için geçmişin en ünlü modellerine dayanarak eserini yazmıştır. Hristiyan Doğu Roma'da Antik Yunan öğretilerinin pek çoğu "*Hellēn*" adının paganizmle ilişkili olmasından dolayı problemliydi. Ancak İtalyan Rönesansın hümanizma hareketinde pek çok kaynağın yanı sıra Bryennios'un *Harmonika*'sının önemli bir yer tuttuğunu gözlemledik. Alexander Lingas dini müzik üzerinde bahsederken Bryennios'un eserinin kapsam ve önemini şöyle açıklamaktadır:

Aynı dönemde, 'Hellēn' teriminin bir kimlik belirteci olarak kullanılması, paganizm ile olan ilişkisi nedeniyle sorunluydu, ancak bu, Orta Çağ Hristiyan Doğu'nun bilim adamlarını ve kâtiplerini, antik müzik teorisini bir Yunan yüksek öğretim müfredatı içinde tutmaktan alıkoymamış ve söz konusu öğretiler Orta Çağ'da yalnızca yüzeysel olarak değişmiştir. Gerçekten de Yunan "uyum bilimi" (*harmonics*), yalnızca eski metinleri kopyalamakla kalmayan, aynı zamanda editöryal müdahalelerde bulunan, yorumlar sunan ve kendi sentezlerini üreten Bizans bilginleri tarafından korundu ve sonunda İtalyan Rönesansına aktarıldı. Söz konusu ürünlerin en kapsamlı örneklerinden biri ise Manuel Bryennios'un *Harmonikler* üzerine incelemesidir. (Lingas, 2019)

Kitap, 14. yüzyıldan beri çok sayıda el yazması olarak günümüze ulaşmıştır ve 15. yüzyılda kısmen Giorgio Valla⁴² tarafından ve tamamen Franchino Gaffurio adına Giovanni Francesco Burana⁴³ tarafından Latince'ye çevrilmiştir. Valla, "*Tonoï*" kavramını Batı rönesansında nispeten anlaşılır duruma getiren ilk hümanisttir. Valla'nın bu konuda yararlandığı kaynaklar arasında Ptolemaios, Kleonides/Cleonides ve Bryennios bulunmaktadır. Ancak Palisca'nın (1985, s. 285) görüşüne göre, Valla bu üçü arasında Bryennios'un *Harmonika*'sını temel olarak seçmiş ve sorularını bunun üzerinden cevaplandırmıştır. Ölümünden sonra yayınlanan büyük eserinin 1491 yılında tamamlamış olduğu müzikle ilgili ciltleri arasında (dördüncü cildin III. ve IV. bölümleri) Bryennios'un metninin bir çevirisini yapmış ve burada "*tonos*" kavramını neredeyse kelimesi kelimesine *Harmonika* metninin üzerinden inceleyerek açıklık getirmeye çalışmış ve Bryennios'un orijinal metninde yer verdiği diyagramları kendisi ele alarak tekrar yayınlamıştır.



Şekil 1. Giorgio Valla'nın Bryennios'tan aldığı diyagramın yorumu, *De expetendis, De musica IV, 3*

Franchino Gaffurio'nun, Boethius'u takiben yazdığı *De Harmonia*'sını⁴⁴ tamamlaması; Bryennios, Aristeidēs Kointilianos ve Ptolemaios'un eserlerinin çevirisini değerlendirme fırsatı bulmasını takiben, sekiz yıl sürmüştür.

Pakhmerēs'in *Kuadvirium*'u Batı Rönesans çevresinde iyi bilinmekteyse de temsilcileri müzikle ilişkili olan bölümleri daha az kullanmıştır. Bununla birlikte, Oxford matematikçisi John Wallis (1616-1703), Bryennios'un orijinal metnini ayrıntılı ve tenkitli biçimde ele almış değildir. Yaklaşık iki yüzyıl sonrasına kadar bu, Ptolemaios'un *Uyum Bilimi* ve Porphyrios'un *Yorumlar* eseri ile bağlantılı olarak kalmıştır. Söz konusu Wallis çevirisinden yaklaşık 300

⁴² Giorgio Valla (Latince: Georgius Valla; Piacenza 1447–Venedik 1500) İtalyan bir akademisyen, matematikçi, filolog ve tercümandı.

⁴³ Bir filozof ve tıp doktoru olan Giovanni Francesco Burana, 1552'deki Giunta baskısından başlayarak Rönesans'ta birçok kez yeniden yayınlanan *Prior and Posterior Analytics* ve *Averroes* yorumlarının çevirileriyle tanınmaktadır. Milano'da Franchinus Gaffurius için müzik incelemeleri (Aristeidēs Kointilianos, Manouël Bryennios) tercüme etti (Colomba, 2017).

⁴⁴ *De harmonia musicorum instrumentorum opus* (1518)

Melopoeia partes	
(Bryennius)	(Valla)
lēpsis	assumptio
hypatoeidēs	hypatoides
mesoeidēs	mesoides
nētoeidēs	netoides
mixis	mixtio
chrēsis	usus
agōgē	ductus
cutheia	rectitudo
anakamptousa	reflexus
peripherēs	ambitus
plokē	complexus
petteia	lusus
tonē	firmitudo
tropoi	modi
nomikos	nomicus
dithyrambikos	dithyrambicus
tragikos	tragicus
genēi	genus
enarmonios	enharmonios
chrōmatikē	chromatica
diatonos	diatonos
systemati	systemate
nētoeidēs	netoides
mesoeidēs	mesoides
hypatoeidēs	hypatoides
tonōs	tonus
dōrios, phrygios	Dorian, Phrygian
ethos	mos
systaltikēn	systalticen
diastaltikēn	diastalticen
hēsychastikon	hesychasticus

Figure 4.5:
Melopoetic terminology in Bryennius and Valla

Şekil 2. Valla'nın Bryennios terminolojisinin Latinceye uyarlaması (Palisca, 1985, s. 86)

yıl sonra Goverdus Henricus Jonker'in 1970 yılında⁴⁵ bir çeviri yayınlanmıştır. Jonker'in bu çalışması, güncel araştırmalar arasında en çok atıf yapılan çalışmalardan biridir. Buna rağmen, söz konusu çalışma Aerts (1976) tarafından da incelenerek tespit edilmiş çok sayıda yazım yanlışı ve çeviri hataları içermektedir. Sonuç olarak, tarihsel müzik-bilim araştırmalarında Bryennios'un açıklamalarına defalarca başvurulsa da tarihi referansların ve alıntılarının analizi, eserin ve yazarın monografik/biyografik bir değerlendirmesinin eksikliği, bu kaynakla da giderilememiştir.

SONUÇ

Bütün bu çalışmalar ışığında Manuel Bryennios'un çok yönlü bir bilgin ve müzik teorisyeni olduğu anlaşılmaktadır. Yaşadığı dönemin Bizans'ı, entelektüel araştırmalar açısından oldukça zengin bir dönemdir. Theodōros Metokhitēs'ten edinilen bilgilere göre, Bryennios, kuadrivium ilimlerine hâkim gerçek bir bilgindir. Günümüze ulaşan müzik teorisi çalışmaları, müzik teorisi/uyum bilimi kitabı "*Harmonika*", hem Antik Yunan müzik teorisi hem de Bizans'ın 13-14. yüzyıl kilise müziği teorisi hakkında bilgiler vermektedir. Kuadrivium kapsamındaki müzik teorisi çalışmaları, "Klasik Yunan" çalışmalarının kapsamlı bir derlemesini içerir. Bryennios'un, Bizans'ta yüksek düzey eğitim gören şahıslarla önemini anlaşıldığı; çalışmalarının İtalyan Rönesans'ında müzik teori alanında eserler veren hümanistlerce pek çok kez incelendiği ve çevirilerinin yapılarak Antik Yunan ve Orta Çağ dünyasının diğer teori kaynaklarıyla mukayesesinin yapıldığı görülmüştür. Rönesans hümanistlerinin bu mukayeseleri, Antik Yunan Klasik Müzik Teorisi'nin anlaşılması ve açıklanmasında Bryennios'tan önemli ölçüde istifade edildiğini gösterir. Tablo-2'de verilen *Harmonika* yazmasının içerdiği bölümlere göre, Bryennios'un müzik kuramına temel olan öğretisi Neo-Pythagorasçı numerolojik müzik teorisi

⁴⁵ Rijksuniversiteit te Groningen (Groningen Üniversitesi) tarafından yayınlanmıştır.

merkezindedir. Yararlandığı diğer kaynaklar arasında, Gerasa’lı Nikomakhos, Aristeides Kointilianus, Smyrna’lı Theōn Klaudios Ptolemaios ve kitabının ilk faslında bir bölüm olarak da yer verdiği Aristoksenos bulunmaktadır. Tetrakortların bölünümünün mukayesesi ile devam eden ikinci fasıl ise Neo-Pythagoras geleneği üzerine kuruludur. Üçüncü fasılda, Bizans kilise modlarını *ēkhoi* ele aldığı ve bunları Antik Yunan “*tonoi*” ve “*tropoi*” gibi sistemleriyle ilişkilendirmeye çalıştığı görülmektedir.

Bryennios, Bizans müzik teorisi geleneğinin bir kolu olan Kōnstantinoupolis merkezli “Teorik ekol” ün önemli bir temsilcisi olarak kuadrivium temelli bir anlatımı benimsemektedir. Bu da antik çağa ait müzik teorisi anlatımının Bizans müzik teorisinde 14. yüzyıla kadar korunduğu ve sürdürüldüğünü kanıtlar. Bryennios’un, bağlı bulunduğu ekol ve teori yazmasındaki bilgiler ele alınarak; kökleri Antik Yunan’a dayalı bu geleneğin önemli bir temsilcisi olduğu ve kendi döneminin kilise pratiklerini, antik teori ile birleştirmeye çalışan önemli bir müzik teorisini olduğu sonucuna varılmaktadır.

Bryennios’un Harmonika yazmasının daha sonraki çalışmalarda incelenerek literatürümüze kazandırılması; Antik Yunan Müziği’nde yer alan “*tropoların-modların*” Bizans ve Osmanlı-Türk musikilerinde yer alan “*ēkhos*” ve makamlardaki gibi ezgisel yapılarla bağlantısını anlamak, *Harmonika*’nın içerdiği terimlerin Antik Yunan ve İslâm edvarları açısından mukayeselerini yapmak ve müzik tarihimizi bir bütün olarak anlayabilmek açısından önemli görülmektedir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazarlar çıkar çatışması bildirmemişlerdir.

Finansal Destek: Yazarlar bu çalışma için finansal destek almadıklarını beyan etmişlerdir.

Yazar Katkıları: Çalışma Konsepti/Tasarım- E.Y., O.L., C.G.; Veri Toplama- E.Y., O.L., C.G.; Veri Analizi/Yorumlama- E.Y., O.L., C.G.; Yazı Taslağı- E.Y., O.L., C.G.; İçerigin Elestirel İncelemesi- E.Y., O.L., C.G.; Son Onay ve Sorumluluk- E.Y., O.L., C.G.;Malzeme ve Teknik Destek- E.Y., O.L., C.G.;Süpervizyon E.Y., O.L., C.G.

Peer Review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The authors have no conflict of interest to declare.

Grant Support: The authors declared that this study has received no financial support.

Author Contributions: Conception/Design of Study- E.Y., O.L., C.G.; Data Acquisition- E.Y., O.L., C.G.; Data Analysis/Interpretation- E.Y., O.L., C.G.; Drafting Manuscript- E.Y., O.L., C.G.; Critical Revision of Manuscript- E.Y., O.L., C.G.; Final Approval and Accountability- E.Y., O.L., C.G.; Material and Technical Support- E.Y., O.L., C.G.; Supervision- E.Y., O.L., C.G.

Yazarların ORCID ID’leri / ORCID IDs of the authors

Erdinç YALINKILIÇ 0000-0001-6425-7700

Oya LEVENDOĞLU 0000-0002-3397-6961

Cenk GÜRAY 0000-0002-9410-725X

KAYNAKLAR / REFERENCES

- Abelson, P. (1906). *The Seven Liberal Arts: A Study in Medieval Culture*. New York: Teacher’s College Columbia University.
- Aerts, W. J. (1976). Review of Manoyh Bpyennioy Apmonika. The Harmonics of Manuel Bryennios, by G. H. Jonker. *Mnemosyne*, 29(4), 432–436. <http://www.jstor.org/stable/4430637> adresinden alındı
- Apostolopoulos, T. (2021). The Musical System: Elaboration and Development. M. S. Tokaç, ve C. Güray (Dü) içinde, *Anadolu ve Komşu Coğrafyalarda Makam Müziği Atlası* (M. Eleftheriou, Çev., s. 824-856). Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı.
- Apostolopoulos, T. ve Skoulios, M. (2021). Bizans-Geç Bizans Dönemine Ait Müzik Teorisi Kaynakları ve Bu Kaynakların Osmanlı Dönemi Müzik Kültürü İle Etkileşimine Dair Dört Makale. M. S. Tokaç ve C. Güray (Dü) içinde, *Anadolu ve Komşu Coğrafyalarda Makam Müziği Atlası* (C. Güray, Çev., s. 807-823). Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı.
- Arel, H. S. (1969). *Türk Musikisi Kimindir?* İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Baker, T. (1919). *Baker’s Biographical Dictionary of Musicians*. C. Schirmer.
- Baskıcı, M. (2016). *Bizans Döneminde Anadolu: İktisadi ve Sosyal Yapı (900-1261)* (2. Baskı b.). Ankara: Phoenix yayınları.
- Beaton, R. (1980). Modes and Roads: Factors of Change and Continuity in Greek Musical Tradition. *The Annual of the British School at Athens*, 75, 1-11.

- Benakis, L. G. (2018). Byzantine Musical Theory (Harmonics). *Wisdom*, 1(10), 98-104.
- Bryennios, M. (tarih yok). Uppsala University Library, Gr. 52. *Works of Aristoxenus, Manuel Bryennios, Aristides Quintilianus etc.* <https://manuscripta.se/ms/100054> adresinden alındı
- Burkhardt, T. (2019). *Doğu'da ve Batı'da Kutsal Sanat*. (T. Uluç, Çev.) İstanbul: İnsan Yayınları.
- Byden, B. (2003). Theodore Metochites' "Stoicheiosis astronomike" and the study of natural philosophy and mathematics in early palaiologan Byzantium. Göteborg: Acta Universitatis Gothoburgensis.
- Chrysochoou, S. (2014). Maximos Planoudes and the "Diagram of Ptolemy". T. G. Koliass ve K. Pitsakis (Dü) içinde, *Aureus* (s. 113-129). Atina: Institute of Historical Research.
- Colomba, C. (2017). Burana, Giovanni Francesco. *Encyclopedia of Renaissance Philosophy*. içinde doi:10.1007/978-3-319-02848-4_1119-1
- Conomos, D. (1981). *Byzantine Hymnography and Byzantine Chant*. ABD: Hellenic College Press.
- Constantinides, C. N. (1982). *Higher Education in Byzantium in the Thirteenth and Early Fourteenth Centuries (1204 - ca.1310)*. Nicosia, Cyprus: Zavallis Press.
- De Faveri, L. (2023, 05 05). 'Palaeologan Renaissance'. Ed. Hubert Cancik and et al. Brill Reference Online. Brill's New Pauly: <https://referenceworks.brillonline.com/entries/brill-s-new-pauly/palaeologan-renaissance-e904050> adresinden alındı
- Erevnidis, P. (2001). Aspects of the Theoretical Controversy Concerning the Byzantine Octoechos System of the Early 14th Century. *περι θρακική επιστημονική περιοδική έκδοση*, 1(3), s. 57-67.
- Gabras, M. ve Fatouros, G. (1973). Die Briefe des Michael Gabras (ca. 1290-nach 1350). Wien.
- Gezek, D. (2006). Bizans Dini Müziğinde "İstanbul Tavrı": Fener Rum Patrikhanesi İlahilerinin Melodik, Ritmik ve Modal Yönden Analizi. Ankara: Başkent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Bilimi Anabilim Dalı Müzik Bilimi Yayınlanmamış Yüksek Lisans.
- Gökdoğan, M. D. ve Demir, R. (2016). Bizans Bilim ve Felsefesine Kronolojik Bir Bakış (1300-1453 Yılları Arasında). *Dört Öge*, 10, 1-10. <https://dergipark.org.tr/en/pub/dortoge/issue/40209/478734> adresinden alındı
- Güray, C. (2017). *Bin yılın mirası : makamı var eden doğu : Edvar gelenegi*. İstanbul: Pan.
- Hannick, C. (1978). Byzantinische Musik. H. Hunger içinde, *Die Hochsprachliche Profane Literatur der Byzantiner* (Cilt 2, s. 183-218). München: Beck.
- Hansen, H., ve Gerald, Q. M. (2022). *Eski Yunanca Dilbilgisi Yoğunlaştırılmış Dersler*. (K. Akalın, Dü. ve K. Akalın, Çev.) İstanbul: ALFA.
- Kahn, C. H. (2001). *Pythagoras and the Pythagoreans: A Brief History*. Indianapolis, IN: Hackett Publishing.
- Kantemiroğlu, D. ve Tura, Y. (2001). *Kitabu 'İlmi'l-Musiki 'ala Vechi'l-Hurufat Musikiyi Harflerle Tesbit ve İcra İlminin Kitabı*. YKY.
- Lingas, A. (2019). In the Byzantine Empire. *Grove Music Online*. UK: Oxford University Press.
- Madrigal, P. M. (2017). *Birinci Yüzyıl Anadolu Kiliseleri*. İstanbul: Kitab-ı Mukaddes Şirketi.
- Metochites, Paschos ve Simelidis. (2017). *Introduction to Astronomy*. World Scientific Publishing.
- Metochites, T. ve Polemis, I. (2017). *Poems*. Turnhout, Belgium: Brepols.
- Nicolaidis, E. (2011). *Science and Orthodoxy From the Greek Fathers to the Age of Globalization*. (S. Emanuel, Çev.) Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Norwich, J. J. (1991). *Byzantium: The Decline and Fall*. London: Penguin.
- Palisca, C. V. (1985). *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought*. London: Yale University Press.
- Raasted, J. (1983). The Hagiopolites: A Byzantine Treatise on Musical Theory. *Cahiers de l'Institut du Moyen-Âge Grec et Latin*, 45.
- Reimann, H. (1889). Zur Geschichte und Theorie der Byzantinischen Musik. (Chrysander, Spitta, ve Adler, Dü) *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, 5, 322-395.
- Richter, L. (1998). Antike Überlieferungen in der Byzantinischen Musiktheorie. *Acta Musicologica*, 70(2), 133-208. <http://www.jstor.org/stable/932707> adresinden alındı
- Richter, L. (2001). *Bryennius, Manuel [Bryennios, Manouēl]*. doi:<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.04214>
- Russell, B. (1987). *A History of Western Philosophy*. London: Unwin Paperbacks.
- Sarton, G. (1942). Music in Western Civilization by Paul Henry Láng; Music in the Middle Ages by Gustave Reese. *Isis*, 34(2), 182-186.
- Ševčenko, I. (1975). Theodore Metochites, The Chora and The Intellectual Trends of His Time, The Kariye Djami. Ševčenko içinde, *Studies in the Art of the Kariye Djami and Its Intellectual Background* (Cilt 4, s. 19-91). London: Routledge ve Kegan Paul
- Skoulios, M. (2012). Modern theory of Byzantine Chant. *NEMO-online*, 1(1), 15-34.
- Tihon, A. (2021). Astronomi. Kaldellis ve Siniosoglou içinde, *Bizans'ın Entelektüel Tarihi* (s. 190-205). İstanbul: YKY.
- Tihon, A. ve Duhoux-Tihon, A. (1987). Les Tables Astronomiques Persanes À Constantinople Dans La Première Moitié Du XIV. *Byzantion*, 57(2), 471-487. <https://www.jstor.org/stable/44171023> adresinden alındı
- Troelsgard, C. (2022). Bizans Edebiyatında Müzik Aletleri. A. Botonakis, N. Malıaras, C. Troelsgard, Botonakis ve Özkılıç (Dü) içinde, *Bizans'ın Sesi Bizans Müzik Aletleri* (s. 25-44). İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Wellesz, E. (1962). *A History of Byzantine Music and Hymnography*. Oxford: Oxford University Press.
- Westphal, R. (1867). *Griechische Rhythmik und Harmonik Nebst der Geschichte der Drei Musischen Disciplinen*. Leipzig: B.G. Teubner.
- Winnington-Ingram, R. (1929, October). Ancient Greek Music: A Survey. *Music & Letters*, 10(4), 326-345.
- Yalnkılıç, E. (2022, 05 16). Anadolu Müzik Kültürüne Antik Kaynaklar ve Arkeolojik Buluntular Üzerinden Bir Bakış: Doğu Müziği Bağlamında Bizans Kilise Müziği ve Antik Yunan Müziği ile Teorik Bağları. *Arkeoloji-Sanat-Müze*. Ankara: ODTU.

- Yalınkılıç, E. (2022). Modern Müzikolojinin Doğuşu: Guido Adler'in "Müzikolojinin Kapsamı, Yöntemi ve Amacı" (1885) Başlıklı Makalesinin Çevirisi ve Tarihi-Analitik Açıklaması. *Sahne ve Müzik*, 26-27. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/smead/issue/71528/1151102> adresinden alındı
- Yalınkılıç, E. ve Güray, C. (2022). «Doğu Müziği Bağlamında Bizans Kilise Müziği ve Antik Yunan Müziği ile Teorik Bağları. 12. *Uluslararası Hisarlı Ahmet Sempozyumu "Müzik ve İklim"*. Kütahya (Online).
- Yalınkılıç, E. ve Keser Varol, S. (2023). Müzik Tarihinde Klasik-Romantik İkilemi: Franz Schubert'in Do-Minör Impromptu'su (D.899 NO.1) Üzerinden Bir İnceleme. *Sahne ve Müzik*, 9(16), 55-80. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/smead/issue/75> adresinden alındı
- Yıldırım, C. (2012). *Bilim Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Βρυεννιοζ, . (1970). *Μανουηλ Βρυεννιογ Αρμονικα*. (G.H.Jonker, Dü.) Groningen: Wolter-Noordhoff Publishing.
- Δημητρηζ, . (2008, 11 27). Πνευματικη ζωη στην κωνσταντινουπολη των Παλαιολογων (Intellectual life in the Palaiologan Constantino-ple). *Εγκυκλοπαιδεια Μειζονοζ Ελληνισμου, κωνσταντινουπολη*: <http://www.ehw.gr/l.aspx?id=10849> adresinden alındı
- Μακρηζ, . (2007). Ο Μανουηλ Βρυεννιοζ και η εκκλησιαστικη μουσικη. *Μουσικολογια*, 19, 277 - 287.

Atf Biçimi / How cite this article

Yalınkılıç, E., Levendoglu, O., Guray, C. (2023). Bizans müzik teorisini Manuel Bryennios. *Konservatoryum – Conservatorium*, 10(2), 13-26. <https://doi.org/10.26650/CONS2023-1339068>

Gilgamesh Destanının Çağdaş Yorumu: Nevid Kodallı ve Ahmed Adnan Saygun'un Gilgamesh Operaları

Contemporary Interpretation of the Epic of Gilgamesh: Gilgamesh Operas by Nevid Kodallı and Ahmed Adnan Saygun

İbrahim Şevket GÜLEÇ¹ , Elif Sanem GÜLEÇ² 

¹Dr. Öğr. Üyesi, Necmettin Erbakan Üniversitesi, Ahmet Keleşoğlu Eğitim Fakültesi, Müzik Eğitimi Anabilim Dalı, Konya, Türkiye

²Doç. Dr. Malatya Turgut Özal Üniversitesi, Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Sahne Sanatları Bölümü, Malatya, Türkiye

Sorumlu yazar /

Corresponding author : İbrahim Şevket GÜLEÇ

E-posta / E-mail : isgsfw@gmail.com

ÖZ

Opera literatürümüzde Gilgamesh destanından esinlenerek bestelenmiş, iki eser vardır. Birincisi müziği Nevid Kodallı'ya, librettosu Orhan Asena'ya ait olan Gilgamesh, diğeri müziği ve librettosu Ahmed Adnan Saygun'a ait olan Gilgamesh operasıdır.

Gilgamesh destanının teması ölümsüzlükken, Kodallı'nın eserinde ölümsüzlük bir araç olarak ele alınmıştır. Gilgamesh'i Gilgamesh yapan perde sonuna dek tükenmeyen özgürlük tutkusudur.

Destan boyunca olayların akışı içinde kahramanın olgunlaşması, bir anlamda bilgisizlikten bilgiye geçiş sürecidir. Saygun'un eserinde, Gilgamesh'in bilgisizlikten bilgiye geçişi tasavvuf yoluyla ele alınır. Gilgamesh'te ölüm vardır, ama bu ölüm, bir son değil bir başlangıçtır.

Destanın librettoya uyarlanmasında asıl metinle kurulan paralellikler-uzaklaşan noktalar ve destanın bestecilerin bakış açısına göre nasıl yapıldığı çözümlemenin odak noktasıdır. Besteci ve libretto yazarı biçimsel ve içeriksel değişimle konuyu yeni bir bağlamda ele alırken, yeni metinler, metinlerarası bir bakış açısı benimsenerek kavranabilir.

Çalışmada yeni tema ve biçim dönüşümünün irdelenmesi amaçlanmaktadır. Bu biçim dönüşümü incelenirken eserler "Olay Çizgisi/Kişiler/Zaman/Mekân/Tema" başlıkları altında değerlendirilmiştir. Metinlerarası ilişkilendirme, bir operanın dramaturjik çözümlemesiyle paralellikler gösterdiğinden, bu çalışma eserlerin sahnelenme aşamasında benzer çözümlemeleri desteklemesi açısından önem taşımaktadır.

Anahtar Kelimeler: Gilgamesh, dramaturjik çözümleme, Türk operası

ABSTRACT

Within the realm of opera literature, two notable works draw inspiration from the Epic of Gilgamesh: "Gilgamesh," composed by Nevid Kodallı with a libretto by Orhan Asena, and another piece with the same title composed by Ahmed Adnan Saygun, who also wrote the libretto. While the overarching theme of Gilgamesh's quest revolves around immortality, Kodallı approaches it as a means, emphasizing the protagonist's profound desire for freedom. Gilgamesh's journey, portrayed by Kodallı, unfolds as a transformation into a wise man with an unending passion for freedom. In Saygun's rendition, the narrative of maturity is woven through the lens of Sufism. Death in this context is not an endpoint but a commencement, adding depth to the story. This paper delves into how composers and librettists interpret and reshape the epic, exploring the divergence and derivation from the original material. The analysis considers various aspects, including storyline, characters, time, place, and theme, shedding light on the intertextual affiliations that aid in understanding these new compositions. The paper emphasizes the evolution of themes and changes in forms as the central focus. As these shifts are examined, the evaluation encompasses subcategories such as storyline, characters, time, place, and theme. The exploration of intertextual connections draws parallels between dramaturgical analyses of opera pieces, offering valuable insights for staging opera productions.

Keywords: Gilgamesh, dramaturgical analysis, Turkish opera

Başvuru/Submitted : 25.06.2023
Revizyon Talebi/
Revision Requested : 21.09.2023
Son Revizyon/
Last Revision Received : 30.11.2023
Kabul/Accepted : 01.12.2023
Online Yayın /
Published Online : 07.12.2023



This article is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License (CC BY-NC 4.0)

EXTENDED ABSTRACT

Folk literature undergoes transformations in form, content, and function, reflecting changes in genre and ideological perspectives. These adaptations, seen in opera librettos, incorporate various approaches like quotation, reference, allusion, reflection, imitation, collage, montage, and rewriting. Orhan Asena's play, "Gods and Humans (Gilgamesh)," staged in 1954 with music by Nevit Kodallı, was later adapted into an opera in 1963. Ahmed Adnan Saygun, on the other hand, composed the Gilgamesh opera based on the classical text, crafting the libretto himself between 1964 and 1979.

The production process involves the recontextualization of the subject by the composer and librettist, resulting in new forms and content that can be understood through an intertextual perspective. Intertextual references connect with the old literary tradition, invoking national and universal emotions. Works based on the Gilgamesh epic are thus defined as rewriting. Orhan Asena's play, created during the 1950s amid political and social transformations, reflects a narrative where the gods side represents outdated systems hindering progress. This forms the basis for the Gilgamesh opera's structure.

Both Kodallı and Asena maintain the hero prototype in the epic, depicting Gilgamesh as a multifaceted character—ruler, lover, friend, and mortal. The opera includes a passionate yet conflicted love and a friendship story, highlighting Gilgamesh's mortality. Saygun, composing in the tumultuous 1970s, presents a Gilgamesh punished by the gods for his tyranny. The hero's search for immortality leads to loss and transformation, evolving from a cruel king to an emotional hero who heeds the warnings of his people. The hero's maturation, a transition from ignorance to wisdom in the epic, is portrayed through the Sufi way in Saygun's opera. The struggle for self-purification leads to the transformation of fear of death into a pursuit of immortality, where death is not an end but a new beginning.

The study explores how composers and librettists, influenced by their thoughts and the socio-political context, redefine the main message of the epic. Intertextuality parallels dramaturgical analysis, creating a model that interpreters can use in their roles. Incorporating drama art lessons in opera department curricula can enhance the theatrical success of singers on the international stage. To present an opera with high visual aesthetics, correct analysis of the dramatic structure is essential during staging, providing a reference source for understanding and interpreting the work effectively.

Giriş

Cumhuriyetin kültür devrimiyle, milli kimliği ve kültürel unsurları barındıran folklor ürünleri üzerine çalışmalar başlatılmıştır. Bu çalışmalar resmî ideoloji ve edebiyatçılar olmak üzere iki farklı kanaldan yürütülmüştür.

"Resmî ideoloji folklor ürünlerine, milli kimliğin inşası açısından; edebiyatçılar ise milli bir edebiyatın oluşturulmasında başvurulması gereken ilk kaynak olma açısından bakmışlardır" (Temur, 2011, s. 307). Bu sayede toplumun kültürel dinamiklerinin milli temeller üstünde yükselmesi amaçlanmıştır.

Halk edebiyatı ürünleri farklı bakış açılarıyla yeniden kurgulanırken; şekil, içerik ve işlev açısından bazı değişikliklere uğramıştır. Bu değişikliklerde uyarlandığı türün şekilsel özellikleri, ideolojik bakış açıları etkilidir. Bu ürünler, opera librettoları içerisinde de varlığını koruyarak alıntılama, gönderme, anıştırma, yansılama, öykünme, kolaj, montaj ve yeniden yazma gibi farklı yönelimler gösterir.

Orhan Asena'nın Tanrılar ve İnsanlar (Gilgamesh) adlı oyunu 1954'de Devlet Tiyatrolarında sahnelenirken, eserin müziklerini Nevit Kodallı yapar. Oyun, 1960'da kitap olarak yayınlanır. Eser aynı yıl Türk Dil Kurumu ödülünü alır. Asena, "1963 yılında müziği Kodallı'ya ait Gilgamesh'i" (İlyasoğlu, 2009, s. 158) operaya uyarlar.

Ahmed Adnan Saygun Gilgamesh (epik¹ dram) operasını klasik metinden yola çıkarak hazırlamıştır. Operanın librettosu bestecisinin kendisine aittir. Saygun operayı 1964-1979 yılları arasında bestelemiştir.

Opera iki temel unsurdan oluşur: Libretto ve müzik. "Libretto; kurgu denen omurgaya eklenmiş güfteler ve/veya sözler dizisidir. Libretto ile müzik yazısı birlikte metin olur" (Günersel, 2007, s. 125). Kurgusu ve prozodi² yapısıyla libretto operanın iskeletini oluştururken, müziksel kurguyu da şekillendirir. Bu süreçte rejî, dramaturji, dekor, kostüm, orkestra şefi ve yorumculardan oluşan farklı disiplinler kendi kurallar çerçevesi içinde birbirine eklenerek eseri sahneye taşır.

Operanın üretim sürecinde besteci ve libretto yazarı biçimsel ve içeriksel değişimle konuyu yeni bir bağlamda ele alırken, yeni metinler, metinlerarası bir bakış açısıyla kavranabilir. Metinlerarası göndermeler "eski yazınsal geleneğin izlekleri yinelenerek, okurda ulusal ve evrensel duyguları uyandırır" (Aktulum, 1999). Metinlerarası yoluyla yeniden yazılan halk anlatıları toplumsal koşulları yeni bir gözle yansıtır. Bu doğrultuda Gilgamesh destanından yola çıkarak yazılan bu eserler yeniden yazma olarak tanımlanabilir.

¹ Olayların destansı anlatımı (Aktüze, 2003, s. 176).

² Konuşmadaki ritimle müziğin ritminin uyum halinde bir araya gelmesidir (Ersel, 2010, s. 60).

Librettolar köken metinle ele alınırken Gonca Gökalp-Alpaslan'ın Metinlerarası İlişkiler ve Gilgames Destanının Çağdaş Yorumları başlıklı kitabında kullandığı “Olay Çizgisi/Kişiler/Zaman/Mekân/Tema” başlıkları altında değerlendirilmektedir.

Metinlerarasılık hakkında yapılmış çalışmalar; roman, öykü, şiir, tiyatro, mitoloji, halk edebiyatı, müzik, resim, mimarlık, çeviribilim, dijital oyunlar ve sinemayla ilişkilendirilmektedir. Opera metnini metinlerarasılık bağlamında ele alan çalışmalar incelendiğinde; Kerem Operası Librettosundaki Kurgusal Unsurların Kerem ile Aslı Hikayesi ve Kerem ile Aslı Oyunu Bağlamında İnceleme ve Karşılaştırılması (2009) ve Ahmed Adnan Saygun'un Gilgames Adlı Epik Dramının Metinlerarası İlişkiler Bağlamında Gilgamiş Destanı ile Karşılaştırılması ve Müzikal Analizi (2016) başlıklı sınırlı sayıda teze ulaşılmıştır.

Eser seçimi için; Operalarımız (1907-2017) ve Kuruluşundan Bugüne Devlet Operasında Sahnelenen Operalarımız başlıklı kitaplar taranmış, toplam 93 Türk operası arasından aynı destanı konu alan Nevid Kodallı ve Ahmed Adnan Saygun'un Gilgames adlı operalarına karar verilmiştir. Bu seçkide amaç, metinlerarasılık yoluyla operaların dramaturjik çözümlemesine katkı sunmak, dolayısıyla kurumlarımız tarafından Türk eserlerinin repertuara alınmasını teşvik etmektir.

Metinlerarasılık, bir operanın dramaturjik çözümlemesiyle paralellikler taşır. Bunun için Murat Tuncay'ın (2003, s.427-432), Operada Rolün Dramatik Boyutları ve Sanatçının Buna Hazırlanması çalışmasının alt başlıkları olan; Kimlik Çözümlemesi, Ortam Çözümlemesi, Dramaturji Çözümlemesi, Dramatik Öz-Tiyatral Biçim İlişkisi, Dramatik Öz-Müzikal Biçim İlişkisi ve Dramatik-Tiyatral-Müzikal Bağlamlar Çözümlemesi'nin incelenmesi gerekmektedir. Başlıklar incelendiğinde;

- Kimlik Çözümlemesi ve Ortam Çözümlemesi: Operanın dramatik kimliği ve yazıldığı ortamın özelliklerini oluşturan genel derlemelerdir.
- Dramaturji Çözümlemesi:
 - Tema, ana tema, yan temalar
 - Mesaj
 - Asal ve yan karşıtlıklar
 - Durumlar: Durumları belirleyen mekan, zaman ve atmosfer ayrıntıları.
 - Genel kişileştirme kurgusu: Asal, ikincil, yan kişiler, koro ve figüranlar.
 - Başlıca rollerin yapısal özellikleri: Biyolojik, psikolojik, sosyolojik nitelikler (v.b.).
 - Rollerin işlevsel özellikleri: Konumu, işlevi, yönelişi, sonuç.
 - Aksiyon gelişimi: İç ve dış aksiyon dinamikleri ve yönelişi.
 - Olay dizisi: Asal olayın gelişimi, yan olayların gelişimi, serimler, gelişimler, düğümler.
 - Motifler: Gerçekçi, politik, psikolojik, sosyolojik, felsefi, tarihsel, akım özelliğinden, yazarın dünya görüşünden kaynaklanan motifler, kılavuz motif ve diğer motifler başlıklarından oluşur.

Dramaturji çözümlemesi görüldüğü gibi çalışmada ele alınan; “Olay Çizgisi/Kişiler/Zaman/Mekân/Tema” başlıklarıyla örtüşmektedir.

*Dramatik Öz - Tiyatral Biçim İlişkisi

Değişen seyirci beğenisi, gelişen oyunculuk anlayışı ve sahne tasarımı anlatım olanakları karşısında eski yapının restorasyonu ile ilgili değerlendirmeler ve seçenek önerilerini içerir.

*Dramatik Öz - Müzikal Biçim İlişkisi

Bestecinin librettonun alt yapısını belirleyen dramaturjik özü; ses değerleriyle yansıtabilmek için geliştirdiği melodik ve armonik yapının irdelenmesidir.

*Dramatik - Tiyatral - Müzikal Bağlamlar Çözümlemesi

Dramatik yapının sahne üzerindeki yansıtılışında, tiyatral ve müzikal anlatım özelliklerinin kesişme noktaları ve bunun rolün seyirciye yönelişinde getirdiği artı özelliklerin değerlendirilmesiyle ilgili çözümler ve önerileri içerir.

Tuncay, tiyatro yapıtlarında uygulanan çözümlemeyi dramatik yapıya sahip bir diğer sanat dalı operaya uyarlamış ve yorumcuların rollerine hazırlanırken yararlanabilecekleri örnek bir çalışma modeli geliştirmiştir.

Destanın librettoya uyarlanmasında asıl metinle kurulan paralellikler-uzaklaşılacak noktalar ve destanın bestecilerin bakış açısına göre nasıl yapılandırıldığı çözümlemenin odak noktasıdır. Çalışmada yeni tema ve biçim dönüşümünün irdelenmesi amaçlanmaktadır. Çalışma opera librettosunun metinlerarasılık bağlamında değerlendirilmesi ve eserlerin sahnelenme aşamasında dramaturjik çözümlemeyi desteklemesi açısından önem taşımaktadır.

Nevit Kodallı'nın Gilgames Operası

Olay Çizgisi

Dört perdeden oluşan Gilgames³ operasında destandaki gibi ölümsüzlük arayışı değil, tanrılarla insanlar arasındaki mücadele anlatır. Destanın aksine Gilgames operasında üçte ikisi insan, üçte biri Tanrı olan Gilgames'in önce Kral En-Me-Kar'ın kişiliğinde insanlığa zulmeden ölümlülerin oluşturduğu yönetim gücüne, sonra insancıklarının⁴ acılı alinyalarını hazırlayan tanrılara karşı mücadelesi dile getirilir.

Gilgames, destanda gücünü ispat etme arzusuyla Enkidu'yu güçsüz düşürüp yenebilmek için ona bir fahişe gönderir. Ancak ilk kavgalarında Enkidu'ya yenilir. Bu yenilgi ona; "olgunlaşma ve insan olarak yumuşama sürecinin başlangıcında olduğunu, en güçlü ve en üstün kişinin kendisi olmadığını öğretir" (Alpaslan, 2007, s. 59-60) ve mücadeleyi dostluk kazanır.

Operada ise Gilgames'in İhtar'ın aşkını reddetmesi üzerine, tanrılar intikam almak için Enkidu'yu yaratır. Gilgames'in annesi Ninsun Enkidu'yu güçten düşürmesi için saray fahişesi Miliza'yı görevlendirir. Miliza Enkidu'yu sarhoş ederek Gilgames'in karşısına çıkarır. Bu karşılaşmada Gilgames'in Miliza'yı itmesiyle başlayan kavgada Enkidu yenilir. Enkidu'yu hileyle yendiğini anlayan Gilgames bir başka sefer karşılaşmayı önerir. Enkidu bu teklifi geri çevirince aralarında büyük bir dostluk bağı kurulur.

Destandaki "yolculukların ilki destanın başında ayrıntıları aktarılmayan: "Bütün ülkeleri dolaştıktan sonra Uruk kentine vardı" diye tanımlanan yolculuktur" (Alpaslan, 2007, s. 40). Operada bu ilk yolculuktan bahsedilmez.

Destanın ve operanın olay çizgisindeki ikinci yolculuk ve ikinci mücadele, Gilgames ve Enkidu'nun Humbaba'yı yenecek üzere Katran Ormanları'na yaptığı yolculuktur. Bu yolculuğun amacı destanda ölümsüz bir ad bırakmak, operada yönetim gücüne ve tanrılarının acımasızlığına karşı durmaktır. Enkidu ve Gilgames'in dostluğu tanrılarının öfkelerini ikiye katlar. Göklerin Boğası ve Humbaba Katran Ormanları'nda onları beklemektedir. Çok geçmeden kahramanlar bu mücadeleyi de kazanırlar. Öfkeden çılgına dönen İhtar intikam almak için güzelliğiyle Enkidu'yu büyüler. İhtar'ın güzelliğine aldanan Enkidu ona dokunduğu anda hayatını kaybeder. Gilgames'in, Enkidu'nun kaybıyla "insan olduğunun farkına varışı, ölümün ve ölümlülüğün farkına varışıyla eş zamanlıdır" (Alpaslan, 2007, s. 53).

Destanın üçüncü yolculuğu Utnapiştim'i arama macerasıdır. Enkidu'nun kaybıyla Gilgames ölümsüzlüğünün sadece tanrılara özgü olduğunun farkına varır. "Bu yolculuk kahramanın yas sürecinin bir parçası gibidir" (Alpaslan, 2007, s. 41). Destanda ayrıntılı biçimde anlatılan yolculuk Gilgames'in gerçek sınavının başladığı yerdir. Kahraman, Utnapiştim'e ulaşabilmek için; Akrep adam ve karısından korkmadığını gösterir, Sakiye Siduri'yle konuşur, Taştankiler'i dağıtır, Urşanabi'yi bulur, ölüm suyunu geçer. Bütün bu tecrübeler "Gilgames'in insan yanının giderek güçlendiği bir süreç" (Alpaslan, 2007, s. 41) olarak tanımlanabilir. Operada Utnapiştim'i arama yolculuğu üçüncü yolculuktur. Enkidu'nun kaybıyla Gilgames ölüm karşısındaki çaresizliğini sorgularken, Gilgames'in karşısına çıkan Kör Adam ölümsüzlüğün sırrını Utnapiştim'den öğrenebileceğini söyleyerek ona yol gösterir. Kahraman dördüncü perdede Urşanabi'nin kayığıyla Utnapiştim'in yanına gelmiş, yorgunluktan altı gün boyunca uyuyakalmıştır. Utnapiştim'e ölümsüzlüğün sırrını sorduğunda, onun bu gizi öğrenmek için yaşanacak tufanı insanoğlundan sakladığını, hiç acımadan onları ölüme terk ettiğini ve sonuçta nasıl yalnız kaldığını öğrenir. Öğrendikleri karşısında dehşete düşen Gilgames tanrılar için insanlarına asla ihanet etmeyeceğini söyler. Kurtuluşu İhtar'da arar. İhtar, Gilgames'i sevdiğini ama ona yaklaşmaması gerektiğini söylese de tutkularına engel olamayıp birbirlerine sarılırlar. Gilgames yüzünü kaybeder. Yüzsüz bırakılarak tanrılar tarafından ölümsüzlükle cezalandırılır. Destanda "Gilgames'in ölümsüzlük otunu bulma süreci dördüncü yolculuk, Gilgames'in otu alıp Uruk'a dönmek üzere yola çıkışı beşinci yolculuk olarak" (Alpaslan, 2007, s. 41-42) düşünülebilir. Operada bu iki yolculuktan bahsedilmez.

Alpaslan'ın belirttiğine göre; Orhan Asena, Tanrılar ve İnsanlar adlı oyununu Enver Behnan Şapolyo'nun hikâyesindeki yorumla birleştirir. Şapolyo, destanın orijinalinde olmayan bir giriş bölümü eklerken, kahramanın doğumunda yaşanan mucizeleri anlatır, Enkidu'nun ölümünü kısa geçer. Hikayede Gilgames ölümsüzlüğü İhtar'a kavuşabilmek için ister ve İhtar'a sarıldığı anda ölür. Asena hikayedeki bu ayrıntıları oyunda ve operada kullanır.

³ 27 Ocak 1964'de dünya prömiyeri yapılan Gilgames operasını Cüneyt Gökçer sahneye koymuştur. Ankara Devlet Opera ve Balesi tarafından seslendirilen eseri yorumlayan sanatçılar: Orkestra Şefi: Nevit Kodallı, Koro Şefi: Domenico Trizio, Dekor: Refik Eren, Kostüm: Hale Eren, Koreografi: D.H.Tomlinson'dur. Solistler: Ayhan Baran (Gilgames), Belkis Aran (Nin-Sun), Sevda Aydan (Miliza), Müveddet Günbay (İhtar), Selim Günokur (Enkidu), İhsan Şenol (Utnapiştim), Süleyman Güler (Yaşlı Kör), Yalçın Davran (Koro Başı), Edip Aktugan (Urşanabi), Ali Koç (Anu), Remziye Alper (Antum), Bergam Kızıltuğ (Aruru), Adnan Başer (Şamaş'ın Sesi), Nejat Çıdamlı (I.Gelen), Yüksel Toksöz (II. Gelen), Halk Korosu, Tanrılar Korosu, Saray Uluları Korosu (A.D.O.B, 1965, s.4).

⁴ Orhan Asena bu sözcüğü ezilenler, mutsuzlar, yenik kişiler anlamında kullanır (Saraç, 1971, s.126).

Kişiler

Gilgameş, Nin-Sun, İştar, Enkidu, Şamaş, Miliza, Anu, Antum, Aruru, K r, Urşunabi, Utnapiştim, Saray Uluları, Koro (Halk)

Birinci perdede kendini insanlarına adayan Gilgameş; halk ve Nin-Sun tarafından üstün bir  nder olarak betimlenir. Gilgameş, tanrılarla olan mücadelesine halkı için girmiş olsa da, insanlarla tanrılar arasında hep yalnızdır. Destanda; tanrıların bir kısmı Gilgameş'ten yana, diğerleri ona karşıyken, operada; ondan yana olan hiçbir Tanrı yoktur. Sadece, babası güneş Tanrısı Şamaş, Gilgameş'i olacaklara karşı uyarır. Bu, onun varlığını ve savaşını destana göre daha dramatik kılar.

İkinci perdede; Gilgameş ve Enkidu'nun karşılaşması, dost olmaları, göklerin boğasını ve Humbaba'yı yenmek için çıktıkları yolculukla artan heyecan   nc  perdede inişe geçer,  nk  Enkidu'nun  l m  Gilgameş'i olgunlaştırır. Bu sayede insanoğlunun ölümlü olduğunu kavrar. Dördüncü perdede, kahraman ölümsüzlüğün bedelini öğrendiğinde dehşete düşer. Ebediyen yaşamak, yalnızlığa katlanmayı gerektirmektedir. Utnapiştim'den aradığı sırrın tanrıların elindeki ölümsüzlük değil, özgürlüğü olduğunu fark eder. İştar'ı çağıran Gilgameş için ölüm; artık bir kurtuluş özlemidir. İştar'a sarıldığında  lmez. Sonsuza dek yaşamanın bedelini yitirdiği yüzüyle ödemek zorunda kalır.

Gilgameş, destanda ölümsüzlüğü ararken, operada ölümlülüğünü fark ettiğinde insan olmayı tercih etmiştir. Destanda da, operada da yenilse de dimdik ayaktadır.

Enkidu operada destana oranla daha geri planda ele alınmaktadır. Tanrıların Gilgameş'e olan öfkesi nedeniyle onu yenmek için gönderilmiştir. Enkidu Gilgameş'e yenilişinin ezikliğini duyan, onun için kendini feda edebilen, dostunun mücadelesinde her zaman yanında olan, korumacı bir kişiliğe sahiptir. Operada Enkidu'nun işlevi, ölümün kaygısını ve acısını hissettirmekten çok Gilgameş'in İştar'a duyduğu aşkın farkına varmasını sağlamaktır.

İştar destanda tutkusu nefrete, nefreti şefkate d n rebilen bir karakterdir. Gilgameş'le arasındaki ilişki nefret ve g c ilişkisidir. Bu ilişki operanın birinci perdesiyle benzerlik gösterir. Eserin   nc  perdesinde İştar'ın ölümsüzlüğe, Gilgameş'in ölümlülüğe ve halkına yazgılı oluşu operanın çatışma öğelerinden biri haline dönüşür. Gilgameş İştar'a duyduğu aşk nedeniyle ölümsüzlüğü ister. Operada destandaki ölümsüzlük otunun işlevini İştar üstlenirken, bir  l ml ye ölümsüzlük verebilmesi mümkün değildir.

Gilgameş'in annesi Nin-Sun; destanda oğlunun rüyalarını yorumlar, sağduyusuyla yol gösterir ve onun için dua eder. Operada da Gilgameş için yol gösteren, düşlerini yorumlayan, fedak r bir anne, tanrılarla insanlar, halkla Gilgameş arasında bağlayıcı bir g c tür. İkinci perdede oğlunun Enkidu'yu yenebilmesi için Miliza ile bir oyun planlar. Destanda ve operanın ikinci perdesinde Gilgameş'in ardından ettiği duayla sahdeden çekilir ve bir daha görülmez. Temsil ettiği bilgeliği ve deneyimi,   nc  perdede K r Adam, dördüncü perdede ise Utnapiştim üstlenir.

  nc  perdede K r Adam Gilgameş'in genç ve sağlam gözleriyle g remediklerinin ironik bir biçimde altını çizer. Gilgameş'e tanrılarla insanlar arasındaki en büyük farkın ölümsüzlük olduğunu, ölümsüzlüğün sırrını öğrenmek için Utnapiştim'e nasıl ulaşması gerektiğini anlatır. Yaptığı betimleme seyircinin imgeleminde canlanır.

Operada Utnapiştim insanlardan ve tanrılardan uzaktır.  l ms zd r fakat mutsuzdur. Gilgameş'in ölümsüzlüğü aşk için istediğini ama bu aşkın ona acı ve mutsuzluk getireceğini bilmektedir. Utnapiştim'in Gilgameş'le konuşması insanoğluna i  d k ş  gibidir. Destanda bir kurtuluş mücadelesi olarak anlatılan tufan hikâyesi, operada Utnapiştim'in insanlara ihaneti olarak işlenir. Utnapiştim'in bu hesaplaşması ve uyarısı, Gilgameş'in kendi gücünün farkına varmasını sağlar.

Utnapiştim'in işlevini, ikinci perdede fahişe Miliza  stlenir. Sadece ikinci perdede görülen Miliza, Nin-Sun'un emriyle Enkidu'yu ehlileştirerek Uruk'a getirir. Gilgameş'in karşısına çıkarır. Destanın yan öğelerinden biri olan Enkidu'yu insanlaştırma sürecini anlatarak operaya dâhil eder. Miliza, Enkidu'ya duyduğu aşk sayesinde Gilgameş'e gerçekleri gösteren, cesur bir kadındır. Utnapiştim gibi Miliza da Gilgameş'in görmediklerini gösterir, bilmediklerinin farkına varmasını sağlar. Miliza'nın sözleriyle Gilgameş'in hayatında yeni bir evre başlar, böylece can dostunu bulur.

Zaman

Destanda doğumu ve çocukluğu anlatılmayan Gilgameş bütün ülkeleri dolaştıktan sonra Uruk'a gelir. Zamanın akışı kahramanın gençlik döneminde durmuş gibidir. Halkın tanrılara yalvarmasının ardından Enkidu'nun yaratılmasıyla destanda zaman akmaya başlar. Olay çizgisinin heyecanlı noktalarında zamanın yavaşladığı, bu sayede gerilimin ve merakın yükseldiği gözlenir.

Destanda tarihsel bir döneme işaret edilmemesi, kişilerin mitolojik ya da yarı mitolojik varlıklar olması zaman-sızlığı g clendirir. Operada da benzer zamansızlık kavramı muhafaza edilmiştir. Opera, Gilgameş'in gençliğinin en g c l  döneminde başlar. Enkidu'nun ölümüyle Utnapiştim'i bulmak için yola çıktığında geçen zaman Gilgameş'in olgunlaşmasıyla sonlanır.

Destanda ve operada tekrarlanan zaman ölçütleri olayların akışını duyurur. Operanın ikinci perdesinde Miliza Nin-Sun'a: "Gün üstümüzde/ Altı kez doğdu battı/ İlk gün bilgisiz/ Ürkek/ Tıpkı bir çocuk!/ İkinci gün o erkek ben dişi!/ Üçüncü, dördüncü, beşinci günler çılginlar gibiydik tutkularımızla!/ Altıncı gün sallanıyordu öylesine yorgun/ Bitkin/ Yedinci gün hayvancıkları düştü usuna/Gitti (A.D.O.B, 1965)" ve üçüncü perdede Kör Adam Gilgameş'e: "Gün batışına doğru yedi kez yedi dağ, yedi kez yedi çöl/ Yedi kez yedi deniz aşmak gerek" (A.D.O.B, 1965) sözleriyle tekrarlanan zaman ölçütleri duyurulur.

Dördüncü perdede, Gilgameş'in Utnapiştim'e ulaşmak için yaptığı yolculuk sonrasında Utnapiştim: "Gün üstünde altı kez doğdu battı! Gilgameş: Yalan! Utnapiştim: İşte kanıtı Gilgameş/ Altı günlük tayınların/ Hergün için bir tane/ Bak!/ Birincisi büzülmüş/ İkincisi kuru/ Üçüncüsü yaş/ Ötekiler bayat/ Bu da bugünkü/ Bak!/ Taptaze" (A.D.O.B, 1965) derken ve Gilgameş'in Utnapiştim'e "Enkidu gözümün önünde öldü/ Onu İştâr'ın ateşi yaktı/ Altı gün altı gece/ Döğündüm başucunda/ Sağır tanrılara yalvardım/ Yedinci gün kurtlar dökülüyordu burnundan" (A.D.O.B, 1965) sözleriyle zamana vurgu yapılır.

Mekân

Destanda ve operada olayların geçtiği yer, Mezopotamya'dır. Operada birinci, ikinci, üçüncü ve dördüncü perdelerdeki sahne betimlemeleri aşağıdaki gibi yer almaktadır.

Birinci perde Uruk kentinden geçerken, ikinci perde: Uruk'ta bir ziguratın içidir. Üçüncü perde bahar ayında sedir ormanları ve Humbaba'nın dağlarında betimlenirken, dördüncü perdede Utnapiştim'in mağarasının önü tasvir edilmiştir.

Destanda adı geçen Uruk şehri bir uygarlık merkezi aynı zamanda kutsal bir kenttir. Operada Uruk kentine ait betimlemelere yer verilmez. Destandaki mekânlar arasında gerçekte gerçeküstü arası bir noktada, sedir ya da Katran Ormanları vardır.

"Sandars, her koşulda ormanın hayal ürünü olmadığını, kuzey Suriye'deki Amanosların ve İran'ın güneybatısında Elam'daki bir ormanın söz konusu edildiğini belirtir" (Alpaslan, 2007, s. 97). Destanda yer alan gerçeküstü mekânların kullanımı, 1998'de sahnelenen Gilgameş⁵'te "tasarımcının sisli ışıklama tasarımı, tanrıların soyut masalsi görünümü ve eski Mezopotamya giysileri" (Tuncay, 1998, s. 48) benzer bir arkaik etki yaratmayı başarmıştır.

Tema

Gilgameş destanının teması ölümsüzlüktür. Operada bu tema bir araç olarak ele alınmıştır. Libretto yazarının üçte ikisi insan olarak ele aldığı ve insanlara yakınlaştırdığı Gilgameş, toplumdan ileri bir önderdir. İnsanları, onu tanrılar karşısında yalnız bıraksa da o ödün vermeden yoluna devam eder. Utnapiştim insanlara ihanet pahasına tanrıların kölesi olmayı istemez. Tanrıların sırrını reddeder, özgürlük coşkusu ona yetmektedir.

Asena Gilgameş'in asıl gücünü ve operaya hâkim olan düşünceyi şu cümlelerle özetler: "Neydi insanı kahraman kılan, sonsuz cesareti mi? Eşsiz gücü mü? Gilgameş'i Gilgameş yapan perde sonuna dek tükenmeyen özgürlük tutkusudur" (Tuncay, 1998, s. 47).

Gilgameş kadere boyun eğmeyen, halkın umudu olan, aşk için özgürlüğünden vazgeçmeyen bir kahramandır. Saraç (1970, s. 154) kahramanın bu özelliğini "amacına doğru, ödün vermeden yürüme kararlılığını" Atatürk'le özdeşirir.

Opera ve destanda ortak kullanılan motiflere baktığımızda; Gilgameş'in tanrısal ve insansal özellikler taşıması (üçte iki Tanrı üçte bir insan), Gilgameş'e eşit güçte Enkidu'nun yaratılması, Enkidu'yu şehre getirmek için bir fahişenin gönderilmesi, Enkidu'nun fahişe sayesinde insanlaşması, Nin-Sun'un düş yorumlaması, Gilgameş ve Enkidu'nun dost olması, Humbaba'yı öldürmeye gitmeleri, şehrin ihtiyarlarının (koro) ve Nin-Sun'un onlar için dua etmeleri, halkın (koro) Gilgameş'i Enkidu'ya emanet etmesi, İştâr'ın kendini Gilgameş'e sunması ve reddedilince intikam almak istemesi, tanrıların Gilgameş'i cezalandırmaya karar vermeleri, Enkidu'nun ölmesi, Gilgameş'in günlerce yas tutması, ölüm gerçeğini uzun süre algılayamaması, bir gün kendisinin de öleceğini anlaması, ölümsüzlüğü aramaya karar vermesi, ölümsüzlüğe ermiş tek insan olan Utnapiştim'e ulaşmak için Urşunabi'yi bulması, yüz yirmi kürekle ölüm (ateş) suyunu aşmaları, Nuh tufanı, Utnapiştim'in Gilgameş'i altı gün altı gece uyumama sınavından geçirmesi, Gilgameş'in yorgunluktan uyuyakalması, Utnapiştim'in karısının Gilgameş'in başucuna her gün için bir ekme bırakması, Gilgameş'in uyuduğunu reddetmesi, sınavı geçemediği halde Utnapiştim'den ölümsüzlüğün sırrını istemesi görülmektedir.

Operada destandan farklı olarak kullanılan motifler arasında; Gilgameş'in üçte bir tanrı üçte iki insan olması, halkın Gilgameş'ten yardım dilemesi, halkla Gilgameş arasındaki ilişkinin olumluluğu, Nin-Sun'un düş görmesi, Enkidu'yu şehre getirmek için bir fahişe gönderilmesini Nin-Sun'un emretmesi (destanda bu fikir avcının babasına ve Gilgameş'e

⁵ Gilgameş operası 1998'de rejisör Mehmet Ergüven tarafından Mersin'de sahneye konulmuştur (Mersin prömiyeri: 7 Mayıs 1998 (M.D.O.B, 1998, s.80).

aittir), fahişe Miliza'nın Enkidu'ya âşık olması, Enkidu'nun Gilgameş'e yenilmesi, Enkidu'nun kendini İştar'a kurban ederek Gilgameş'i kurtarması sayılabilir. Opera ve destanda yer alan ortak ve farklı motifler Asena'nın Tanrılar ve İnsanlar (Gilgameş) oyunuyla büyük benzerlik taşımaktadır.

Ahmed Adnan Saygun'un Gilgameş⁶ Operası

Olay Çizgisi

Destanın ve operanın olay çizgisine mücadeleler ve yolculuklar hakimdir. Gilgameş, Enkidu'yu kolaylıkla yenebilmek için ona bir fahişe gönderir. Amacı onu güçsüz bırakmaktır. Ancak yaptıkları dövüşte Enkidu'ya yenilir. Bu yenilgi ona; en güçlü ve en üstün kişinin kendisi olmadığını öğretir ve bu mücadelenin sonunda iki kahraman dost olur.

Destandaki ilk yolculuk: "Bütün ülkeleri dolaştıktan sonra Uruk kentine vardı" diye tanımlanan, ayrıntılarından bahsedilemeyen yolculuktur" (Alpaslan, 2007, s. 40). Operada bu ilk yolculuktan bahsedilmez.

Destanın ikinci yolculuğu, Gilgameş ve Enkidu'nun Humbaba'yı yenmek üzere Katran Ormanları'na yaptığı yolculuktur. Destanın yanısıra operanın olay çizgisinde de yer alan bu yolculuğun ortak amacı ölümsüz bir ad bırakmaktır. Destanda yolculuk hakkında Gilgameş ve Enkidu arasında geçen diyaloglar operanın ikinci perde birinci sahnesinde Şamaş tarafından benzer bir dille aktarılır. Yolculuktan zaferle dönen Gilgameş, ülkesini canavardan kurtarmış, halkının sevgisini kazanmış, gücünü ve yiğitliğini ispatlamıştır.

Destanın üçüncü yolculuğu olan Utnapiştim'i arama macerası kahramanın yas sürecinin bir parçası gibidir. Enkidu'nun kaybıyla Gilgameş ölümsüzlüğün sadece tanrılara özgü olduğunun farkına varır. Bu yolculukta edindiği tüm tecrübeler onun insan yanını güçlendirir. Utnapiştim'i arama yolculuğu operadaki ikinci yolculuktur. Enkidu'nun kaybıyla Gilgameş ölüm karşısındaki çaresizliğini sorgular. Üçüncü perde birinci sahnede yüreğine ölüm korkusu düşen Gilgameş'in yaşadığı acıyı dile getiren farklı iç sesleri duyulur. Ardından, bir destan anlatıcısını çağrıştıran Hikayeci'nin sözlerinden, Gilgameş'in ölümsüzlüğün çaresini aramak için yolculuğa çıkacağı anlaşılır.

Hikayeci Gilgameş'in Maşu dağına aştığını, Akrep adamlarla karşılaştığını, Tanrıça Siduri'nin bahçesine geldiğini söyler. Operanın üçüncü perde ikinci sahnesinde yolculuğun devamını Şamaş anlatırken, üçüncü sahnede Utnapiştim, Gilgameş'e ölümsüzlüğe nasıl kavuştuğunu, Tanrı Ea'nın buyruğuna uyararak tüm sevdiklerini nasıl geride bıraktığını pişmanlık ve derin bir yalnızlık duygusuyla anlatır.

Destanda "Gilgameş'in ölümsüzlük otunu bulma süreci dördüncü yolculuk, Gilgameş'in otu alıp Uruk'a dönmek üzere yola çıkışı beşinci yolculuk olarak" (Alpaslan, 2007, s. 41-42) düşünülebilir.

Operadaki son yolculukta; Utnapiştim'in Gilgameş'e bağışladığı ölümsüzlük otunun getireceği ihtiraslardan korkarak vazgeçmesi ve bu sayede gerçek sevgiye yani ilahi aşka kavuşması anlatılır. Gilgameş içsel bir mücadele içindedir. Destanda ölümsüzlüğü arayıp ölümlülüğe mahkum oluşunun acısıyla kıvranırken, operada onu genç tutacak sihirli otun kazandıracağı ihtiraslardan vazgeçerek nefesine karşı bir mücadele vermiştir.

"Destan boyunca izlenen olgunlaşma süreci, bir anlamda bilgisizlikten bilgiye geçiş yani bilinçlenmedir" (Alpaslan, 2007, s. 47-48). Saygun; Kerem ve Köroğlu operalarında olduğu gibi Gilgameş'te de bilgisizlikten bilgiye geçişi tasavvuf yoluyla ele almıştır. Joseph Campell'in kahramanın mitolojik macerasında sunduğu; "ayrılma, erginlenme, dönüş" formülü Yunus'un tasavvuf felsefesine dayanarak söylediği "hamdım, yandım, piştim" sözleriyle bağdaştırılabilir.

Destanın ve operanın olay çizgisindeki ikinci mücadele, Gilgameş'in Enkidu'yla birlikte Humbaba'ya karşı verdiği mücadeledir. Cesarete ve fiziksel güce dayalı bu mücadele operanın birinci perde birinci ve ikinci sahnesinde işlenir. Sahnede savaşın yarattığı endişe ve korku Şamaş'ın sözlerine yansır. Her iki metinde de Humbaba'ya karşı verilen mücadele benzerlik gösterirken, tanrıların öfkelerini üzerine çeken Gilgameş, Enkidu'nun yokluğuyla cezalandırılır. İştar, Gilgameş'in Humbaba'nın karşısında zafer kazanmasına öfkelenirse de, onun gücüne ve güzelliğine hayrandır. Hayranlığını dile getirerek sahip olduğu herşeyi Gilgameş'e sunan İştar, reddedilir. Öfkeden deliye dönen Tanrıça intikamını almak için tanrılarla konuşup Göklerin Boğası'nı yere indirir. Bu mücadele, Göklerin Boğası'nın mağlubiyetiyle sonuçlanınca, tanrılar kahramanlardan birinin ölmesine karar verir. Enkidu hayatını kaybeder. Gilgameş, Enkidu'nun kaybıyla ölümlü olduğunu duyumsar.

Kişiler

Yalnız Raksedenler: Gilgameş, Enkidu, Humbaba, Ceylan, Bir Gelin ile Güvey, İştar Kızı, Yılan, Siduri

Yalnız Konuşanlar: İrnina, B Düşünce Hayali, C Düşünce Hayali, Utnapiştim

⁶ Eserin librettosu Bilkent Üniversitesi Ahmed Adnan Saygun Müzik Araştırma ve Eğitim Merkezi'nden temin edilmiştir (Saygun, ?). Ahmed Adnan Saygun'un Gilgameş operası henüz sahnelenmemiştir.

Şarkı Söyleyenler: İştâr, Bir İştâr Kızı, Ninsun, Antum, Antum, Hikayeci, Şamaş, Enlil, Anu, A Düşünce Hayali, D Düşünde Hayali, Bale, Koro (E Düşünce Hayali)

Gilgameş, destanda yenilmez bir kahramanken, artık arkadaşı için yas tutan ve ölüm korkusunu hisseden biridir. Operada Gilgameş'in düşünceleri; halkın (koro), Şamaş'ın, Ninsun'un, Hikayeci'nin, düşünce hayallerinin ve Utnapiştim'in sözleriyle duyurulur. Tanrısal niteliklere sahip, gücü ve güzelliğiyle dikkat çekici kahraman eser boyunca söz söylemeden sadece dans eder. Olay çizgisi onun yüzünden ezilen ve yaşamları yerle bir olan halkın şikâyetleriyle başlar. Birinci perde birinci sahnenin sonunda Gilgameş zulmeden bir kraldan, halkının uyarılarını dinleyen duygusal bir kahramana dönüşür.

Enkidu, destanda olduğu gibi koruyucu ve yol göstericidir. Dostu için kendini feda etmekten çekinmez. Librettoda destana göre daha geri planda yer alırken, Enkidu'nun varlığı Gilgameş'in, koronun ve Şamaş'ın diyalogları içinde yer alır. Karakterin her iki metindeki işlevi, ölüm kaygısını hissettirmektir, varlığı Göklerin Boğası'yla yapılan mücadeleden sonra son bulur.

Destanda ve operada halkla Gilgameş arasında bağlayıcı bir unsur olan Ninsun, bir anne olarak oğlu için her zaman yol göstericidir. Destanda olduğu gibi, ikinci perde birinci sahneden sonra Gilgameş'in ardından ettiği duayla sahneden çekilir ve bir daha hiç görülmez.

Saygun destandaki Fahişe'yi, İştâr kızı olarak birinci perde ikinci sahne boyunca operanın olay çizgisi içerisinde işler. İştâr kızı, Enkidu ile karşılaşmanın sağlayıcısıdır. Kır yaratığına kendini sunan, ona insan gibi yaşamayı, sosyalleşmeyi ve kendine güven duymayı öğreten Fahişe, Enkidu'yu Gilgameş'in karşısına çıkardıktan sonra bir daha görünmez.

Destanda ve operada bilgeliğin sembolü Utnapiştim, "kahramanı ölümsüzlüğe erdirmemiştir ama bilgiye, bilgeliğe erişmesine aracı olmuştur" (Alpaslan, 2007, s. 74). Operanın üçüncü perdesinde Utnapiştim'e ulaşma serüveni anlatılır. Üçüncü perde üçüncü sahneden itibaren Gilgameş yolculuğunu tamamlar, Utnapiştim'e ulaşır. Destanda bir kurtuluş mücadelesi olarak anlatılan tufan hikâyesi, operada Utnapiştim'in insanlara ihaneti olarak işlenir. Destanda tufanın dinmesinden sonraki bölüm, operada yer almaz.

Destanda sevgi ve barış Tanrıçası İrnina bir karakter olarak görünmezken, Saygun tarafından operaya konuşma karakterlerinden biri olarak eklenmiştir. Aşkın, güzelliğin ve bereketin simgesi İştâr, destandaki gibi öfkeli olduğunda ateş saçan, tutkulu bir âşıktır. Gilgameş'le arasındaki ilişki nefret ve güç ilişkisine dayanır.

İkinci perdede yer alan Humbaba ve Göklerin Boğası Saygun tarafından olgunlaşma sürecinin bir parçası olarak ele alınmıştır. Operada Gilgameş ve Enkidu'nun Humbaba ile mücadele için gittikleri Katran Ormanları'ndayken karşılarına çıkan orman cinleri ve orman perileri destanda yer almaz.

Humbaba operada önce al peleriniyle hareketsiz, pelerini çıkarttığında bir delikanlı, başlığını çıkardığında bir genç kıza dönüşür. Öldüğünde eski korkunç haline döner.

Zaman

Destanda; Gilgameş'in, Akrep adamdan izin aldıktan sonra Mâşu dağı geçidinde "bir kez iki saat, iki kez iki saat, iki kez üç saat, iki kez on iki saat" yol alışı ve Katran Ormanları'nın "iki kez on bin saat" uzaklığı zamanın aktarımında kullanılan ifadeler arasındadır.

İkinci perde birinci sahnede Katran Ormanı'na olan mesafe Hikayeci ve Şamaş'ın dilinden "iki kat yirmi saat, iki kat elli saat, iki kat yüz elli saat" olarak destana benzer bir ifadeyle tanımlanır. Destanda Gilgameş'in uykuya dalışının ekmeklerle sayıldığı "altı gün yedi gece" olan zaman geçişine operanın olay çizgisinde değinilmemiştir. Destanda ve operada belirli bir tarihsel döneme işaret edilmemesi ve karakterlerin mitolojik ya da yarı mitolojik varlıklar olması operada ve destanda zamansızlığı hâkim kılar.

Mekan

Destandaki olaylar Dicle ve Fırat nehirleri arasındaki bölgede; Mezopotamya'da geçer. Sümerler bölgeye M.Ö IV. bin yılda güneydoğudan gelmiştir. Operanın birinci perde birinci sahnesi Uruk kentidir. İkinci sahne çölde bir vaha, üçüncü sahne Uruk'ta bir meydan ve İştâr mabedidir. İkinci perde birinci sahne Şamaş mabedi, ikinci sahne Katran Ormanı, üçüncü sahne Uruk'ta İştâr mabedinin meydanıdır. Üçüncü perde birinci sahne tanımsız bir mekan, ikinci sahne Tanrıça Siduri'nin bahçesi, üçüncü sahne çöl manzarası eşliğinde Utnapiştim'in yaşadığı yer olarak tasarlanmıştır.

Destanın başladığı ve bittiği yer olan Uruk kenti, "sadece büyük ve önemli bir uygarlık merkezi değil aynı zamanda kutsal bir kenttir" (Alpaslan, 2007, s. 96). Librettoda birinci perde birinci sahnede Uruk'ta bir evin salonunda düğün tasvir edilmiştir. Şehre ait betimlemelere yer verilmemiştir.

Destanda, Humbaba'nın yaşadığı varsayılan yüce ağaçlı, ulaşılması, içine girilmesi olanaksız yer sedir ve Katran Ormanları'dır. "Sandars, destandaki ormanın hayal ürünü olmadığını, kuzey Suriye'deki Amanos'ların ve İran'ın

güneybatısında Elam'daki bir ormanın söz konusu" (Alpaslan, 2007, s. 98) olduğunu belirtirken, operanın ikinci perde ikinci sahnesinde İrnina'nın tapınağının olduğu Humbaba'nın yaşadığı Katran Ormanları'na Enkidu ve Gilgameş birlikte gider, başarılı olmalarını sağlaması için Tanrı Şamaş'a su sunma töresini gerçekleştirirler. Enkidu, Humbaba'nın görünmesi için borusunu çalar ve Gilgameş'le Katran ağacını kesmeye gider.

Dokuzuncu tablette Akrep adamın yaşadığı Mâşu Dağı adlı gerçeküstü mekân operanın üçüncü perde birinci sahnesinde Hikayeci tarafından "Maşu Dağı korkunçtur/ Maşu Dağı göklere baş vermiştir/ Maşu Dağını, boyları yerden göğe/Akrep adamlar bekler" sözleriyle betimlenir. Destanda adı geçen mitolojik yerlerden biri olan "Apsu, Landsberger'in verdiği bilgiye göre yerin altındaki tatlı su okyanusudur" (Alpaslan, 2007, s. 100). Operanın üçüncü perde üçüncü sahnesinde "Utnapiştım: Tanrı Ea'nın da buyruğuna uyarak/ Gizleyip de yüreğimde sırrımı/ Bir gemi yapsam dedim/ Bu diyardan gitmeye/APSU'ya erişmeye" (A.D.O.B, 1965) sözleriyle insanlardan kaçışını anlatır.

Tema

Operanın teması insanın aslına dönüşünü yani Allah aşkına ulaşmayı anlatır. Ölüm, gerçek aşka ulaşma yolunda "bir son değil bir başlangıç, ayrılık değil kavuşma" (Refiğ, 2004, s. 227-228) olarak işlenmiştir.

Kur'an'da tasavvufun kaynağı ve insanın Allah'ı özlemesi konusu şöyle ifade edilir: "Yaratan yaratılan ilişkisi ezelde⁷ kurulmuştur. İnsan ruhuyla Allah arası tüm ilişkilerin dayanağı olan ezeli ahd veya misak yaradılış dininin yani İslam dininin dayanağıdır" (Öztürk, 1995, s. 50). Yaşar Nuri Öztürk (2003, s. 90-91) Gilgameş destanını tasavvuf bağlamında şöyle yorumlar; "Destan kahramanı Gilgameş üçte ikisi Tanrı, üçte biri insan olan tasavvuftaki mürit veya salikin⁸ kendisidir. Ölümsüzlüğü isteyen Gilgameş tasavvuftaki deyimiyse, insanın temel varlığı olan külli benliğe, Allah'a ulaşma arzusundadır. Yolculuğunda saf sevginin sembolü Enkidu yardımcısıdır. Bu, tasavvuftaki en kıymetli yardımcı, aşk'tan başkası değildir. Fakat Gilgameş aşkla sonuna kadar dost olamaz. Enkidu bozulur. Fahişe bir kadın onun berraklığını bozar. Bu şehvet ve rıyanın, saliki yolda bırakışının ifadesidir. Enkidu'nun ölümüyle çektiği acı onu yollara düşürür. Ölümsüzlük sırrını bilen Utnapiştım'i arar. Utnapiştım tufandan çıkan ve tanrılar tarafından ırmakların ağzına oturtulan biridir. Ölümsüzdür. Burada tufan, nefis⁹ mücadelesi, Utnapiştım ise bu mücadeleyi kazanarak sonsuzlaşan yani fena¹⁰ ve beka¹¹ mertebelerini kazanan insandır. Gilgameş'in Utnapiştım'e ulaşması çok zor olur. Çünkü yolculuğu gerçekleştirecek gemiyi parçalamıştır. Gemi vesilelerdir. Vesileleri (araçları) yok eden yolda kalır. Halbuki tufandan yani mücadeleden başarılı çıkmak için tavsiye edilen, kamış evin yıkılması, öte-berinin bırakılması ve sadece geminin yapılıp korunmasıdır. Kamış ev, öte-beri, beden ve dünya nimetleridir. Onları bırakarak sonsuzluğa götürecek gemiye yani vesilelere önem vermelidir. Utnapiştım, putperestliğin heykelleştirdiği bir mürşittir¹². Gilgameş'i sonsuzluk yolunda "bütün"e vardırılmaz. Ölümsüzleşmesi için Gilgameş'e tavsiyesi, su dibindeki ölümsüzlük bitkisini elde etmektir. Gilgameş bitkiyi elde ettiği anda onu su dibinde bekleyen yılanı kaptırır. Ölümsüzlüğü insanın dışında arayan Gilgameş ve aratan mürşit, kaybetmişlerdir. Fakat ördükleri destan ölümsüz bir eser olarak kalmıştır. Ab-ı Hayat rüyasının altındaki gerçek, insanın esas varlığı olan Allah'a ulaşarak sonsuzlaşma isteğidir. Gilgameş destanı, işte bu noktadan bakılınca, insanlığın en büyük destanıdır. O destanda biz, sülukunu tamamlamak isteyen ve fakat erdirici ilkelerden yoksunluğu yüzünden hüsrana uğrayan insanın gayretini, daha doğrusu dramını izliyoruz" der. Bu yorum, Saygun'un Gilgameş'le varmak istediği amaç tasavvuf düşüncesiyle örtüşür.

Son perdede Şamaş; karanlıkla aydınlığın, iyilikle kötülüğün savaşında sevginin gücünün bu düşmanlığı neden yenemediğini sorgular. Gilgameş iyiliğe hizmet ettiği için bu yolda ona yardım etmesi için Siduri'ye seslenir. Siduri, Gilgameş'in Utnapiştım'e ulaşmasına yardım eder. Utnapiştım Tanrı buyruğuna uyarak tüm sevdiklerini nasıl geride bıraktığını, ölümün de ölümsüzlüğün de tadına varamadığını acı içinde anlatır.

Utnapiştım: "İnsanı insan yapan /Herşeyden sıyrıldım/ Ölmedim, ölemedim onlarla ve tanrılaştım. . . Amma bilsen/ Tanrı insanlaştıkça güzeldir. . . /Bırak ölsün et, kemik!.. /Amma yaşamak/ Gönüllerde. . . Sevgi kaynağından içmek/ Ve Sevgi'yle "bir" olmak. . . /Ne sen, ne ben/Yalnız sevgi/ Yalnız barış/ Kardeşlik.. /Gönüllerden gönüllere akarak/ Sonsuza dek. . ." (A.D.O.B, 1965) derken yaptıkları yüzünden tanrısal aşktan uzaklaştığını, ilahi aşkı yaşayan, kendini yenen, özgürleşebilen bir insan olmaya duyduğu özlemini anlatır.

Utnapiştım Gilgameş'e sihirli otu verdikten sonra kaybolur. Gilgameş ölümsüzlüğün sırrını öğrenememiş elinde gençlik otu şaşkındır. Bu sırada bir yılan Gilgameş'in elinden otu almak ister. Kahraman otu getireceği ihtiraslardan uzaklaşmak ister gibidir. Gilgameş'in elindeki otu atmasıyla yılan otu kapar ve deri değiştirir. Gilgameş gönlü ve

⁷ Başlangıcı belli olmayan zaman, öncesizlik, <https://sozluk.gov.tr/>.

⁸ Bir yola giren, bir yolda giden, <https://sozluk.gov.tr/>.

⁹ İnsanın yeme içme vb. gereksinimlerinin bütünü, <https://sozluk.gov.tr/>.

¹⁰ Allah'ın varlığı içinde yok olma, <https://sozluk.gov.tr/>.

¹¹ Kalıcılık, ölmezlik, <https://sozluk.gov.tr/>.

¹² Doğru yolu gösteren kimse, kılavuz, <https://sozluk.gov.tr/>.

bütün varlığı bir nur ile ışıklanmış gibidir. Ağır ağır bir “vecd rakısı”na, bir “sevgi rakısı”na başlar. Bu raks Mevlevi semahını hatırlatır. Hikâyeci elindeki sazı bırakarak: “Göklere tırmanmaya çalışan yarı Tanrı/Yarıdan üstün Tanrı Gilgameş/ Kül oldu içinde. . . /ve bu külden/Sevgi pınarına eğilmenin ateşiyle kavrulan/ Gerçek insan/ Gilgameş can buldu/ve bildi ki/ Gönüllerini aşkın oduna yandırmamış/ve sevgi pınarından tatmamış tanrılar bile/ Sonsuza dek yaşasalar da/ Gerçekte ölümün karanlık gecesindedirler/ ve orada ürkme ve can bezginliği vardır/ Gilgameş gönlünden taşan sevgi pınarında/ Benliğini arındırdı/Kana kana içti. . . ve/ Huzur ne güzel!/Barış ne güzel!/ Sevgi’den başka gerçek mi var?/. . . Diye haykırdı Gilgameş yola çıktı/ İnsanlara korkunun ve küskünlüğün yerine/Sevgi’yi kucak kucak sunmaya. . . /O, gözlerdeki perdeyi açmak/ Gönüllerdeki kirli pası silmek için/ Yola koyuldu. . . /Ey insanlar!/O’nu aranızda bulaydınız!.../Sevgi’yi kaynağından içeydiniz!...”(A.D.O.B, 1965)

Raks sürüp giderken her şey parlak, göz alıcı bir sisli ışık içinde belirsizleşir, bu ışıktan başka bir şey görünmez olur.

“Saygun tıpkı Kerem operasında Aslı’nın, sonra Kerem’in, ilahi aşkın ateşiyle yanıp kül olarak, sonsuzluk aleminde bütünleşme idealini, alabildiğine mistik bir tahayyül felsefesini” bu eserinde de ele almıştır (Altar, 1993, s. 335).

Bestecinin librettoda değiştirdiği motifler arasında; Avcı’nın Enkidu’yla karşılaşmasının ardından bu durumu babası yerine Gilgameş’e anlatması, destanda Katran Ormanları’na gidip Humbaba’yı öldürme fikrinin Gilgameş’e, epik dramda ise Şamaş’a ait olması, destandaki dağa un serpme ritüelinin yerini operada su sunma töresinin alması, destanda Siduri ağaçtan ayakları üzerine altın sıra fiçlarından yapılmış tahtında yüzü bir duvakla örtülüyken, operada Siduri’nin etrafında kendisine kadehler içinde içki sunan ve raks eden peri kızlarının bulunması, destanın aksine operada Utnapiştim’in huzurundaki Gilgameş’in yanında Urşanabi’nin olmaması, Taştankiler’den bahsedilmemesi, Utnapiştim’in Tufan’ı çevresindekilere haber vermeyerek ölümsüzlüğe erişmesi, destanda Gilgameş otu kaptırırken operada ölümsüzlüğü kendi arzusuyla reddetmesi değiştirilen motifler arasındadır.

Destanda olmayıp bestecinin eklediği motifler arasında; Gökyüzünün Boğası’nın boynuzlarının ortasına yaprak düştüğü için kılıç darbesi ile öldürülebileceği tek yer boynuzlarının ortası olması, ceylan motifi, Gilgameş’in düşüncelerini A, B, C, D ve E figürlerinin dile getirmesi, ok ile tefe’ül teması, Gilgameş’in boynuzdan yapılmış borusunu Humbaba’nın görünmesini ve ortaya çıkmasını sağlamak amacıyla çalması, kutsal doludan içmesi ve Mevlevi semahı sayılabilir.

Sonuç

Orhan Asena’nın Tanrılar ve İnsanlar oyununu siyasal ve toplumsal dönüşümlerin yaşanmaya başladığı 1950’li yıllarda yazması dikkat çekicidir. Yazarın düşün dünyasında: “Tanrılar cephesi eskimiş, eskidiği için de insanların ilerlemesini köstekleyen bir kurumlar, kurullar, yasalar, gelenekler, görenekler sistemini (Asena: 1978-1979, s. 8) temsil eder. Yazarın, oyunda yarattığı kurgu Gilgameş operasının da çatısını oluşturur.

Destandaki kahraman prototipi operada da muhafaza edilir. Kodallı ve Asena Gilgameş’i bir kahraman olmanın yanında; bir yönetici, âşık bir erkek, bir dost, acılı bir insan, isyan eden bir ölümlü olarak ele alır. Operanın kurgusu içinde tutkulu ama çatışmalı imkânsız bir aşk hikâyesine ve fiziksel güç denemesiyle başlayan bir dostluk hikâyesine de yer verilir. Gilgameş’in gücünün ve cesaretinin anlatıldığı eyleme dayalı olaylara değinilmez. Enkidu ve Gilgameş’in göklerin boğasını yenmesi ve Gilgameş’in Utnapiştim’e ulaşmak için yaptığı yolculuk dolaylı olarak anlatılır. Bu sayede Gilgameş’in ölümlü biri olduğu vurgulanır.

Operanın birinci perdesinde zulümden kaçan Uruk halkının (Koro) Gilgameş’ten yardım istemesi, ikinci perdede; Miliza’nın Enkidu’ya aşkı, Gilgameş ile Enkidu’nun karşılaşması, üçüncü perdede İştâr ile Gilgameş’in çatışması, dördüncü perdede Utnapiştim’le Gilgameş’in ilişkisi işlenir.

Operada destana göre bazı motiflerin ve kişilerin ağırlıkları azaltılmış, bazıları ise ön plana çıkartılmıştır. Destanla opera arasındaki en temel fark; ikinci derece kişilere birer yaşam, birer karakter kurulmasıdır. Karakterler operanın en başından itibaren Gilgameş’in üstün önderliği çevresinde birleşerek biçimlenmiş gibidir. Destana göre ölümsüzlüğün geri planda kaldığı librettoda toplum-önder ilişkileri çeşitli açılardan ele alınırken, Gilgameş’i Gilgameş yapan tükenmeyen özgürlük tutkusu olur.

Saygun Gilgameş’i 1970’in sağ-sol, gerici-ilerici çalkantılı günlerinde, her alanda gücü ele geçirmenin ihtirası yükselirken yazar. Eserde, zorba kral Gilgameş’i tanrılar en güvendiği adamını öldürerek cezalandırırlar. Ölümsüzlük iksirini aramaya başlayan Gilgameş atalarının verdiği gençlik otunu yılanı kaptırınca, gençlik umudunu kaybeder. Saygun: “kendilerini tanrısal güçte ve ölümsüz sananlar, mutlaka yenilginin korku ve perişanlığını tatmalıdır. Efsaneyi bu ruh halinin müziğini yapmak için kullandığını” ifade eder (Tanju, 2012, s. 123).

Saygun için Gilgameş klasik metinden esinlenerek hazırladığı: “Kendi anlayışına göre yazdığı bale, konuşma, koro, kısmen opera karışımı bir çalışmadır” (Filoğlu, 1991, s. 7). Bunu “Richard Wagner’in kullanmış olduğu Gesamtkunstwerk terimiyle nitelemek mümkündür; bu terim, “sanatların bileşimi bir yaratış anlamına gelir” (Altar, 1993, s. 331).

Gilgames tanrısal niteliklere sahip, gücü ve güzelliğiyle dikkat çekici bir kahramandır. Eserde Gilgames'in zulmeden bir kraldan, halkının uyarılarını dinleyen duygusal bir kahramana dönüşümüne tanık olunur.

Kahramanın olgunlaşması, destanda bir anlamda bilgisizlikten bilgiye geçişken, operada Gilgames'in bilgisizlikten bilgiye geçişi tasavvuf yoluyla ele alınmıştır. Operada Allah'a ulaşma yolunda insanın geçici niteliklerden arınarak kendi nefsiyle verdiği zorlu mücadele anlatılmaktadır. Bu yolculuk sırasında yaşanan ruhsal arınmayla ölüm korkusu ölümsüzlüğe dönüşür. Ölüm bir son değil yeni bir başlangıçtır. Tasavvufun temelini oluşturan Vahdet-i Vücut (Tek Varlık) kavramı, insan ruhunun Allah ile bütünleşme felsefesine dayanır. Allah'ın bir yansıması olan evrende ve insanda iyi/kötü, güzel/çirkin bir arada yaratılmıştır. İnsanoğlu sahip olduğu kötülük/ çirkinlik gibi geçici niteliklerden sıyrılarak özündeki kalıcı niteliklere iyilik ve güzelliğe yönelerek Allah'a yönelebilir.

Operada Gilgames'in ruhsal anlamda gelişme süreci; Gilgames'in halkına korku salan bir kral olması, bu nedenle tanrıların onun gücüne denk Enkidu'yu yaratması ve Enkidu'yla olan karşılaşmalarının ardından onunla dost olmaları hamlık dönemi olarak birinci perdede, bu iki dostun Humbaba'yı ve Göklerin Boğası'nı yenmesiyle tanrıların ceza olarak Enkidu'nun hayatını sonlandırması, Gilgames'in can dostunu kaybetmesi ve ölüm gerçeğiyle yüzleşmesi yanma dönemi olarak ikinci perdede, ölüm korkusuyla ölümsüzlüğü arama yolunda türlü mücadeleler verip aradığı huzuru Allah aşkında bulması ise pişme dönemi olarak üçüncü perdede anlatılır.

Destanda ve operada bilgeliğin sembolü olan Utnapiştim, kahramanı ölümsüzlüğe erdirmeye ama bilgiye, bilgeliğe erişmesine aracı olur. Destanda bir kurtuluş mücadelesi olarak anlatılan tufan hikâyesi, operada Utnapiştim'in insanlara ihaneti olarak işlenir çünkü Utnapiştim ölümsüzlüğü onurlu bir ölüme tercih etmiştir. Saygun'un Utnapiştim'in sözleriyle dile getirdiği "gönüllerde yaşamak", "sevgi kaynağından içmek", "sevgiyle "bir" olmak" ifadeleri tasavvuftaki vahdeti vücut inancıyla örtüşür. Gilgames ölümsüzlüğü reddederek varlığın sırrına ermiş, sevgi pınarında Tanrı'yı sezmiştir. Operada insan ruhunun olgunlaşarak Allah'a yaklaşması ve Kur'an'daki insan ruhunun Allah ile arasında ezelden yapılan bir antlaşmayla bağlı olması bu inancın İslam'ı bilmeyen toplumlarda da varlığını düşündürülebilir.

Sanatçıların yaşadığı dönemin siyasal, toplumsal dönüşümlerinin etkisiyle destanla kurdukları ilişki yeni ve özgün bir anlam üretmiş, destanın ana iletisi boyut değiştirerek yeniden tanımlanmıştır.

Metinlerarasılığın bir operanın dramaturjik çözümlemesiyle gösterdiği paralellik ve Murat Tuncay'ın operanın dramatik yapısının çözümlenmesinde önerdiği aşamalar yorumcuların rollerine hazırlanırken yararlanabilecekleri örnek bir çalışma modeli oluşturmuştur. Ülkemizde opera şarkıcılığı eğitiminde çoğunlukla eserin müzikal boyutunun önemsenmesi, şarkıcının bir dram aktörü olduğunun unutulması, uluslararası alanda kabul gören sanatçıların yetişmesine katkı vermektedir. Devlet konservatuarlarının opera bölümlerine dram sanatı derslerinin konulması, şarkıcıların yorum sırasındaki müzikal ve tiyatral başarısını artıracaktır.

Seyirciye görsel estetiği yüksek bir opera sergileyebilmek için eseri sahneye taşırken operanın çatısını oluşturan dramatik yapının doğru çözümlenmesi gerekmektedir. Bu sayede eseri ortaya çıkaracak düşünce ve çözümün ana referans kaynağı belirlenebilecektir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazarlar çıkar çatışması bildirmemişlerdir.

Finansal Destek: Yazarlar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmişlerdir.

Yazar Katkıları: Çalışma Konsepti/Tasarım- İ.Ş.G., E.S.G.; Veri Toplama- İ.Ş.G., E.S.G.; Veri Analizi/Yorumlama- İ.Ş.G., E.S.G.; Yazı Taslağı- İ.Ş.G., E.S.G.; İçeriğin Eleştirel İncelemesi- İ.Ş.G., E.S.G.; Son Onay ve Sorumluluk- İ.Ş.G., E.S.G.; Malzeme ve Teknik Destek- İ.Ş.G., E.S.G.; Süpervizyon - İ.Ş.G., E.S.G.

Peer Review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The authors have no conflict of interest to declare.

Grant Support: The authors declared that this study has received no financial support.

Author Contributions: Conception/Design of Study- İ.Ş.G., E.S.G.; Data Acquisition- İ.Ş.G., E.S.G.; Data Analysis/Interpretation- İ.Ş.G., E.S.G.; Drafting Manuscript- İ.Ş.G., E.S.G.; Critical Revision of Manuscript - İ.Ş.G., E.S.G.; Final Approval and Accountability- İ.Ş.G., E.S.G.; Material and Technical Support- İ.Ş.G., E.S.G.C.G.; Supervision- E.Y., O.L., C.G.

Yazarların ORCID ID'leri / ORCID IDs of the authors

İbrahim Şevket GÜLEÇ 0000-0002-7961-5715

Elif Sanem GÜLEÇ 0000-0002-9288-3255

KAYNAKLAR / REFERENCES

- Aktulum K. (1999). *Metinlerarası İlişkiler*. İstanbul: Öteki Yayınları.
- Aktüze İ. (2003). *Müziği Anlamak Ansiklopedik Müzik Sözlüğü*. İstanbul: Pan Yayınları
- Alpaslan G. G. (2007). *Metinlerarası İlişkiler ve Gilgameş Destanının Çağdaş Yorumları*. İstanbul: Multilingual Yayınları.
- Altar, C. M.. (1993). *Opera Tarihi*. Cilt IV. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- (A.D.O.B), Ankara Devlet Opera ve Balesi (1965). *Gilgameş Libretto*. Ankara: Doğu Matbaa.
- Asena, O. (1978/1979). *Gilgameş*. Dramatik Opera 4 Perde. Ankara: Ankara Devlet Opera ve Balesi.
- Ersel H. (2010). *Sözden Müziğe: Şairler ve Bestecileri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Filoğlu, L. (1991, 8 Ocak), "Adnan Saygun'la Son Söyleşi", *Cumhuriyet*, s. 7.
- Günserel T. (2007). "Şiir & Libretto....biraz da hayat". *Sanat Dünyamız*, 102, 124-125.
- İlyasoğlu E. (2009). *Mersin'den Yükselen Çağdaş Bir Ses, Nevid Kodallı*. İstanbul: Pan Yayınları.
- (M.D.O.B) Mersin Devlet Opera ve Balesi (1998). *Gilgameş*. Mersin: Mersin Devlet Opera ve Balesi Yayınları.
- Saraç T. (1970). *Asena'nın Oyunlarında Toplum Önder İlişkisi*. Türk Dili c. 23 (230), 147-154.
- Saraç T. (1971). *Asena'nın Oyunlarındaki Ezilmiş İnsancıklar*. Türk Dili c. 24 (236), 126-135.
- Saygun, A.A. (?). *Gilgameş Libretto*. Bilkent Üniversitesi Ahmed Adnan Saygun Müzik Araştırma ve Eğitim Merkezi.
- Tanju, S. (2012). *Adnan Saygunlarda Çay Sohbetleri*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Temur N. (2011). *Folklor-İdeoloji-Edebiyat Üçgeninde Suat Taşer'in Deli Dumrul'u*. *Turkish Studies*, 6 (4), 305-315.
- Tuncay M. (1998). *Mersin'de Işıldayan Gilgameş, Bir Özgürlük Tutkusunun Öyküsü*, *Hürriyet Gösteri*, 205, 46-48.
- Tuncay, M. (2003). *Operada Rolün Dramatik Boyutları ve Sanatçının Buna Hazırlanması*. I. Ulusal Müzik ve Sahne Sanatları Kongresinde Sunulan Bildiri. İzmir Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayını, s. 427-432, İzmir
- Türk Dil Kurumu Sözlükleri, (2023, 19 Mayıs). Erişim adresi: <https://sozluk.gov.tr/>
- Refiğ, G. (2004). Müzikte Doruklar. *Biyografya 5, Ahmed Adnan Saygun*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Öztürk Y. N. (1995). *Dinde Fitrat (Yaratılış)*. İstanbul: Yeni Boyut Yayınevi
- Öztürk, Y. N. (2003). *Kuran ve Sünnete Göre Tasavvuf*. İstanbul: Yeni Boyut Yayını.

Atf Biçimi / How cite this article

Gulec, I.S., Gulec, E.S. (2023). Gilgameş Destanının çağdaş yorumu: Nevid Kodallı ve Ahmed Adnan Saygun'un Gilgameş operaları. *Konservatoryum – Conservatorium*, 10(2), 27-38. <https://doi.org/10.26650/CONS2023-1319966>

Osmanlı Sarayı’nda “Huzur Temsilleri”

Huzur Temsilleri: Performances in the Ottoman Palace in the Presence of the Sultans

Nilgün FİRİDİNOĞLU¹ 

¹Dr. Öğr. Üyesi, İstanbul Üniversitesi, Tiyatro Eleştirme ve Dramaturji Bölümü, İstanbul, Türkiye

Sorumlu yazar /

Corresponding author : Nilgün FİRİDİNOĞLU

E-posta / E-mail : nfridin@istanbul.edu.tr

ÖZ

Osmanlı İmparatorluğunda halkın eğlence kültürünün önemli unsurları olan Tulûat ve Ortaoyunu, Saray tarafından sıklıkla tercih edilen teatral türler olarak karşımıza çıkar. Bu çalışmada 19. yüzyılın son çeyreğini kapsayan zaman diliminde Osmanlı Sarayı’nda padişahın huzurunda gerçekleştirilen tulûat/ortaoyunu gösterimleri, seyirci ve oyuncular arasındaki ilişki ve bu ilişkinin temsilin niteliğine etkisi bağlamında tartışmaya açılacaktır. Öncelikle “Huzur Temsilleri” kavramı açıklanarak, geleneksel ve batı tarzı tiyatrosunun sarayın eğlence hayatındaki yerine dair değerlendirmeler sunulacaktır. Huzur temsillerinin kurumsal çatısı olan Muzıkayı Hümayun’un yapısı oyuncuların buraya kabul edilme süreçlerine değinilecektir. Saraya alınma sürecinde oyuncunun yeteneği dışında etkili olan ilişkiler ağı örneklerinden ortaya koyulacaktır. Padişahın huzuruna çıkmanın oyuncu kimliğine etkisi ve iktidarın performansın şekillenmesindeki belirleyici rolü tartışmaya açılacaktır. Oyuncuya verilen unvanlar, rütbelere, nişanlar, ihşanlar, üniformalara karşılık oyuncudan ve dolayısıyla performanstan nelerin eksildiği bulgulanmaya çalışılacaktır. Sarayın talepleri ile tulûat tiyatrosunun dinamikleri arasındaki çelişkiler örneklerinden değerlendirilerek, performans zamanı, süresi, içeriği ve oyuncunun iktidarla/seyirci sultanla kurduğu etkileşim çalışmada boyunca çeşitli örneklerle analiz edilecektir.

Anahtar Kelimeler: Tulûat, Osmanlı Tiyatrosu, Oyunculuk

ABSTRACT

Tulûat and *Ortaoyunu*, which are important elements of the entertainment culture of the people in the Ottoman Empire, appear as theatrical genres frequently preferred by the Palace. In this study, *Tulûat* and *Ortaoyunu* performances performed in the presence of the sultan in the last quarter of the nineteenth century will be discussed in the context of the relationship between the audience and the actors and the impact of this relationship on the quality of the representation.

First of all, the concept of *Huzur Temsilleri*, meaning “performances in the presence of the sultan” will be explained. The structure of the *Muzıka-yi Hümayun*, the institutional framework of the representations in the palace, and the admission processes of the players to this institution will be discussed. The effect of appearing before the sultan on the identity of the actor and the decisive role of power in shaping the performance will then be analyzed. The contradictions between the demands of the palace and the dynamics of the *Tulûat* theater (the improvised theater) will be evaluated through examples, and the performance time, duration, content, and the interaction of the actor with the power/spectator sultan will be analyzed with various examples throughout the study.

Keywords: Tulûat, Ottoman Theater, Acting

Başvuru/Submitted : 30.08.2023

Revizyon Talebi/
Revision Requested : 31.08.2023

Son Revizyon/
Last Revision Received : 01.09.2023

Kabul/Accepted : 12.09.2023

Online Yayın /
Published Online : 28.09.2023



This article is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License (CC BY-NC 4.0)

EXTENDED ABSTRACT

We come across the expression *Huzur Temsilleri* (performance in the presence of the sultan) in the narratives of people, especially actors, who witnessed the entertainment life of the Ottoman palace in the last quarter of the nineteenth century. In these narratives, we see that the expression *Huzur Temsilleri* is used to describe the performances made in the presence of the sultan at his command/will. It is possible to argue that the word *temsil* here is used for all kinds of performative representations. From pantomime to juggling, from *Karagöz* to *meddah*, from operetta, to *tulûat*, from animal acrobats to Western-style theater, the genre diversity of the nineteenth century performances in the palace appears to be wide-ranging.

From the second half of the nineteenth century, when trends began to change in the context of entertainment culture and especially theater art, traditional performance performers (especially *Ortaoyunu* performers) had to survive both economically and artistically. We can say that, among the crises experienced in various fields between the traditional and modern aspects of the *Tanzimat* period, this is perhaps the crisis that has produced the most creative results in the struggle for survival. Despite the negative arguments produced by the leading intellectuals of society against traditional performances, practitioners of traditional performing arts have engaged in a distinctive interaction with Western-style theater and embarked on new/experimental quests. Toward the last quarter of the nineteenth century, the creative pains of the crisis in the theater gave birth to the *Tulûat* Theater. The names we will discuss with their representations in the presence are the master performers of this new genre. We see that some of these masters were recruited to *Muzikâ-yi Hümâyün* within the service of the *Harem*.

However, taking part in the *Muzikâ-yi Hümâyün* theater section did not mean immediately appearing in the presence of the sultan. Being talented was not enough in itself to play in the presence of the sultan, *irade-i seniyye*, meaning “the sultan’s order” was also necessary. For the *irade-i seniyye* to be issued, it was necessary to establish relationships with the right people, especially those close to the palace, as well as having a good record. Participating in the *Muzikâ-yi Hümâyün* theater section was based on the observations, recommendations and evaluations of the current senior actors.

After all, *Muzikâ-yi Hümâyün* was a structure established with military organization and for military purposes. Therefore, the self-educated actors selected for *Muzikâ-yi Hümâyün*, like those accepted here as students, were also subject to rank in this military hierarchy. Considering this situation, when we take this into account, we see that to perform for the *huzur* (royal presence), various ranks, orders, and titles appropriate to the seriousness and protocol of the palace were bestowed upon the actors, and they even performed in uniform. The contradictions between the demands of the palace and the dynamics of the theater are evaluated through examples.

Moreover, the performance that took place in the presence of the sultan had an irregular timing depending on the rhythm of the harem, especially that of the sultan. The impact of the temporal intervention on the performance, which transforms the presence of the actor into a vigilant soldier, has been discussed concerning sudden representation requests/commands, abrupt beginnings, or abrupt endings in the performance. For an actor, what is worse than an uninterested spectator who is asleep, who is interested in the guest next to him, is the audience who is not sure whether to be there or not.

This audience–player relationship has been opened to discussion with examples that will cause us to question the relationship between the spectator sultan and the performer. The sultan turns into a hypothetical spectator, that is, in the sense of the audience that is supposed to be there, but not certain to be there, based on the assumption that he is there. Moreover, how does even a small doubt about the presence of the audience affect the performance?

The actor performing in the presence of the sultan and his performance has been interpreted in four aspects. The first aspect is focused on the timing and potential changes in the duration of the performance. The second aspect is transformative intervention concerning the content of the performance. The third aspect is how the relationship between the actor and their audience differs from the performances presented in front of the public. Fourth and lastly, we can observe that the act of watching becomes somewhat more complicated. The sultan watches not only the performers but also the other audience members present during the performance from a designated area, sometimes concealed by a screen or enclosure.

Giriş

“Huzur Temsilleri” ifadesine başta oyuncular olmak üzere 19.yüzyılın son çeyreğinde Osmanlı sarayının eğlence hayatına tanıklık etmiş insanların anlatılarında rastlıyoruz. Bu anlatılarda “Huzur Temsilleri” ifadesinin Padişahın huzurunda/karşısında onun emri/isteğiyle yapılan gösterimleri tanımlamak adına kullanıldığını görüyoruz. Buradaki “temsil” kelimesinin her türlü performatif gösterim için kullanıldığını iddia etmek mümkün. Pantomimden, hokkabazlığa, Karagözden, meddaha, operetten, tulûata, hayvan cambazlığından, batı tarzı tiyatroya kadar 19.yüzyılda sarayda yapılan

gösterimlerin türsel çeşitliliği oldukça geniş bir yelpazede karşımıza çıkar. Örneğin, Süleyman Kani İrtem'in "Abdülmecid her nevi seyre, temaşaya ve eğlencelere ziyade ilgi gösterirdi. Sarayda dalkavuklar, meddahlar, müdhikler, mukallidler, cüceler, müneccimler bulundururdu." (İrtem, 1999, s. 269) şeklinde tasvir ettiği bu eğlence ortamındaki türsel çeşitliliğin ortaklaştığı temel nokta, zanaat ve ustalık gerektiren, seyredilecek bir eylemin, yani bir "beceri"nin "hüner"nin söz konusu olmasıdır.

Osmanlı Sarayı'nda huzura çıkmak bir oyuncu için "ilk bakışta" sanatında en yüksek mertebeye ulaştığını gösteren önemli bir olaydır. Saraya alınan oyuncu sultanın karşısında oynamak üzere seçilmenin verdiği gururun yanı sıra maddi manevi kazanımlar da elde eder. Şehrin en başarılı komiği, en başarılı aktörü de olsanız nihayetinde toplumsal normlara göre pek de olumlanan bir meslek grubuna mensup değilken, saraya askeri rütbelilerle, uniformalar giyerek alınmanın kısa süreli de olsa çarpıcı bir etkisi olacaktır. Belirli bir maaşın olması, harem sakinleri ve sultan tarafından çeşitli ihşanlarda bulunulması ve oyuncunun ekonomik anlamdaki refahı düşünüldüğünde oldukça cazip gelebilir. Peki bu verilere karşı oyuncudan ve performansından alınanlar nelerdir? Bu çalışmada sarayda bulunmanın dışarıdan görünen cazibesine karşın, oyuncunun performansını ve gösterim türünün (tulûat) dinamiklerini etkilediği önermesiyle, bu sorunun cevabı bulgulamaya çalışacaktır.

Sarayın Tiyatroya İlgisi

Beceri söz konusu olduğunda başta İstanbul olmak üzere Osmanlı'nın büyük kentlerinde eğlence kültürü, hünerin/icra-nın/performansın yarıştığı, çok kültürlü bir zeminde gelişmiş geniş bir gösterim repertuarına sahipti. Dolayısıyla Osmanlı saray şenlikleri zengin bir gelenekten besleniyordu. Metin And, bu şenlikleri "hükümdarın ve sarayın yaşamıyla ilgili olayları kutlamak için yapılan genel törenler" (And, 2019, s. 137) olarak tanımlar ve bu kutlamalara doğumlar, evlenmeler, şehzadelerin sünneti, tahta geçme, zaferler, savaşa gidiş, fetih, önemli konukların ziyareti gibi olayların vesile olduğunu belirtir (And, 2019, s. 137). Bu şenlikleri anlatan surnameler başta olmak üzere, gezi yazıları ve anılar, arşiv kayıtları ve tiyatro tarihleri bize bu konuda yazılı ve görsel anlamda detaylı bilgiler sağlar. Çengiler, köçekler, curcunabazlar, tavşanoğlanları, kuklabaz, hokkabaz, hayalbaz, incesaz, meddah gibi hüner sahiplerini halka açık şenliklerde ve saraydaki müstakil eğlencelerde görmek mümkündür. Bu icracıların birçoğu saray çevresinden olmakla birlikte, saray dışında sanatını icra eden profesyonellerden de hizmet alımı gerçekleştirildiği görülmektedir. Örneğin bir arşiv kaydında padişahın huzuruna çağrılan Hayali Ahmet Çelebi'nin şahsi harcamaları, harcırahi ve yolculuk için tahsis edilen araba parası için saraydan ödeme emrinin çıkarıldığı bilgisi yer almaktadır (Köse ve Albayrak, 2015, s. 24).

Saray'ın geleneksel gösterim türlerine ilgisini yetenekli cariyelerin aldıkları eğitimler hususunda yapılan araştırmalarda da görmektediriz (Özmutlu, 2012). Örneğin, Usturacı Mehmet Çelebi'nin evinde kukla ve hayalbaz ustalarından ders alan saraya mensup cariyelerin, bu eğitimler sırasındaki yeme içme masrafları ile ustalara ödenen paranın dökümüne ilişkin bir arşiv kaydı bulunmaktadır (Köse ve Albayrak, 2015, s. 17). Yine Enderun-u Hümâyün'da kukla muallimliği yapan Kuklacı Karabaş ile sazende hokkabaz Yasef Yahudi 1682 Ağustos ayına ait maaşlarının ödenmesine ilişkin bir başka belge karşımıza çıkmaktadır (Köse ve Albayrak, 2015, s. 21)¹. Metin And, Letaifname-i Enderun'a referansla II. Mahmut döneminde sarayda özellikle kol oyunlarına düşkünlüğün arttığını aktarmaktadır (And, 1985, s. 360).

Tanzimat'la birlikte ivme kazanan batılılaşma çalışmalarının hem amacı hem de aracı olarak iki yönlü bir işleve sahip olan batı tarzı tiyatro, saray ve çevresinde de kabul görmüş, desteklenmiş ve giderek bu çevrenin eğlence kültürünün önemli bir parçası haline gelmiştir.² II. Mahmut Döneminde, gösterimleri daha çok el çabuklukları, atlı gösteriler, ip cambazlığı, ve güç gösterilerinden oluşan Beyoğlu'ndaki iki amfi tiyatronun saray tarafından desteklendiğini ve bu dönem saraydaki kutlamalara ve eğlencelere yabancı toplulukların davet edildiğini tiyatro tarihçilerimizin eserlerinden biliyoruz (And, 1972, s. 25). Metin And'ın aktardığına göre bir Fransız dergisi II. Mahmut'un saray kitaplığı için 500 adet tiyatro metni getirttiğini yazmıştır (And, 1972, s. 20).

Bu çalışma kapsamında ayrıca önem arz eden bir başka radikal yenilik II. Mahmut döneminde Muzika'yı Hümâyün'un kurulmasıdır. Kurumun başına "Muzika-yı Hümâyün ustakârı" (Özcan, 2020) unvanı ile getirilen Giuseppe Donizetti sadece bir askeri bando oluşturmakla kalmamıştır. Donizetti özellikle Sultan Abdülmecid döneminde Dolmabahçe Saray Tiyatrosunun açılmasından sonra saraydaki opera, operet, musiki alanındaki faaliyetlerin artmasında da etkili rol oynamıştır. Emre Aracı bu gelişmelerle birlikte kurumun, "Dolmabahçe saray tiyatrosu açılışından sonra bir tür konservatuvar işlevi görmeye başlamış" (Aracı, 2016, s. 62) olduğunu ifade eder. 21 Ekim 1859 tarihli habere

¹ Burada eğitmenin adı, "Sazende Hokkabaz Yahudi" olarak geçmekte. Ancak Günnaz Özmutlu doktora tezinde bu kişinin "Sazende Hokkabaz Yasef Yahudi" olduğu bilgisini aktarmaktadır.

² Bkz. Refik Ahmet Sevengil, *Türk Tiyatrosu Tarihi*, Alfa Yayınları, İstanbul, 2015; Metin And, *Tanzimat ve İstibdat Dönemi Türk Tiyatrosu*, Ankara, İş Bankası Kültür Yayınları, 1972

göre de Necip Paşa'nın idaresi altında “*Conservatoire Imperiale de Musique*” olarak tanımlanan Muzika'yı Hümâyün bünyesinde yetiştirile öğrenciler kaydettikleri ilerlemeyi padişaha gösterebilmek üzere 19 Ekim'de bir temsil vermişlerdi (Aracı, 2016, s. 63).

Bu yeniliklere sahne olan Osmanlı Saray'ı, Avrupa'ya ülkede sadece kurumsal bir dönüşümün değil, kültürel bir dönüşümün de yaşandığının işaretini veriyordu. Saray'ın kültürel yaşama dönük yatırımlarına bir örnek olarak; 1846 yılında çıkan yangında zarar gören Naum Tiyatrosu'nun yapımı için Halepli Naum Efendi'nin saraya sunduğu, yardım talep eden dilekçesine verilen olumlu yanıt gösterilebilir. Abdülmecid “elli bin kuruşu binanın yapımı için Duhani'ye, on bin kuruşu da tiyatrodaki istihdam edilecek sanatkârlara verilmek üzere toplam altmış bin kuruşu ihşanda bulunmuştur.” (Pekman, 2011, s. 37). Dolmabahçe'nin ardından II. Abdülhamid döneminde Yıldız Saray Tiyatrosu'nun inşası da saray ve batılı sanatsal türler arasındaki ilişkide geline aşamayı göstermesi bakımından önemlidir.

Yukarıda verilen örnekler gösteriyor ki Osmanlı modernleşmesi ve yaşanan kültürel değişim sarayın eğlence anlayışını da yeniden biçimlendiriyordu. Bu süreçte “yeni”nin bir cazibesi olduğunu söylemek yanıltıcı olmayacaktır. 19. Yüzyıl ikinci yarısından itibaren İstanbul'da batı tarzı tiyatro pratiklerinde yaşanan canlılıkla beraber bu yeni tür gerek aydınlar gerekse halk tarafından önemli ölçüde ilgi görür. Ancak eğlence kültürü ve özellikle tiyatro sanatı bağlamında trendlerin değişmeye başladığı bu yüzyılda, geleneksel gösterim sanatı icracılarının (başta Ortaoyunu icracıları olmak üzere) hem ekonomik hem de sanatsal anlamda varlıklarını sürdürebilmeleri gerekiyordu. Bu hayatta kalma mücadelesi için, Tanzimat döneminin geleneksel-modern arasında farklı alanlarda yaşanan krizleri arasında belki de en yaratıcı sonuçlar doğuran krizidir diyebiliriz. Geleneksel gösterim sanatı icracıları toplumun öncü aydınları tarafından geleneksel performanslara karşı üretilen olumsuz argümanlara rağmen³ batı tarzı tiyatro sanatı ile kendilerine has bir etkileşim içinde yeni/deneyisel arayışlara girmişlerdir. 19.yüzyılın son çeyreğine doğru giderken krizin tiyatrodaki yaratıcı sonucu tulûat tiyatrosu olmuştur. Bu çalışma kapsamında huzurdaki temsilleriyle söz edeceğimiz isimler bu yeni türün usta icracılarıdır.

Oyuncunun Saraya Alınması

Huzurda temsillerin dönüşümüne dair incelememize geçmeden önce Muzika-yi Hümâyünün yapısından kısaca bahsetmemiz fikir açıcı olacaktır. Bu bağlamda Nuri Özcan'ın aktardıkları kurum, etki alanını, faaliyet çeşitliliğini göstermesi bakımından önemlidir:

Muzika-yi Hümâyün, tarihte örneğine çok az rastlanabilecek geniş kadrosu ve teşkilâtıyla bir çeşit merkezî sistemle yönetilen kurum hüviyeti taşımaktadır. Askerî Saray Bando'su'nu, Saray Orkestrası'nı, Saray Opera ve Operet orkestralarını, Saray Korosu'nu, sarayın çeşitli salon ve oda müziği toplulukları ile sarayın mûsiki hocalarının yanı sıra saray dışındaki tiyatro ve konser salonlarında sahneye çıkan orkestraları ve mûsiki öğretim heyetini kapsayan bir teşkilâtı. Bu toplulukların bir kişi tarafından idare edilmesi mümkün olmadığından paşa rütbesindeki bazı mûsikişinasların orkestra, opera ve konserleri yönettiği görülmektedir. Donizetti'nin ilk zamanlarında yirmi bir kişi olan muzika çalışanları Abdülaziz devrinde önceleri 750 kişiye ulaşmış, ardından bu sayı 500'e, II. Abdülhamid döneminde 325'e ve 300'e indirilmiştir. II. Meşrutiyet'ten sonra 120'ye düşürülmüştür. (Özcan, 2020)

Yukarıdaki bilgiler kuşkusuz ki Muzika-yi Hümâyün'un kurumsal gücünü göstermektedir. Ancak Muzika-yi Hümâyün'un bir sanatçının gözünden nasıl görüldüğüne bakmak bu evreni anlamak adına çok daha etkili olacaktır. Bu noktada Komik-i Şehir Naşit Efendi'nin çizdiği Muzika-yi Hümâyün teşkilat yapısına bakalım:⁴

Muazzam bir bando, büyük bir orkestra
Kitara (gitar takımı (kırk kişilik)
İncesaz takımı (zamanın en üstat musikişinaslarından mürekkep)
Dram heyeti
Pandomim,
Kukla, Cambaz
Ortaoyunu,
Alafranga Hokkabaz

Bu hokkabaz şu son zamanların Zati Sungur'un yaptığı gibi cidden insana hayret verecek ciddi numaralardan müteşekkildi. Binbaşı Hokkabaz Cemil Bey idaresinde idi. Bu zat itfaiye kol ağası imiş, heves ederek hokkabazlığı benimsemiş. Muzıkaya almışlar. Meşhur Kaznof derecesinde zeki, on parmağında on hüner, yaman bir adamdı.

Bundan başka bir de bizim bildiğimiz alaturka hokkabaz; yani Yahudi hokkabazı diyecekleri nevinden bir hokkabaz takımı. Dahası var:

³ Bu karşılığa bir örnek olarak Tanzimat'ın etkili ismi Namık Kemal'in 1873 Mart ayında İbret gazetesinde yayınlanan “Tiyatro” başlıklı yazısına bakılabilir. Namık Kemal, *Osmanlı Modernleşmesinin Meseleleri, Bütün Makaleleri 1*, Hazırlayanlar: Nergiz Yılmaz Aydoğdu&İsmail Kara, İstanbul, Dergâh Yayınları, Ocak 2005.

⁴ Naşit'in oyunculığa olan ilgisi başta babası Miralay Hacı Ahmet Bey olmak üzere ailesi tarafından olumlu karşılanmaz. Ondaki oyunculuk hevesini bildiklerinden ve bu uğurda yaptıklarına tanık olduklarından onu bu hevesten vazgeçirmek için Eyüp'teki Baytar mektebine yazdırırlar. Naşit bu okula girmekle iki türlü öksüz kaldığından bahseder anılarında: “hem ailesinden hem de meslek olarak seçmek istediği tiyatrodan ayrı kalmıştır”. Okuldan kaçır ve kendini zorla Muzika-yi Hümâyün'a yazdırır. 8 Mart 1904 de Enderun-ı Hümâyün'dadır. Bkz. Nusret Safa Coşkun, *Komik-i şehir Naşit Efendi: Nusret Safa Coşkun'un kaleminden halk sanatkârı Komik-i şehir Naşit Efendi'nin hayatı*, Yay. Haz. İbrahim Özen, İstanbul: Büyüyenay Yayınları, 2019, s. 47

Pehlivan takımı

Zurna takımı

Karagöz (dört takım, en meşhur hayalcilerden mürekkep) (Coşkun, 2019, s. 45)

Burada Naşit'in kullandığı parantez içindeki vurgular dikkat çekicidir. Naşit Muzıka'daki birimleri Direklerarası'ndaki tiyatro programını takdim eder gibi sıralar. Bu satırlarda Muzıka-yi Hümâyün dünyasının, burada karşılaştığı diğer sanatçıların, öğrendiklerinin ve seyrettiklerinin etkisini sezmek mümkündür.

Ancak temsil heyetinde yer almak yetenekli olmak sultanın huzurunda oynamak için tek başına yeterli değildi; "irade-i seniyye" yani "padişah emri" de gerekliydi." "İradeyi seniyye"nin çıkması için iyi bir sicil kadar özellikle saraya yakın olan doğru insanlarla ilişkiler kurmak da gerekliydi. Muzıka-yi Hümâyuna girmek oradaki tulûat/temsil/oyun heyetine katılmak için mevcut kıdemli oyuncuların gözlemleri, tavsiye ve değerlendirmeleri de etkiliydi. Oyuncunun irade-i seniyyeye arz edilmesi için bir nevi güvenlik soruşturmasından geçmesi şarttı. Öncelikle hakkında yapılacak bir tahkikatla oyuncunun kimlere mensup olduğu araştırılıyordu. Naşit Efendi'nin II. Abdülhamid döneminde sarayda ilk oyununa çıkışında aktardıkları bu prosedürün nasıl işlediğini göstermektedir:

Huzurda oynamaya başlamak, hemen size anlattığım şekilde kolaycılık olmadı. Ben beğenildim, heyete kabul edildim, edildim ama vaziyeti içeri arz etmek icap ediyordu. Evvela tahkikat yapılacak. Kimlere mensup bulunduğumuz, babamın kim olduğu araştırılacaktı. Bunu bekleyecek değilim ya! Abdi mesuliyeti üzerine aldı. Sakallı Gelin'i oynuyordu. Bu oyunda bana çingene çalgıcı rolünü verdi. Muzıka Kumandanı Neşet Paşa bunu öğrenince dehşetle öfkeleni:

"Ne yaptınız?" diye Abdi'ye çıkıştı.

Abdi merhum da:

'Bizim Ahmet'in oğlu. Ne olur, yabancı değil ya!' diye karşılık verdi. 'Zabit evladı, ne fenalık gelir bundan?' (Coşkun, 2019, s. 85)

Benzer bir süreç daha öncesinde Abdürrezzak (Abdi) Efendi'nin saraya alınması ile ilgili olarak da karşımıza çıkmaktadır. Süleyman Kani İrtem, Abdürrezzak'ın İstanbul Şehremini Rıdvan Paşa'ya saraya alınmasında aracı olmasını istediğini bunun üzerine, ikinci esvapçı İlyas Bey'in yardımıyla Sultan'ın Abdürrezak'ı seyredip saraya kabul ettiğini ileri sürer (İrtem, 1999, s. 344). Nitekim Abdülhamid'in yaveri Keçecizade İzzet Paşa'nın "*Maamañih bu tiyatroda oynamak için yalnız Abdülhamit efendiyi değil esvapçı Çerkes İlyas beyi de memnun etmek mecburiyeti vardır.*" (Nazmi, 1933, s. 8) şeklindeki sözleri, Esvapçı İlyas Bey'in etkili ve yetkili bir isim olduğunu göstermektedir. Burada "memnuniyet" ile kast edilenin açıkça belirtilmemekle birlikte daha çok beğeniyle ilgili olduğu söylenebilir. Ali Süha Delilbaşı ise Abdi'yle ilgili olarak kendi ifadesiyle bir başka saraya alınma hikayesi aktarır:

Meşhur Coquelin'lerden birisi -büyüğü mü küçüğü mü, orası belli değil-bir turne sırasında İstanbul'a geliyor. Halktan çok rağbet görüyor. Zamanın Fransız sefirinin delaletiyle sarayda da oyun veriyor. Coquelin'in oyunlarında sonra bir Türk, Fransız sefirine Türklerin de Abdi adında bir Coquelin'leri bulunduğunu söylüyor. Mevsim Ramazan ayı imiş Sefir merak etmiş, bir gece yanına karısını, tercümanını alıp Şehzadebaşı'ndaki Tiyatrosunda Türk Coquelin'i seyretmiş, o gece oynanan oyun "Bir Anda Üç Meserret"miş. Sefir Abdi'yi çok beğenmiş, bir münasebet getirip padişaha bahsetmiş. Onun üzerine saraya alınmış. (Delilbaşı, 1944b, s. 11)

Saray'a girmek için Sultanın doğrudan talebi olmadığı hallerde, güçlü referansların olması gerektiğini bu örneklerden anlıyoruz.

Sanatçıların saraya alınmasını her örnekte siyasi nedenlerle ilişkilendirmek katı bir genellemeye dayanacağından şüphelenmelidir. Örneğin 19. Yüzyılın sonunda Hagop Vartovyan'ın saraya alınmasında siyasi dinamiklerin etkili olduğu ortadadır.⁵ Öte yandan saraya alınmayı sadece gösterimlerin içeriği, ele aldığı konularla ilişkilendirmek de yeterli değildir.

Örneğin Naşit Efendi, Abdülhamit'in huzurunda temsiller veren Abdi'nin saraya alınmasının Abdülhamit'in halkın herhangi bir sebeple toplanmasından duyduğu korkuyla ilişkilendirir. Naşit'e göre, "Abdi'nin tiyatrosu dolup dolup boşaldığı için halkın toplanmasına mani olmak maksadıyla tutup kendisini saraya almışlar dışarı ile her türlü alakasını kesmişlerdi" (Coşkun, 2019, s. 85). Burada Abdi'nin gerçekleştirdiği gösterimlerden çok insanların bir araya toplanmasından ve yaratılan kamusal etkinin çekinildiği iddia edilmektedir.

Anılar, röportaj ve tiyatro tarihi kitaplarına dayanarak bu konuda net bir şey söylemek pek mümkün görünmüyor, en azından şimdilik. Pekâlâ II. Abdülhamid Abdi'yi, yani bu tüm İstanbul'u güldüren bu usta aktörü, haremdekilerin talebi doğrultusunda saray aldırması da olabilir. Delilbaşı'nın, "tiyatronun çıkış saatinde, Abdi'nin tiyatrosu önünde haremağalarının, uşakların, konak arabacılarının hareketleri daha canlı olurdu" (Delilbaşı, 1944a, s. 15) şeklindeki tasvirine bakacak olursak "udhuke perdaz-ı şehir"⁶ ünvanının sahibi bu oyuncunun saraya alınmasında hünerin etkin bir dinamik olduğunu söyleyebiliriz.

⁵ Bkz. Fırat Güllü, *Vartovyan Kumpanyası ve Yeni Osmanlılar*, BGST Yayınları, İstanbul, 2008.

⁶ Ahmet Rasim tarafından Abdürrezzak Efendi'ye verilen bir unvan: "Meşhur komik"

Huzura Çıkmanın Oyuncu Kimliğine Etkisi

Muzika-yı Hümâyun neticede askeri örgütlenmeyle ve askeri amaçlarla kurulmuş bir yapıydı. Dolayısıyla buraya öğrenci olarak kabul edilenlerde olduğu gibi çalışmak üzere saraya alınanların da bu askeri hiyerarşi içinde rütbe/unvan almaları söz konusuydu. Bu durum mesleğinde profesyonelleşmiş oyuncular için de geçerliydi.



Şekil 1. Naşit Efendi Muzika-yı Hümâyun'da

Öte yandan bir oyuncu, halktan ne kadar rağbet görmüş olursa olsun “oyunculuk” toplum nazarında olumlanan bir meslek değildi. Bu durumu göz önünde bulundurduğumuzda “huzur” a çıkmak için sarayın ciddiyetine ve teşrifata uygun çeşitli rütbe, nişan ve unvanların oyunculara verildiğini görüyoruz.

Delilbaşı, Küçük İsmail’in Abdürrezak Efendinin kaymakamlıkla saraya alındığını yazdığını, kendisinin başvurduğu bir kişiden aldığı bilgiye göre de bu rütbenin mülazim-i sanilik⁷ olduğunu aktarmaktadır (Delilbaşı, 1944b). Bu askeri hiyerarşiye uygun sınıflandırmayı yukarıda Naşit Efendi’nin Muzika-yı Hümâyun’a ilişkin sözlerinde de görmüştük: “Alafranga hokkabazlar Binbaşı Hokkabaz Cemil Bey idaresinde idi ” (Coşkun, 2019, s. 459). Bir başka yerde ise şu ifadeye rastlıyoruz: “(...) Pantomimde gene kadın rolleri erkekler tarafından yapıyor. Kocakarıya Miralay Hilmi, jönpromiyeye(başrole) Miralay Sırrı Beyler çıkıyorlar” (Coşkun, 2019, s. 74).

⁷ Teğmene denk gelen bir rütbe.

Rütbelerin sadece bir statü belirleyicisi olmadığını, sanatçının kostümlerinin de kurumun yapısına uygun olarak değiştirildiğine dair birtakım bilgilere rastlıyoruz. Ama öncelikle halk nezdinde komik unvanını kostüm, makyaj ve aksesuarlarıyla bütünleşmiş bir performans mükemmelliğine/ustalığına borçlu olan Abdürrezak'ın geleneksel sahne kıyafetinin nasıl olduğuna bakalım.

Başında ne açık ne çok koyu renkte soba borusu gibi uzun bir fes, arkasında renkli çok defa yollu kalın bir bez kumaştan yapılmış bir caket pantolon., belinde de bir uzun kuşak sarılı. Ayaklarında yumuşak bir deriden yapılmış çekme bir ayakkabı. Kaşlarının üstlerine kaidesi aşağıda, ucu yukarda olmak üzere yakılmış mantarla birer müselles resmi yapar, yanaklarına burnuna hafifçe allık sürer, gözlerine de sürme çeker. İşte Abdi'nin makyajı. (Delilbaşı, 1944b,s. 10).

"Udhuke perdaz-ı şehir" Abdürrezak Efendi'nin yukarıda tarif edilen ve sınırlı sayıdaki görselde karşımıza çıkan bu görünüşünün başlı başına komik bir efekti olduğunu söyleyebiliriz. Kimi zaman tek kelime etmeden seyircisini güldürebilmesini hatta belki de role girmesini sağlayan bu kostüm ve makyajın onun saraydaki performanslarında kullanılmıyor olması bu noktada oldukça düşündürücüdür.



Şekil 2. Abdürrezak Efendi solda "normal şartlarda" halkın karşısındaki sahne kostümü ve makyajıyla.

Yıldız Dergisinde yayımlanan "Mâzide Temâşâ Hayâtı: Milli Mudhikamız ve Komik Abdi Efendi" başlıklı bir yazıda Abdürrezak Efendi'nin üniformalı resmi altında şu satırlar yer alır:

Resmi elbiseleriyle Abdülhamid'in huzurunda şaklabanlıklar eden Abdi Efendiden ibaret değildir. O devrin bütün sırmalı ve şatafatlı saray mensupları böyle yaparlardı. Fakat hiç olmazsa komiklik Abdi merhumun sanatı idi ve o şu vaziyetinden dolayı utanmak ona değil elbiseye düşerdi." (Mâzide Temâşâ Hayâtı, 1340, s. 6-7)

Yazının, II. Meşrutiyet'in ilanından sonra hemen hemen tüm muhalif anlatılara hakim olan⁸ Yıldız yönetimi ve Abdülhamid karşıtı tonundan bağımsız olarak bu çalışma bağlamında bizim için önemli olan Abdürrezak'ın resmi

⁸ Bkz. Nilgün Firidinoğlu, "Siyasi Propaganda Aracı Olarak II. Meşrutiyet'te Tiyatro Edebiyatı," Prof. Dr. Özdemir Nutku'ya Armağan Kitabı içinde, Ed. Özlem Belkıs, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Yayınları, 2012, pp.327-353.

elbiselerle saraydaki temsillere çıkıyor olduğu bilgisidir. Bununla birlikte aynı yazıda *sanat özgür oldukça ilerler* şiarından hareketle Saray'ın Abdi'nin dehasını katletmiş olduğu, Abdi'nin saraydaki temsillerde suya sabuna dokunmadan, endişeyle yaptığı icraların onun yeteneğini köreltiği iddiasında bulunulur.⁹ Yazı aslında bu çalışmanın tartışma sorusu adına önemli bir tespitte bulunur: "(...) suni hayat içinde tabi mudhike (komedi) yaşayamazdı" (Mâzide Temâşâ Hayâtı, 1340, s. 6). Her şeyiyle kurgulanmış saray yaşantısı içerisinde tulûat gibi, kreşendosu ani, beklenmedik, tek-lifsiz, spontane olana dayanan bir teatral türün var olması bir takım değişim talepleriyle mümkün gözükmektedir. Üniforma ise bunlardan sadece biridir.



Şekil 3. Komik Abdi Efendinin saraydaki oyunlarından biri.

Abdi II. Meşrutiyet'in ilanına kadar Saray'da kalır. "Acaba bir daha halkın karşısında oynayabilecek miyim" (Delilbaşı, 1944b, s. 11) şüphesi ve arzusuyla Yıldız'daki günlerini geçirdiği rivayet edilir. Buradan anlaşılıyor ki Abdi'nin Saray'da yaptığı "tiyatro" yapmayı umduğu ya da yapmayı bildiği tiyatronun tam bir muadili değildi.



Şekil 4. Udhuke-perdaz-ı Şehir Abdürrezzak Efendi'nin Oyunlarından Bir Sahne

⁹ Bu imzasız yazıda yer alan, Abdürrezak Efendi'nin Saraydan çıktıktan sonra eski gücünü, yeteneğini kaybettiği iddiası kısmen doğrudur diyebiliriz. Çünkü sadece saraya alınmak buna neden olmamıştır. Abdürrezak Efendi'nin Saray'dan çıktıktan sonra karşılaştığı tiyatro ortamı bıraktığından çok farklıdır. II. Meşrutiyet'in ilanı ile birlikte değişen siyasi ve toplumsal dinamiklere paralel olarak, İstibdat eleştirisi, vatan ve hürriyet temalı daha çok propaganda niteliği taşıyan oyunların domine ettiği farklı bir tiyatro ortamı karşılar Abdi'yi. Hatta kendisi de Reşat Rıdvan Bey'in sahneye koyduğu İstibdat döneminin yasaklı oyunlarından Vatan yahut Silistre'de Abdullah Çavuş rolünü oynar. Abdi'nin janrının dışında bir roldür bu ancak layıkıyla üstesinden geldiği aktarılar tanıklar tarafından. Abdi de eski Abdi'den farklıdır... Hem yaşlılığın hem de halkın "huzurundan" uzakta kalmanın, icrasına yansımış olması kaçınılmazdır. Bkz. Ali Süha Delilbaşı, "Abdürrezak-Abdi Ef.", Türk Tiyatrosu, 15 Mart 1944, s. 11-12.

Kuşkusuz bu temsilleri halkın önünde gerçekleştirenlerden farklı kılan birçok başka unsur da söz konusu. Daha önce de belirttiğimiz gibi bir padişah emriyle huzurda kendine yer bulan oyuncunun oyun programı da (başlangıcı, bitişi ve içeriği ile) padişahın emrine tabiydi. Bu tabi olma hali bir aktör için başlı başına bir handicap olarak karşımıza çıkmakta. Örneğin İrtem, Abdülaziz'in batı tarzı tiyatroya ehemmiyet vermediğini, sarayında ortaoyunlarını ve pantomimleri tercih ettiğini vakitsiz muzıka istediğini aktarmaktadır (İrtem, 1999, s. 288-299).

Yine İrtem'in "II. Abdülhamid de çalışıp zihnen yorulduğu ya da sarayda bir ziyafet verdiği günlerde saray tabiriyle "tiyatro emir" ederdi." (İrtem, 1999, s. 347) şeklinde ifade ettiği zorunluluk vurgusu önemlidir. Bu zorunluluk durumuyla ilgili olarak Naşit Efendi'nin "komedi içinde komedi" başlığı altında ustası Halim Bey'den aktardığı bir hikâye dikkat çekicidir.

Sultan Aziz oyun seyredirken tatlı limon yemeyi çok severmiş hemen her defa önüne bir sepet ortası delinmiş limon getirirlermiş o iri yarı padişah bunları emer emer atarmış.

Bir yaz gecesi irade çıkmış: "Aziz Pantomim İstiyor!"

Dolmabaçe sarayının merasim salonunda padişah başında takkesi üzerinde bol Entarisi geniş bir divana yan gelip yaslanmış. Yanında da Murat Efendi ile Abdülhamit varmış. Sultan Aziz'e bir sini meyve gelmiş. Bir taraftan meyveleri şapırdatar şapırdatar yer diğer taraftan deniz tarafından gelen püfür püfür meltemli serinlenir oyunu seyredermiş. Yavaş yavaş içi geçip uyuyuvermiş. Uyur ya... mesele orada değil. Sanatkarlar irade-i seniyye (padişah emri) olmadığı için oyunu kesemiyorlar, kendilerini oyuna devam mecbur görüyorlar. Lakin oyun bitiyor, hünkarda hiç kımıldamaya niyet yok horul horul uyuyormuş.

Haydi temsili yeni baştan uzatıyorlarmış. Böylece saatler geçiyormuş. Nihayet şafak atmaya başlamış. Zavallı oyuncularda da şafak çoktan atmış. Paskalın oyun icabı dayak yemekten iler tutar yeri kalmamış. Esselatlar verilmiş (ezanlar okunmuş), Aziz hala uyumakta. Sanatkarların ayaklarında derman kalmamış. Murad Efendi ile Abdülhamid kıs kıs gülerlermiş. Nihayet sabah olmuş, Aziz nasılsa silkinerek uyanmış. Bir de ne görsün? Hava aydınlanmış, fakat oyun hala devam ediyor. Kocaman elleriyle gözlerini ovuşturarak ayağa kalkmış, entarisinin eteklerini toplarken: "haydi istirahat edin!" emrini vermiş. (Coşkun, 2019, s. 74-75)

Bu örnekte görüldüğü üzere temsilin süresi emri verenin direktifine bağlı olarak belirlenmektedir. Naşit Efendi'nin de ifade ettiği gibi komedi içinde bir komediye dönüşen aktörlerin asıl/kurgulanmış performansları değil, uyuyan padişahın emrini bekleyen yorgun ve çaresiz halleri diğer seyirciler için eğlenceli hale gelir.

Uyuyan seyirciden daha fenası, orada olup olmadığı belli olmayan seyirci olsa gerek. Oyuncu ve seyirci arasındaki ilişkiyi sorgulamamıza neden olacak bir başka örneğe yine Naşit Efendi'nin anılarında rastlıyoruz:

Huzurda oynamaya başladık. Kafes arkasında oturduğu için hünkârın yani Abdülhamid'in yüzünü göremezdik. Oynadığımız yer aynen bir tiyatro idi. Locaların önüne birer yıldızlı kafes çekin işte size Yıldız Tiyatrosu... Delikler geniş içerisi karanlıktı. Arkasında Abdülhamid'in bulunduğunu gülişünden anlardık. Çok kalın ve tok sesli idi. "Nadir Ağa"! diye seslendiği zaman insanın tüyleri diken diken olurdu. (Coşkun, 2019, s. 52)

Naşit Efendi'nin aktardıklarından yola çıkarsak icranın/temsilin/performansın doğrudan ve birincil muhatabı sultanın, "varsayımsal seyirciye"¹⁰ dönüştüğünü iddia edebiliriz. Oyuncu için sultanın varlığı ancak verebileceği sesli tepkilerle kanıtlanabilir durumdadır. Yukarıdaki örnekte bahsi geçen Yıldız Saray Tiyatrosunun elektrikle aydınlatılmasına karşın sadece padişah locasında aydınlatmanın kaldırılmış olması (İrtem, 2019, s. 230) seyirci olarak sultanın fiziksel mevcudiyetini gölgeleyen bir başka detay olarak karşımıza çıkar.

Peki ya seyircinin orada olup olmadığına dair küçük de olsa bir şüphe performansı ne derece etkiler? Performanslarını "zat-ı şahanelerinin" beğeni, mizaç ve alışkanlıklarına göre kurgulayan icracılar için muhatap seyircinin kayıtsızlığı kuşkusuz motive edici bir durum olmasa gerek. Bu örneklerde de görüldüğü üzere seyirci olarak sultanın varlığı ve yokluğu arasında oyuncular için ciddi bir farkın olmadığını iddia edebiliriz. Şöyle ki, sultanın seyirci olarak bulunması halinde performansların olabildiğince dikkatli ve özenle yapıldığını tahmin etmek güç değildir. Bu durumda karşılıklı etkileşim oyuncuya sanatsal bir katkı sunmaktan ziyade sarayda kalmayı, bir gösterimi daha atlatmayı garantileyecek bir etkileşime dönüşüyor.

Ancak sultanın seyirci olarak bulunmaması ya da gösterime kayıtsız kalması durumunda ise diğer huzurda bulunanların temsille ilgili raportör-seyirci olarak görev yapma durumları söz konusudur. Temsilde saray ricalince olumsuz bulunan bir durumun muhatap alınan seyirciye, yani sultana, iletileceği ortadadır. Dolayısıyla *tanrının yer yüzündeki gölgesi*, halife sultan orada bulunmasa bile sanatçıların sultan oradaymış gibi sanatlarını icra ettikleri söylenebilir.

¹⁰ Burada "varsayımsal seyirci" ifadesini kelimelerin gerçek anlamında kullandım. Yani orada olduğu varsayılan, kesin olarak orada olduğu belli olmayan, orada olduğu varsayımına dayanan seyirci anlamında. Resmi "iktidar"ın, Osmanlı özelinde, *tanrının yer yüzündeki gölgesi halife sultanın*, gözetimi ve talepleriyle şekillenen seyirci ve performans ilişkisinin batı tarzı tiyatronun konvansiyonlarının şekillendirdiği alımlama ve seyirci konumu tartışmalarıyla okunabilmesi noktasında bir başka yazının konusu olabilecek şüphelerim var. Tiyatro göstergebilimi bağlamında "implied spectator" tartışmaları için Bkz. Rozik, Eli, *Generating Theatre Meaning: A Theory and Methodology of Performance Analysis*, Birleşik Krallık: Liverpool University Press, 2007. Kaynar, Gad. "Audience and response-programming research and the methodology of the implied spectator." *New Approaches to Theatre Studies and Performance Analysis*, Tübingen: Max Niemeyer (2001): 159-73.

Huzur Temsillerinde Oyun İçeriklerinin Belirlenmesi

Huzurda gerçekleşen temsillerde oyunun süresi kadar içeriğinin de belirlendiğini tahmin etmek güç değil. Salt oyuncuların sultanın karşısında oynamaktan kaynaklı oto sansüre başvurmaları, alışılmış esprileri, sahneleri yine saraydaki ilişkiler ve dönemin siyasi ve ekonomik ortamına göre şekillendirmeleri bile başlı başına sarayın içerik belirleyici rolünü kanıtlar. Tulûat sanatçısı Asım Baba'nın kendisine yöneltilen "Siz Sarayda oynadınız mı?" sorusuna verdiği cevap bu bağlamda birçok örnekten biri olarak verilebilir:

Abdi Yıldız sarayında temsiller verirken ben de oynadım. Lakin saraydaki oyunların hiç zevki yoktu. Çünkü çok dikkatli hesabı konuşmak lazımdı. Bir pot kırdı mı insan maazallah güme giderdi. (Coşkun, 1938, s. 8)

Naşit Efendi de "huzurdaki oyunlar çok itinalı olurdu. Bu itinalar için sanat tarafından ziyade hünkârı kızdırmamaya matuftu" (Coşkun, 2019, s. 52) sözleriyle benzer bir duruma işaret eder. Ancak bu tarz içeriği belirleyici sansür mekanizmalarının dışında oyun kanavaları ya da içerik üretmede sultanların da müdahil olduğunu yine döneme tanıklık etmiş isimlerden öğreniyoruz. Sevengil'in, Mahir Bey'in yeğeni Namık Kemal'e yazdığı bir mektuptan verdiği örnek bu bağlamda oldukça ilginçtir. Mahir Bey, mektubunda Sadrazam Ahmet Esat Paşa'nın, Abdülaziz tarafından mabeyinde temsil edilecek bir oyuna davet edildiğini söyledikten sonra temsil edilen bu oyunu detaylarıyla anlatır. Oyun kişisi olarak Sadrazam, Nazırlar ve maliye nazırının yer aldığı bu iki perdelik oyunun ilk perdesi sadrazam ve Maliye Nazırı arasında borçlar üzerine tartışmaları içerir. İkinci perdede ise Vükela meclisindedir. Tartışmaların ortasında bir yaver gelip sadrazamın değiştiğini, artık Mahmut paşanın sadrazam olduğu haberini getirir. Ortalık karışır. (Sevengil, 2015, s. 448)

Mahir Bey'in Namık Kemal'e yazdığı bu mektupta kullandığı iki cümle dikkat çekicidir: "Bu oyun zat-ı şahanenin kaleme aldığı bir oyunmuş" ve "bunların cümlesini sadr-ı azam da seyreder. Nasıl?" (Sevengil, 2015, s. 448). Bu aktarılanların bir dereceye kadar gerçekliği yansıttığını kabul edersek Abdülaziz'in adeta bir rejisör gibi çalıştığını söylememiz gerekir. Bu müdahaleler hem biçimsel hem de içerik açısından anlamlıdır. Biçimsel açıdan baktığımızda sultan, sadece seyirci olarak kalmaz, kısa süreli de olsa temsili yazan, rolleri dağıtan yönetmene dönüşür. Kanavası verilen temsilin sultan için ikinci planda kaldığı iddia edilebilir. Bu durumda sultanın asıl seyretmek istediği performans, hazırda bulunan saray ricalinin sadrazam değişikliğini konu eden bu oyuna vereceği tepkilerdir.¹¹ İçerik açısından bu müdahalelerle temsil, kimi zaman gerçeğe dönüşecek bir durumun, durum değişiminin, emrin, kısacası verilen mesajın taşıyıcısı haline gelir. Bu örnekte Sadrazam Ahmet Esat Paşa başına gelebilecek olanı ya da başına geleceği tulûat oyuncularının performansları aracılığıyla öğrenmektedir. Teatral türün (tulûat) komik doğasına karşın sadrazam sahnede olup bitene gülmekte zorlanacaktır.

Sonuç: "Huzur"da Temsilin Dönüşümü

Bu çalışmada, iktidarın belirlediği dinamiklerle sanat icrası arasında nasıl bir etkileşimin ortaya çıkacağı üzerine bir tartışmayı sürdürerek, sınırlı belgeler ve anlatılarla padişahın huzurunda tiyatro gösterimlerinde seyirci ve oyuncular arasındaki ilişki ve bu ilişkinin temsilin niteliğine etkisi üzerine birtakım sorunsallar ortaya koymak, farklı tartışmaların önünü açmak amaçlanmıştır.

Huzura çıkan oyuncu ve gerçekleştirdiği temsil dört düzlemde yorumlanmaya çalışılmıştır. Birincisi performansın zamanlanması ve süresinin nasıl bir değişim halinde olduğuna yöneliktir. Sultanın emrine bağlı ani başlangıçlar, ani bitişlerle oyuncu adeta teyakkuzda bekler. İkincisi ve tabii en tahmin edilebilir olan dönüştürücü müdahale, temsilin içeriğine ilişkindir. Konu/içerik genellikle oyuncular tarafından sarayın gündemine, sultanın alışkanlık ve beğenilerine göre kurgulanırken, kimi zaman da bizzat sultan tarafından çizilen kanavalar ve verilen rollerle oyun kurulur.

Üçüncüsü oyuncunun seyirciyle/seyircisiyle kurduğu ilişkinin halkın karşısında gerçekleşen temsillere göre nasıl farklı şekillendiğidir. Bu ilişkide daima bir kontrolün söz konusu olduğu muhakkaktır. Konuların, benzetme, cinasların vs. kontrole tabi olması, oto kontrol/oto sansür mekanizmaları, oyunun başarısının, saraydaki kadrosunun devamlılığının çoğunlukla sultanın yani tek bir kişinin alımlama deneyimine bağlı olması, oyuncunun seyirciyle karşılıklı etkileşiminde tek bir odağa-sese/muhatap seyirciye/sultana konsantrasyon olması söz konusudur.

¹¹ Yönetmen-Kral bağlamıyla ilgili en çarpıcı örneğe 14. Louis'nin 1660 ile 1674 yılları arasında düzenlediği festivallerdir. Hem şehir festivallerinde hem de Versailles'daki ziyafetlerde Güneş Kral kendisini ve saray halkını sahneye taşır. Erika Fischer-Lichte'nin 14. Louis'nin teatral araçları kullanma motivasyonu ile ilgili argümanı bu bağlamda oldukça ilgi çekicidir. "(...) Güneş Kral'ın festivalleri daha önceki teatrum mundi metaforunu yeni ve karakteristik bir şekilde yorumlar: 'la cour et la ville' sahne işlevi görür; kral, kadri mutlak ve yaratıcı rejisör olarak hareket eder, rolleri hem kendisine hem de sarayın tüm üyelerine dağıtır ve topluluğu denetler; bir sonraki etkinliğe davet göndererek veya iptal ederek ödüllendirir ve cezalandırır. Böylece, kraliyet festivallerinin gösterilerinde kral, saray toplumunun mükemmel bir temsilini ve kendi kendini biçimlendirmesini/kendine öz-biçim vermesini (self fashioning) yaratmayı başardı." Bkz. Fischer-Lichte, E. (2002). *History of European Drama and Theatre*. Routledge, 2002. s. 99.

14. Louis'nin yönetmenliği ile Osmanlı Sultanının yönetmenliği arasındaki benzerlik tarihsal iktidarın kullanımı bağlamında benzeşse de teatral dinamikler, motivasyon, katılım bağlamında düşünüldüğünde ayrılmaktadır. İktidarın, benzerlik ve farklılıklarıyla, *mis en scène* yapma/kurgulama arzusu başka bir çalışmanın konusu olacak kadar kapsamlı bir araştırmayı hak ediyor.

Dördüncü ve son olarak seyir eyleminin biraz daha komplike bir hal aldığı gözlemleyebiliriz. Sultan kendine ayrılan ve kimi zaman paravanla/kafesle örtülü locasından sadece temsili/oyuncuları değil temsilde hazır bulunan diğer seyircileri de seyrederek. Bu noktada bir gözetleme durumundan bahsedilebilir. Tanrısal (*omnipresent*), her yerde ve her zaman mevcut olan, her şeyi gören bilen konumuyla, rolleri dağıtan sultan yukarıda verdiğimiz Sadrazam Ahmet Esat Paşa örneğinde olduğu gibi saray ricali üzerindeki iktidarını oyun alanına taşır. Hazırda bulunanların seyrettikleri oyun karşısındaki tavırlarını da gözleme imkânı yaratır kendine.

Başta dönersek, Yıldız dergisinde yayımlanan imzasız yazıya, "halbuki sanat serbest kaldıkça inkişaf eder" cümlesine. Saraya her ne nedenle alınırlarsa alınsınlar özellikle rüştünü halkın karşısında ispatlamış, kendisini ve sanatını bu kamusal etkileşim içerisinde geliştirmiş oyuncular için, denetlenmenin seyredilmeye eşlik ettiği bir icra söz konusudur. Muhakkak ki arzu ettiğinde pantomim, tiyatro emreden sultanın beğenisini kazanıyorlardı, ekonomik açıdan düzenli gelirleri vardı. Sanatçıların saraydaki günlerinde halkın karşısına çıkma hayalleri/arzuları/talepleri düşünüldüğünde meselenin seyirci ve oyuncu karşılaşmasının, oyuncu aleyhine tahakkümcü yapısında kilitlendiği açıktır.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer Review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.

Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

Yazarın ORCID ID'si / ORCID ID of the author

Nilgün FİRİDİNOĞLU 0000-0003-3995-0903

KAYNAKLAR / REFERENCES

- "Mazide Temasa Hayatı: Milli Mudhikamız ve Komik Abdi Efendi", (1340). Yıldız, 3, s. 6-7.
- And, M. (2019). *16. Yüzyılda İstanbul: Kent-Saray-Gündelik Yaşam*. İstanbul:Yapı Kredi Yayınları.
- And, M. (1985). *Geleneksel Türk Tiyatrosu: Köylü ve Halk Tiyatrosu Geleneği*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- And, M. (1972). *Tanzimat ve İstibdat Dönemi Türk Tiyatrosu*, Ankara: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Aracı, E. (2016 Nisan- Mayıs). "Dolmabahçe'nin yitik sahnesi: Saray Tiyatrosu Versailles Operası'nın İstanbul'daki eşiydi", *Atlas Tarih*,40, s. 62.
- Coşkun, N. S. (2019). *Komik-İ Şehir Naşit Efendi: Nusret Safa Coşkun'un Kaleminden Halk Sanatkarı Komik-i Şehir Naşit Efendi'nin Hayatı*. İstanbul: Büyüyenay Yayınları.
- Delilbaşı, A. S. (1944a, 15 Mart). "Abdürrezak-Abdi Ef.", *Türk Tiyatrosu*, 169, s. 10-12.
- Delilbaşı, A. S. (1944b, 1 Mart). "Abdürrezak-Abdi Ef.", *Türk Tiyatrosu*, 168, s. 11-15.
- Güllü, F. (2008). *Vartovyan Kumpayası ve Yeni Osmanlılar*, İstanbul: BGST Yayınları.
- Firidinoglu, N. (2012). Siyasi Propaganda Aracı Olarak II. Meşrutiyet'te Tiyatro Edebiyatı. Ö. Belkıs (Ed.), *Prof. Dr. Özdemir Nutku'ya Armağan Kitabı* içinde, (s. 327-353) İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Yayınları.
- Fischer-Lichte, E. (2002). *History of European Drama and Theatre*. Routledge, 2002.
- İrtem, S. N. (1999). *Osmanlı Sarayı ve Harem'in İçyüzü: Muzika-i Hümayun ve saray Tiyatrosu*, yay. Haz. Osman Selim Kocahanoğlu, İstanbul: Temel Yayınları.
- Kaynar, G. (2001). Audience and response-programming research and the methodology of the implied spectator. *New Approaches to Theatre Studies and Performance Analysis, Tübingen: Max Niemeyer*, 159-73.
- Kemal, N. (2005). *Osmanlı Modernleşmesinin Meseleleri, Bütün Makaleleri 1*, Yayına Hazırlayanlar: Nergiz Yılmaz Aydoğdu&İsmail Kara, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Kose, R. ; Albayrak, M. (2015). *Arsiv Belgelerine Gore Osmanlı'da Gosteri Sanatları, Geleneksel Seyir Sanatları (Kukla, Karagoz, Meddah, Ortaoyunu) Tiyatro, Sinema*. İstanbul: Osmanlı Arsivi Daire Başkanlığı Yayınları.
- Nazmi, M. (1933, 15 Birinciteşrin). Abdülhamid'in yaveri Keçecizade İzzet Fuat Paşa'nın Hatıraları.Vakit, s. 8.
- Özcan, N. (2020). "Muzika-yi Hümayun", TDV İslâm Ansiklopedisi, erişim adresi: <https://islamansiklopedisi.org.tr/muzika-yi-humayun> (14.08.2023)
- Özmutlu, G. (2012). IV. Mehmed Dönemi Osmanlı Saray Haremindedir Sanatçı 1 Cariyeler (1677- 1687). (Yayımlanmamış Doktora Tezi) Süleyman

Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih Anabilim Dalı, Isparta.

Pekman, Y. (2011). *Geleceğe Perde Açan Gelenek Geçmişten Günümüze İstanbul Tiyatroları II,(Beyoğlu, Şişli, Beşiktaş ve Çevresi)*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Rozik, E. (2007). *Generating theatre meaning: A theory and methodology of performance analysis*. Liverpool University Press.

Sevengil, R. A. (2015). *Türk Tiyatrosu Tarihi*. İstanbul: Alfa Yayınları.

Atıf Biçimi / How cite this article

Firidinoglu, N. (2023). Osmanlı Sarayı'nda "Huzur Temsilleri". *Konservatoryum – Conservatorium*, 10(2), 39-50.
<https://doi.org/10.26650/CONS2023-1352697>

Leonard Bernstein'in *Elegy for Mippy II* Adlı Solo Trombon Eserinin İncelenmesi

Examining Leonard Bernstein's *Elegy for Mippy II*

Ahmet YILDIZ¹ 

¹Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Müzik Anasanat Dalı, Üflemeli ve Vurma Çalgılar Sanat Dalı, Eskişehir, Türkiye

Sorumlu yazar /

Corresponding author : Ahmet YILDIZ

E-posta / E-mail : ahmetyildiz06@windowslive.com

ÖZ

Bu çalışmada trombon repertuvarının eşiksiz icra edilen solo eserleri arasında yer alan ve trombon icracıları için son derece önemli olduğu düşünülen Leonard Bernstein'in *Elegy for Mippy II* adlı eseri incelenmiştir. Solo eserler yazıldıkları enstrümanın karakteristik yapısını somutlaştırması bakımından oldukça önemlidir. Bununla birlikte icracıların enstrümanlarının karakteristik yapısını tanımalarına ve çalgıya olan ilgisinin artmasına yarar sağlayabilmektedir. Bu bağlamda çalışma kapsamında incelenen Leonard Bernstein'in *Elegy for Mippy II* adlı solo trombon eserinde yer alan teknik ve müzikal zorlukların çözümüne yönelik icracılara çeşitli çalışma önerilerinde bulunulmuştur. Eserin doğru bir biçimde yorumlanabilmesi için icracının teknik ve müzikal bilgi düzeyinin gelişmiş olması gerekmektedir. Bu çalışmanın amacı eserde yer alan birtakım teknik ve müzikal zorlukların çözümüne yönelik Türkçe literatüre katkıda bulunmak ve trombon icracılarına Bernstein'in müzikal yaşamı hakkında genel bir bilgi verilmesiyle eserin icrasına yönelik farklı bir bakış açısı kazandırmaktır. Bu araştırma, Leonard Bernstein ve eseri hakkında literatür taraması yapılan nitel bir araştırmadır.

Anahtar Kelimeler: Caz, *Elegy for Mippy II*, solo trombon

ABSTRACT

This study examines Leonard Bernstein's solo trombone piece *Elegy for Mippy II*, which is considered to be extremely important for trombone players. Solo works are very important in terms of embodying the characteristic structure of the instrument for which they are written. In addition, solo works can help performers recognize this characteristic structure and increase their interest in the instrument. In this context, various study suggestions are made to performers for resolving technical and musical difficulties in the work. In order to interpret the piece correctly, the performer must have advanced technical and musical knowledge levels. This study aims to contribute to the Turkish literature on resolving certain technical and musical difficulties in the studied work and to provide trombone players a different perspective on how to perform of the piece by sharing general information about Bernstein's musical life. This research is a qualitative study that examines the literature on Leonard Bernstein and his solo trombone piece *Elegy for Mippy II*.

Keywords: Jazz, *Elegy for Mippy II*, solo trombone

Başvuru/Submitted : 03.09.2023

Revizyon Talebi/
Revision Requested : 22.09.2023

Son Revizyon/
Last Revision Received : 09.10.2023

Kabul/Accepted : 10.10.2023

Online Yayın /
Published Online : 16.10.2023



This article is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License (CC BY-NC 4.0)

EXTENDED ABSTRACT

Leonard Bernstein is an important musicians of 20th century music history who played an active role in developing the art of music in the United States. His interest in music started at the age of ten thanks to an old and worn upright piano given to him by his aunt Clara. After his primary and secondary education, he studied piano and composition at Harvard University. He became interested in composing due to the American composer Aaron Copland, with whom he'd met during his university education. Throughout his life, Bernstein composed works in many musical genres such as symphony, opera, ballet, and chamber music, as well as film scores and musicals in particular. During his tenure as music director of the New York Philharmonic Orchestra between 1958-1969, he conducted the world's leading symphony orchestras and became an important conductor recognized worldwide. Bernstein won many music and television awards for the soundtracks and musicals he composed, and he also produced various television programs in order to pioneer the development of classical music in the USA.

Since his youth, Bernstein had been interested in popular music genres such as jazz and Latin American music, and his compositions were greatly influenced by his interest in these music genres. Alsop (2013) stated that Bernstein had admired books and words and had devoted his life to connecting the dots between words and sounds. In this respect, Alsop described Bernstein's compositions as a mixture of poetry and piano concerto with a dramatic and interesting expression. However, Bernstein, who had a special interest in dogs, tried to explain his love and interest toward them in some of his works. In this context, he dedicated some of his works for solo instruments, especially for brass instruments such as the horn, trumpet, trombone, and tuba, to dogs. Bernstein's solo trombone piece *Elegy for Mippy II* is one of the most important solo works in the trombone repertoire. Playing the piece on stage without accompaniment and by tapping one foot on the ground can make the performance memorable for the audience. In addition, Senff (1976) stated that the piece can be performed as an encore after a recital, in a solo performance, or with an orchestra, thus revealing the importance the piece has for trombone players. This piece lasts about two minutes and presents some technical and musical challenges to the performers.

Solo works are very important in terms of embodying the characteristic structure of the instrument for which they are written. In addition, solo works can help performers recognize the characteristic structure of their instrument and increase their interest in it. Leonard Bernstein's *Elegy for Mippy II* is one of the most important solo works for the trombone repertoire that trombone players can perform without accompaniment.

The jazz and blues elements in the structure of the work exemplify the effects of both local and African-American music traditions on Bernstein's composing style. The frequent use of modifier signs and the slow tempo of the piece with the feeling of swing, which is the basic rhythmic style of jazz music, is a strong indicator of the African-American music culture. In addition, the accent marks, the variety of articulations, and the constant change of the rhythmic structure in the piece form a part of the local music tradition (Brito, 2014). Ivany (2021) stated that the blending of classical and jazz articulations in the piece gives an idea about how the trombone solo should be.

In this respect, some study suggestions have been made to performers in order to resolve the technical and musical challenges in the work. In addition, knowing the sociocultural characteristics of the period in which the work was composed and the life of the composer are very effective for developing the perception of how musical expression is created in a musical work, as these affect musical style (Özkeleş, 2019). In this respect, this study provides information about Leonard Bernstein's life and musical life with the aims of combining the spiritual integrity of the work with the musical expression of the performer and of correctly and effectively interpreting the work. However, the academic studies on Leonard Bernstein's musical life in Türkiye are seen to be insufficient, with no Turkish or foreign sources found for resolving the technical and musical difficulties that occur in his solo trombone piece *Elegy for Mippy II*. When considering this situation, this study is believed to have great importance for trombone players. The study aims to contribute to the Turkish literature on resolving the technical and musical difficulties in Leonard Bernstein's solo trombone work *Elegy for Mippy II* and to give performers a different perspective on the performance of the piece by sharing general information about Bernstein's musical life.

Giriş

Leonard Bernstein, Amerika'da sanat müziğinin gelişmesinde etkin bir rol oynamış 20. yüzyıl müzik tarihinin önemli müzisyenlerinden biridir. Müziğe ilgisi henüz on yaşındayken halası Clara tarafından verilen eski ve yıpranmış bir duvar piyanosu sayesinde başlamıştır. İlk ve orta öğreniminin ardından Harvard Üniversitesi'nde piyano ve kompozisyon eğitimi almıştır. Üniversitedeki eğitimi sırasında tanıştığı Amerikalı besteci Aaron Copland sayesinde besteciliğe ilgi duymuş ve yaşamı boyunca başta film müzikleri ve müzikaller olmak üzere senfoni, opera, bale ve oda müziği gibi birçok müzik türünde eserler bestelemiştir. 1958-1969 yılları arasında yürüttüğü New York Filarmoni Orkestrası müzik

direktörlüğü görevi süresince dünyanın önde gelen senfoni orkestralarını yönetmiş ve tüm dünyanın tanıdığı önemli bir orkestra şefi olmuştur. Bernstein bestelediği film müzikleri ve müzikaller sayesinde birçok müzik ve televizyon ödülü kazanmış, aynı zamanda ülkesinde klasik müziğin gelişimine öncülük etmek adına çeşitli televizyon programları hazırlamıştır.

Bernstein gençlik yıllarından itibaren caz ve Latin Amerika müziği gibi popüler müzik türleri ile ilgilenmiş ve besteciliği bu müzik türlerine olan ilgisinden fazlasıyla etkilenmiştir. Alsop, Bernstein'in kitaplara ve kelimelere olan hayranlık duyduğunu ve Bernstein'in hayatını kelimeler ile sesler arasındaki noktaları birleştirmeye adanmış olduğunu belirtmiştir. Bu bakımdan Bernstein'in bestelerini dramatik ve ilgi çekici bir anlatıma sahip, şiir ve piyano konçertosu karışımı olarak nitelendirmiştir (Alsop, 2013).

Bernstein'in *Elegy for Mippy II* adlı solo trombon eseri trombon repertuarının oldukça önemli eserlerinden biri olma niteliği taşımaktadır. Eserin sahnede eşiksiz ve bir ayağın yere vurularak çalınması performansın dinleyiciler tarafında akılda kalıcı olmasını sağlayabilmektedir. Ayrıca eserin resital ya da orkestra ile solo performanslar sonrasında icracılar tarafından istek parça (encore) olarak seslendirilebilmesi eserin trombon icracıları açısından önemini ortaya koymaktadır. Yaklaşık iki dakika süren bu eserde icracılar açısından birtakım teknik ve müzikal zorluklar bulunmaktadır. Bu bakımdan araştırmada icracılara eserde bulunan teknik ve müzikal zorlukların çözümüne yönelik bazı çalışma önerilerinde bulunulmuştur. Ayrıca bir müzik yapıtında müzikal ifadeyi oluşturmaya yönelik algının geliştirilmesinde, eserin bestelendiği dönemin sosyo-kültürel özellikleri ile bestecinin müzikal stilini etkileyen yaşamının bilinmesi oldukça etkili olmaktadır (Özkeleş, 2019). Bu bağlamda araştırmada Leonard Bernstein'in müzikal yaşamı hakkında bilgi verilerek eserin ruhsal bütünlüğü ile icracının müzikal ifadesinin birleştirilmesi ve eserin doğru ve etkili bir şekilde yorumlanması amaçlanmıştır. Bununla birlikte ülkemizde Leonard Bernstein'in müzikal yaşamı hakkında yapılan akademik çalışmaların yetersiz olduğu ve *Elegy for Mippy II* adlı solo trombon eserinde yer alan teknik ve müzikal zorlukların çözümüne yönelik Türkçe veya yabancı kaynak bulunmadığı görülmektedir. Bu durum göz önüne alındığında bu çalışmanın trombon icracıları için büyük bir öneme sahip olduğu düşünülmektedir. Bu çalışmanın amacı, Leonard Bernstein'in *Elegy for Mippy II* adlı solo trombon eserinde yer alan teknik ve müzikal zorlukların çözümüne yönelik Türkçe literatüre katkıda bulunmak ve icracılara Bernstein'in müzikal yaşamı hakkında genel bir bilgi verilerek eserin icrasına yönelik farklı bir bakış açısı kazandırmaktır.

Amaç ve Yöntem

Bu araştırmanın genel amacı, Leonard Bernstein'in *Elegy for Mippy II* adlı solo trombon eserinde yer alan birtakım teknik ve müzikal zorlukların çözümüne yönelik çalışma önerileri sunmaktır. Bunun yanında eserin doğru ve etkili bir şekilde yorumlanabilmesi için bestecinin müzikal yaşamı hakkında genel bir bilgi verilerek müzikal ifadeyi oluşturmaya yönelik algının geliştirilmesi amaçlanmıştır. Bu araştırma Leonard Bernstein'in *Elegy for Mippy II* adlı eseri hakkında doküman incelemesi yapılan ve verilerin bu yöntemle toplandığı nitel bir araştırmadır. Araştırma kapsamında besteci ve eseri ile ilgili literatür taraması yapılmış ve eserin yorumlanmasına yönelik çalışma önerilerinde bulunulmuştur. Bu araştırmanın evrenini Leonard Bernstein'in eserleri örneklemini ise *Elegy for Mippy II* adlı solo trombon eseri oluşturmaktadır.

Leonard Bernstein

Yirminci yüzyıl müzik tarihinin önemli müzisyenlerinden biri olan Amerikalı piyanist, besteci ve orkestra şefi Leonard Bernstein, 25 Ağustos 1918 tarihinde Amerika Birleşik Devletleri'nin Massachusetts eyaletinde dünyaya gelmiştir. Doğum adı büyükannesi tarafından Louis olarak konulmuş ancak 16 yaşına geldiğinde, büyükannesinin ölümünden çok kısa bir süre sonra, adını Leonard olarak değiştirmiştir. Müziğe ilgisi henüz on yaşındayken halası Clara tarafından verilen eski ve yıpranmış bir piyano sayesinde başlamış ve Boston'daki en iyi piyano öğretmenlerinden biri olan ve daha sonra asistanlığını da yapan Helen Coates'ten yedi yıl boyunca piyano dersleri almıştır (Predota, 2022). Bernstein, müzikal yaşamı boyunca ülkesinde klasik ve popüler müzik kültürünün en önemli temsilcilerinden biri olarak kabul edilmiş, başta Grammy ve Emmy ödülleri olmak üzere birçok müzik ve televizyon ödülü kazanmıştır. Müzik eleştirmeni Donal Henahan'a göre Amerika müzik tarihinin üstün yetenekli ve en başarılı müzisyenlerinden biri olan Bernstein (Laird, 2015), 1958-1969 yılları arasında New York Filarmoni Orkestrası şefliği ve müzik direktörlüğü görevlerini yerine getirmiştir. Konserlerinde sergilediği eğlenceli tavırları ve orkestra ile birlikte çıktıkları Latin Amerika, Avrupa, Sovyetler Birliği, Japonya turneleri sayesinde tüm dünyada popülaritesi artmış ve ülkesinin resmi olmayan uluslararası kültür elçisi olmuştur (Peyser, 1998). Yaşamı boyunca senfoni, opera, bale, oda müziği, film müzikleri ve müzikaller gibi birçok müzik türünde eserler besteleyen Leonard Bernstein 14 Ekim 1990 tarihinde New York'ta hayata veda etmiştir.

Leonard'ın anne ve babası Amerika Birleşik Devletleri'ne günümüzde Ukrayna topraklarında bulunan Rivne'den göç etmişlerdir. Babası Samuel ilk yıllar İngilizce öğrenmek için gece okullarına gitmiş, ailesinin geçimini ise balık temizleyerek ve berber dükkanlarında çalışarak sağlamaya çalışmıştır. Sonrasında kendi işini kurmuş ve oldukça başarılı bir iş adamı olmuştur. Annesi Jennie ise tüm zamanını ailesine ayırmış ve hayatının merkezine oğlu Leonard'ı almıştır. Eğitimi olmasına karşılık oğlu Leonard ve eşi Samuel dışında çevresinde çok fazla arkadaşı olmamış ve zamanla bu durumdan duygusal olarak zararlar görmüştür. Bu bağlamda Jennie ile Samuel, Leonard'ın doğumundan sonra iki kez ayrılmışlar ve bu ayrılıkların Leonard'a olumsuz etkileri olmuştur. Burton, Leonard'ın hayatı boyunca çok sevilme arzusu içinde olduğunu ve bu duruma bebekliğinde birkaç defa babasından ayrılmasının neden olduğunu ifade etmektedir (Burton, 2017).

Leonard'ın müziğe olan ilgisi, çok küçük yaşlarda, annesi Jennie'nin Victrola'sı sayesinde başlamıştır. Jennie'ye göre Leonard müzik dinlemeyi çok severdi ve hayranı olduğu birçok Yahudi şarkıcı ile şarkıları küçükliğinde bu Victrola'dan dinlemişti (Burton, 2017). Rubin'e göre, Leonard sinagoglardaki ayinler sırasında dinlediği org ve koro müziğinden oldukça etkilenmiştir (Rubin, 2018). Benzer şekilde Burton da Leonard'ın çocukluk yıllarında dinlediği dinsel müziklerin etkisinde kaldığını ifade etmekte, ek olarak, Leonard'ın müzikalitesini uyandıran ilk enstrümanın radyo olduğunu belirtmektedir (Burton, 2017).

Leonard'ın ilkökul yıllarında, altı yaşından on bir yaşına kadar, müziğe olan yatkınlığı fark edilmemiştir. On yaşında piyanoda özel dersler almak istemiş ve ilk olarak haftalık bir dolar karşılığında hem komşusu hem de bir müzik öğretmeni olan, Frieda Karp'tan özel dersler almıştır. Babası Samuel başlangıçta Leonard'ın piyano dersleri almasına karşı çıkmış ve özel ders için ücret vermek istememiştir. Böylelikle oğlunun müziğe olan ilgisinin azalmasını amaçlamış ve kendi işi olan saç ve güzellik ürünleri pazarlama işini ileride Leonard'ın devralabileceğini düşünmüştür. Rubin'e göre, Samuel ayrıca klasik müzik alanında Avrupalıların egemen olduğunu ve Amerikalı Yahudi bir çocuğun hiçbir şansının olmadığını düşünüyordu (Rubin, 2018). Ancak piyanoda oldukça hızlı bir şekilde ilerleyen Leonard, bir yıllık bir eğitimin sonunda Frederick Chopin ve Johann Sebastian Bach'ın oldukça zor olan prelüdlarını çalmaya başlamıştır (Burton, 2017). Bu noktada Leonard'ın piyano yeteneğini fark eden Samuel, oğlunun müzik eğitimine destek olmuş, oldukça iyi bir piyano öğretmeni olan Helen Coates'ten piyano dersleri almasını sağlamış ve onu sık sık orkestra konserlerine götürmüştür. Böylelikle, Bernstein 1932 yılında halka açık ilk piyano performansını gerçekleştirmiş ve Johann Brahms'ın Sol minör rapsodisinin tamamını çalmıştır. Ayrıca 1934 yılında Boston Devlet Okulu orkestrası ile Edvard Grieg'in La minör piyano konçertosunu seslendirmiştir (Lamare, 2022).

Helen Coates, Bernstein'ın müzikal kariyerine ve sosyal yaşamına yön veren önemli kişiliklerden biri olmuştur. Kendisi de yetenekli bir piyano öğretmeni olan Coates, tanışmalarından hemen sonra Bernstein'ın piyanodaki becerilerinin hızlı bir şekilde gelişmesini ve enstrüman çalışma disiplini kazanmasını sağlamıştır. Ayrıca Bernstein'ı senfoni ve operaların basılı partiyonlarını okumaya, beste yapmaya ve orkestra konserlerine gitmeye teşvik etmiştir. Coates, Bernstein ile tanışmalarından yıllar sonra verdiği bir röportajda çoğu öğrencisinin beş ya da altı derste öğrendiklerini Bernstein'ın tek bir derste öğrendiğinden, çok yetenekli olduğundan, her şeyi ezberleyebildiğinden, partiyon okuyabildiğinden ve şarkı söyleyebildiğinden bahsetmiştir (Anderson, 2020). Bernstein'ın 72 yıl süren yaşamı boyunca en uzun süre ilişki kurduğu insanlardan biri olan Coates, Bernstein'ın sadece piyano tekniğini geliştirmekle kalmamış aynı zamanda hayata dair birçok konuda ufkunun genişlemesine de yardımcı olmuştur (Gutmann, 1999). 14 yaşında piyano dersleri ile başlayan ilişkileri, Coates'in 1989 yılındaki ölümüne kadar, yaklaşık 57 yıl sürmüş ve Bernstein'ın hayat boyu arkadaşı, akıl hocası ve asistanı olmuştur.

Bernstein, William Llyod Garrison Okulu ve Boston Latin Okulu'ndaki ilk ve orta öğretimlerinin ardından Harvard Üniversitesi'nde kompozisyon ve piyano eğitimi almıştır. Harvard Üniversitesindeki eğitiminin ilk yıllarında Amerika klasik müzik tarihinin en etkili bestecilerinden biri olan, aynı zamanda hayat boyu arkadaş olacağı, Amerikalı besteci Aaron Copland (1900-1990) ile tanışmış ve besteciliğe ilgi duymaya başlamıştır. Leonard, Harvard Üniversitesi'ndeki dört yıllık eğitimi süresince Aaron Copland'ın yanı sıra Amerikalı besteciler Walter Piston (1894-1976) ve Edward Burlingame Hill (1872-1960) ile bestecilik çalışmış ardından 1939 yılında orkestra şefliği, orkestrasyon ve piyano eğitimi aldığı Curtis Müzik Enstitüsüne kaydolmuştur (Willingham, 2018). Bernstein daha sonra Berkshire Müzik Merkezi'nde, Rus besteci ve orkestra şefi Serge Koussevitzky (1874-1951) ile orkestra şefliği tekniğini geliştirmek üzerine çalışmalar gerçekleştirmiştir. 1942 yılında New York Filarmoni Orkestrası'nın (NYPO) daimî şefi Arthur Rodzinski tarafından şef yardımcılığı görevi için davet alan Leonard, 1943 yılının 14 Kasım'ında orkestranın konuk şefi olan Bruno Walter'ın rahatsızlanması sonrasında hayatını sonsuza dek değiştirecek bir fırsat yakalamış ve orkestranın başına konuk şef olarak geçmiştir. Orkestra ile hiç prova yapma imkânı bulamamış olmasına rağmen konserde Robert Schumann, Richard Wagner ve Richard Strauss gibi bestecilerin oldukça zorlu eserlerinden oluşan bir programı başarıyla yönetmiş ve performansı büyük bir beğeni toplamıştır (Bradford, 2018).

Yunan orkestra şefi, besteci ve piyanist Dimitri Mitropoulos (1896-1960) Bernstein'ın bestecilik ve orkestra şefliği

yönlerinin gelişmesine önemli katkılarda bulunmuştur. Harvard Üniversitesi'ndeki eğitiminin ikinci yılında Mitropoulos tarafından yönetilen Boston Senfoni Orkestrası'nın konserine katılan Bernstein, Mitropoulos'un baton kullanmadan tüm bedeni ile orkestrayı yönetmesine hayran kalmış ve konserden kısa bir süre sonra Mitropoulos ile bir resepsiyonda tanışma fırsatı bulmuştur. Mitropoulos da resepsiyon sırasında dinlediği Bernstein'in piyano performansından etkilenmiş ve Bernstein'ı Boston Senfoni Orkestrası'nın provalarına katılmaya davet etmiştir. Provalar sırasında Mitropoulos'un orkestraya hakimiyeti, gücü ve orkestra şefine gösterilen ilgi Bernstein'ı oldukça etkilemiş ve orkestra şefi olma konusunda cesaretlenmiştir. Gutmann, Mitropoulos'un fiziksel olarak gösterişli olmasının ve orkestrayı yönetirken muazzam bir enerji yaymasının Bernstein'ı etkilediğini ifade etmektedir. Ayrıca Mitropoulos, Bernstein'ı orkestra şefi olmaya sözlü olarak teşvik eden ilk kişidir. Bu bağlamda Bernstein, Mitropoulos'tan her anlamda etkilenmiş ve birçok konuda onu örnek almıştır. Söz gelimi Bernstein ilk kez Mitropoulos'ta gördüğü orkestrayı piyanodan yönetme fikrini çok beğenmiş ve birçok konserinde piyano konçertolarını seslendirirken orkestrayı piyanodan yönetmiştir (Gutmann, 1999). Nihayetinde, Bernstein'in alamet-i farikası olan ve orkestra şefliği sırasında sergilediği enerjisi, cazibesi ve etkileyciliği, kendisi için önemli bir rol model olan Mitropoulos'tan etkilendiği ve örnek aldığı nitelikleri olmuştur.

Bernstein Harvard Üniversitesi'ndeki eğitimini tamamlamasının ardından Mitropoulos'un tavsiyesi üzerine 1939 yılında Curtis Müzik Enstitüsü'ne girmiş ve Fritz Reiner (1888-1963) ile orkestra şefliği çalışmıştır. Ardından 1940 yılında Boston Senfoni Orkestrası'nın saygın şeflerinden biri olan Serge Koussevitzky tarafından Berkshire Müzik Merkezi'nde başlatılan yaz okuluna katılan Bernstein, burada Koussevitzky'den orkestra şefliği üzerine çok önemli deneyimler kazanmıştır. Bernstein orkestra şefliği üzerine aldığı eğitimler sonrasında 1945-1948 yılları arasında Pittsburgh ve Boston Senfoni Orkestralarında konserler yönetmiş ve New York Şehir Orkestrası'nın daimî şefi olmuştur. 1947 yılında İsrail Filarmoni Orkestrası ile ilk konserini yöneten Bernstein, 1948-1949 yılları arasında orkestranın müzik danışmanlığını yapmış ve 1951 yılında da İsrail Filarmoni Orkestrası ile Serge Koussevitzky'nin yardımcı şefi olarak Amerika turnesine çıkmıştır (Andersson, 2020). 1957 yılında dönemin NYPO müzik direktörü olan Dimitri Mitropoulos 1957-1958 sezonu için Bernstein'ı yardımcı direktör olarak atamıştır. Sezon sonunda Mitropoulos müzik direktörlüğü görevinden tamamen çekilmiş ve böylelikle Bernstein'in tam on bir yıl boyunca yürüttüğü NYPO müzik direktörlüğü görevi başlamıştır. Bernstein, NYPO'nun müzik direktörlüğünde bulunduğu süreçte müzikaller, film müzikleri, senfoniler ve bale müziği bestelemiş aynı zamanda halkı müzik konusunda eğiten televizyon programları hazırlamıştır.

Leonard Bernstein'in besteciliği Harvard Üniversitesi'ndeki öğrenimi sırasında tanıştığı Aaron Copland'tan oldukça etkilenmiştir. Birçok müzik eleştirmeni ve besteci tarafından *Amerikalı Bestecilerin Dekanı (the Dean of American Composers)* olarak gösterilen Aaron Copland'ın besteciliği başta Chopin, Debussy, Verdi ve Rus besteciler olmak üzere Schoenberg, Berg, Bartok, Stravinsky ve Ravel gibi Avrupalı bestecilerin etkisi altında kalmıştır. Paris'teki öğrenimi sırasında öğretmeni ve akıl hocası olan müzik öğretmeni ve orkestra şefi Nadia Boulanger'den (1887-1979) önemli ölçüde etkilenen Copland, 20. yüzyılın en etkili bestecilerinden biri olan Igor Stravinsky'yi de kahramanı olarak nitelendirmiş ve en sevdiği 20. yüzyıl bestecisi olarak belirtmiştir (Pollack, 2015). Oja ve Tick'e göre, Copland'ın popüler eserlerinden olan *Billy the Kid* (1938), *Rodeo* (1942) ve *Appalachian Spring* (1944) gibi birçok eseri Stravinsky'nin *The Rite of Spring* eserine armoni ve ritim bakımından benzerlikler göstermektedir (Oja ve Tick, 2005). Bu bağlamda Aaron Copland'ın bestecilik stilinden fazlasıyla etkilenen Bernstein'in besteciliği de Avrupalı bestecilerinkine benzer özellikler gösterebilmektedir. Ancak Aaron Copland ve Leonard Bernstein Amerika'ya özgü ulusal bir üslup geliştirme çabası da göstermişlerdir. Bu bağlamda Amerikan müziğini şekillendirmek ve geliştirmek için; caz müziği, Amerikan halk müziği ve Latin Amerika müziği gibi popüler müzik türlerinden de ilham almışlardır. Kirk'e göre, Amerika sanat müziğinin gelişmesine etki eden Copland ve Bernstein, günümüzde de bu etkilerini koruyan ve dünyada 20. yüzyıl müziğinin gelişmesinde etkili olmuş önemli bestecilerdir (Kirk, 2020).

Bernstein'in bestecilik stili caz ve Latin Amerika müziğine karşı olan sevgisinden büyük ölçüde etkilenmiştir. Özellikle en bilinen eserleri arasında yer alan *West Side Story* (1957) caz ve Latin Amerika müziğinin enstrümantal ve ritmik öğelerinin yoğun olarak kullanıldığı bestelerinin başında yer almaktadır. Figueroa'ya göre, *West Side Story* müzikal modernizmin popüler olduğu bir dönemde yazılmıştır. Bu dönemde besteler öncelikle dizisel, atonal ya da rastlantısal müzik eğiliminde yapılmasına rağmen Bernstein popüler olan bu bestecilik eğilimlerini yeterli bulmamış ve bestelerini geleneksel üsluba yakın bir formda yapmıştır (Figueroa, 2017).

Figueroa'dan farklı olarak Alsop ise, Bernstein'in bestelerinin öngörülebilir olmadığını hatta Bernstein'in senfoni olarak nitelendirdiği üç eserinin geleneksel senfonilere herhangi bir şekilde benzemediğini ifade etmiştir. Bununla birlikte Bernstein'in bestelerinin birçoğunu dramatik ve ilgi çekici bir anlatıma sahip, şiir ve piyano konçertosu karışımı olarak nitelendirmiştir (Alsop, 2013). Gençlik yıllarından itibaren caz müziğine büyük bir ilgi duyan Bernstein, Harvard Üniversitesi ve Curtis Müzik Enstitüsü'nde bulunduğu dönemlerde yaptığı bestelerinde caz müziğinin etkisinde kalmıştır. Üniversite yıllarında caz grupları kurup yönetmiş ve caz kulüplerinde piyano çalarak caz müziğini yakından

tanıma fırsatı bulmuştur. Bernstein, caz ve Latin Amerika ritimlerini bir arada kullandığı *On the Town* (1944), *Peter Pan* (1950), *Wonderful Town* (1953), *Candide* (1956) ve *West Side Story* gibi Broadway müziklerinin yanı sıra; senfoni, opera, oda müziği ve film müziği türlerinde besteler yapmış ve solo enstrümanlar için de çeşitli parçalar yazmıştır.

Bernstein müziğe duyduğu ilgi kadar kitaplara ve kelimelere de ilgi duymuştur. İnternetin henüz yaygın olarak kullanılmadığı dönemlerde çıktığı seyahatlerde kitaplarını ve İngilizce sözlüğünü yanından ayırmamıştır. Amerikalı orkestra şefi Marin Alsop, Bernstein ile birlikte çıktıkları bir Japonya seyahati sırasında Bernstein'ın yanında kitaplarla dolu birkaç bavul getirdiğini ve içerisinde William Shakespeare'in kitaplarından oluşan bir setin ve İngilizce sözlüğün bulunduğunu ifade etmiştir. Alsop'a göre Bernstein iyi bir hikâye anlatıcıydı ve hayatını kelimeler ile sesler arasındaki noktaları birleştirmeye adanmıştır (Alsop, 2013).

Köpeklere karşı özel bir ilgisi bulunan Bernstein bazı eserlerini köpeklere karşı olan sevgisini ve ilgisini anlatmaya çalışmıştır. Bu bağlamda solo enstrümanlar için yazdığı bazı eserlerini, özellikle de korno, trompet, trombon ve tuba gibi bakır üflemeli enstrümanlar için olanlarını, köpeklere ithaf etmiştir. Arkadaşı Judy Holliday'ın köpeği *Lifey* adına, trompet ve piyano için *Rondo For Lifey*, Serge Koussevitzky'nin köpeği *Bima* adına bakır üflemeli çalgı dördlüsü (korno, trompet, trombon ve tuba) için *Fanfare For Bima* ve kardeşi Burtie'nin *Mippy* adlı köpeği adına; *Elegy For Mippy I*, *Elegy For Mippy II* ve *Waltz For Mippy III* adlı üç eser bestelemiştir. *Mippy* adına bestelenen *Elegy For Mippy I* korno ve piyano için *Waltz For Mippy III* tuba ve piyano için *Elegy For Mippy II* ise solo trombon için yazılmıştır.

Elegy For Mippy II

Leonard Bernstein'ın *Elegy For Mippy II* adlı eseri trombon icracıları tarafından seslendirilen trombon repertuarının oldukça önemli solo eserlerinden biri olma niteliği taşımaktadır (Görsel 1). Eserin sahnede tek başına ve bir ayağın yere vurularak seslendirilmesi performansın dinleyiciler tarafında akılda kalıcı olmasını sağlayabilmekte ve bu durum eseri trombon icracıları açısından son derece önemli kılmaktadır. Benzer şekilde Senff, eserin trombon icracıları tarafından resital ya da orkestra ile solo performanslar sonrasında istek parça (encore) olarak seslendirilebildiğini ve bu durumun icracılar için oldukça önemli olduğunu belirtmektedir (Senff, 1976).



Şekil 1. Leonard Bernstein, *Elegy For Mippy II*, 1-6. ölçüler arası.

Eserde trombon icracıları için oldukça önemli bir anahtar olan dördüncü çizgi do anahtarı kullanılmıştır. Günümüzde trombon yapısı gereği tenor ses aralığına sahip bir enstrümandır. Bu bağlamda trombon icracılarının, içgüdüsel olarak, dördüncü çizgi do anahtarını rahatlıkla ve sorunsuz bir şekilde okuyabilmeleri gerekmektedir. Trombonun konvansiyonel kullanımında (bas enstrüman olarak) çalgının birinci, ikinci ve üçüncü oktavlarında yer alan seslerin rahatlıkla okunabildiği dördüncü çizgi fa anahtarı kullanılmaktadır. Ancak trombonun modern kullanımında (tenor enstrüman olarak) besteciler çalgının dördüncü ve beşinci oktavlarında yer alan sesleri sıklıkla tercih etmektedirler. Bu durumda fa anahtarının kullanılması icracılar açısından okuma sorunlarına neden olabilmekte birlikte besteciler açısından da oldukça fazla ek çizgi kullanımına sebep olabilmektedir. Bu bağlamda icracıların fa anahtarının yanında dördüncü çizgi do anahtarına fazlasıyla önem vermeleri gerekmektedir. Sonuç olarak, eserde dördüncü çizgi do anahtarının kullanılması, çalgının üçüncü ve dördüncü oktavlarında bulunan seslerin icracılar tarafından rahatlıkla okunabilmesine imkân vermektedir.

Eserin yapısında yer alan caz ve blues unsurları hem yerel hem de Afro-Amerikan müzik geleneklerinin Bernstein'ın bestecilik stili üzerindeki etkilerinin örneğini oluşturmaktadır. Eserde herhangi bir donanım belirtilmemesine rağmen, belirli notalarda diyez ya da bemol gibi değiştirici işaretler eklenerek *blues* dizisine referans oluşturulmuştur. *Blues* dizisi minör pentatonik dizinin 4. derecesinin diyez veya 5. derecesinin bemol olarak kullanılmasıyla oluşturulur (Ferguson, 2000). Bu bağlamda Bernstein, eserin ilk ölçüsünden üçüncü ölçüsüne kadar do minör pentatonik dizisinin ikinci, dördüncü, beşinci ve altıncı derecelerine diyez işaretleri ekleyerek *blues* dizisi oluşturmuştur. Bunun yanında eserin 12/8'lik zaman işaretiyle yavaş bir tempoda ve caz müziğinin temel ritmik tavrı olan *swing* hissi ile icra edilmesi

Afro-Amerikan müzik kültürünün güçlü bir göstergesidir. Ayrıca eserde bulunan vurgulama işaretleri, artikülasyon çeşitliliği ve ritmik yapının sürekli değişikliği yöresel müzik geleneğinin bir parçasını oluşturmaktadır (Brito, 2014). Ivany, eserde klasik ve caz artikülasyonlarının harmanlanarak kullanılmasının trombon solosunun nasıl olması gerektiği konusunda fikir verdiğini belirtmektedir (Ivany, 2021).

Eser geleneksel sonat allegrosu formu olan ABA formunda yazılmıştır. Eserin ilk sekiz ölçüsü *swing* hissinin aktarıldığı A bölümünü oluşturmaktadır. Sonrasında ise 9-17. ölçüler arasında üçlemeler ve on altılık dörtlemeler arasında ritmik geçişlerin olduğu ve böylelikle ritmik kontrastın yaratıldığı B bölümü yer almaktadır. Ayrıca ritmik çeşitlendirmelere ek olarak eserin B bölümünde sıklıkla dissonans (uyumsuz) sesler bulunmaktadır. Böylelikle eserin B bölümünü oluşturan ritmik ve armonik unsurlar, kontrast ve gerilim duygusunun yaratılmasına olanak sağlayabilmektedir. Daha sonra eserin 18. ölçüsünde A bölümü *fortissimo* gürlük derecesinde tekrar gelmektedir. Bu noktada eserin 17. ölçüsünde yer alan kreşendo dikkat çekmektedir. Kreşendo sayesinde *fortissimo* gürlük derecesinde seslendirilen eserin son A bölümünde *swing* duygusu daha iyi vurgulanabilmekte ve aynı zamanda eserde bitiş hissinin oluşması sağlanabilmektedir.

Eserde icracıya *mf* gürlük derecesinde ve bir ölçüye dört vuruş olacak şekilde eser boyunca bir ayağını yere vurması talimatı verilmiştir (Görsel 2). Bernstein'ın icracıya verdiği bu talimat, eserde yaratılmak istenen *swing* hissinin oluşmasına yardımcı olmakla birlikte çeşitli kolaylıklar da sunmaktadır. Brito'ya göre eser boyunca tekrarlanan karmaşık ritmik yapı ve sürekli değişen dinamikler icracının eserde yer alan ritmik yapıyı sabit bir ritimde çalmasını zorlaştırabilir (Brito, 2014). Ayrıca Duke, eserde icracıya verilen bu talimata atıfta bulunarak, eserin dramatik (sahneye özgü) talimatlar içeren ilk eser olduğunu ve bu yönüyle kendinden sonra bestelenen yaklaşık 200 kadar esere örnek oluşturduğunu ifade etmektedir (Duke, 2001).



Şekil 2. *Elegy for Mippy II*'de icracının bir ölçü içerisinde dört vuruş olacak şekilde bir ayağını yere vurarak kendisine eşlik etmesi.

Eser boyunca bir ayağın yere sabit bir ritimde vurulmasının gerekliliği icracılar için problem oluşturabilir. Eser boyunca tekrarlanan karmaşık ritmik yapı ve sürekli değişen dinamikler icracının ayağını sabit bir ritimde vurmasını zorlaştırabilir. Bowman, ritmik tutarlılığın oluşması için metronom ile yapılan çalışmaların son derece önemli olduğunu belirtmektedir. Bununla birlikte içsel metronomun ve istikrarlı ritmin gelişmesi için metronom olmadan yapılan çalışmalarında önemli olduğunu vurgulamaktadır (Alessi ve Bowman, 2002). Bu bakımdan öncelikle eser, metronomda dörtlüğe 60-63 gibi daha yavaş tempolarda çalışılmalı ve tempo kademeli olarak artırılmalıdır. Bu noktada ayağın yere sabit bir ritimde vurmasına dikkat edilmelidir.

Eser bir bölümden oluşmakta ve yaklaşık olarak iki dakika sürmektedir. Eserde icracıların teknik ve müzikal becerilerini ortaya çıkartabilecek; çoklu dil artikülasyonu ve *glissando* tekniği gibi çeşitli teknik ve müzikal zorluklar bulunmaktadır. Ek olarak, Rosati eserin ses genişliğinin ve aralıkların (interval) bazı icracılar için sorun olabileceğini ifade etmektedir. Özellikle eserin son üç ölçüsünde yer alan yapının (Görsel 3) çalgının dördüncü oktavında bulunan si bemol sesi ile birinci oktavında bulunan si bemol seslerinin arasında olması ve bu seslerde *staccato* artikülasyonunun kullanılması teknik ve müzikal olarak zorluklar oluşturabilmektedir (Rosati, 2021).



Şekil 3. *Elegy for Mippy II*, 25-27. ölçüler.

Trombon eğitiminin temel davranışlarından biri olan artikülasyon, bir müzik eserinde notaların karakterize edilmesine ve müzikal ifadenin oluşturulmasına yardımcı olmaktadır. Trombonun geleneksel kullanımda artikülasyon çoğu durumda *T* ya da *D* ünsüz harflerinin yanına getirilen ünlü bir harften oluşmaktadır. Emory Remington, artikülasyonda *T* ya da *D* ünsüz harflerinin kullanılmasının icracılara hem çalgının ses genişliğinin hem de dinamiklerinin kontrol

edilmesinde kolaylık sağladığından bahsetmektedir (Remington ve Hunsberger, 1980). Bununla birlikte, 1900'lü yılların başlangıcından itibaren popüler hale gelen, caz ve trombonun yenilikçi (avangart) kullanım tarzında da yer alan çoklu dil (çift dil, üç dil) kullanımı, artikülasyon çeşitliliğinin artmasına ve gelişmesine olanak sağlamıştır (Baldwin, 2013). Çoklu dil artikülasyonu çift dil için *ta-ka*, üç dil için *ta-ta-ka* hece kalıpları kullanılması olarak tanımlanmaktadır (Alessi ve Bowman, 2002). Nero, caz trombon icracılarının mesleki gelişiminde çoklu dil artikülasyonunun kullanımının son derece önemli olduğundan bahsetmektedir. Nero'ya göre caz tromboncularının kullanması gereken çoklu dil artikülasyonu seslerin daha bağlı ve legato duyulmasını sağlayan çift dil için *da-ga*, üç dil için *da-ga-da* hece kalıpları olmalıdır (Nero, 2017). Nero'dan farklı olarak Alessi, çoklu dil artikülasyonunun gelişimine değinmiş ve hece kalıplarının fısıldayarak ya da konuşarak söylenmesinin öneminden bahsetmiştir. Alessi'ye göre hece kalıplarını her gün en az beş dakika boyunca fısıldayarak ya da konuşarak söyleme alıştırmaları yapmak çoklu dil artikülasyonunun gelişimini hızlandıracaktır (Alessi ve Bowman, 2002). Bu noktada söyleme çalışmalarının yavaş ve doğal bir biçimde olması önem arz etmektedir. Sonuç olarak, çoklu dil artikülasyonu caz müziğinin ritmik tavrı olan *swing* hissini oluşturulmasında ve hızlı çalınması gereken birden çok notanın olduğu yapıların daha anlaşılır bir biçimde icra edilmesinde oldukça etkilidir. Bu bağlamda *Elegy for Mippy II*'de özellikle on altılık nota süre değerlerinden oluşan ritmik yapıların (Görsel 4) *da-ga* artikülasyonu kullanılarak icra edilmesi hem eserin ritmik tavrının ortaya çıkmasında hem de ses geçişlerinin temiz ve net olmasında icracılara kolaylık sağlayacaktır.



Şekil 4. *Elegy for Mippy II*, 15 ve 16.ölçüler.

Eserde yer alan teknik zorluklardan biri de *glissando* tekniği kullanımıdır. *Glissando* genel olarak artikülasyon kullanılmadan ve sesler arasında hiçbir kesinti olmadan bir sestem diğerine geçiş olarak tanımlanmaktadır (Pethel, 1981). Trombon *glissando*'yu hem pürüzsüz hem de mikrotonlar (yarım sestem daha küçük aralıklar) da dahil çalabilen birkaç üflemeli çalgıdan biridir. Trombonda geleneksel *glissando* kullanımı sırasında bir ses kesintisiz olarak üflenirken kulisin uzatılması ya da kısaltılması söz konusudur. Böylece aynı oktavda yer alan iki ses arasındaki geçiş pürüzsüz ve kesintisiz duyulabilmektedir. Bernstein'in, *Elegy for Mippy II* adlı eserinin 11. ölçüsünde yer alan *glissando* (Görsel 5) ise trombonda geleneksel *glissando* kullanımından ayrı olarak farklı oktavlarda yer alan (ikinci oktav si bemol sesinden, üçüncü oktav do bemol sesine) iki ses arasındaki geçişi göstermektedir. Bu durumda sesler arasındaki geçiş kesintiye uğrayabilmekte ve *glissando*'da kırılma olabilmektedir. Trombonda gerçek bir *glissando* tek bir oktavda ve en fazla eksik 5'li aralıkta olabilmektedir. Kulisin tamamen açık olduğu yedinci pozisyon ile kulisin tamamen kapalı olduğu birinci pozisyon arasındaki aralık en fazla eksik 5'li olabilmektedir. Bu pozisyonlar arasında kulisin tek bir hareketi ile yukarı ya da aşağı yapılan kaydırmalar gerçek bir *glissando* olarak duyulabilmektedir. Bu bağlamda, Bernstein tarafından yazılan *glissando*'nun küçük 9'lu bir aralığı kapsaması, gerçek bir *glissando* yapılabilmesini imkânsız kılar. Bu noktada gerekli aralığın trombonda çalınabilmesi için icracı tarafından kaydırma hareketine ek olarak dudak hareketi ile birlikte sahte bir *glissando* yapılması gerekmektedir. Dudak *glissando*'sunda *glissando* ile gelmek istenen notaya mümkün olan en yakın sestem başlanarak olabildiğince hızlı bir kaydırma hareketi ile *glissando* yapılmalıdır. Bununla birlikte dudak *glissando*'sunun *mf* ya da daha yüksek gürlük derecelerinde ve oldukça hızlı bir şekilde yapılması *glissando*'nun kolay bir şekilde yapılmasına yardımcı olabilir. Bu durumda eserin 11. ölçüsünde yer alan *glissando*'nun birinci pozisyonda bulunan ikinci oktav si bemol sesi çalındıktan sonra beşinci pozisyonda ve üçüncü oktav do bemol sesine en yakın konumda bulunan üçüncü oktav si bemol sesinden başlayarak kaydırma hareketine ek olarak hızlı bir şekilde dudak hareketi ile yapılması gerekmektedir.



Şekil 5. *Elegy for Mippy II*, 11. ölçü.

Eserin son üç ölçüsünde yer alan yapının (Görsel 6) ses aralığının çalgının dördüncü oktavındaki si bemol sesi ile birinci oktavındaki si bemol sesleri arasında oluşu ve bu seslerde *staccato* (keskin ve net) artikülasyonun kullanılması nefes tekniği açısından problem oluşturabilmektedir. Trombonda yüksek ve düşük ses aralıklarındaki seslerin oluşabilmesi için farklı miktarlarda hava basıncına gereksinim duyulmaktadır. Yüksek ses aralıklarındaki seslerin oluşabilmesi için oldukça fazla miktarda hava basıncı gerekliyken düşük ses aralıklarındaki seslerin oluşabilmesi için az miktarda hava basıncına ihtiyaç duyulmaktadır. Ayrıca çalgıya gönderilen hava miktarının sürekliliği seslerin net bir şekilde çıkartılmasına olanak sağlamaktadır. Bu bağlamda eserin son üç ölçüsünde yer alan seslerin çalgıdan keskin ve net bir şekilde çıkartılabilmesi için icracının nefes tekniği oldukça önemlidir.



Şekil 6. *Elegy for Mippy II*, 25-27.ölçüler.

Eserin son üç ölçüsündeki yapının başarılı bir şekilde icra edilebilmesi için aralık (interval) çalışmaları da önemli olmaktadır. Alessi, *Arban Complete Method for Trombone and Euphonium* adlı kitabında trombonda aralık çalışmalarının önemine değinmiş ve icracılara çeşitli çalışma önerilerinde bulunmuştur (Görsel 7). Alessi'ye göre aralık çalışmaları sırasında her ses eşit ve net bir şekilde çıkartılmaya çalışılmalıdır. Özellikle düşük ses aralıklarındaki seslerin güzel bir tınıda çıkartılmasına önem verilmeli ve çalgıya gönderilen hava miktarı iyi ayarlanmalıdır. Alessi, sesler arasındaki mesafenin genişlemesine bağlı olarak artikülasyonun önem kazandığını belirtmektedir. Bu bağlamda düşük ses aralıklarındaki sesler için *toe* (to) hecesinin, yüksek ses aralıklarındaki sesler içinse *tee* (ti) hecesinin artiküle edilmesi önermektedir.



Şekil 7. Alessi'nin aralık çalışma önerisi.

Alessi ayrıca aralık çalışmaları sırasında kulisi tutan kolun ve bileğin çok sıkı olmasını ancak kulisin çok sıkı tutulmamasını önermektedir. Böylelikle kulis, dil ve hava koordinasyonun sağlanabilir ve sesler çalgıdan net bir şekilde çıkartılabilir (Alessi ve Bowman, 2002).

Sonuç

Leonard Bernstein, Amerika'da sanat müziğinin gelişimine katkı sağlamasının yanında dünyada 20. yüzyıl müzik kültürünün gelişmesine etki etmiş ve günümüzde de bu etkilerini koruyan önemli müzisyenlerden biri olmuştur. Yaklaşık 11 yıl boyunca yürüttüğü New York Filarmoni Orkestrası müzik direktörlüğü görevi süresince dünyanın önde gelen orkestralarını yönetmiş, klasik müzik üzerine televizyon programları yapmış ve tüm dünyanın tanıdığı yetenekli ve başarılı bir müzisyen olmuştur. Yaşamı boyunca senfoni, bale müziği, müzikal, oda müziği ve konçerto gibi birçok müzik türünde besteler yapmıştır.

Bernstein'ın kardeşi Burtie'nin köpeği *Mippy* adına yazdığı *Elegy for Mippy II* adlı solo trombon eseri trombon repertuarının oldukça önemli solo eserlerinden biri olma niteliği taşımaktadır. Eserin sahnede eşiksiz ve bir ayağın yere vurarak çalınması performansın dinleyiciler tarafında akılda kalıcı olmasını sağlayabilmekte ve bu durum eseri trombon icracıları açısından son derece önemli kılmaktadır. Bu bakımdan çalışmada, Leonard Bernstein'ın besteciliğini etkileyen müzikal yaşamı ele alınmış, *Elegy for Mippy II* adlı solo trombon eseri incelenmiş ve eserde yer alan teknik ve müzikal zorluklara yönelik çeşitli çalışma önerilerinde bulunulmuştur.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer Review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.

Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

Yazarın ORCID ID'si / ORCID ID of the author

Ahmet YILDIZ 0000-0001-9869-9558

KAYNAKLAR / REFERENCES

- Alessi, J. ve Bowman B. (2002). *Arban Complete Method for Trombone & Euphonium*. Maple City, MI: Encore Music Publishers.
- Alsop, M. (2013). Leonard Bernstein's Unconventional 'Anxiety'. <https://www.npr.org/sections/deceptivecadence/2013/09/21/224472076/leonard-bernsteins-unconventional-anxiety>, Erişim tarihi: 23.05.2023
- Baldwin, K. J. (2013). *The twentieth century trombone: expansion of technique*. Doctoral dissertation, Manchester Metropolitan University.
- Bradford, T. (2018). *Bernstein's rise to fame as a conductor*. <https://blogs.brandeis.edu/musicalmusings/2018/10/14/bernsteins-rise-to-fame-as-a-conductor/>, Erişim tarihi: 25.04.2023
- Brickens, N. O. (1989). *Jazz elements in five selected trombone solos by twentieth century french composers*. Doctor of Musical Arts. Austin: The University of Texas.
- Brito, F. (2014). Vernacular and African-American Musical Traditions In Bernstein's Elegy For Mippy II. <https://www.felipebritomusic.com/publications/s9om9qwfxtghpe3e3ar7bb1ugfup4>, Erişim tarihi: 23.05.2023
- Burton, H. (2017). *Leonard Bernstein*. London: Faber and Faber Publishing.
- Duke, C. A. (2001). *A Performer's Guide to Theatrical Elements in Selected Trombone Literature*. Doctor of Musical Arts. Louisiana State University and Agricultural and Mechanical College.
- Ferguson, J. (2000). *All Blues Scale for Jazz Guitar: Solos, Grooves and Patterns*. Guitar Master Class Publications
- Figueroa, J. (2017). West Side Story, Sixty Years Later: How Bernstein Made Classical "Cool". <https://www.kmfa.org/pages/2011-west-side-story-sixty-years-later-how-bernstein-made-classical-cool>: :text=Throughout%20the%20score%20Bernstein%20used,Jazz%20and%20Latin%20American%20music, Erişim tarihi: 23.05.2023
- Henahan, D. (1990). Leonard Bernstein, 72, Music's Monarch Dies. *The New York Times*.
- Ivany, S. C. (2017). *The Avant-Garde Trombone: The History and Development with an Examination of Luciano Berio's Sequenza V and Jacob TV's I Was like WOW and an Analysis of John Kenny's Sonata for Tenor Trombone*. Doctor of Music. Florida State University College of Music.
- Kirk, E. (2020). The Development of an American Sound: From the Perspective of Twentieth Century Masters, Aaron Copland & Leonard Bernstein. *Musicologist*, 4(1), 101-137.
- Laird, P. (2015). *Leonard Bernstein: A Guide to Research*. New York: Routledge.
- Lamare, A. (2022). Leonard Bernstein: Exploring the Important Composer Before Bradley Cooper's Movie. <https://movieweb.com/leonard-bernstein-bradley-coopers-movie-maestro/>, Erişim tarihi: 26.04.2023
- Nero, J. (2017). *Developing and implementing the double and triple tongue techniques through study of J.J. Johnson and Curtis Fuller: A guide for jazz trombonists*. Doctor of Musical Arts. Florida: University of Miami.
- Oja, C. J. ve Tick, J. (2005). *Aaron Copland and His World*. Princeton: Princeton University Press.
- Ozkeles, S. (2019). Muzik Bicimleri Dersi Kapsamında Cozumlemeye Yonelik Bilgi ve Becerilerin Gelistirilmesinde Izlenecek Yontemler. *4th International Symposium on Innovative Approaches in Architecture, Planning and Design*. Samsun, Turkiye, 9-15.
- Pollack, H. (2015). *Aaron Copland: The Life and Work of an Uncommon Man*. New York: Henry Holt & Company.
- Remington, E. ve Hunsberger, D. (1980) *The Remington Warm-Up Studies for Trombone*. Accura Music Inc.
- Rosati, W. T. (2021). *Notes On A Recital Of Standard Undergraduate Trombone Solos*. Doctor of Musical Arts. The University of Alabama.
- Predota, G. (2022). On this day 25 August: Leonard Bernstein was born. <https://interlude.hk/on-this-day-25-august-leonard-bernstein-was-born/>, Erişim tarihi: 11.04.2023
- Rubin, G. S. (2018). *Music Was IT*. United States: Charlesbridge.
- Willingham, A. (2018). *Leonard Bernstein: The Harvard and Curtis years*. <https://blogs.wdav.org/2018/09/leonard-bernstein-the-harvard-and-curtis-years/>, Erişim tarihi: 25.04.2023

Atf Biçimi / How cite this article

Yıldız, A. (2023). Leonard Bernstein'ın *Elegy for Mippy II* adlı solo trombon eserinin incelenmesi. *Konservatoryum – Conservatorium*, 10(2), 51-61. <https://doi.org/10.26650/CONS2023-1354610>

Kató Havas Perspektifinden Sahne Korkusu: Kemancılar Üzerinden Bir Değerlendirme

Stage Fright from Kató Havas' Perspective: An Assessment on Violinists

Yusuf DURSUN¹ 

¹Aydın Doğan Güzel Sanatlar Lisesi,
İstanbul, Türkiye

Sorumlu yazar /
Corresponding author : Yusuf DURSUN
E-posta / E-mail : yusufdrsn@gmail.com

ÖZ

Bu araştırma; bir icracının, müziğin tüm gücünü hissedebilmesi gerektiği düşüncesini benimseyen; bu düşünceyle tüm müzisyenlere özellikle de kemancılar katkı sağlayacak çalışmalar yapmış ve hayattaki misyonu sahne korkusunu yenmek olan Kato Havas'ın sahne korkusu üzerine görüşlerinin kemancılar özelinde değerlendirmesini sunar. Sahne korkusunu sanatçının perspektifinden inceleyen ve bir sanatçının deneyimlerine dayanan çalışmaların, bu alanda yapılmış diğer araştırmalarla incelenmesinin önemli olduğu düşünülmektedir. Bu doğrultuda; araştırmanın temel amacı, sahne korkusunu Kato Havas'ın perspektifinden inceleyerek kemancılar özelinde tartışmaktır. Araştırmada, nitel araştırma yöntemlerinden doküman analizi yöntemi kullanılmıştır. Araştırmadan elde edilen bulgulara göre, sahne korkusu konusunda yapılan araştırmaların çoğunluğunun; bilişsel, davranışsal ve duygusal gibi sahne korkusunun psikolojik yönlerine odaklandıkları dikkat çekmektedir. Havas'ın ise sahne korkusunun diğer etkenleri dışında odaklandığı ve önemli gördüğü noktalardan biri "fiziksel güven duygusu" ön plana çıkmaktadır. Bu fiziksel güven duygusunun oluşmasında en önemli gördüğü aşamanın da keman eğitimiyle geldiğini belirten Havas'ın bu konudaki çalışmaları ve bu konudaki görüşleri sonuç olarak önemli ve geliştirilebilir olarak görülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Keman, sahne korkusu, Kato Havas

ABSTRACT

This research presents Kató Havas' views on stage fright among violinists in particular, with the belief that a performer whose mission in life is to overcome stage fright must be able to feel the full power of music, and contributes to musicians in this regard. In addition to other research conducted in this field, examining studies based on the perspective of the artist and the experiences of an artist in relation to stage fright is considered important. In this context, the main purpose of the research is to discuss stage fright from the perspective of Kató Havas with a specific focus on violinists. This research uses document analysis as a method. According to the research findings, most research on stage fright has noteworthy focused on its psychological aspects (e.g., cognitive, behavioral, and emotional). Havas, however, emphasizes the importance of "physical confidence" as a key factor related to stage fright, in addition to other factors. She believes the development of this physical confidence to be closely tied to violin education. Havas' work and views on this subject are considered important and adaptable conclusions.

Keywords: Violin, stage fright, Kato Havas

Başvuru/Submitted : 03.09.2023
Revizyon Talebi/
Revision Requested : 26.09.2023
Son Revizyon/
Last Revision Received : 30.09.2023
Kabul/Accepted : 05.10.2023
Online Yayın /
Published Online : 16.10.2023



This article is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License (CC BY-NC 4.0)

EXTENDED ABSTRACT

The stage is where musicians showcase the results of their hours, days, weeks, or even months of arduous and demanding effort. In this context, one of the most negative emotions musicians face after overcoming the challenges of rigorous practice is stage fright. To help musicians cope with stage fright and minimize its impact on their performances, various solutions have been developed, with research also having been and continuing to be conducted on this subject (Montealegre García, 2023; Gök Akkılıç, 2020; Kırac Sabzehzar, 2020; Bağdağ & Bolat Başoğlu, 2018; Sarıkaya, 2018; Sağlam & Girgin, 2019; McGrath et al., 2017; Özgür, 2017; Kabakçı, 2016; Nagy, 2014; Topoğlu, 2013; Studer et al., 2011; Çimen, 2001; Kee, 1993; Havas, 1973).

One such research effort is attributed to Kató Havas, whose life mission was to conquer stage fright. She believed that musicians should unlock the full power of music by releasing tension from their minds and bodies, allowing this power to be fully conveyed to the audience (Times, 2019; Khana, 2023). When considering Havas' unique perspective toward stage fright, importance is had in examining her insights from an artist's point of view and integrating them into existing research on this subject. This study aims to explore stage fright from the perspective of the artist and with a particular focus on violinists by considering Kató Havas' viewpoint. The study seeks to answer questions such as how stage fright is understood from Kató Havas' perspective and what solutions she has suggested. The research employs the document analysis method, which is defined by Sak et al. (2021) as the collection, review, and analysis of various documents as the primary source of research data.

While this study primarily addresses factors that can induce stage fright during performances, it also draws connections to research on minimizing the anxieties a musician may experience leading up to a performance. Topoğlu (2013) defined stage fright as a concept encompassing anxiety, fear, and worry and often involving a multitude of simultaneously experienced emotions. Within the scope of this research, stage fright is defined as the intense anxiety, apprehension, tension, and stress musicians experience due to various reasons when they are required to perform or as they are performing.

Havas (1973) regarded stage fright as one of the most destructive elements in performing arts, including acting, dancing, singing, public speaking, or playing a musical instrument. Within the specific context of violinists, she identified a primary reason for these fears as the inability of many violinists to establish tolerable, let alone active, physical self-confidence during performances. She emphasized the development of this physical self-confidence to primarily occur through violin education. Reviewing research on stage fright reveals a predominant focus on its psychological causes. Havas' unique perspective on stage fright and her particular emphasis on the importance of physical self-confidence distinguish her and her research from others.

As a result, while analyzing Havas' views on this subject, connections were made with similar studies and the results were evaluated comparatively. As a result of these evaluations, the majority of studies on stage fright were noted to have focused on the psychological aspects of stage fright in terms of cognitive, behavioral, and emotional aspects. Sense of physical confidence, which is one of the points Havas focused on and considered important in this regard, comes to the fore. In this context, she focused on a sense of physical confidence in order to prevent stage fright, tried to produce solutions for musicians in general and violinists in particular, and emphasized a sense of physical confidence to come about through violin training. This view of Havas has also been supported by other studies. In this regard, educators are thought to have a great duty toward preventing stage fright in Havas' opinion. In line with this, the more educators develop their students to be technically competent and equipped, the more this will prevent future physical problems, especially stage fright. Havas' views on stage fright were not limited to physical confidence: Educators should also support students throughout their education, not only with technical and repertoire studies but also with performance-oriented studies. In conclusion, Havas' studies on stage fright and her views on this subject are considered important and can be improved. Within the scope of this study's results, the suggestion can be made that further research should be conducted that analyze her technical studies on the violin in detail.

Giriş

Amatör ya da profesyonel olarak müzikle ilgilenenler, yaptıkları çalışmalarını başkalarıyla paylaşmak ister. Bu istek, hem kişisel hem de profesyonel olarak müzisyenlerin en önemli hedeflerinden biridir. Sanatlarını başarıyla paylaşırken, duygularını ve düşüncelerini bu yolla ifade etmek izleyicilerle bağlantı kurmalarını sağlar. Bu bağlantı, müzisyene mutluluk, tatmin gibi duyguları yaşatmasının yanında bazen de tam tersi duygular yaşamasına sebep olabilir. Saatlerce, günlerce, haftalarca hatta aylarca yaptıkları çalışmaların sonucunda edindikleri tüm kazanımları birçok farklı duyguyla sergiledikleri yer ise sahnedir. Bu bağlamda, yorucu ve zorlu çalışmaların ardından hedefine ulaşarak

sahne performans sergileyen veya sergileyecek olan müzisyenlerin karşılaştığı en olumsuz duygulardan biri ise sahne korkusudur.

Müzisyenlerin sahne korkusu ve bu konudaki kaygılarıyla başa çıkabilmeleri, bu durumların performanslarını en az derecede etkilemesi için çeşitli çözümler geliştirilmiş ve bu konuda araştırmalar yapılmıştır (Montealegre García, 2023; Gök Akkılıç, 2020; Kırac Sabzehzar, 2020; Bağdağ ve Bolat Başoğlu, 2018; Sarıkaya, 2018; Sağlam ve Girgin, 2019; McGrath ve ark., 2017; Özgür, 2017; Kabakçı, 2016; Nagy, 2014; Topoğlu, 2013; Studer ve ark., 2011; Çimen, 2001; Kee, 1993; Havas, 1973) ve yapılmaya devam etmektedir.

Bu araştırmalardan biri ise, hayattaki misyonu sahne korkusunu yenmek olan, bir icracının, müziğin tüm gücünü hissedebilmesi gerektiği düşüncesini benimsemiş ve bu düşünceyle tüm müzisyenlere özellikle de kemancılara katkı sağlayacak çalışmalar yapmış olan Kató Havas'a aittir. O, öğrencilerine ve müzisyenlere şu mesajı vermek istemiştir; zihin ve bedende gerilimi serbest bırakarak müziğin tüm gücünü keşfedin ve böylece bu gücün tam olarak karşı tarafa iletilmesine izin verin (Times, 2019; Khana, 2023).

Milas (2012), 20. yüzyılın başlarında Sigmund Freud'a verilen ilgi ve bilişsel bilimlerin büyümesi ile, müzisyenler arasında öğretim ve performans yaklaşımlarına nörolojik faktörlerin dahil edilmesi fikrinin zihinlere sızdığından bahsetmektedir. Bu doğrultuda, Havas'ın sahne korkusunun analizi ve üstesinden gelinmesine özgü yaklaşımlarıyla ilgili çalışmaları iyi bir şekilde ele aldığını belirtir. Havas, "*Violin and I*" (Keman ve Ben) adlı otobiyografik kitabında "Sahne korkusunun doğası hakkında hala öğrenilecek çok şey var" diyerek sonraki çalışmalarında sahne korkusu için "Buna ne sebep olur?", "Fiziksel belirtileri nelerdir", "Neden bazı insanlar diğerlerinden daha fazla etkilenir?" sorularıyla kendine cevaplar aramaya başlamıştır (Havas, 1973). Havas, sahne korkusunu ele alırken bunu özel olarak kendisinin de keman sanatçısı olması sebebiyle kemancılar özelinde incelemiş ve kendi deneyimlerine dayalı çözümler üretmiştir.

Bu bağlamda, sahne korkusunu sanatçının perspektifinden inceleyen ve bir sanatçının deneyimlerine dayanan çalışmaların, bu alanda yapılmış diğer araştırmalarla incelenmesinin önemli olduğu düşünülmektedir. Araştırmada, sahne korkusu ele alınırken Kató Havas perspektifinden değerlendirilecektir. Bu bilgiler ışığında, araştırmanın temel amacı, sahne korkusunu Kató Havas'ın perspektifinden inceleyerek kemancılar özelinde tartışmaktır. Bu temel amaç doğrultusunda, Kató Havas perspektifinden sahne korkusu nasıl anlaşılmalıdır ve çözüm önerileri nelerdir?" sorusuna yanıtlar aranacaktır. Araştırmada, doküman analizi yöntemi kullanılmıştır. Sak ve arkadaşları (2021) doküman analizini, araştırma verilerinin birincil kaynağı olarak çeşitli dokümanların toplanması, gözden geçirilmesi sorgulanması ve analizi olarak tanımlamıştır.

Kató Havas (1920-2018)

Havas, hem bir öğretmen hem de müzisyen olarak yaylı çalgılara verdiği katkılarıyla bilinen bir sanatçıdır. Kemanla tanışması 5 yaşına dayanan Macar sanatçı, ilk resitalini 1927 yılında 7 yaşında vermiştir. 8 yaşında Franz Liszt Akademisi'nde Imre Waldbauer'den eğitim almak üzere Budapeşte'ye gitmiş, kariyer yolculuğu da bu eğitimle birlikte başlamıştır. Genç yaşlarda Carnegie Hall'de verdiği konserle büyük beğeni toplamıştır. Rus işgaliyle otuz yıldan fazla süre Macaristan'a dönemeyen Havas, evlenip çocuk sahibi olmasıyla kariyerini bir kenara bırakmış ve bu dönemde kemancılara yol gösterici olacak "*New Approach*" (Yeni Yaklaşım) çalışmalarına başlamıştır. Bu çalışmasında odaklanma ve düzen tarzını çingenelerin özgürlük ve neşe tarzıyla birleştirmiştir. Çingene kemancıların daha rahat el ve vücut pozisyonlarını uyarlamak için egzersizler yaratmış ve öğrencilerin çalgılarını fiziksel gerginlik veya endişe olmadan çalmalarını sağlamıştır. Yaylı çalgılar çalmanın doğasında olan sorunları araştırarak içten dışa doğru enerji dürtülerinin anlaşılmasına dayalı olarak bunlarla başa çıkmanın yollarını göstermiştir (Khana 2023; Havas, 2018; Havas ve Davy, 1992).

1950 yılında, Yehudi Menuhin'in önsözünü yazdığı "*A New Approach to Violin Playing*" (Keman Çalmaya Yeni Bir Yaklaşım) ilk kitabını yayımlanmıştır. Bilgi ve deneyimlerini bu kitapta toplayan Havas, keman icrasında karşılaşılan sorunlara yönelik çözüm önerilerinde bulunmuştur. Shepard (1961) bu kitabı, büyük bir kazançla çalışılabilecek çok değerli bilgiler içeren bir yayın olarak nitelendirmiştir. Sonrasında, "*Stage Fright: Its Causes and Cures*" (Sahne Korkusu: Nedenleri ve Tedavileri), "*The Twelve Lesson Course*" (On İki Ders Kursu) ve "*The Violin and I*" (Keman ve Ben) kitaplarını yayımlamıştır. Bu kitapların hepsi birçok kez yeniden basılmış ve birçok dile çevrilmiştir.

Havas hakkında şu bilgileri de eklemek gerek, 1990 yılında, başarıları nedeniyle Amerikan Yaylı Çalgılar Öğretmenleri Birliği tarafından Uluslararası Ödül'e layık görülmüştür ve 2002 yılında İngiltere Kraliçesi tarafından müziğe hizmetlerinden dolayı OBE ile ödüllendirilmiştir. Bu ödül kendisine, altmış yıldan uzun bir süre önce Carnegie Hall'da ilk kez sahneye çıkışının yıldönümü olan 10 Ekim'de Buckingham Sarayı'nda takdim edilmiştir. 2013 yılında Avrupa Yaylı Çalgılar Öğretmenleri Birliği'nin İngiltere şubesi tarafından, yaylı çalgılar öğretimine yaşam boyu yaptığı katkılar-

dan dolayı “Yaşam Boyu Başarı Ödülü”ne layık görülmüştür. Son olarak, 90’lı yaşlarına kadar öğretmeye devam etmiş ve son Yaz Atölyesini 90 yaşında Oxford Üniversitesi St. Edmund Hall’da ve son gayriresmi KHANA Atölyesini 96 yaşında vermiştir. 31 Aralık 2018’de 98 yaşında vefat etmiştir (Khana, 2023; The Guardian, 2023; The Strad, 2023).

Sahne Korkusu

Literatürde ‘Sahne Korkusu’ karşımıza ‘Sahne Kaygısı’, ‘Performans Kaygısı’, ‘Performans Anksiyetesi’ ve ‘Müzikal Performans Kaygısı’ olarak da çıkmaktadır. Öncelikle kaygı ve korku kavramları incelediğinde, bu iki kavramın literatürde birbiriyle karıştırılan iki kavram olduğu dikkat çekmektedir. Şahin (2019) korkuyu, o an var olan somut tehlikeye karşı duygusal bir tepki olarak tanımlamıştır. Korkunun “şu an ki” yönüne kaygının ise “beklenen” yönüne odaklandığını kısaca; korku şu an var olan somut tehdit ve tehlike ile ilgiliyken, kaygı, gelecekte olması muhtemel durumlarla ilgilidir şeklinde iki kavram arasındaki farkı açıklamıştır. Cüceloğlu (2006), korkuyla kaygı arasında üç önemli farkı şu maddelerle belirtmiştir:

1. Kaynak: Korkunun kaynağı bilinir ancak kaygının kaynağı belirsizdir.
2. Şiddet: Korku kaygıdan daha şiddetlidir.
3. Süre: Korku daha kısa sürelidir, kaygı ise uzun süre devam eder.

Müzik performans kaygısı ve sahne korkusu kavramları üzerinden incelediğimizde ise Sarıkaya (2018), müzik performans kaygısı ve sahne korkusu arasındaki farkı şu şekilde ifade etmektedir: Müzik performans kaygısı, kalıtsal olarak bireye yansıyan ve sosyal bir çevrede gelişen, psikolojik olarak aylar öncesinden başlayarak etkisini gösteren ve sonrasında devam eden bir yapıdadır; sahne korkusu ise, bir kitlenin önünde performans göstermek gerektiğinde etki gösterebilir bu nedenle sahne korkusu, performans durumundaki başarıları geliştirmek için düzenlenmesi gereken normal bir tepki olarak ifade edilebilir. Nagel (2017), hiç kimsenin sahneden gerçek anlamda korkmadığını ifade ederek, ‘performans kaygısı’ ifadesinin daha doğru bir terim olduğunu söylemiştir fakat ‘*Managing Stage Fright*’ (Sahne Korkusunu Yönetmek) adlı kitabında performans sergileyen pek çok müzisyenin sahneye çıktığında kaygı yaşadığını belirtip ‘performans kaygısı’ ve ‘sahne korkusu’ kavramlarının birbirlerinin yerine kullanılan iki ifade olarak kabul etmiştir.

Bu bilgiler doğrultusunda araştırma, performans sırasında sahnede korkuya neden olabilecek durumlara odaklanırken, performans anına kadar bir müzisyenin yaşayabileceği kaygıların da en aza indirilmesi için yapılan araştırmalarla bağlantılar kuracaktır. Topoğlu (2013) sahne korkusunun, içerisinde kaygı, korku ve endişe gibi duyguları da barındıran ve pek çok duygunun aynı anda hissedilmesiyle ortaya çıkan bir kavram olarak tanımlanabileceğini ifade etmiştir. Bu bağlamda araştırma kapsamında sahne korkusu; müzisyenin, performans sergilemesi gerektiğinde ya da sergilerken nedenlere bağlı olarak yaşadığı yoğun kaygı, endişe, gerginlik ve stres durumu tanımıyla kabul edilmiştir.

Müzisyenler performansları sırasında, yaptıkları müziğin tüm gücünü kullanmak ve bunu karşı tarafa sorunsuz bir şekilde iletmek isterler. Bunu yaparken de hata yapmaktan, olumsuz etkileyecek davranışlardan olabildiğince kaçınırlar fakat bir anda ellerinde olmayan sebeplerden korkuya sebep olabilecek bir durumla karşılaştıklarında performansları bu durumdan kötü etkilenebilir.

Havas (1973) sahne korkusunu, oyunculuk, dans, şarkı söyleme, konuşma yapma veya bir çalgı çalma gibi sahne sanatlarındaki en yıkıcı unsurlardan biri olarak nitelendirmiştir. Kemancılar özelinde bu korkuların, çok fazla nedenleri olabileceğini ancak başlıca nedenini, birçok kemancının performans sırasında tolere edilebilir, hatta aktif bir fiziksel özgüven hissi sağlamayı başaramaması olarak görmüştür. Bu fiziksel güven duygusunun oluşmasında en önemli gördüğü aşamanın da keman eğitimiyle geldiğini belirtmiştir. Sahne korkusuyla ilgili araştırmalar incelendiğinde, araştırmaların daha çok sahne korkusunun psikolojik nedenleriyle ilgilendiği dikkat çekmektedir. Bu yönüyle, Havas’ın sahne korkusunu çok daha temelden ve somut bir nedenle ortaya koyması onu ve araştırmalarını diğerlerinden ayırdığı düşünülmektedir.

Bu fiziksel güven duygusunda Havas (1973), ağrıyan bir sırtın ya da ellerin verdiği rahatsızlığın bu eğitim sürecinde önüne geçilmesi gereken bir problem olarak özellikle üzerinde durmuştur. Buna örnek olarak, performans anında hiç kuşkusuz zorlu pasajların üstesinden gelme çabasının, en yetenekli kemancılar da dahi sanatsal akışı tamamen engellemese bile zorlaştırmaya yeterli olacağını belirtmiştir. Bir sanatçı için akışın karşı tarafa aktarılması başarılı bir performans için en temel faktör olarak alınabilir ve bu akışın bozulması, performansın bundan etkilenmesi, karşı tarafa istediğini tam olarak verilememesi zihinsel ve fiziksel hayal kırıklarını beraberinde getirebilir. Havas, bu noktada şunu belirtir, bazı müzisyenlerin performans sırasında bu rahatsızlıkları kısmen veya tamamen üstesinden gelebileceğini fakat bu tür başarısızlıkların genellikle düzensiz etkiler yarattığından birçok müzisyenin bunlara güvenmediğini ifade eder.

Fiziksel güven duygusunun gelişmesi, daha iyi bir hale getirilmesi için çalışmalar geliştiren Havas'ın çalışmaları üç temele dayandırılabilir:

1. Zoltán Kodály'ın şarkı söyleme vurgusu,
2. Kendi öğretmeni Imre Waldbauer'ın keman çalma fizyolojisi hakkındaki fikirleri,
3. Macar çingene usta kemancılarının çalmadaki rahatlıkları (Peterson, 2006).

Havas, sahne korkusunu sadece fiziksel güven duygusuyla sınırlandırmamıştır. Zihnin ve vücudun yakından ilişkili olduğunu bu doğrultuda, keman çalarken gerginlikten ve kaygıdan tamamen kurtulmanın, belirli bir zihinsel tutumun, aktif bir fiziksel denge ile birleştirilmesiyle elde edilebileceği görüşündedir (Havas, 1973).

Havas'ın bu görüşü doğrultusunda zihinsel olarak performans kaygısı çeken çoğu kişinin; dikkat, kabul veya övgü için sahneye çıkma ihtiyacına sahip olabilmektedir ve bunu takiben başarısızlık korkusuyla karşılaştığı söylenebilir. Korku, ihtiyacın türüne, bireyin arka planına, yaşam deneyimine, kişiliğine bağlı olarak değişmektedir. Bu noktada, performans sonucuna dair izin verilen korku ne kadar güçlü olursa, kaygı o kadar abartılı hale gelerek, beden ve zihin üzerindeki tüm yıkıcı etkileriyle birlikte kendini göstermektedir (Kee, 1993). Müzisyenlerin performans anında yaşadıkları bu kaygı durumu, duygusal, zihinsel, fiziksel ve davranışsal düzeyde değişimlere neden olmaktadır. Bu değişimlere aşağıdaki örnekler verilebilir:

- Duygusal Değişim: Mutsuzluk, korku, karmaşa, çaresizlik,
- Zihinsel Değişim: Olumsuz düşüncelerin tekrarlanması, odaklanma zorluğu, alay edilme, başarısızlık, reddedilme korkusu, hafıza kayıpları, hataların abartılması, konsantrasyon eksikliği,
- Fiziksel Değişim: Titreme, mide bulantısı, baş ağrısı, kalp atışlarında artış, aşırı terleme, nefes almada düzensizlik,
- Davranışsal düzey: Toplum içinde çalma durumundan kaçma, kısık sesle konuşma, çalarken ritim, tempo, akort vb. kontrol eksikliği (Nagy, 2014; Kabakçı, 2016).

Bahadır (2016) bu durumların; icracının sahnedekeyken gerçekten bir tehlike olmamasına rağmen, beyin sanki bir sorunla karşılaşacakmış gibi sanal bir tehlike mekanizması oluşturarak vücuda savunması için gerekli davranışları sergilemesi konusunda emirler verdiğini ve bu emirler sonucunda da yukarıda sayılan davranışların ve değişimlerin gerçekleştiğini belirtmiştir.

Sahne korkusunun bu fiziksel ve zihinsel etkilerine rağmen kemancı olan Montealegre Garcia (2023) kendi deneyimlerinden yola çıkarak sahne korkusunun müzik performansında gerçek ve sürekli bir şey olduğunu belirtir. Sahne korkusunun, beklenen sonucu olumsuz yönde etkilediği ve müzikal süreci göstermek için bu fırsattan zevk almak yerine müzik performansını bir ıstırap ve hayal kırıklığı anı haline getirdiğini ifade etmiştir. Bu bağlamda Havas (1973), keman sanatçılarının diğer keman performansçılarına nazaran çok daha fazla bu kaygıyı yaşama eğiliminde olduğunu dile getirmektedir. Kaygı durumunun, keman çalarken yaşanan teknik sorunların seyirci olmadan da meydana gelebildiğini belirterek var olan zorluklardan bazılarını şu şekilde sıralamaktadır: yavaş tempolu eserleri performe ederken titreyen sol kol, ileri keman pozisyon geçişleri yaparken yanlış hesaplama, eserlerin hızlı bölümlerinde sol elin sıkışması, vibrato yaparken normalden daha fazla yavaşlama, çift sesler, triller ve entonasyondaki sorunlar ve bunun gibi.

Sahne Korkusuna Çözüm Önerileri

Sahne korkusunun önüne geçmek için çeşitli çözüm önerileri bulunmaktadır. Bu önerilere farkındalık, meditasyon, görselleştirme, bilişsel terapi ve beden çalışması gibi örnekler verilebilir. Havas'ın sahne korkusu konusunda geliştirdiği çalışmalar ise farkındalık, görselleştirme ve beden çalışmalarına daha yakın gözükmektedir.

Havas'ın sahne korkusu konusunda çözüm önerilerine değinmeden önce, yirminci yüzyılın başlarından itibaren yapılan çalışmalar incelendiğinde, keman çalarken iyi olma konusunda çalışmaları olan pedagoğlardan örnek olarak şunlar gösterilebilir: Leopold Auer'ın kulak eğitimi ve teknik güvence için gamların çok yavaş çalışılması gerektiği; Ivan Galamian'ın keman çalışmalarını 'inşa süresi', 'yorumlama süresi' ve 'sunma süresi' olarak üçe ayrılması gerektiği; Carl Flesch'in, keman çalma süresinin miktarından ziyade yapılması gerekenleri nitelikli bir şekilde ele alınması gerektiği önerileri (Ramnarine, 2023).

Özellikle yirminci yüzyılın ortalarından sonlarına kadar Havas gibi, her gün keman pratiğinin bir parçası olarak fiziksel ve zihinsel olarak iyi olmaya dikkat etme konusunda oldukça aktif olan keman virtüözü ve pedagoğlardan bir diğeri ise Yehudi Menuhin'dir. Çalarken fiziksel ve zihinsel iyi olmayı keman çalmanın genel bir ilkesi olarak gören Menuhin, Havas'ın , "Stage Fright" (Sahne Korkusu) adlı kitabı için şunları yazmıştır: "Akla gelebilecek en gerçekçi ve pratik yaklaşım. Yanlış olanları değil, gerçek nedenleri vurguluyor ve keman tekniğinin, keman çalmanın ve müzik yapmanın temel gereksinimlerini en dürüst ve anlaşılır biçimde veriyor. Her öğrenci ve birçok sanatçı için altın değerinde bir kitap." (Havas, 1973). Havas'ın yaklaşımlarını destekleyen Menuhin benzer şekilde "Violin: 6 Lessons

with *Yehudi Menuhin*” (Keman: Yehudi Menuhin ile 6 Ders) adlı kitabında fiziksel ve zihinsel olarak keman çalarken iyi olma yaklaşımına yer vermektedir. Kitabındaki altı ders; hazırlık egzersizlerini, yay hareketlerini, sol el hareketlerini ve her iki eli bir arada (koordinasyon) sırasıyla düşünmektedir. İlk olarak çalışmalara ısınmayla başlanması gerektiği vurgusu yapılmaktadır. Bu çalışmalar yoga pratiği prensiplerini izleyerek nefes almayla başlar. Menuhin, nefes alma konusunda şunları dile getirmiştir: “Hayat nefes almakla başlar ve bu tüm etkinliklerin ve tüm müzik sanatları için o kadar temel bir şeydir ki, pratik yaparken bunu hesaba katmak çok önemlidir.” (Menuhin, 1987).

Havas (1961)’ın, keman çalma konusundaki düşüncelerinin diğer pedagoglar gibi genel olarak güç değil, denge fikrine dayandığı söylenebilir. Bunu da en iyi “*A New Approach to Violin Playing*” (Keman Çalmaya Yeni Bir Yaklaşım) adlı kitabındaki çalışmalarda görmekteyiz. Havas’ın keman çalmada özellikle üzerinde durduğu konulardan biri, vücudun doğal olmayan bükülmeler yaparak değil, doğal hareketlerle çalması gerektiğidir. Bu doğal hareketlerin ise içten dışa doğru gelmesi gerektiğini belirtir. Örneğin, hareket omuzlardan başlar tüm kol boyunca parmaklara oradan çalgıya iletilir. İçten dışa çalmanın bir diğer görüşü ise, ilk önce müziği hayal etmek sonra çalmaktır. Bu nedenle Havas (1973), şarkı söylemeyi müziksel dürtülerin gerçek içsel kaynağı olarak nitelendirmiştir. Çoğu kemancının çalgısından uzakta gerginlik ve sahne korkusundan kurtulmanın en büyük yollarından birinin şarkı söylemek olduğunun farkında olmadığını dile getirmiştir. Bunu da şu soruyla açıklamaya çalışır “Çünkü müzik ruhunuzda oluşturulmazsa, nasıl iletişim kurabilirsiniz?”. Sanatsal potansiyelin, önce müzisyen sonra kemancı olmanın öğrenildiği durumda gerçekleştiğini ifade etmiştir. Bu noktada, şarkı söylemenin temel olarak nereden geldiğini Havas’ın şarkı söyleme vurgusunu oluşturan düşüncelerini Okay (2012)’ın şu ifadeleri daha anlaşılır kılmaktadır: Okay, Erken Barok Dönem çerçevesinde çalgıların kendi kimliklerini kazandıkları ve ‘şarkı söylemeye’ başladıklarını ifade etmiştir. Bu ifadesini, müzikal ifade terimi olarak kullanılan ‘*cantabile*’ teriminin, çalgının şarkı söyler gibi çalınmasına işaret ettiği bilindiğini ve buna göre, çalgıların kişiliklerinin, temelde vokal esinlenmelerden doğduğu düşüncesiyle desteklemektedir. Bu nedenle şarkı kaynağından çalgı müziğine yaklaşmanın anlamlı görüldüğünü ifade eder.

Havas, bu yaklaşımlarıyla sahne korkusunun önüne geçilebileceğini fark etmiştir ve bu nedenle ağrıların, sızılarının ve endişelerin neden olduğu sıkıntılar olmadan sorunsuz bir şekilde çalmak ve böylece dinleyinceye de müziği sorunsuz bir şekilde iletilebileceğini benimsemiştir.

Bu düşüncelerine ek olarak Havas (1973), keman çalanlara eğer öğrencilik yıllarından itibaren kendilerini sanatçı olarak görmeleri teşvik edilirse, sahne korkusunun yıkıcı öğelerinin birçoğunun başlangıçtan itibaren ortadan kalkabileceğini belirtmiştir. Bunu da şu düşüncesine bağlamaktadır: çoğu insanın; bir sanatçıyı insanlığın geri kalanından ayıran şeyin, sanatçının daha yüksek bir hassasiyet, farkındalık ve hayal gücü derecesine sahip olduğu ve bir sanatçıyı anlamının, bu yüksek algıyı, görsel veya işitsel olsun, diğer insanlara iletme yeteneğinin derecesine tamamen bağlı olduğu konusunda hem fikir girmesidir.

Literatürde sahne korkusuna yönelik çözüm önerilerinin neler olduğunu incelediğimizde: Studer ve arkadaşları (2011), sahne korkusuyla başa çıkmanın geleneksel olarak iki türe ayrıldığını ifade etmişlerdir; birincisi, duygu odaklı başa çıkma, ikincisi ise, problem odaklı başa çıkmadır. Duygu odaklı başa çıkma, negatif duyguları azaltmayı amaçlarken; problem odaklı başa çıkmanın ise, kişi-çevre ilişkisini değiştirmeyi amaçladığını belirtmişlerdir. Müzik performansı bağlamında, müzisyen profesyonel olarak başarılı olmak istiyorsa performanstan kaçınmanın bir seçenek olmayacağını ifade etmişlerdir. Havas (1973)’ın şu örnekleri bu noktada verilebilir:

- Keman çalmayı sadece teknik bir başarı olarak görmektense yaratıcı sanat formu olarak görmek.
- Keman çalma konusundaki “iyi” ve “kötü” kavramlarını fiziksel rahatlık standartlarıyla değiştirmek ve başarının derecesini müziği dinleyiciye iletme yeteneğiyle değerlendirmek.
- Mevcut öğretmen-öğrenci ilişkisini ortadan kaldırmak ve onun yerine bir müzik iletişimi kurmak.

Bu bağlamda Bağdağ ve Bolat Başoğlu (2018); eğitimcinin önemli bir noktada bulunduğunu, doğru bir rol model olmanın yanında ders sırasındaki tutumun da önemli olduğunun üzerinde durarak şunu ifade etmişlerdir: öğrencileri olumsuz duygulara itmek yerine öğrencilerin duygularını anlamaya çalışarak hareket etme yolunu tercih etmelidirler. Buna ek olarak; suçlayıcı, emir veren, alay eden, aşağılayan ve ceza veren duygular yerine kaygı sorununu çözmeyi amaç edinmeleri gerektiğini vurgulamışlardır. McGrath ve arkadaşları (2017), performans becerileri öğrenmenin, kaygıyı nasıl yönetileceğini öğrenmek kadar önemli olduğunu belirtmişlerdir. Bu noktada; performansçılara ve öğretmenlere teknik ve repertuar pratiğinin yanı sıra performans pratiği yapmaya daha fazla zaman ayırmalarını önermişlerdir. Bu pratiklerin her durumda; dikkatin, beden farkındalığı, nefes alma, rahatlama ve ifadeyle sahne almaya odaklanmasının farklı ancak önemli becerileri geliştirmek için kullanılmasına olanak tanıyacağını belirtmişlerdir.

Performans noktasında büyük ustalardan örnekler veren Havas (1973), Kreisler’in performans sırasında sihirli bir hava yaratmayı başarmakla kalmayıp aynı zamanda sahne korkusundan tamamen habersizmiş gibi görünen nadir keman sanatçılarından biri olduğunu ifade etmiştir. Kreisler’in stres ve gerginlikleri tamamen göz ardı ettiğine ve

bununla birlikte aynı şekilde kemanını da yokmuş gibi davrandığına da tanık olduğunu belirtmiştir. Havas bunu, Macar çingenelerinin kemanı kullanma rahatlıklarıyla ilişkilendirir bu da fiziksel güven duygusuyla birlikte gelir. Bir başka örnek ise, olağanüstü fiziksel beceri ve zihinsel disiplin örneklerinden biri olarak nitelendirdiği Heifetz içindir. Hayranlıkla bakan birçok insanın onu hem kişilik hem de bir kemancı olarak soğuk bulduğunu belirtmiştir. Havas bunu, sahne korkusunun ardında yatan nedenleri, nereden kaynaklandığını, neden var olduğunu anlayan birinin, soğukluk ve mutlak teknik hassasiyetin, zamanla bir tür koruyucu cilaya dönüşen muazzam, birikmiş bir disiplinden başka bir şey olmadığını anlayacağını söyler.

Bu bağlamda konsantrasyon açısından sahne korkusuna baktığımızda Topoğlu (2013), konsantrasyon ve irade geliştirilmesinin sahne korkusunun ustesinden gelmede büyük önem taşıdığından bahsetmektedir. Calgı çalışma sürecinde konsantrasyonun, farkında olmadan pek çok iç ya da dış etkiden dolayı dağılabildiğini fakat bir konser durumunda hiçbir şart altında bu bolunmenin yasanmaması gerektiğinden, çalışma sürecindeki konsantrasyon seviyesinin en az sahnedeki kadar fazla olması gerektiğini belirtmiştir. Nagy (2014)'de benzer şekilde, sahne korkusuyla başa çıkmaktaki en önemli şeyin konsantrasyon olduğunu düşünmektedir. Bu konsantrasyonun da en iyi çalışma anlarında kazanıldığını ifade etmiştir. Çalışma süreciyle ilgili Çoraklı (2016)'nın şu ifadeleri çok daha fazla ayrıntı vermektedir: nota üzerinde yazan eseri ortaya çıkarma süreci icracının kendi başına uzun ve emek dolu bir zaman dilimini kapsar ve bu süreçte icradaki hayal gücü, sabır, dikkat, muhakeme gibi unsurların gelişmesi için zemin hazırlamaktadır.

Buraya kadar olan kısımda diğer yapılan araştırmaların genellikle sahne korkusunun zihinsel başka bir ifadeyle psikolojik nedenlerine daha çok odaklandıkları ve bu yönde çözüm önerileri ürettikleri dikkat çekmektedir. Sahne korkusunda zihinsel engeller kadar fiziksel engellerinde eğitim sürecinde önüne geçilmesi gerektiği görüşünde olan Kato Havas'ın sahne korkusunun önüne geçmek için yaptığı çalışmaları keman eğitimciliği sürecinde kullandığı çalışmalarla anlamak daha mümkündür. Havas, sahne korkusu konusunda yaptığı çalışmaları bir yöntem olarak değil bir sistem olarak görmektedir. Zihnin, beden ve ruhu birleştirdiğini ve vücudun doğal dengelemelerinin çabası ve güçlü bir bütün haline getirdiğini ifade eder. Bu doğal dengenin oluşmasında, ağırların başlıca nedenleri olan keman tutma ve yay tutmayı ortadan kaldırır (Kahana, 2023).

Kemana başlangıç aşamasında kemandan çıkan kötü sesler genellikle vücudun gerginliğinden ve rahat bırakılmasından kaynaklı olarak kendini gösterir. Bunun nedenleri ise, kemanı düşürme korkusu, yayı sağ elle sıkıca kavrayarak tellere uygulanan basıncıdır. Bu gerginlik ileride de kalıcılık sağlarsa kötü bir entonasyon, vibrato yapamama, çift sesleri ve akorları çalamama, hız kazanamama olarak kendini gösterecektir. Bu gerginlik aynı zamanda vücudun belli noktalarında ağırlar oluşmasına, ağırlarda keman çalmada isteksizliğe daha ileri bir seviyede ise seyirci önüne çıkmaktan çekinmeye sebep olacaktır. Ağırlar genellikle bir şeylerin yanlış gittiğinin habercisidir ve düzeltilmesi gerekir. Ek olarak Tong Keat (2023) keman çalmada sol el ve sağ el tekniklerinin genellikle ayrı ayrı ele alındığını ifade eder. Örnek olarak; sağ elin tını üretmek, dinamikleri değiştirmek ve ritmi yönetmek ve vurguları ayarlamaktan sorumlu olduğu; sol elin ise, vibrato ve entonasyon doğruluğunu sağladığı ile ilgili olduğu söylenebilir. Fakat Havas için, keman çalmanın yaratıcı bir sanat formu haline gelmesinde tüm fiziksel ve zihinsel yönlerinin birleşik bir kontrol ve koordinasyon gerektirdiğine inandığını söylemiştir. Havas, dengeli bir duruşu keman çalmanın temeli olarak görmektedir. Kötü bir duruş keman çalanlar için birçok zorluğun temel nedeni olarak görülebilir. Özet olarak Havas'ın sahne korkusunun önüne geçmede kullandığı aşamalar şu şekilde sıralanabilir:

- Keman ve yayın ağırlığını ortadan kaldırma: keman çalarken vücudun özgür ve doğal haline bırakılmasını sağlama.
- İçten dışa doğru ritmik nabızın oluşturulması, başparmağın dengesi ile baskının ortadan kaldırılması.
- Günlük pratiğin bir parçası olarak kulak eğitimi.
- Üst pozisyonlar hakkında bilgi eksikliğinin giderilmesi.
- Her eseri parçalara bölerek çalışma, çalmadan önce ritmik nabızla eseri şarkı söyleyerek seslendirme ve mimikleri kullanma.
- Müzik iletişimi kurma.

Havas'ın sahne korkusunun önüne geçmede verdiği öneriler günlük pratiklerin temelleri olarak da görülebilir. Havas (1973), günlük çalışma egzersizlerinde dikkat edilmesi gerekenleri ve kullanılacak repertuar örneklerini ise şu şekilde sıralamış ayrıca bu çalışmaların dört saatlik bir çalışma süresine bölünmesi gerektiğini ifade etmiştir:

- Ritmik nabız ve şarkı söyleme ile ilgili alıştırmalar. Sorunlu olan pasajların üzerinde uygulamalar yapma.
- Keman tutmada gerginliklerin giderilmesi için yapılacak egzersizlere yer verme.
- Yay tutmada gerginliklerin giderilmesi için yapılacak egzersizlere yer verme. Bu aşamada boş tel alıştırmaları yapılmasının önemini vurgulayan Havas, ilk olarak alt ve üst yarı alıştırmalarının yapılmasını ardından uzun vuruşlarda yay çekme hareketlerini yapılması gerektiğini vurgulamıştır. Fakat belli bir vuruştan sonra yayın

durdurulması gerektiğini ve durma anlarında yayın ağırlık noktalarının düşünülmesinin ve kontrol edilmesinin önemli olduğunu dile getirmiştir. Bu çalışmayı da kendiliğinden çalışan temel bir denge oluşturma amacına bağlar.

- Sol el gerginliklerinin giderilmesi için yapılacak egzersizlere yer verme. Bu aşamanın kulak eğitimiyle birleştirilmesi gerektiğini vurgulamıştır. Notaları önceden söyleme ve ardından çalarken sesli olarak söyleme.
- Üst pozisyonlarda gerginliklerin giderilmesi için yapılacak egzersizlere yer verme. Bu aşamada *kendi* kitabında verdiği örneklerin üst pozisyonlarda çalışılması gerektiği önerisinin yanında O. Sevcik'in Op. 1 No. 2 egzersizlerine yer verilmesi gerektiğini belirtmiş ve bu çalışmalar yapılırken aralıkların düşünülmesi gerektiği ve sol elin bunları gerçekleştirmekten sorumlu olduğunun unutulmaması gerektiğini ifade etmiştir.
- Pozisyon geçişlerindeki gerginliklerin giderilmesi için yapılacak egzersizlere yer verme. Kitabında verdiği örneklerin dışında O. Sevcik'in Op. 8 egzersizleriyle çalışmalara devam edilmesi gerektiğini belirtmiştir. Bu egzersizleri yaparken her ölçüde yayı dört vuruşa bölünmesi gerektiği ve çok yavaş çalınması gerektiği vurgulamıştır. Bu çalışmalar sırasında ritmik nabzın iyi bir şekilde oluşturulmasından da emin olunması gerektiğini ifade etmiştir. Bu egzersizlere Fiorillo No. 25, Dont No. 15, Kreutzer No. 11 gibi çalışmalarla bileştirilebileceğini eklemiştir.
- Gam çalışmaları. Havas, her gün gam çalışmalarına yer verilmesi gerektiğini vurgulamıştır. Bu çalışmaları yaparken önce majör ardından majörün ilgili minörünün çalınması gerektiğini belirtmiştir. Carl Flesch'in gam kitabını çalışmalarda kullanılmasını önermiştir. Ardından arpejlerin çalınması gerektiğini belirtmiştir. Değişik yay şekillerinde çalışmalara yer veren Havas, çalışmaları otomatikleştirmek yerine bu aşamada da düşünmeyi, çalmadan önce söylemeyi önemli görmektedir.
- Hızlı pasajlardaki gerginliklerin giderilmesi için egzersizlere yer verme. Bu aşamada seslerle gruplama çalışmalarına yer verilmesi gerektiğini ifade etmiştir, Mazas No. 5, No. 6, Fiorillo No. 11 vb. çalışmalara yer verilebileceği önerisinde bulunmuştur. Çalışmaları yaparken yay tutuşunu serbest bıraktığımızdan ve sağ kol hareketinde tam koordinasyon olduğundan emin olunması gerektiği söylemiştir.
- Çift seslerdeki gerginliklerin giderilmesi için egzersizlere yer verme. Bu aşamada, sol elin hareketlerinin serbest bırakılması için egzersizleri gözden geçirilmesi gerektiğini ifade etmiştir. Öneri olarak, Kreutzer No. 34, No. 35 vb. çalışmalarıyla, Dont. No. 10, No. 16 vb. çalışmaların yapılması gerektiğini belirtmiştir. Havas, bu çalışmalarda en fazla dördüncü parmağın geriliminden bahseder, gerilimsiz bir dördüncü parmağın eylemine bağlı olarak seslerin hareket edeceğini vurgulamıştır. Çift sesleri çalışırken özellikle Kreutzer No. 12 ve No. 27 gibi özel dördüncü parmak egzersizlerinin çalışmalarla birleştirilmesinin iyi olacağını ifade etmiştir.
- Bach'ın solo eserleri. İki farklı karakterde yazılmış bölümlerin çalışılması gerektiğini belirtmiştir. Mi Majör Partita'daki Prelude veya Sol minör Sonat'taki Presto çalışmalarının Mazas ve Fiorillo vb. gibi çalışmalarla desteklenebileceğini, Sol minör Sonat'taki Siciliano veya D Minör Partita'daki Sarabande gibi diğer hareketlerin ise Kreutzer, Dont vb. çift ses çalışmalarıyla birleştirilmesi gerektiği önerisinde bulunmuştur. Her gün Bach'ın solo eserlerinin çalmayı öneri olarak sunmuştur. Bunu da şu nedene bağlar, bu eserlerin bağımsızlığı (diğer enstrümanlara ihtiyaç duymama), sadece güzelliği ve yüce nitelikleri nedeniyle çalana müzikal gelişiminde büyük destek vererek iz bırakacağını ifade eder.
- Konçertolar. Bu aşamada Havas, çeşitli repertuar elde etmek için iki zıt konçertonun elde bulundurulması gerektiğini belirtmiştir. Örnek olarak, biri Mozart, Bach vb. tarafından bestelenmiş bir küçük konçerto, diğeri ise, Tchaikovsky, Sibelius vb. tarafından bestelenmiş bir büyük konçerto. Bu konçertolarında bölümler halinde ve şarkı söyleme, taklit etme vb. yollarla çalışması gerektiğini ifade etmiştir.
- Küçük parçalar. Pratik yapmayı bir veya iki sahne parçasıyla bitirilebileceğini belirtmiştir. Kreisler'in Liebeslied, Schohne Rosemarien vb. gibi parçalarını önermiştir. Bu tür parçaların Havas, fiziksel engellerle gerçekten çalışamayacak kadar zor olduklarını ve bu nedenle kemanla geçirilen zamanın uygun bir sonunu oluşturduğunu vurgulamıştır.

Son olarak Havas (1973), fiziksel ve zihinsel engellerin sanatsal dürtüleri bir süre sonra tamamen körelecek kadar azaltabileceğini; bu nedenle, müzisyenin kendisini çevreleyen zorluklara rağmen potansiyelini iletebileceği bir kanal ağı oluşturması gerektiğini belirtir. Elbette potansiyel kişiden kişiye büyük ölçüde değişebilir görüşünde olan Havas, herkesin içinde potansiyel bulunduğunu ifade etmiştir.

Sonuç

Bu araştırma, sahne korkusunu keman sanatçısı Kató Havas'ın perspektifinden kemancılar özelinde incelemiştir. Literatüre bakıldığında 1973 yılında yayınlanan kitabında "Keman Korkusu" kavramını kullanan Havas'ın; şu an günümüzde kullanılan 'Performans Kaygısı', 'Performans Anksiyetesi', 'Müzikal Performans Kaygısı' ve 'Sahne Kaygısı' kavramlarıyla eş anlamda kullandığı görülmektedir. Döneminin önemli bir keman eğitimcisi olan ve öğretici-

lerinin halen öğrencileri tarafından aktarıldığı Kató Havas'ın bakış açısı ile sahne korkusunun nasıl anlaşıldığına ve bu konudaki çözüm önerilerinin neler olduğuna yönelik görüşleri ayrıntılarıyla sunulmuştur. Havas'ın bu konudaki görüşleri incelenirken benzer araştırmalarla bağlantılar kurulmuş ve sonuçlar karşılaştırmalı değerlendirilmiştir. Bu değerlendirmeler neticesinde; sahne korkusu konusunda yapılan araştırmaların çoğunluğunun bilişsel, davranışsal ve duygusal gibi sahne korkusunun psikolojik yönlerine odaklandıkları dikkat çekmektedir. Havas'ın bu konuda odaklandığı ve önemli gördüğü noktalardan biri olan "fiziksel güven duygusu" ön plana çıkmaktadır. Bu bağlamda; sahne korkusunun önüne geçmek için fiziksel güven duygusuna odaklanmış, bu konuda kemancılar başta olmak üzere genel olarak müzisyenler için çözümler üretmeye çalışmış ve fiziksel güven duygusunun da keman eğitimiyle geldiğini vurgulamıştır. Bu noktada, Havas'ın bu görüşüyle sahne korkusunun önüne geçmek için eğitimcilerle büyük bir görev düştüğü düşünülmektedir. Bu doğrultuda, eğitimciler öğrencilerini teknik açıdan ne kadar yeterli ve donanımlı geliştirirlerse ileride yaşanacak fiziksel sıkıntıların ve özellikle sahne korkusunun da önüne geçmiş olacaklardır. Havas'ın sahne korkusuyla ilgili görüşleri sadece fiziksel güven duygusuyla sınırlı değildir; eğitimcilerin, eğitimleri boyunca öğrencilere sadece teknik ve repertuar çalışmaları yönünde değil performansa yönelik çalışmalarla da öğrencilerin desteklenmesi gerekmektedir. Sonuç olarak, Havas'ın sahne korkusu üzerine yaptığı çalışmalar ve bu konudaki görüşleri önemli ve geliştirilebilir olarak görülmektedir. Keman özelinde yaptığı teknik çalışmaların ayrıntılı olarak incelendiği araştırmaların yapılması bu araştırma sonuçları kapsamında önerilmektedir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer Review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.

Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

Yazarın ORCID ID'si / ORCID ID of the author

Yusuf DURSUN 0000-0003-1576-0806

KAYNAKLAR / REFERENCES

- Bağdaç, C. ve Bolat Başoğlu, M. (2018). Müzik eğitimi perspektifinden performans kaygısına genel bir bakış. *Journal of Social and Humanities Sciences Research*, 5(25), 2204-2212. <https://doi.org/10.26450/jshsr.600>
- Bahadır, N. (2016). *Ergenlerin müzikal performans kaygısı ile ailelerinin beklentileri arasındaki ilişki*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Cüceloğlu, D. (2006). *İnsan ve davranış psikolojisinin temel kavramları*. İstanbul: Remzi Kitabevi
- Çimen, G. (2001). Konser kaygısı. *G.Ü. Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 21(2), 125-133. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/gefad/issue/6768/91078>
- Çoraklı, E. (2016). Müzik eseri ve performans üzerine. *Sahne ve Müzik* 0(2), 93-101. <https://dergipark.org.tr/en/pub/smead/issue/11325/135353>
- Gök Akkılıç, A. (2020). Müzisyenlerde sahne korkusunun nedenleri ve baş etme stratejileri. *Journal of Awareness*, 5(1), 27-34. <https://doi.org/10.26809/joa.5.003>
- Havas, K. (1961). *A new approach to violin playing*. England: Bosworth ve Co.
- Havas, K. (1973). *Stage fright its causes and cures with special reference to violin playing*. England: Bosworth ve Co.
- Havas, K. (2018). What it was like to be a music prodigy ninety years ago in Hungary. *Cricket*, 45(7), 35-39. <https://research.ebsco.com/linkprocessor/plink?id=39954ee3-da5f-3bd6-b169-772114eba8fa> (Erişim: 30 Ağustos 2023).
- Havas, K., ve Davy, K. (1992). The new approach. *American String Teacher*, 42(3), 59-59. <https://doi.org/10.1177/000313139204200325>
- Kabakçı, C. (2016). Sahne performansı kaygısında farkındalık ve mücadele. *Sahne ve Müzik Eğitim-Araştırma e-Dergisi*, 3(0), 86-96. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/smead/issue/24705/261296>
- Kee, J. (1993). *Performance anxiety in violin playing* (Yayın No. 9329078). (Yayınlanmamış Doktora Tezi). University of Illinois at Urbana-Champaign. ProQuest Dissertations and Theses Global. (304040051). <https://www.proquest.com/dissertations-theses/performance-anxiety-violin-playing/docview/304040051/se-2>
- Khana (2023, Ağustos 01). Kató Havas OBE. Khana. Erişim adresi: <https://www.katohavas.com/kato-havas/>
- Kıraç Sabzehzar, D. (2020). Sahne kaygısı yöntem ve stratejilerinin müzik performans kaygısı için kullanılabilirliği. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 6(2), 158-164. <https://doi.org/10.22252/ijca.827672>

- McGrath, C., Hendricks, K. S. ve Smith, T. D. (2017). *Performance anxiety strategies*. USA: Rowman ve Littlefield.
- Menuhin, Y. (1987). *Violin: Seis lecciones con*. Madrid: Real Musical.
- Montealegre García, D. R. (2023). *Estrategias didácticas para la prevención del miedo escénico en estudiantes de violín*. (Doctoral dissertation). Universidad Nacional de Colombia. Retrieved from <https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/84203>
- Nagel, J.J. (2017). *Maanaging stage fright a guide for musicians and teacher*. USA: Oxford University Press.
- Nagy, J. (2014). El miedo escénico. *Temas para la Educación*, 26, 1-5. <https://www.feandalucia.ccoo.es/docuipdf.aspx?d=10781ves=>
- Okay, H. H. (2012). Müzikal ifade eğitimine bir pencere: çalgı müziğinde vokal izler. *Kastamonu Eğitim Dergisi*, 20(3), 1051-1072. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/kefdergi/issue/48698/619582>
- Özgür, C. (2017). Sahne performansında dikkat kaybı, stres ve kaygıya yönelik psikolojik yöntemler. *Konservatoryum*, 4(1), 21-41. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/konservatoryum/issue/35136/390356>
- Peterson, D. (2006). Interview with Kato Havas in Oxford. *American String Teacher*, 56(4), 44-46. <https://doi.org/10.1177/000313130605600407>
- Ramnarine, T. K. (2023, Eylül 27). Jean Sibelius's Violin Concerto. Erişim adresi: <https://global.oup.com/us/companion.websites/9780190611545/3/>
- Sağlam, B. ve Girgin, D. (2019). Müzik performans kaygısı: belirtileri, nedenleri, baş etme stratejileri. *Smürsüz Eğitim ve Araştırma Dergisi*, 4(2), 189-199. <https://doi.org/10.29250/sead.569751>
- Sak, R., Şahin Sak, İ. T., Öneren Şendil, Ç. ve Nas, E. (2021). Bir araştırma yöntemi olarak doküman analizi. *Kocaeli Üniversitesi Eğitim Dergisi*, 4(1), 227-250. <http://doi.org/10.33400/kuje.843306>
- Sarıkaya, M. (2018). *Müzik öğretmeni adaylarının mükemmeliyetçilik ve öz-yeterlik inançlarına göre müzik performans kaygılarının yordanması*. (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Necmettin Erbakan Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Konya.
- Shepard, J. W. (1961). Kato Havas claims new approach to violin playing. *American String Teacher*, 11(3), 17-18. <https://doi.org/10.1177/000313136101100311>
- Studer, R., Gomez, P., Hildebrandt, H., Arial, M. ve Danuser, B. (2011). Stage fright: its experience as a problem and coping with it. *Int Arch Occup Environ Health* 84, 761-771. DOI: 10.1007/s00420-010-0608-1
- Şahin, M. (2019). Korku, kaygı ve kaygı (anksiyete) bozuklukları. *Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi*, 6(10), 117-135. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/asead/issue/50855/663245>
- The Guardian. (2023, Ağustos 31). Kato Havas obituary. Erişim adresi: <https://www.theguardian.com/music/2019/mar/31/kato-havas-obituary>
- The Strad. (2023, Ağustos 31). Kato Havas has died aged 98. Erişim adresi: <https://www.thestrads.com/news/kato-havas-has-died-aged-98/8547.article>
- Times. (2019, Ocak 31). Kato Havas. United Kingdom: Times, 11. <https://research.ebsco.com/linkprocessor/plink?id=0beec922-87d0-3a70-9a00-76690c0f8c36>. (Erişim: 30 Ağustos 2023).
- Tong Keat, G. (2023, Eylül 27). Kato Havas: "The Twelve Lesson Course". Erişim adresi: <https://spinditty.com/learning/The-Violin-Pedagogy-of-Kato-Havas>
- Topoğlu, O. (2013). Müzisyenlerde sahne korkusu, sahne korkusunun nedenleri ve sahne korkusuyla baş etmede kullanılacak stratejiler. *Fine Arts*, 8(1), 43-55. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/nwsafine/issue/19893/213040>

Atf Biçimi / How cite this article

Dursun, Y. (2023). Kató Havas perspektifinden sahne korkusu: kemancılar üzerinden bir değerlendirme. *Konservatoryum – Conservatorium*, 10(2), 62-71. <https://doi.org/10.26650/CONS2023-1354682>

Müzikte Tekrarın İcrası: Performansla Yaratılan Bilişsel ve Estetik Etkiler

Playing The Musical Repetition: Cognitive and Aesthetic Effects Created Through Performance

Ferhat ÇAYLI¹ 

¹Dr. Öğr. Üyesi, Hacettepe Üniversitesi, Ankara Devlet Konservatuarı, Müzik Teorileri Anabilim Dalı, Ankara, Türkiye

Sorumlu yazar /

Corresponding author : Ferhat ÇAYLI

E-posta / E-mail : ferhatcayli@hacettepe.edu.tr

ÖZ

Tekrar, müziğin temel yapı taşlarından biri olup, müzikal yapıyı, algıyı, kavrayışı ve estetik deneyimi derinden şekillendirme gücüne sahiptir. Ancak icra pratiği açısından, tekrarın sunduğu yorumlama olanaklarına hak ettiği kadar ilgi gösterilmediği anlaşılmaktadır. Bu makale, müzikteki tekrar olgusunun özellikle yorumculuk açısından taşıdığı önemi ve potansiyeli vurgulamak amacıyla yazılmıştır. Güncel literatürdeki bulgu ve tartışmaların incelendiği bu çalışmada tekrar olgusu müzik performansı ekseninde ele alınmış ve tartışmalar, özellikle eser içi tekrarların yorumu ile sınırlandırılmıştır.

Makalede, müzikal bir pasajın yinelenmesi sırasında ortaya çıkabilecek olası farklılaşmaları yaratan üç temel parametre (mikro-zamanlama, dinamikler ve artikülasyon tercihleri) üzerine odaklanılmaktadır. Bu doğrultuda, güncel literatürdeki performans analizi çalışmaları ve çeşitli bilişsel araştırmalar mercek altına alınmış, icracıların tekrar olgusuna nasıl yaklaştıkları ve tekrarlayan pasajları nasıl yorumladıkları tartışılmış, söz konusu yorum tercihlerinin dinleyiciler üzerindeki bilişsel etkileri ve eserin algılanışını şekillendiren estetik etkileri değerlendirilmiştir. Sonuç olarak tekrarın, icra sanatında çoğu zaman fark edilmeyen bir potansiyele sahip olduğu; bu potansiyelin değerlendirilmesinin ise daha etkili yorumların üretilmesini sağlayacağı savunulmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Tekrar, müzik performansı ve yorumculuk, müzik psikolojisi

ABSTRACT

Repetition is one of the fundamental building blocks of music and has the power to profoundly shape musical structure, perception, comprehension, and aesthetic experience. However, it seems that the interpretive possibilities offered by repetition have not received due attention from the perspective of performance practice. This article is written to emphasize the importance and potential of the phenomenon of repetition in music, specifically from the perspective of interpretation. Based on the current findings and arguments in literature, this study examines the phenomenon of repetition through the lens of performance practice, limiting the discussion specifically to the interpretation of repetitive passages within musical works.

The article focuses on three primary parameters that determine the possible differentiations during the performance of a repetition: micro-timing, dynamics, and articulation. Accordingly, relevant performance analysis studies and various cognitive research from current literature are scrutinized. How performers approach the phenomenon of repetition and interpret repeating passages is discussed; the cognitive effects of these interpretive choices on listeners and the aesthetic influences shaping the perception of the piece are evaluated. In conclusion, it is argued that repetition possesses an often-unnoticed potential in the art of performance, and using this potential will lead to more effective interpretations.

Keywords: Repetition, musical performance and interpretation, music psychology

Başvuru/Submitted : 10.09.2023

Revizyon Talebi/
Revision Requested : 09.10.2023

Son Revizyon/
Last Revision Received : 13.10.2023

Kabul/Accepted : 13.10.2023

Online Yayın/
Published Online : 19.10.2023



This article is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License (CC BY-NC 4.0)

EXTENDED ABSTRACT

Repetition, an almost universal element of music, offers unique opportunities for performers who aim to create effective musical interpretations, but also poses some challenges. This study has been written to point out that the issue of “repetition” is a topic worth considering, especially in terms of music performance. This paper focuses on the performative interpretation of repeated passages (i.e., “returns”) within a musical narration and aims to discuss the topic through a review of selected performance analysis studies and cognitive researches from contemporary literature. The paper explores the impact of subtle variations in elements such as micro-timing, dynamics and articulation that naturally occur during the performance of recurring thematic passages. It presents arguments and findings from the existing body of research and literature on how these variations can affect listeners’ perception, both cognitively and aesthetically.

A central focus throughout the article is the three primary parameters performers can manipulate, whether consciously or not, to either differentiate repetitions or to meticulously avoid differentiating them: micro-timing, articulation, and dynamics. Regarding micro-timing, the article reviews performance analysis studies that analyzed the subtle timing profiles between thematical repetitions in performances of works by composers like Mozart, Chopin, and Schumann. These studies revealed performers enact repetitions across a broad spectrum, from near-identical replications to substantially differentiated variations bordering on improvisation. An interesting observation was that veteran performers of earlier periods exhibited freer timing variations between repetitions compared to later performers of the recording era. Overall, it was observed that greater variability tended to emerge in the treatment of lower hierarchical levels like individual notes and chords, rather than at the higher-level elements such as phrasing. This aligns with cognitive research indicating listeners pay closer attention to fine details when passages are repeated. In terms of articulation and dynamics, the article emphasizes the importance of considering both the formal structural context and narrative emotional context of the passage being repeated. Even subtle expressive adjustments that reflect shifts in a passage’s role or meaning within the unfolding musical narration can highlight recontextualizations for the listener. For instance, performance analyses examining how performer Sokolov performs the repetitions of the main theme in Chopin’s Polonaise Op.40 No.1 show the delicate dynamic shading between repetitions. Additionally, experimental studies confirm that choices between legato versus staccato articulation induce different perceptual and emotional responses in listeners.

The perceived “acceptability” of performers’ choices regarding differentiating or precisely replicating repetitions depends on factors like the historical/social context of the music genre, the work’s structure, audience expectations, and so forth. Broadly, literal repetitions provide coherence and structural emphasis, aiding cognitive processing and clearer form perception for listeners. Introducing variations imbues each repetition with distinctiveness, unexpectedness, and a sense of narrative development, creating an impression of intentionality that prompts renewed attentive listening from audiences.

While repetition may appear deceptively simple on the surface, it harbors a wealth of interpretative intricacies and yields various aesthetic outcomes that demand careful consideration. When repeating a passage within a work, the performer’s conscious or unconscious aesthetic choices regarding precisely replicating or subtly differentiating the repetition will shape the resulting impact of interpretation. However, definitive prescriptions for these choices remain elusive, given the inherent complexity of artistic endeavors. The nuances of repetition interpretation do not lend themselves to formulaic solutions universally applicable in all scenarios. Nevertheless, analytically contemplating the effects of one’s performance decisions regarding repetitive passages, in a work-specific manner, can prove beneficial for performers seeking to create more impactful listening experiences. Carefully evaluating how choices pertaining to repetition treatment will influence cognitive and aesthetic outcomes, within the particular context of a given work, can lead to richer, more thoughtful interpretations. In summary, while musical repetition may seem deceptively simple, it in fact presents opportunities and challenges for nuanced interpretation that performers should recognize and thoughtfully harness to enable more effective musical expression. A deliberately analytical approach toward evaluating and selecting repetition interpretation strategies can empower performers to make aesthetically sensitive choices that create more compelling listening experiences.

Giriş

Tekrar olgusu, müziğin doğasında o kadar içkin bir bileşendir ki bütün müzik kültürlerinde gözlenen ortak bir özellik olması nedeniyle etnomüzikologlar tarafından müziğin adeta evrensel bir unsuru olarak kabul edilmektedir (Nettl, 2015, s. 34). Örneğin, müzikal formların ortaya çıkışını sağlayan en basit ve en yaygın unsur olan tekrar olgusu olmaksızın, tutarlı bir müzikal form düşünmek pek mümkün değildir (Smyth, 1993, s. 76). Hatta Arnold Schönberg,

tekrar olgusu olmadan, müzikte anlaşılabilirliğin dahi imkansız olacağına işaret etmektedir (Schoenberg, 1987, s. 20). Buna karşılık, müzik çevrelerinde tekrar olgusuna hakettiği düzeyde bir dikkat ve ilginin yöneltildiğini söylemek pek mümkün görünmemektedir; örneğin genel olarak konservatuvar eğitimi ele alındığında hem icracılık açısından hem de müzik teorisi açısından tekrarın bu özel konumundan ve gücünden nasıl faydalanılabileceği konusunda yüksek bir farkındalığa nadiren rastlanabilmektedir.

Akademik açıdan düşünüldüğünde, “müzik ve tekrar” konusu aslında oldukça geniş bir çalışma alanını kapsamaktadır; zira, konuyu pek çok farklı perspektiften, pek çok farklı düzeyde ele alabilmek mümkün olup literatürde de bu çeşitliliği yansıtan farklı çalışmalara rastlanabilmektedir.¹ Dolayısıyla bu makalenin genel hedefi, öncelikle, müzik akademisyenleri, besteciler ve özellikle de icracılar için, müzikteki tekrar unsurunun daha yüksek bir dikkatle ele alınmaya değer bir olgu olduğuna işaret etmektir. Konunun genişliğini daraltabilmek adına makalede spesifik olarak eser-içi tematik tekrarların icrasına, daha doğrusu geri dönüşlerin (*return*) icrasına odaklanılacaktır.² Başka bir deyişle, örneğin şarkı formundaki bir eserde, bir sonatta, bir peşrevde veya herhangi bir müzik eserinde, eserin formal yapısı gereği kaçınılmaz olarak birden fazla kez icra edilen tematik bölümler, performans pratiği üzerinden mercek altına alınacaktır. Bu doğrultuda, literatürden derlenen bazı performans analizi çalışmalarına değinilecektir. Bir derleme çalışması olarak tasarlanan bu makalenin amacı, eser-içi tematik tekrarların icrasında ortaya çıkan mikro-zamanlama, dinamikler ve artikülasyon gibi unsurlardaki farklılaşmaların bilişsel ve estetik açıdan dinleyicilerin algısı üzerinde nasıl bir etkiye sahip olduğunu güncel araştırma ve tartışmalar ışığında ele alıp yorumlamaktır.

Bir Tekrarın İcrasında Neler Değişebilir?

Öncelikle, bu çalışmada icra ve icracılık kavramlarıyla kastedilen durumun yorumculuk olduğunu özellikle vurgulamak gerekmektedir;³ yani bir eser içinde herhangi bir kesitin tekrarlanmasından bahsedilirken, nota üzerinde birebir yinelenen görünüm kastedilmemekte, daha ziyade icracıların bir eserde herhangi bir kesiti yeniden çalmak durumunda kalmaları halinde bunu ne şekilde gerçekleştirdikleri kastedilmektedir. Çünkü açıktır ki icracılar, eser içinde tekrarlayan bir pasajı mümkün olduğunca ilk duyuluşuna yakın bir şekilde yinelenmeye gayret edebilecekleri gibi, bu tekrarlar farklı etkiler yaratmak amacıyla farklı yorumlar da üretebilirler.

Tekrarlanan bir pasaja icracıların nasıl yaklaşabileceklerini değerlendirmek için şöyle bir soru ile başlanabilir: Tekrar, farklı şekilde nasıl tekrarlanır? Elbette ki bu sorunun cevabı, her müzik kültürünün kendi tarihsel ve sosyal bağlamına göre farklılık gösterecektir. Mesela doğaçlama pratiklerine önem verilen müzik kültürlerinde tekrar, salt bir yinelenmenin ötesinde, aslında melodik açıdan bir çeşitleme yaratmaya davet eden bir ezgisel fikir olarak kullanılmaktadır.

Örneğin, bilindiği üzere makamsal müzik geleneği aslen doğaçlamaya büyük önem verilen bir müzik kültürüdür. Dolayısıyla Osmanlı/Türk müzik geleneğindeki formal tekrarlar, aslen icracıların melodik yapı üzerinde farklı işlemler gerçekleştirmesine olanak tanıyan, hatta geleneksel haliyle bu durumu teşvik eden yapılar olarak ele alınmaktadır. Somut bir örnek olarak Lavtacı Andon’un Hüseyini Saz Semaisi’ndeki mülâzime kısmını ele alıp, Tanburi Abdi Coşkun’un bu tekrarlanan ezgiyi nasıl icra ettiğini dinlemek⁴ yeterli olacaktır. Ana hatlarıyla Şekil 1’de notası verilen söz konusu ses kaydı, bahsi geçen ses kaydında Tanburi Abdi Coşkun tarafından dört kere icra edilmekte ve bu tekrarların her biri, açıkça, bir öncekinden farklı bir müzikal fikir ile işlenmektedir.



Şekil 1. Lavtacı Andon, *Hüseyini Saz Semaisi*, Mülâzime (teslim) kısmı (Türk Müzik Kültürünün Hafızası Projesi, t.y.)

Geleneğe uygun olarak Tanburi Abdi Coşkun’un kendi çalım tavrı çerçevesinde bu pasajı tekrarlarırken yarattığı farklılaşmaların ortaya çıkışında, süslemelerin farklılaştırılması, nota eklenip çıkarılması, *glissando* kullanımı, mızrap

¹ Konu hakkında kapsamlı çalışmalar için bk. Kivy (1993), Ockelford (2005), Margulis (2014a), Julien ve Levaux, (2018), Margulis (2019).

² Tekrar olgusuna yönelik müzik teorisi literatürü hakkında Türkçe kapsamlı bir değerlendirme için bk. Çöloğlu (2013, s. 47-72).

³ Her icranın bir yorum oluşu ve yorumlar arasında doğal olarak ortaya çıkan farklılıkların “esere uygunluğu” üzerine detaylı bir tartışma için bk. Karadeniz (2021).

⁴ Söz konusu ses kaydı, Tanburi Abdi Coşkun’un Kalite Ticaret Plak ve Kasetçilik tarafından 1989 yılında yayımlanan “Tanbur Taksimleri” albümünün 14. parçası olan “Hüseyini Saz Semaisi”dir. Söz konusu ses kaydına bütün dijital platformlar üzerinden erişmek mümkündür.

vuruşlarındaki farklılaşmalar, çarpımların farklılaştırılması, artikülasyon değişiklikleri ve seslerin süre değerlerindeki küçük ölçekli esnetme ve daraltmalar gibi pek çok performans unsuru etkili olmaktadır. Fakat tüm bu unsurlar içinde en dramatik etkiyi, özellikle, melodik hat üzerinde gerçekleştirilen değişiklikler sağlamaktadır. Örneğin Şekil 2’de sunulan nota, ikinci ölçünün başındaki gerdaniye perdesine çıkıp hüseyini perdesine inme hareketinin, Tanburi Abdi Coşkun tarafından tekrarlar arasında nasıl çeşitlendirildiğini gösterilmektedir.



Şekil 2. Şekil 1’deki kesitin icrası sırasında Tanburi Abdi Coşkun’un yarattığı çeşitlemelere örnek (Kişisel Arşiv)

Makamsal müzik gelenekleri ile benzer şekilde, Barok dönem Avrupa müziğinde de doğaçlama pratiğine büyük önem verildiği ve eserlerin yorumunda, icracıya dönemin müzikal dili ve çalım üslubu çerçevesinde stilistik olarak geniş bir alan tanındığı bilinmektedir; başka bir ifadeyle, Osmanlı/Türk müziğindeki uygulamalara benzer şekilde o dönemin Avrupa müziğinde de her şey notaya yazılmamaktadır. Mesela iki kısımlı bir dans muvmanının tekrarlayan kısmında veya bir da *capo aria*’nın yinelenen A bölümünde melodik yapıya süslemeler eklemenin zorunlu bir uygulama olduğu bilinmektedir (Margulis, 2014a, s. 122). Benzer bir duruma, caz standartlarının icrasında da rastlamak mümkündür. Her iki durumda da icracılar, tekrarlanacak olan müzikal fikri önce sade bir versiyon üzerinden dinleyiciye tanıtarak, tekrarda yaratacakları ustalıklı yorumun daha rahat kavranabilmesine zemin sağlamaktadırlar.

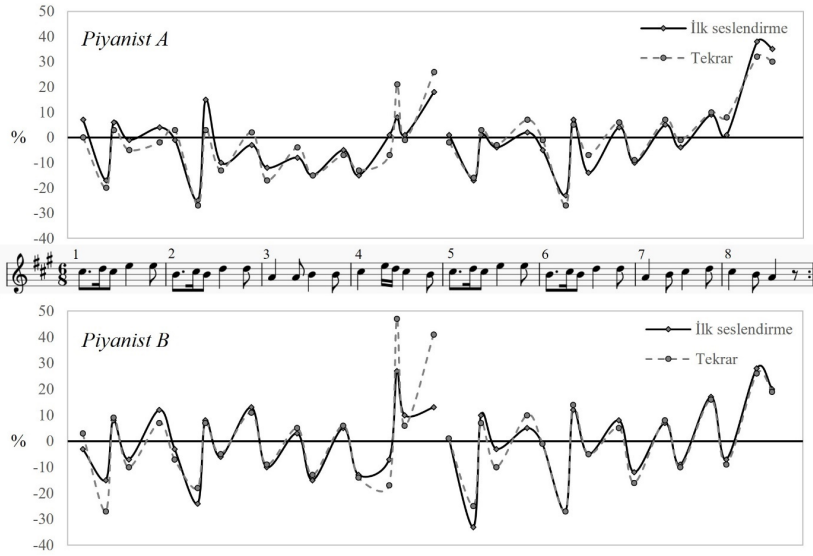
Dolayısıyla doğaçlama pratiğine önem verilen müzik kültürlerinde, eğer notadan faydalanıldığını varsayarsak söz konusu nota üzerindeki bir “tekrar işareti”, aslında icracıları müzikal yapıda farklılıklar yaratmaya davet etmekte; yani nota üzerindeki sabit görünümün (başka bir deyişle ilk sesletimdeki duyumun) ötesinde çeşitlemeler üretmeye sevk eden bir durum olarak yorumlanmaktadır. Aslen doğaçlama kültürüne dayanan söz konusu çeşitlemelerin stilistik olarak uygun ve ustalıklı bir şekilde yaratılabilmesi için ise, gerek makamsal müzik geleneklerinde gerek Galant ve Barok müzik geleneklerinde gerekse nispeten daha yakın zamanda ortaya çıkan caz geleneklerinde, müzisyenlerin yıllar süren bir eğitim süreci içinde büyük miktarda müzikal ifade dağarcığını ve geniş bir repertuarı ezberlenmesi gerekmektedir (Gjerdingen, 2007, s. 370).

Peki, notaya daha sadık bir icra talep eden müzik stillerinde (örneğin Avrupa müziğinin Romantik dönem eserlerinde) tekrarlanan bir pasaj için nasıl farklı bir yorum üretilebilir? Yani icracı bir yandan notaya sadık kalırken diğer yandan müzikalite adına nasıl bir manipülasyon yapabilir? Bu noktada, icracının bilinçli ya da bilinçsiz şekilde yorum tercihleri yapmasını gerektiren bazı etkenler saymak mümkündür. Örneğin genel olarak bir icracının (1) mikro-zamanlama denilen, notaların süre değerlerine ilişkin küçük ölçekli farklılaşmalar, (2) artikülasyonla ilgili ortaya koyacağı tercihler ve (3) dinamiklerin kullanımında ortaya çıkan nüanslar (Shaffer, 1995, s. 18) üzerinden yorum üretebileceğini ileri sürmek mümkündür. Aşağıdaki bölümlerde, eser içi bir tekrarın icrası sırasında bu parametreler üzerinde yapılan değişikliklerin ortaya çıkarabileceği estetik ve bilişsel etkilere yönelik çalışmalar ele alınmaktadır.

Mikro-zamanlamadaki Salınımlar

Nota aracılığıyla matematiksel bir netlikle kâğıda yazılmış olan süre değerleri, insan eliyle seslendirilirken kaçınılmaz olarak ufak sapmalar ortaya çıkmaktadır; ki bu durum, akustik olarak icra edilen bütün müziklerin doğal bir özelliğidir. Gabrielsson (1987) tarafından gerçekleştirilen bir çalışmada, W. A. Mozart’ın K.331 numaralı sonatının başlangıcındaki

meşhur temanın beş farklı piyanist tarafından seslendirilişi analiz edilmiş ve icracıların kendi yorumları içinde yüksek bir tutarlılık gözlenirken icracılar arası düzeyde belirgin farklılıklar tespit edilmiştir. Gabrielsson'un (1987) söz konusu çalışmasında sunulan veriler üzerinden oluşturulan Şekil 3'te, iki farklı piyanistin icrasına ilişkin mikro-zamanlama grafikleri aktarılmıştır. Grafiklerdeki sıfır çizgisi (y eksenlerindeki "0" hattı), notaların mutlak matematiksel süre değerlerine karşılık gelmektedir. Bu çizginin üzerindeki bölge, performans sırasında, olması gerekenden daha uzun çalınan sesleri göstermekte; çizginin alt bölgesi ise olması gerekenden daha hızlı çalınan notaları göstermektedir. Söz konusu sekiz ölçümlük temanın sonunda bir tekrar işareti bulunmakta, yani bu kesit peş peşe iki kere icra edilmektedir. Dolayısıyla grafiklerde noktalı çizgi ile gösterilen ikinci hatlar da tekrarlardaki mikro-zamanlamayı göstermektedir. Söz konusu grafikler sayesinde, bir temanın ardışık tekrarları arasında mikro-zamanlama açısından nasıl bir benzerlik veya farklılığın ortaya çıktığını görsel olarak müşahade etmek mümkün olmaktadır.

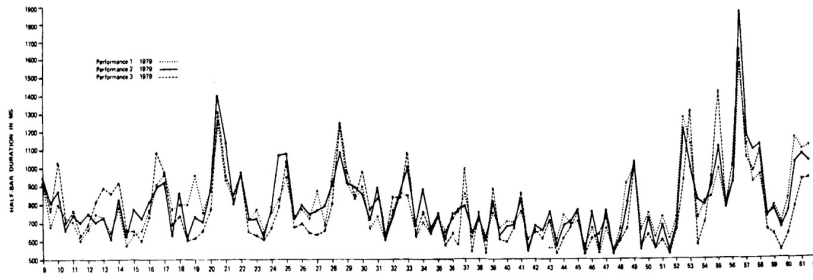


Şekil 3. Tema tekrarları arasında mikro-zamanlama açısından farklılıkları gösteren grafikler: Mozart, K.331, *Andante grazioso*, ö.1-8. (Gabrielsson, 1987'deki verilerden temsili olarak uyarlanmıştır.)

Öncelikle, bu grafikler kabaca birbiriyle karşılaştırıldığında, iki piyanistin icraları arasında yapısal açıdan ortak bir anlayışın mevcut olduğu net bir şekilde görülebilmektedir: Örneğin, her iki piyanist de 4. ve 8. ölçülerdeki yapısal kalıplarda sesi uzatmış ve bu müzikal cümlelerin (daha doğrusu periyodun) sonuna hafif bir ritardando efektiyle yavaşlayarak gitmiştir; ayrıca sıkça kullanılan $\text{♩} \text{♩}$ ritmik kalıbındaki on altılık notalarda istikrarlı şekilde aceleci davranmış oldukları ve yine sıkça kullanılan ♩ ritmik kalıbında da istikrarlı şekilde sekizlik notayı uzatmış oldukları da açıkça görülebilmektedir.

Grafiklerin kendi içlerindeki ardışık tekrarlar karşılaştırıldığında ise, her iki piyanistin de tekrarda ilk seslendirmeye oldukça yakın bir zamanlama grafiği yarattığı görülebilmektedir. Tekrarlar sırasında bazı sapmalar ortaya çıksa da, Margulis tarafından da işaret edildiği üzere (2014, s. 118-120), her bir piyanist yine kendi ilk icrasıyla kıyaslanabilecek bir tekrar gerçekleştirmektedir; örneğin Piyanist A'nın tekrar sırasında ortaya koyduğu zamanlama grafiği (noktalı çizgi ile gösterilen hat) yine kendi ilk icrasına yakın bir kontürü yansıtırken, bu kontür Piyanist B'nin herhangi bir icrasıyla benzeşmemektedir.

Bu durum, icracıların bir pasajı tekrarlararken başka icracılardan farklılık gösterecekler de kendi tekrarları arasında çok yakın bir zamanlama profili elde edebildiklerini gösteren çalışmalarla uyum içindedir (Seashore, 1938, s. 244; Repp, 1990, s. 629; Gabrielsson, 1999, s. 535). Bunun ötesinde, Shaffer (1984) tarafından gerçekleştirilen bir çalışma, aradan bir yıl geçse dahi icracıların hemen hemen aynı mikro-zamanlama profilini koruyabildiklerini göstermektedir. Örneğin söz konusu çalışmanın sonuçlarını yansıtan Şekil 4'teki grafik, F. Chopin'in *Trois Nouvelles Études* (No. 1) başlıklı eserinin piyanist Penelope Blackie tarafından gerçekleştirilen üç icrası arasındaki mikro-zamanlama profilini yansıtmaktadır. Söz konusu çalışma kapsamında Blackie, normalde repertuarında olmayan bu eseri notaya bakmak suretiyle üç farklı zamanda seslendirerek kayda almıştır; eseri, önce 1978 yılında icra etmiş, ardından 12 ay sonra iki kere yeniden kaydetmiş fakat bu 12 aylık süre zarfında eseri hiç çalışmamış, yalnızca kayıtlardan önce bir kere prova etmiştir. Eser, aslen sağ ve sol ellerde farklı ritmik kalıpların eşzamanlı olarak icra edilmesini gerektirmesi bakımından da böyle bir çalışma için uygunluk taşımaktadır.



Şekil 4. Piyanist Penelope Blackie tarafından F. Chopin'in *Trois Nouvelles Études* eserinin üç farklı zamandaki icrasına yönelik mikro-zamanlama karşılaştırmasını gösteren grafik (Shaffer 1984, s. 19'dan uyarlanmıştır)

Söz konusu çalışmanın sonuçları, bir eserin seslendirilişinde icracıların bir yıl arayla dahi ifadesel zamanlama profilini şaşırtıcı derecede bir benzerlikle koruyabildiklerini göstermektedir. Fakat bir icracının her zaman bunu korumak istemeyebileceğini, aksine, bir farklılık yaratmayı tercih edebileceğini de göz ardı etmemek gerekmektedir.

Bu doğrultuda Repp (1992) tarafından gerçekleştirilen bir çalışmada, 28 farklı profesyonel kayıt üzerinden Robert Schumann'ın *Träumerei* başlıklı eserindeki tekrarlanan pasajların yorumunda ortaya çıkan mikro-zamanlama profilleri karşılaştırılmış ve ilk seslendirme ile eser içi tekrar arasındaki benzerlik ve farklılık oranını gösteren korelasyonlar hesaplanmıştır (Söz konusu iki seslendirme arasındaki korelasyonun yüksekliği, yani 1'e yakın oluşu, tekrarlar arasındaki benzerlik düzeyinin de yüksek olduğu anlamına gelmekte; düşük sayılar ise tekrarların birbirinden farklı bir zamanlamayla yorumlandığı anlamına gelmektedir). Anılan çalışmanın sonucunda, neredeyse “birebir tekrar” olarak yorumlanabilecek “0,953” kadar yüksek bir korelasyona sahip olan icracıların yanı sıra, iki tekrar arasında epeyce farklılık bulunduğunu gösteren “0,510” kadar düşük korelasyon düzeylerine de rastlanmıştır.

Söz konusu çalışmanın sonundaki değerlendirmede, tekrarlar arasındaki “çeşitleme” durumunun, genel olarak düşük yapısal düzeydeki unsurlarda daha yüksek, yüksek yapısal düzeydeki unsurlarda ise daha düşük olduğu gözlemlenmiştir (Repp, 1992, s. 2565). Yani icracılar, geniş ölçekte birbirleriyle aynı temel ifade kalıplarını kullanmakta, mesela cümle ya da bölüm sonunda yavaşlamaktadırlar; fakat notalar ve akorlar arası düzeye inildiği zaman icracıların daha farklı ifade kalıpları tercih ettikleri gözlenmektedir. Aslında bu durum, dinleyicilerin, bir tekrar esnasında müziğin düşük yapısal seviyedeki ayrıntısal özelliklerine daha fazla dikkat etme eğiliminde olduklarını bildiren çalışmalarla uyum içindedir (Margulis, 2014a, Taher, Rusch ve McAdams, 2016, Margulis, 2019). Ayrıca icracıların da, başka icracılar tarafından sıklıkla çalınan bir eseri ele alırken, genellikle dikkatlerini müziğin yapısal olarak daha alt düzeydeki unsurlarına kaydırarak daha kişisel ve farklı yorumlar sunma eğiliminde oldukları kabul edilmektedir (Margulis, 2014a, s. 132).

Ayrıca, Repp'in (1992) yukarıda anılan çalışmasının sonuçlarında göze çarpan bir başka çarpıcı durum da şudur ki, Vladimir Ashkenazy ve Alfred Brendel gibi yirminci yüzyıl sonlarının önde gelen piyanistlerinin kayıtlarında, tekrarlar arasında yüksek bir korelasyon gözlenirken (yani söz konusu icracılar ilk seslendirme ile tekrarı oldukça benzer şekilde icra ederlerken), yirminci yüzyılın daha erken dönemlerinde etkili olmuş Artur Schnabel ve Alfred Cortot gibi piyanistlerin kayıtlarında oldukça düşük korelasyonlar gözlemlenmektedir (Tablo 1).

Tablo 1. Vladimir Ashkenazy, Alfred Brendel, Artur Schnabel ve Alfred Cortot'un *Träumerei* yorumlarında tekrarlar arasındaki korelasyonların karşılaştırılması (Repp 1992, s. 2552'deki verilerden uyarlanmıştır)

Ölçü no:	1-8/1-8 (tekrar)	1-4/17-20	9-12/13-16
Vladimir Ashkenazy (1937-)	0,922	0,951	0,927
Alfred Brendel (1931-)	0,953	0,888	0,880
Artur Schnabel (1882-1951)	0,676	0,574	0,748
Alfred Cortot (1877-1962)	0,750	0,741	0,571

Bu iki farklı kuşaktaki piyanistlerin yorum tercihlerinde gözlenen söz konusu farklılık, artık “kayıt çağıının başlamasıyla birlikte estetik tercihlerde gerçekleşen bir dönüşüm” olarak yorumlanmakta (Margulis, 2014a, s. 121); yani eski dönem piyanistlerinin doğaçlamavâri bir havaya sahip nispeten daha özgür yorumlar üretmelerine karşılık, kayıt teknolojisinin yaygınlaşmasıyla icracıların daha net ve belirgin yorum tercihlerine yöneldikleri çıkarılmaktadır. Bu durum, kayıt çağıının hakimiyetiyle birlikte icracıların daha standartlaşmış ve öngörülebilir yorum tercihlerine yöneldikleri yönündeki tespitlerle de (Philip, 2004, s. 252) uyum içindedir. Fakat elbette ki, Repp'in (1992) söz konusu çalışmasında elde edilen sayısal verilerin, böylesi bir genellemeyi desteklemek için tam anlamıyla güvenilir bir dayanak sağlıyor

olduğunu söylemek pek doğru olmayacaktır. Zira her şeyden önce, söz konusu çalışmada yalnızca yorumlardaki mikro-zamanlama dağılımları göz önüne alınmaktadır. Oysa bunun ötesinde, bir yorumun şekillenmesinde artikülasyon ve dinamik nüanslar gibi başka ifade unsurlarının da çok önemli rol oynadığı aşikardır.

Dinamik Düzeylerindeki Bağlamsal Farklılaşmalar

Tekrar edilen bir pasajın icrasında mikro-zamanlamanın, dinamiklerin ve artikülasyon tercihlerinin ustalıklı kullanımını, her tekrara kendine özgü bir karakter kazandırabilmektedir. İcracılar, seslendirilecek pasajın müzikal bağlamına ve kendi estetik amaçlarına göre söz konusu yorum unsurları üzerinde ince ayarlamalar yaparak tekrarlar arasında bilinçli şekilde farklılıklar yaratan yorumlar üretebilmektedirler. Bu tür yorumları belirleyen tercihler ise, esasen, tekrar edilen pasajın müzikal anlatı içindeki konumuna bağlı olarak şekillenmektedir.

Doğaldır ki, bir eser içinde tematik bir kesit pek çok kere tekrarlanabilir; üstelik, bu tekrarların her biri nota üzerinde aynı yere dönüyor gibi görünebilir. Fakat, kağıt üzerindeki bu sabit görünümünün ötesinde, müziğin, Stambaugh'un (1964) deyişiyle "zamansal bir form" olduğu gerçeğini de göz önünde bulundurmak gerekmektedir. Edward T. Cone (1968), böylesi bir bakış açısıyla yaklaşarak, eser içinde bir tema tekrarlandığı zaman bu tekrarlar nota kâğıdı üzerinde aynı görünüyorsa bile, bağlamsal olarak her birinin diğerlerinden önemli ölçüde farklı olduğuna işaret etmekte; bu duruma örnek olarak da, Chopin'in Op. 40/1 numaralı La majör *Polonaise*'indeki tema tekrarlarını ele almaktadır. Söz konusu eserin başlangıcında yer alan sekiz ölçümlük bir tema (Şekil 5), eser boyunca altı kere tekrarlanmaktadır. Cone (1968, s. 46), söz konusu tekrarların her birinin kendisinden önce ne geldiği ve sonrasında müziğin nasıl devam ettiğine bağlı olarak algısal açıdan farklı bir duyuma sahip olacağını belirtmektedir: Örneğin temanın ilk duyuluşunun öncesinde bir sessizlik bulunmakta; fakat ikinci duyuluş, birincinin hemen ardından gelen bir tekrar niteliği taşımaktadır; söz konusu tekrarın ardından farklı bir müzikal fikre geçilmekte, temanın üçüncü duyuluşu da bu farklı müzikal fikrin ardından geldiği için bir geri dönüş niteliği taşımaktadır. Cone (1968, s. 46), söz konusu temanın eser içindeki diğer duyuluşlarının da bu şekilde kendilerine özgü bir konumlanmanın getirdiği bir algısal etkiye sahip olduğuna işaret etmektedir.



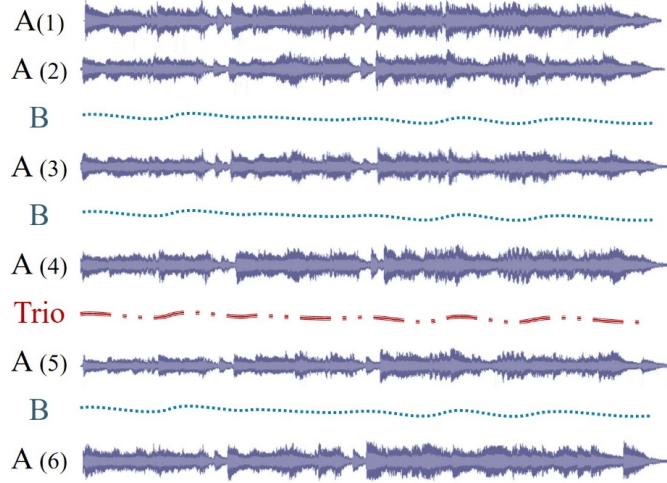
Şekil 5. F. Chopin, La majör Polonaise, Op. 40, no. 1, ö. 1-8 (Chopin, 1878, s. 12)

Söz konusu tekrarların zamansal bağlamları dolayısıyla ortaya çıkan algısal etkiler, dinleyiciler kadar, doğal olarak, icracıları da etkilemektedir. Bu nedenle, icracıların söz konusu türden pasajları nasıl yorumlayabileceklerine ilişkin olarak Elizabeth H. Margulis, "*On Repeat: How Music Plays Mind*" başlıklı önemli çalışmasında şöyle bir saptamada bulunmaktadır (2014a, s. 130):

Bir icracının bakış açısından, asıl soru şudur: Tekrarlar arasındaki bu ilişkiler ve bağlamsal yeniden yapılandırmalar, dinleyicinin zihninde yeni okumaların ortaya çıkmasına izin verecek şekilde, fazladan bir sapma yaratmaksızın, nötr ve birebir yinelemelerle mi icra edilmelidir, yoksa hafifçe farklılaştırılmış yorum tercihleri bu bağlamsal yeniden konumlandırmaları daha iyi vurgulayabilir mi? Bağlam temelli hafif ayarlamalar kaçınılmaz ya da doğal gibi görünebilir ve dinleyicide yaratacağı muhtemel etkiyi hesaba katmaksızın icracıları yorum unsurlarını değiştirmeye zorlayabilir.⁵

⁵ Çeviri, makale yazarı tarafından gerçekleştirilmiştir. Metnin orijinali: "From a performer's perspective, the question is whether these interrelationships and contextual reconfigurations are best highlighted by neutral, exact replications that, without extra inflection, allow new readings to emerge in the listener's mind, or whether subtly different expressive choices might better emphasize these recontextualizations. Slight context-based adjustments might seem inevitable or natural, compelling a performer to modify interpretive elements without any explicit consideration of the likely effect on the listener." (Margulis, 2014a, s. 130)

Margulis, görünüşte birebir olmaları nedeniyle yavan ve mekanik olabilecek söz konusu tekrarların duyarlı bir icra içinde nasıl farklılaştığını göstermek için, Edward T. Cone'nun Chopin'den örnek olarak verdiği söz konusu Op. 40/1 numaralı La majör *Polonaise*'nin piyanist Grigory Sokolov tarafından gerçekleştirilen icra kaydını ele almış ve söz konusu eser içinde altı kere tekrar edilen ana temanın (Şekil 5) Sokolov tarafından her seferinde nasıl icra edildiğini gürlük düzeyleri açısından karşılaştırmıştır (Margulis, 2014a, s. 132). Söz konusu karşılaştırmayla ilgili değerlendirmelerin daha rahat takip edilebilmesi için, Sokolov'un yorumundaki tematik tekrarlar Şekil 6'da ses dalgası formunda sunulmaktadır (Audacity® programı ile oluşturulan söz konusu ses dalgaları, Sokolov'un (2007) "*Frédéric Chopin – Tristesse*" başlıklı albümdeki performans kaydı üzerinden elde edilmiştir).



Şekil 6. Chopin'in Op. 40/1 numaralı Polonaise'inin Grigory Sokolov tarafından icrası sırasında eserin formal yapısı içinde ana tema icralarının her birinin dalga formu şeklinde görselleştirilmesi (Kişisel arşiv)

Art arda gelen $A_{(1)}$ ve $A_{(2)}$ bölümlerinin icrasını karşılaştıran Margulis (2014a, s. 130), Sokolov'un, bir ardışık tekrar olan $A_{(2)}$ bölümünde daha düz bir yorum tercih etmiş olduğuna işaret etmekte, $A_{(2)}$ bölümünü icra ederken Sokolov'un ikinci ve dördüncü ölçülerdeki melodik pikleri vurgulamamış olduğuna dikkat çekmektedir. Margulis, bu durumu "icracının dinleyicilere saygısı" olarak yorumlamakta, yani bu tür pasajlarda icracıların şöyle bir varsayım ile hareket etmiş olabileceklerini belirtmektedir: "Dinleyici ilk duyuşta ifade konturunu özümseyeceği için her tekrarda ortalığı velveleye vermeye gerek yok!" (2014a, s. 131).

Dinamiklerin kullanımına bağlı olarak tekrarlar arasında gürlük düzeyi açısından gözlenen farklılıkları anlamlı bir şekilde yorumlayabilmek için, elbette ki, öncelikle bağlamı göz önünde bulundurmak gerekmektedir. Bu örnekte de eserin formal yapısının dikkate alınması, Sokolov'un ana temanın tekrarlarını icra ederken ortaya koyduğu bu farklılaşmaların nedenlerinin anlaşılmasına büyük bir katkı sağlayacaktır. Eser içinde altı kere tekrarlanan söz konusu ana temayı "A" olarak nitelendirirsek, eserin formal yapısı "A-A-B-A-B-A-Trio-A-B-A" şeklinde ilerlemektedir. Sokolov'un ana tema tekrarlarında ortaya koyduğu farklılaşmalar bu bağlamda ele alındığında, icracının yorum tercihlerini daha iyi anlamak mümkün olmaktadır. Mesela, uzun bir trio bölümünün ardından gelen beşinci tekrardaki [$A_{(5)}$] yorum, en sade ve en düz yorum olarak karşımıza çıkmaktadır. Bunun sebebinin şöyle açıklamak mümkündür: Buraya kadar temayı dört kere duymuş olduğumuz için dinleyiciler olarak bu tema artık neredeyse ezbere bildiğimiz bir müzikal yapıya dönüşmüştür; dolayısıyla, Trio bölümünün sağladığı uzaklaşmanın ardından icracı bu beşinci tekrarı bize sadece bir hatırlatma olarak sunmaktadır. Şekilde doğrudan göze çarpan bir diğer durum, altıncı tekrarda yani eserin kapanışı olan $A_{(6)}$ 'da Sokolov'un maksimum gürlük düzeyine çıkararak temayı en vurgulu şekilde icra etmiş olduğudur. Bu bağlamda, beşinci tekrarda [$A_{(5)}$] sergilenmiş olan sadeliğin de bir kontrast veya tamponlama hissi yaratarak bu son duyuluştaki [$A_{(6)}$] güçlü vurguların etkisini oldukça arttırdığını söylemek mümkündür.

Görüldüğü üzere Sokolov, temanın eser içindeki konumuna ve tekrarların birbirleriyle ilişkisine bağlı olarak, her tekrarda farklı bir yorum tercihi sergilemekte; böylelikle, görünüşte benzer olan bu tema tekrarlarına, eserin bütünlüğü ve müzikal anlatısı çerçevesinde birbirinden farklı karakterler kazandırabilmektedir. Müzik yorumculuğunda bu tür detaylar, icracının esere dair derin kavrayışını yansıması açısından büyük önem taşımaktadır.

Artikülasyon Tercihlerinin Etkileri

Mikro-zamanlama, dinamikler ve artikülasyon gibi yorum unsurları birbirinden bağımsız olarak değil, sıkı bir etkileşim içinde bir araya gelerek belirli bir cümleme tavrı ve bütüncül bir müzikal ifade akışı oluşturdukları için, tekrar eden pasajların icrasında gözlenen farklılaşmaların kaynağı genellikle bu unsurların bir araya geliş biçimlerindeki değişikliklerden kaynaklanabilmektedir. Literatürde, özellikle mikro-zamanlamalar üzerine veya dinamiklerin kullanımındaki farklılaşmalar üzerine odaklanan çeşitli performans analizi çalışmaları bulunsa da, doğrudan tematik tekrarlar arasındaki artikülasyon tercihlerine yönelik farklılaşmalara odaklı herhangi bir performans analizi çalışmasına rastlanmamaktadır. Fakat daha genel düzeyde, farklı artikülasyon tercihlerinin ortaya çıkardığı etkilere ilişkin çeşitli deneysel araştırmalar mevcuttur.

Örneğin Carr ve arkadaşları (2023) tarafından gerçekleştirilen yakın zamanlı bir çalışmada, spektrumun iki ucu olan *legato* ve *staccato* artikülasyonların dinleyiciler üzerindeki algısal ve duygusal etkileri araştırılmış; sonuç olarak bir melodinin *legato* bir artikülasyon kullanılarak dinletilmesi durumunda dinleyiciler tarafından duygusal açıdan daha dingin ve daha hüzünlü bir melodi olarak algılandığı, aynı melodinin *staccato* bir artikülasyon kullanılarak dinletilmesi durumunda ise daha yüksek bir gerilim ve enerji düzeyine sahip bir melodi olarak algılandığı bulgusuna ulaşılmıştır.

Ne var ki, spesifik olarak eser içi tekrarların yorumuyla ilgili olarak, artikülasyon tercihlerindeki mikro farklılıkların müzikal ifadeyi bilişsel ve estetik açıdan nasıl etkilediği hakkında henüz kapsamlı bir çalışmaya rastlanmamaktadır.

Tekrarı Farklılaştırmak veya Birebir Yinelemek

Artikülasyon, mikro-zamanlama ve dinamikler gibi unsurlar üzerinde çeşitli düzenlemeler yapılarak her tekrara farklı bir karakter kazandırılabilmesine karşılık, bazen icracılar tematik tekrarları kasıtlı olarak aynen yinelemeyi de tercih edebilmektedir. Eser içinde bir pasaj yeniden icra edilirken çeşitleme kullanılması veya önceki duyumuyla mümkün olduğunca aynı şekilde icra edilmesinin, dinleyiciler üzerinde farklı algısal etkilere sahip olduğunu ortaya koyan çalışmalar mevcuttur (Margulis, 2014b). Bu bağlamda, birebir yinelemelerin yoruma tutarlılık ve yapısal vurgu katarak dinleyiciler için bilişsel yönden “işlem akıcılığı” (Huron, 2013, s. 20) sağlayamaya katkıda bulunacağı; çeşitleme kullanımı sonucunda ise, her tekrara benzersizlik, sürpriz unsuru ve müzikal anlatıda gelişimsellik gibi nitelikler katılabileceği ve bu yolla dinleyicileri yenilenmiş bir dikkatle daha “katılımcı” (Margulis 2019, s. 196) bir dinleme eylemine sevk edilebileceğini ön görmek mümkündür.

Bunun yanında, her iki yaklaşımda da bazı istenmeyen etkilerin ortaya çıkabileceğini göz önünde bulundurmamak gerekmektedir. Örneğin, tematik tekrarlarda fazlaca çeşitleme kullanılması, bütünlük ve istikrarı tehdit ederek yorumda tutarsızlığa ve yapısal dağınıklığa yol açabilmektedir. Diğer yandan tekrarlayan pasajların birebir şekilde yinelenmesi durumunda, tekrarlar daha az ilgici çekici hatta sıkıcı bir niteliğe büründürerek yorumda durağanlık ve monotonluk hissi yaratabilmektedir. Dolayısıyla, tekrarlayan pasajları yorumlarken icracıların, olası bilişsel ve estetik sonuçları da göz önünde bulundurarak, dinleyiciler üzerinde yaratabilecekleri olumlu ve olumsuz etkileri dikkatle ve farkındalıkla değerlendirmelerinin önem taşıyacağı düşünülmektedir.

Sonuç

Müziğin neredeyse evrensel bir unsuru olan tekrar, etkili müzikal yorumlar yaratmayı hedefleyen icracılar için eşsiz fırsatlar sunmakta ve bununla birlikte bazı tuzaklar barındırmaktadır. Bu çalışma, özellikle icracılık açısından “tekrar” konusunun, üzerinde düşünölmeye değer bir konu olduğuna işaret etmek amacıyla kaleme alınmıştır.

Müzikte tekrar olgusunun bilişsel ve estetik boyutlarının icracılık alanı üzerinden ele alındığı bu çalışmada, özellikle eser içi tematik tekrarların yorumlanmasına odaklanılmıştır. Müzik eserlerinde yer alan tematik tekrarlar, icracıların artikülasyon, dinamikler ve mikro zamanlama gibi parametreler üzerinde gerçekleştirebilecekleri küçük ölçekli farklılaşmaların entegrasyonu yoluyla çeşitlendirilebilmekte, böylece her tekrara kendine özgü bir karakter kazandırılabilir. İcracılar, seslendirilecek pasajın müzikal bağlamına ve kendi kişisel estetik amaçlarına bağlı olarak ya tutarlılık ya da çeşitleme yönünde eğilim gösterebilmekte, tekrarlar arasındaki olası farklılıkları vurgulama veya nötrleştirme konusunda tercih yapabilmektedirler. Literatürden derlenen performans analizi çalışmaları, icracıların, neredeyse “mekanik” olarak nitelendirilebilecek birebir tekrarlar ile ilk duyuluşundan önemli ölçüde farklılaştırılmış “çeşitlenmeli” ve doğaçlamavari tekrarlara kadar uzanan geniş bir yelpazede yorum tercihleri kullanıyor olduklarını göstermektedir. Söz konusu tercihlerin “kabul edilebilirliği” ise, icra edilen müzik türünün tarihsel ve sosyal bağlamına, eserin yapısına, mevcut dinleyici kitlesinin genel beklentilerine ve benzeri etkenlere bağlı olarak farklılık gösterebilmektedir.

Sonuç olarak bu makale, müzikte aldatıcı derecede basit görünen tekrar olgusunun, icracıların farkında olması gereken yorumsal etkiler ve estetik sonuçlar doğurmakta olduğuna işaret etmektedir. Eser içinde tekrarlanan bir

pasajın aynen icra edilmesi veya belirli ölçüde ve belirli şekilde farklılaştırılması konusunda icracının bilinçli veya bilinçsiz bir şekilde ortaya koyacağı estetik tercihler, ortaya çıkacak olan yorumu da önemli ölçüde şekillendirecektir. Fakat sanatın karmaşık doğası gereği, bu tercihler hakkında her zaman ve her durumda geçerli olacak reçeteler üretmek mümkün görünmemektedir. Dolayısıyla, dinleyiciler üzerinde daha etkileyici bir deneyim yaratacak derinlikli yorumlar üretebilmek adına analitik bir yaklaşımla tematik tekrar üzerinde düşünmek ve performansa yönelik tercihlerin eser özelinde doğuracağı bilişsel ve estetik sonuçları dikkatli bir şekilde değerlendirmek, icracılar açısından faydalı bir yaklaşım olacaktır.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer Review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.

Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

Yazarın ORCID ID'si / ORCID ID of the author

Ferhat ÇAYLI 0000-0003-0511-6208

KAYNAKLAR / REFERENCES

- Carr, N. R., Olsen, K. N. ve Thompson, W. F. (2023). The perceptual and emotional consequences of articulation in music. *Music Perception*, 40(3), 202-219.
- Chopin, F. (1878). Polonaise, Op. 40, No. 1, A-durr. In *Friedrich Chopin's Werke: Band V: Polonaisen für das Pianoforte*, s. 12-15. Leipzig: Verlag von Breitkopf und Härtel,
- Cone, E. T. (1968). *Musical Form and Musical Performance*. New York: W. W. Norton.
- Çöloğlu, M. E. (2013). *Debussy'nin orkestra yapıtlarında tekrar ögesi ve gelişen çeşitleme ilkesine alternatif parça bütün tasarımları*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul.
- Gabrielsson, A. (1987). Once Again: The Theme from Mozart's Piano Sonata in A Major (K. 331), A Comparison of Five Performances. *Action and Perception in Rhythm and Music*, 55, s. 81-103.
- Gabrielsson, A. (1999). The Performance of Music. D. Deutsch (Ed.), *In The psychology of music* (2nd ed., s. 501-602). San Diego: Academic Press.
- Gabrielsson, A. (2005). Timing in Music Performance and its Relations to Music Experience. J. A. Sloboda (Ed.), *Generative Processes in Music: The Psychology of Performance, Improvisation, and Composition*, s. 27-51. New York: Oxford University Press.
- Gjerdingen, R. O. (2007). *Music in the Galant style*. New York: Oxford University Press.
- Huron, D. (2013). A Psychological Approach to Musical Form: The Habituation–Fluency Theory of Repetition. *Current Musicology*, (96), s. 7-35.
- Julien, O. ve Levaux, C. (Ed.). (2018). *Over and over: Exploring repetition in popular music*. New York: Bloomsbury Publishing Inc.
- Karadeniz, İ. (2021). Müzik performansı analizinde kıyaslamalı değerlendirme ve yorumda estetik arayışı. *Konservatoryum*, 8(2), s. 149-177.
- Kivy, P. (1993). *The fine art of repetition: essays in the philosophy of music*. New York: Cambridge University Press.
- Margulis, E. H. (2014a). *On repeat: How music plays the mind*. New York: Oxford University Press.
- Margulis, E. H. (2014b). Verbatim Repetition and Musical Engagement. *Psychomusicology: Music, Mind & Brain*, 24(2), s. 157-163.
- Nettl, B. (2015). *The study of ethnomusicology: Thirty-three discussions*. Springfield: University of Illinois Press.
- Ockelford, A. (2005). *Repetition in music: Theoretical and metatheoretical perspectives*. New York: Ashgate Publishing Limited.
- Philip, R. (2004). *Performing Music in the Age of Recording*. New Haven: Yale University Press.
- Repp, B. H. (1990). Patterns of expressive timing in performances of a Beethoven minuet by nineteen famous pianists. *The Journal of the Acoustical Society of America*, 88(2), 622-641.
- Repp, B. H. (1992). Diversity and Commonality in Music Performance: An Analysis of Timing Microstructure in Schumann's "Träumerei". *The Journal of the Acoustical Society of America*, 92(5), 2546-2568.
- Schoenberg, A. (1987). *Fundamentals of Musical Composition*. (G. Strang ve L. Stein, Ed.). London: Faber and Faber.
- Seashore, C. E. (1938). *Psychology of Music*. New York: McGraw-Hill Book Company.
- Shaffer, L. H. (1984). Timing in Solo and Duet Piano Performances. *The Quarterly Journal of Experimental Psychology Section A*, 36(4),

577-595.

Shaffer, L. H. (1995). Musical performance as interpretation. *Psychology of Music*, 23(1), 17-38.

Smyth, D. (1993). "Balanced Interruption" and the Formal Repeat. *Music Theory Spectrum*, 15(1), 76-88.

Stambaugh, J. (1964). Music as a Temporal Form. *The Journal of Philosophy*, 61(9), 265-280.

Taher, C., Rusch, R. ve McAdams, S. (2016). Effects of Repetition on Attention in Two-Part Counterpoint. *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, 33(3), 306-318.

Tanburi Abdi Coşkun (1989) Hüseyini Saz Semaisi [Ses kaydı]. *Tanbur Taksimleri* [albüm]. Kalite Ticaret Plak ve Kasetçilik.

Türk müzik kültürünün hafızası projesi. (t.y.). *Türk sanat müziği nota arşivi*, Erişim Adresi: <http://www.sanatumuziginotalari.com/default.asp>

Atıf Biçimi / How cite this article

Cayli, F. (2023). Müzikte tekrarın icrası: performansla yaratılan bilişsel ve estetik etkiler. *Konservatoryum – Conservatorium*, 10(2), 72-82. <https://doi.org/10.26650/CONS2023-1358070>

Avrupa Ülkeleri ile Osmanlı Devleti'nin Görsel Sanatlar ve Müzik Bağlamında Karşılaştırmalı İncelemesi (XVIII.-XX. Yüzyıllar Arası)

A Comparative Examination of European Countries and the Ottoman State in the Context of Visual Arts and Music (Between the 18th and 20th Centuries)

Fatma Zehra KARIŞMAN¹ 

¹Öğr. Gör. Dr., Bursa Uludağ Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi Türk Din Müsıkisi Ana Bilim Dalı, Bursa, Türkiye

Sorumlu yazar /
Corresponding author : Fatma Zehra KARIŞMAN
E-posta / E-mail : fzkarisman@uludag.edu.tr

ÖZ

İnsanlık tarihi boyunca farklı kültürlerde çeşitli biçimlerde ortaya çıkan sanatın aynı zamanda toplumların kültürel mirasının bir parçası olduğu kabul edilmektedir. Bu araştırmada; medeniyetler, buldukları çağ içerisinde birbirleri ile belirli unsurlar çerçevesinde mukayese edilmektedir. Mukayese unsurları XVIII-XX. yüzyıllar arasında Avrupa ülkeleri ve Osmanlı Devleti için resim-heykel-mimari gibi görsel sanatlar ve müzik olarak belirlenmiştir. Her medeniyet önce kendi bünyesinde incelendikten sonra birbirleri arasında mukayese kısmına geçilmektedir. Bu karşılaştırmalar görsel sanatlar hususunda Avrupa'da düşünce akımlarının, Osmanlı'da ise din unsurunun belirleyici olduğu; Avrupa'da müzik konusunda geleneksel olandan kaçış ve hep daha yeniyi keşfetme çabaları gözlemlenirken Osmanlı'nın geleneksel müziğini uzun zaman korumaya çalıştığı; XVII. yüzyıl itibarıyla kırılmalar duraklamalar yaşayan Osmanlı Devleti ile Avrupa arasında görsel sanatlar ve müzik açısından etkileşimlerin görülmeye başladığı tespit edilmiştir. Araştırmada kullanılan veriler literatür taraması yöntemi ile elde edilip tümevarım ve betimsel analiz yöntemleriyle işlenmiştir. Medeniyetlerin incelenmesi ve elde edilen verilerin mukayesesi literatür sonucu ulaşılan kaynaklarla sınırlıdır.

Anahtar Kelimeler: Müzik, görsel sanatlar, Avrupa ve Osmanlı

ABSTRACT

Art, which has emerged in various forms in different cultures throughout human history, is widely acknowledged to be a component of the cultural heritage of societies. In this study, civilizations are compared to one another based on key era elements. The elements of comparison are identified as visual arts such as painting-sculpture-architecture, and music for European countries and the Ottoman Empire between the 18th and 20th centuries. Each civilization is examined within its own structure first, followed by a comparison. As a result of these comparisons, it is determined that in terms of visual arts, intellectual movements in Europe and religion in the Ottoman Empire were decisive; in Europe, while escaping from the traditional and always trying to discover the newer in music, the Ottoman Empire tried to preserve its traditional music for a long time; as of the 17th century, interactions in terms of visual arts and music began to be seen between Europe and the Ottoman Empire, which endured breaks and pauses. The data used in the study were obtained through a survey of the literature and analyzed using inductive and descriptive approaches. The examination of civilizations and the comparison of data acquired are restricted to sources obtained through the literature.

Keywords: Music, visual arts, Europe and Ottoman

Başvuru/Submitted : 15.09.2023
**Revizyon Talebi/
Revision Requested** : 23.10.2023
**Son Revizyon/
Last Revision Received** : 23.10.2023
Kabul/Accepted : 24.10.2023
**Online Yayın/
Published Online** : 26.10.2023



This article is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License (CC BY-NC 4.0)

EXTENDED ABSTRACT

This research aims to determine whether there were any similarities or differences in the visual arts of painting, architecture, sculpture, and music between the 18th and 20th centuries. In addition, another purpose of the research is to reveal whether there was artistic interaction between the two civilizations during the aforementioned dates.

The main problem statement for this research is determined as follows: Are there any similarities or differences in visual arts and music between European countries and the Ottoman Empire between the 18th and 20th centuries, and if so, what are they?

In order to reach the findings of this research on whether there are similarities or differences between European countries and the Ottoman Empire in terms of visual arts and music between the 18th and 20th centuries, the following sub-problem issues were addressed:

What were the characteristics of visual arts, and music in Europe and the Ottoman Empire throughout the the 18th century? During this century, was there any artistic interaction between European nations and the Ottoman Empire?

What were the characteristics of visual arts, and music in Europe and the Ottoman Empire throughout the the 19th century? During this century, was there any artistic interaction between European nations and the Ottoman Empire?

What were the characteristics of visual arts, and music in Europe and the Ottoman Empire throughout the the 20th century? During this century, was there any artistic interaction between European nations and the Ottoman Empire?

This research is considered to be important for both the fields of music history and art history as it serves as a source and determines the situation. Although there are many sources related to art history and music history in the literature, this study is also important because it compares the aesthetic qualities of two civilizations that were in different geographies at the same periods in a certain historical interval.

This research is limited by the following limitations:

The countries that were on the European continent and the Ottoman Empire from the 18th to the 20th centuries.

The characteristics of visual arts and music culture of European countries and the Ottoman Empire during these centuries,

Painting, architecture and sculpture from visual arts,

The resources identified and accessible as a result of the literature review.

This study, which used qualitative research methods used, has the characteristics of descriptive research and is based on general survey model. The research data collected through literature review and document analysis techniques were analyzed using inductive and descriptive methodologies.

For this research, first of all, a literature review was conducted in libraries, especially in the Islamic Research Center Library of the Turkish Religious Foundation in Istanbul. As a result of these searches, a large number of books and encyclopedias and encyclopedia articles were found on topics such as European history, Ottoman history, art history, music history, European art, Ottoman art, Ottoman music, Western music. Afterwards, national and international publications were searched in various databases and data related to the research topic were acquired from the sources such as articles and papers. In addition, the database of the National Thesis Center of the Council of Higher Education was also searched and academic theses dealing with the research topic were examined. The data collected from all these sources was analyzed using inductive and descriptive approaches, yielding study findings.

In this study, the development of European countries and the Ottoman Empire in terms of visual arts and musical elements between 18th and 20th centuries was first examined within each century and then comparisons were made between the two civilizations. As a result of these comparisons, it has been determined that in terms of visual arts, intellectual movements in Europe and religion in the Ottoman Empire were determinant; in Europe, while escaping from the traditional and always trying to discover the newer in music, the Ottoman Empire tried to preserve its traditional music for a long time; as at the end of the seventeenth century, interactions between the Ottoman Empire and Europe, which experienced breaks and pauses, began to be seen in terms of visual arts and music.

Giriş

Sanat, insanlık tarihi boyunca farklı kültürlerde çeşitli biçimlerde kendini gösteren; resim, heykel, mimari ve müzik gibi birçok alanı kapsayan; duygu, düşünce ve hayal gücünün ifadesi amacıyla yapılan bir etkinlik olarak tanımlanabilir. Güzellik ve estetik değer arayışıyla ilgili olan sanatın aynı zamanda toplumların kültürel mirasının bir parçası olduğu kabul edilmektedir. Söz konusu mirasın zaman içerisindeki gelişimini ve değişimini inceleyen disiplin sanat tarihidir. Bu araştırmada; sanat tarihinin; Barok, Rokoko, Romantizm ve Modernizm dönemlerini kapsayan XVIII.-XX. yüzyıllar arasında Avrupa ülkeleriyle Osmanlı Devleti'nin sanat anlayışı resim, heykel, mimari gibi görsel sanatlar ve müzik bağlamında karşılaştırmalı olarak incelenmiştir.

Avrupa milletleri ve Osmanlı toplumu farklı din, tarih ve kültüre sahip oldukları için sahip oldukları estetik algılar arasında önemli farklılıklar görülmektedir. Avrupa ülkelerinde neredeyse her çağda ortaya çıkan düşünce akımlarına göre şekillenen sanat anlayışı, dönemlere göre farklılık arz eden karakteristik özelliklere sahip olsa bile bazı ortak noktalarının olduğunu söylemek mümkündür. Diğer tarafta sanatın büyük ölçüde İslâm dininin etkisi altında şekillendiği Osmanlı Devleti'nde ise mimari, tezhip, minyatür, hat gibi sanatlar devletin kültürel kimliğinin gelişmesiyle birlikte zenginleşmiştir. Kendi içlerinde büyük zenginlik ve çeşitlilik barındıran Avrupa ve Osmanlı sanatları arasında farklılıklarla birlikte benzerliklerin de bulunduğu bilinmektedir. Toplumların kültürel alışverişi ve sanatsal etkileşimi sonucunda ortaya çıkan bu benzerliklere geometrik süslemeler, mücevher ve takı tasarımı, minyatür ve hat sanatından örnekler verilebilir.

Yöntem

Problem Cümlesi

XVIII.-XX. Yüzyıllar arasında, Avrupa ülkeleri ile Osmanlı Devleti'nin görsel sanatlar ve müzik alanında, benzerlik veya farklılık gösteren özellikleri var mıdır?

Alt Problemler

XVIII.-XX. Yüzyıllar arasında, Avrupa ülkeleri ile Osmanlı Devleti arasında görsel sanatlar ve müzik açısından benzerlik veya farklılık olup olmadığıyla ilgili bulgulara ulaşmak için şu sorulara cevap aranmıştır:

- XVIII. Yüzyılda Avrupa ülkeleri ve Osmanlı Devleti görsel sanatlar ve müzik açısından hangi özelliklere sahiptir?
- XIX. Yüzyılda Avrupa ülkeleri ve Osmanlı Devleti görsel sanatlar ve müzik açısından hangi özelliklere sahiptir?
- XX. Yüzyılda Avrupa ülkeleri ve Osmanlı Devleti görsel sanatlar ve müzik açısından hangi özelliklere sahiptir?

Araştırmanın Amacı

Bu araştırmanın amacı, XVIII.-XX. Yüzyıllar arasında, Avrupa ülkeleri ile Osmanlı Devleti arasında görsel sanatlar ve müzik açısından benzerlik veya farklılık olup olmadığını tespit ederek, varsa aradaki sanatsal etkileşimi ortaya çıkarmaktır.

Araştırmanın Önemi

Bu araştırmanın; alan için kaynak oluşturma ve durum tespit etme özellikleriyle önemli olduğu düşünülmektedir.

Araştırmanın Sınırlılıkları

Bu araştırma:

- XVIII.-XX. Yüzyıl Avrupa ülkeleri ve Osmanlı Devleti,
- Görsel sanatlar ve müzik unsurları,
- Yapılan literatür taraması sonucu tespit edilen ve ulaşılabilen kaynaklarla sınırlıdır.

Araştırmanın Modeli

Nitel araştırma yöntemlerinin kullanıldığı bu çalışma, betimsel araştırma niteliği taşımakta olup genel tarama modelindedir.

Araştırma Verilerinin Toplanması ve İşlenmesi

Literatür taraması ve doküman incelemesi teknikleriyle toplanan veriler, tümevarımsal, betimsel analiz yöntemiyle işlenmiştir.

Bulgular

Bu bölümde; XVIII.-XX. Yüzyıllar arasında Avrupa ülkeleri ile Osmanlı Devleti'nin görsel sanatlar ve müzik alanındaki gelişimleri incelenmeden önce her iki medeniyetin araştırmaya konu olan yüzyıllardaki genel durumları hakkında kısaca bilgi verilecektir.

Amerikan Bağımsızlık Bildirgesi, Anayasanın ilanı, Fransız Devrimi gibi önemli toplumsal olayların yaşandığı XVIII. yüzyılda gerçekleşen bilimsel buluşların, endüstri devriminin, doğallığa övgünün ve orta sınıfın doğmasının sanatı da yeni bir döneme yönlendirdiği kaynaklarda ifade edilmektedir (İlyasoğlu, 2003, s. 50-51). Aynı dönemde Osmanlı toplumunun durumuna bakıldığında askerî, siyasî ve ekonomik alanlarda Batı'ya dönük bir idare anlayışının baş gösterdiği; adeta hayranlık derecesine gelen etkilenme sürecinde Osmanlı kurum ve yönetim sistemlerinin Batı'ya göre yeniden düzenlenmesine çabaladığı görülmektedir (Özkeçeci ve Özkeçeci, 2007, s. 48-50). Batı kültür ve medeniyetine ilginin arttığı, sonradan 'Lâle Devri' diye adlandırılan bu dönemde teknik bazı ilerlemeler kaydedildiği

kaynaklarda belirtilmektedir (Emecen, 2007). Yüzyıl boyunca toprak kayıpları yaşayan, hâkimiyeti altındaki topraklarda varlığını sürdüren milletlerin bağımsızlık ilan ederek devletten ayrılmasıyla gittikçe sınırları daralan Osmanlı'nın, büyük devletlerin sömürgeci politikaları sebebiyle de XVIII. yüzyılın sonuna doğru gerileme, çözülme sürecine girdiği görülmektedir (Beydilli, 2007, s. 497).

XVIII. Yüzyılda Avrupa'da oluşan aydınlanma hareketinin temelinde yer alan akılcılık karşısında XIX. yüzyılda duyguyu öne süren Romantik akımın gelişmesine neden olan toplumsal ortam, Fransız Devrimi'nin yarattığı düş kırıklığı ile ilişkilendirilerek açıklanmaktadır. XIX. Yüzyılın ikinci yarısında gözlenen başlıca oluşum olarak görülen Sanayi Devrimi'nin sonucunda el sanatlarının ikinci plana atıldığı, ince işçiliğin önemini yitirdiği, sanat adı altında ortaya konan kaba ve ucuz ürünlerin toplumun beğeni düzeyinin gerilemesinde rol oynadığı kaynaklarda belirtilmektedir (Say, 1995, s. 378). Ayrıca 1769'da Watt'ın buhar makinesini buluşuyla başlayan bu devrim sonucunda madencilik, mühendislik gibi mesleklerin ortaya çıktığı, ülkeler arası ulaşım ve iletişimin arttığı, büyük kentlerin gelişerek sanayileşmeye başladığı da görülmektedir (İlyasoğlu, 2003).

Bu bilgiler paralelinde XIX. Yüzyılda Osmanlı'nın, öteden beri haberdar olduğu Avrupa medeniyetini kabul etmesinin resmi bir hamlesi olarak nitelendirilen Tanzimat Fermanı'nın (1839) (Sezikli, 2013, s. 74) iç siyasetin zarureti olmaktan ziyade dış gelişmelerin zorlayıcılığının bir eseri olarak ilan edildiği bilinmektedir (Beydilli, 2007). Bu dönemin sosyo-kültürel açıdan en ciddi meselesini yeni kimlik arayışı olarak gören Tanrıkorur, XIX. yüzyılı ümmet kavramının yerini millet kavramının aldığı bir yüzyıl olarak anlatmaktadır (Tanrıkorur, 2004, s. 160-164). Bu yüzyılda toplum yapısındaki değişimleri etkileyen belli başlı dinamiklerin modernleşme, göç hareketleri ve Tanzimat devriyle başlayan yeni uygulamalar olduğu kaynaklarda belirtilmektedir (Öz, 2007, s. 532-538).

XX. Yüzyılın ilk yarısında gerçekleşen iki büyük dünya savaşı arasındaki barış yıllarında gerilimin arttığı, güç dengelerinin değiştiği Avrupa'da Faşizm, Nasyonalizm gibi ırkçı siyaset izleyen akımların güçlendiği, çeşitli merkezlerde karışıklıkların çıktığı bilinmektedir (Boran ve Şenürkmez, 2007). Amerika Birleşik Devletleri ve Sovyetler Birliği savaş sonrası dönemin iki büyük gücü olarak ortaya çıkarken Avrupa'nın parçalandığı, istikrar ve huzurdan yoksun, ekonomik krizlerle boğulacak bir hale düşmüş olarak ikinci plana itildiği kaynaklarda belirtilmektedir (Beydilli, 1991, s. 149). Sonuçları ilkinden çok daha yıkıcı olan yüzyılın ikinci büyük savaşının ardından yaşanan askeri ve sivil kayıpların, yerle bir olan şehirlerin, kitlesel göç dalgalarının Avrupa'nın beşerî coğrafyasını önemli ölçüde değiştirdiği görülmektedir (Boran ve Şenürkmez, 2007). Savaş sonrası kıtanın hâkim karakterini teşkil eden 'Doğu-Batı' zıddiyetiyle bloklara bölünmüş olan Avrupa'da, bloklar arası düşmanlığın 'Soğuk Savaş' halinde bir süre daha devam ettikten sonra, eski düşmanlığı bir kenara bırakan Avrupa devletlerinin kendi aralarında ekonomik birliği ve siyasî bütünleşmeyi sağlayacak adımlar atarak, yüzyılın ikinci yarısında Avrupa Birliği'nin gerçekleştiği bilgisi kaynaklarda yer almaktadır (Beydilli, 1991). Ayrıca bu yüzyılda gerçekleşen teknolojik değişimlerle bilgi aktarımının, ulaşım olanaklarının ve yaşam tarzının büyük ölçüde hızlandığı görülmektedir (Boran ve Şenürkmez, 2007).

Bu bilgilere paralel olaylarla gelişen ve XX. Yüzyıla savaşlarla giren Osmanlı Devleti'nin topraklarının bir kısmını yapılan antlaşmalarla kaybetmesinin ardından ülkede başlayan yönetim tartışmalarının, saltanatın ilga edilmesi ve Cumhuriyetin ilan edilmesiyle sona erdiği, Osmanlı Devleti'nin yerini Türkiye Cumhuriyeti Devleti'nin aldığı bilinmektedir (Beydilli, 2007, s. 502). Toplumsal hayatın hemen hemen tüm alanlarında Avrupa tesirinin yoğunlaştığı Cumhuriyet döneminde, toplumun yaşanan yenilikler ile önceki hayat tarzı arasında ikilem yaşadığı görülmektedir (Özkeçeci ve Özkeçeci, 2007, s. 80). Osmanlı'dan Cumhuriyet'e intikal eden toplumun sosyoekonomik açıdan köylülüğün egemen olduğu, dinî bakımdan büyük çoğunluğu Müslüman, kısmen sanayileşmenin ve ticari kapitalizmin etkilerini taşıyan, Batılı etkilere maruz kalmış bir özellik taşımakta olduğu kaynaklarda belirtilmektedir (Öz, 2007).

XVIII. Yüzyılda Avrupa Ülkeleri ve Osmanlı Devleti

Avrupa Ülkeleri

Resim

XVIII. Yüzyılın hâkim düşüncesi olan Klasisizm, sanatta eski Yunan ve Roma'nın güzellik anlayışının yeniden canlandırılması olarak kabul edilen bir üslûp olup, bu dönemde sanatçıların Antik Çağ'ı Rönesans'takiler gibi taklit etmeyip, onun biçimlerini ve içeriklerini kullanarak güncel dünya görüşünü ifade etmenin yollarını aradıkları, Rönesans'tan devralınan değerlerin belirlediği eski düşünce yapısını aşmaya çalıştıkları, dinsel motiflerin artık bu dönemde tümüyle kaybolmaya başladığı, mitolojinin yerini tarihin alarak Antik Çağ'ın ve burjuva dünyasının imajlarının ön plana çıktığı, resimlerin gerçeği yansıtmayıp eser sahibinin kişisel bakış açısını ortaya koyması sebebiyle ideolojik olarak nitelendirilebileceği kaynaklarda belirtilmektedir (Büyükkol, 2013, s. 48-50). Antik Yunan ve Roma sanatını temel alan klasik üslûbun resimdeki başlıca temsilcisi olan Jacques-Louis David'in bu medeniyetlerin sanatlarından, vücutlara soyluluk ve güzellik verdiği düşünülen kas ve sinir oylumlamasını örnek aldığı görülmektedir (Boran ve Şenürkmez, 2007, s. 133).

Müzik

Müzik tarihinde XVIII. yüzyılın ikinci yarısından başlayıp Beethoven'ın ölüm tarihine (1827) kadar geçen dönem 'Klasik Çağ' olarak adlandırılmakta olup Eski Yunan ve Roma sanatındaki geleneği yeniden yaratmaya çalışmak, klasik değerleri örnek alarak aynı kusursuzlukta güncelliğini yitirmeyen yapıtlar ortaya koymak şeklinde tanımlanmaktadır (İlyasoğlu, 2003, s. 49-55). Klasisizmin sadelik, denge ve biçimde mükemmellik nitelikleriyle Barok dönemin süslemeli, abartılı anlatımına karşı tepkisel bir yönelim olduğu; bu akımla birlikte kültürel ve sanatsal değerleri orta sınıfın belirlediği bir dönemin yaşanmaya başlandığı kaynaklarda belirtilmektedir (Boran ve Şenürkmez, 2007, s. 114-149). Klasisizmi formların klasikleşmesi olarak gören Ahmet Say, demokratik düşüncenin toplumlarda uygulanabilir olmasının müzikte de demokratlaşmayı getirdiğini ifade etmektedir (Say, 1995, s. 261-313). Halk için konserlerin verilmeye başlandığı; senfoni, sonat, yaylı sazlar kuarteti, uvertür, konçerto gibi formların gelişme gösterdiği bu devrin üç önemli bestecisi olan Haydn, Mozart ve Beethoven'ın, kendilerinden sonra gelen birçok kompozitörün yetiştiği Viyana Okulu'nu kurdukları ve bu okulun o çağda gerçekleştirilen müzik faaliyetlerinin merkezi olduğu müzik tarihi kaynaklarında belirtilmektedir (Özgüden, 1966, s. 29-30). Klasik dönem müziğinin başlıca özelliklerinin müziğin sıradan duyarlı bir kulağa seslenebilecek kadar yalın olması, melodi üzerine odaklanması, öz ve biçim arasındaki dengenin korunması olduğu görülmektedir (İlyasoğlu, 2003; Boran ve Şenürkmez, 2007).

Osmanlı Devleti

Görsel Sanatlar

XVIII. Yüzyılda Osmanlı tezhibindeki geleneksel üslûp kısmen devam etmekle beraber Batı'nın Barok ve Rokoko tarzlarının bu sanatta yeni zevk ve görüşler meydana getirdiği, bu tarzlara kendi zevk ve görüşlerini de katan saray sanatkarlarının Türk Rokokosu denilen bir üslûp oluşturduğu kaynaklarda belirtilmektedir (Derman, 1999, s. 115). Geleneksel elemanlara gölgelendirmeye hacim kazanmış natüralist çiçek buketleri, hançer yaprakları ve hatâyilerin katıldığı tezhip sanatının bu dönemdeki meşhur sanatçıları olarak Ali Üsküdârî ve Abdullah Buhârî gibi isimler söylenebilir (Tanındı, 1999, s. 124).

Müzik

Mûsikînin padişahlar tarafından himaye edildiği XVIII. yüzyılda yetişen bestekârların geleneğe bağlı kalmakla birlikte bazı yenilikler de yaparak çok sayıda eser verdiklerini belirten Ahmet Şahin Ak bu dönemde mûsikîşinasların yabancı etkisi altına girmediğini, Türk mûsikîsinin Arap ve İran mûsikîsini etkisi altına aldığını ileri sürmektedir (Ak, 2009, s. 97-98). Tarihi kaynaklardan bilindiği gibi bu dönemde kültür ve sanat alanında Batı etkileri görülmesine rağmen bunun istisnasının mûsikî oluşunu Bayram Akdoğan iki kültür arasında farklı sistem ve esasların söz konusu oluşuna bağlamaktadır (Akdoğan, 2008, s. 177). Mûsikînin olgunluk çağına eriştiği (Özcan, 2007, s. 574) söylenen bu dönemde yaşayan bestekârların tekke, dîvan, âşık ayırımı gözetmeden bu alanların hepsinde eser verdikleri kaynaklarda ifade edilmektedir (Sezikli, 2013, s. 66). Bu yüzyılda saltanat süren padişahlardan biri olan III. Selim, söz konusu mûsikî olduğunda ilgi, sevgi, bestekârlık hususunda diğer sultanların kendisine erişemediği bir şahsiyet olarak ön plana çıkmaktadır (Özcan, 2009, s. 425). Sultan III. Selim'in mûsikîye önemli bir katkısı nota ve nazariyat çalışmalarına önem verip bu alanda yaptığı görevlendirmelerle binlerce eserin notaya alınmasını sağlaması olarak ifade edilmektedir (Salgar, 2001, s. 30-32). Bu dönemin en önemli bestekârlarından Buhûrîzâde Mustafa İtrî Efendi'nin eserlerinde müziğin dengeli oturmuş bir yapısının olduğu; duygusalıktan süslemeden kaçındığı; cümlelerinin açık ve berrak olduğu görülmektedir (Ak, 2009, s. 99-103). Türk mûsikîsinin en uzun ve sanatlı eseri olan 'Mirâciye'nin bestekâri Kutbu'n-nâyî Osman Dede, Hz. Muhammed'e olan büyük sevgisi ve buna bağlı olarak yazdığı yüzlerce na't ile şöhret kazanan Yahya Nazîm Çelebi, perdelerden makamlardan usûllerden bahsettiği *Kitâb-ı İlmü'l-Mûsikî Alâ Vechü'l-Hurufât* adlı eseri ve icat ettiği nota sistemi ile birçok saz eserini notaya alan Kantemiroğlu bu yüzyılın önemli mûsikîşinasları olarak kaynaklarda yer almaktadır (Ak, 2009, s. 99-103).

XIX. Yüzyılda Avrupa Ülkeleri ve Osmanlı Devleti

Avrupa Ülkeleri

Görsel Sanatlar

Gerçek olmayanın arayışı, düş gücü ve fanteziyle sezdirilen şeylerin içten ve sırlı bir tarzda gerçeğe bağlanması (Selanik, 1996, s. 160) şeklinde tanımlanabilen Romantizm'in resimde, insanın karabasanlarını, derin duygularını çizmek olduğu; sanatçının içinde yaşadığı zamandan ve mekândan kaçtığını resmiyle gösterdiği düşünülmektedir (İlyasoğlu, 2003). Heykel alanında Romantizmin resimdeki aşamayı gösteremediği, heykelin Romantizme uygun olmadığı, geleneksel taş ve tunç gibi gereçlerle Romantizmin özelliklerinin yeterince yansıtılmadığı; mimarîde ise orta çağ biçimlerinin yeniden canlandırılması eğiliminin Romantik dönemin en tutulan ifadesi olup orta çağdan kalma sayısız

yapının onarılarak aynı üslûp anlayışı içerisinde genişletildiği bilgisi kaynaklarda yer almaktadır (İnankur, 1997, s. 1575-1577). Bu yüzyılda görülen Empresyonizm (İzlenimcilik) akımının resimde sınırı ortadan kaldırdığı, perspektifle oynadığı görülmektedir (Selanik, 1996, s. 254). Görüntünün insanda uyandırdığı izlenimleri yansıtmayı amaçlayan bu akımda konunun ikinci plana itildiği ve perspektif derinliğinin en aza indirildiği belirtilmektedir (Boran ve Şenürkmez, 2007, s. 226). Bir özelliği de kısıtlama ve sadeleştirme olan İzlenimci akımda gerçeğin bir anlık ve yinelenmeyecek olanı vurgulayan izlenimini yakalamayı amaçlayan ressamın atölye çalışmasını reddederek açık hava çalışmasını benimsediği kaynaklarda ifade edilmektedir (Say, 1995, s. 454-456).

Müzik

Müzikte XIX. yüzyılın başından XX. yüzyılın başına kadar uzanan Romantizmin, XVIII. yüzyıl Klasik akımının kuralcı sınırlarına bir başkaldırı niteliğinde ortaya çıkıp bu dönemde armoni ve kontrpuan kurallarının, çalgıların tını sınırlarının zorlandığı, çalgısının ustası olan virtüöz yorumcularının ortaya çıktığı, her ülkenin kendine özgü bir müzik anlayışı geliştirerek kendi ulusunun renklerini taşıyan besteler yaptığı görülmektedir (İlyasoğlu, 2003, s. 78-177). Bireysel duyguları, hayal gücünü, dramatikliği ön plana çıkararak, Rasyonalizme karşı doğanın üstünlüğünü vurgulayan Romantizmin (Boran ve Şenürkmez, 2007, s. 180-219) bir orta sınıf düşünce hareketi olarak ortaya çıktığı; müzikte aristokratlara özgü yapmacılıktan ayrı bir doğrultuda gelişmiş yetkin bir orta sınıf sanat okulu oluşturduğu sonuç olarak bu dönemde müziğin sadece orta sınıfın malı durumuna geldiği kaynaklarda ifade edilmektedir (Say, 1995, s. 340-434). Başka kültürlerle (egzotizm, oryantalizm) ve halk müziğine (folklorizm) eğilimin görüldüğü XIX. yüzyıl müziğinde ulusalcılığın (nasyonalizm) yazılı ve sözlü gelenekler doğrultusunda halk kültürüne duyulan ilgiyle geliştiği (Boran ve Şenürkmez, 2007), destanların efsanelerin çağlardan beri halkta gizlenen ezgilerin ortaya çıkarıldığı (Selanik, 1996), ulusal heyecanları temsil eden bu halk müziklerinin sanat müziğinde kullanıldığı müzik tarihi kaynaklarında belirtilmektedir (Say, 1995). Schubert, Weber, Mendelssohn, Schumann, Liszt, Chopin, Berlioz, Brahms gibi bestekârların müziğin temsilcileri olduğu Romantik dönemde (Say, 1992, s. 883-889) vals, polonez, bazurka gibi stilize danslar, nocturneler, fanteziler, romanslar, konser etüdüleri adı altında küçük piano eserleri ; senfonik şiirler, programlı senfoni, konser uvertürleri gibi orkestral eserler ve operanın sıkça rastlanan ürünler arasında yer aldığı ifade edilmektedir (Selanik, 1996).

Osmanlı Devleti

Görsel Sanatlar

Batılılaşma akımı ile birlikte geleneksel kimliğini yitiren Osmanlı minyatürünün yerini, yüzyılın sonuna doğru betimleme tarzlarını Avrupa resim geleneğinden alan duvar resimleri ve padişah portrelerinin yapıldığı tuval resimlerinin aldığı görülmektedir (Mahir, 2004, s. 86). II. Mahmud ile beraber padişah portrelerine, padişahın reformlarının belirlendiği, batılı bir ikonografyanın yerleştiği sanat tarihi kitaplarında belirtilmektedir (Bağcı ve diğerleri, 2006, s. 272-301). Avrupa'ya artan ilgi ile duvar ve binaların tavan kısımlarının realist resimlerle tezyin edildiği XIX. yüzyılda Türk tezyinatına giren Avrupa rokokosunu kendi zevklerine göre uygulayan ustaların bir Türk Rokokosu meydana getirdiği, milli klasik üslûbun terk edilerek Türk tezyinatında barok ve rokoko üslûbunda eserler verildiği bu dönem, Klasik Osmanlı tezhininin gerileme dönemi olarak kabul edilmektedir (Güney, K. ve Güney, Z., 2000, s. 62-112).

Müzik

Batı'da klasik çağı kapatarak yeni anlayışlara göre gelişen yeni sanat akımlarının Türk kültür hayatına otuz kırk yıl gecikme ile gelerek Türk mûsikîsinde etkisini göstermiş olduğu ve yüzyılın ortalarından itibaren mûsikî sanatımızda 'Romantik Edebiyat'ın doğduğu kabul edilmektedir (Özalp, 2000, s. 485-559). Olgun eserler besteleyen müzisyenlerin azaldığı, incelikle bestelenmiş eserlerin unutulmaya başlandığı, müziğe gösterilen ilginin azaldığı bu dönem Türk müziğinde duraklama dönemi olarak görülmektedir (Say, 1992, s. 1232). XIX. Yüzyıl Türk mûsikîsinde kâr, beste, saz semaisi, na't, durak gibi formların yerlerini kârçe, hafif beste, longa, şuşl gibi küçük formlara bıraktığı; Hacı Ârif Bey'den itibaren "şarkı" formunun en çok kullanılan ve arzu edilen beste formu haline geldiği gözlenmektedir (Tanrıkorur, 2004, s. 160-162). Tanzimat'tan sonra düzenlenen resmî şenlik ve ziyaretlerde Batı tarzı müzik kabul görmesine rağmen hususî eğlencelerde Osmanlı mûsikîsinin tercih edildiği bu yüzyılda halkın zevkine eğilen şair bestekârların mani, koşma, güzelleme vb. şekillerde şiirler yazarak halk türkülerine benzeyen eserler ortaya koydukları kaynaklarda belirtilmektedir (Özalp, 2000). Halk mûsikîsinin sanat mûsikîsini etkilemesinin belirginleştiği bu dönemde sarayda Batılı müzisyenlere rağbetin arttığı, Enderûn'un ihmal edildiği, padişahların opereye ilgi duydukları, Mehter'in kaldırılarak bando ve orkestra takımlarının kurulduğu bilinmektedir (Ak, 2009, s. 135-206). Porteli Batı notasının Osmanlı müziğinde ilk kez 1830'lu yıllardan sonra Mızıkâ-i Hümâyûn'da kullanıldığı (Budak, 2000, s. 80-81), bu bandonun başına getirilen Giuseppe Donizetti'nin Batı notasını öğrencilerine öğrettiği, Türk mûsikîsi perde adlarının

Batı müziğindeki karşılıklarını belirlediği ve Mızıkâ-i Hümayûn'u saray orkestrası haline getirdiği kaydedilmektedir (Say, 1992). Meşk usûlünün unutulmaya yüz tuttuğu, zevklerin yavaş yavaş basitleştiği, piyasa sâzendeliğinin meslek haline geldiği bu dönemde icracıların da mûsikî ve makam bilgisinin zayıfladığı, geleneksel ses icrasının gerilediği görülmekle birlikte (Özalp, 2000); Hammâmizâde İsmail Dede Efendi gibi geçmişin değerlerini özümsemiş, çağının değerlerini yakalamış, geleceği de görebilmiş ve her türde eser vermiş bir bestekârın da yaşadığı bilinmektedir (Ak, 2009).

XX. Yüzyıl Avrupa Ülkeleri Ve Osmanlı Devleti-Türkiye Cumhuriyeti

Avrupa Ülkeleri

Görsel Sanatlar

Sadece teknoloji ve bilimde değil sanatta da değişimlerin yaşandığı, birçok farklı akımın ortaya çıktığı XX. yüzyılda Avrupalı sanatçıların, kendi üslûplarını sanat hayatına sokarak, hem renk hem de biçim anlamında önceki dönemlerin kalıplarının dışına çıktıkları bilinmektedir (Sabahat, 2012, s. vii). Bu dönemde akademik İzlenimcilik ile Romantik manzara resmine bir tepki olarak gelişen Ekspresyonizmin (Dışavurumculuk), doğaya uygun betimleme anlayışından koparak, duyguları daha güçlü yansıtabilmek adına tasarımda denge ya da güzellik gibi geleneksel kavramlardan uzaklaşmak suretiyle biçim bozma yöntemini uygulayan bir sanat ve mimarlık akımı olduğu görülmektedir (Rona, 1997, s. 451-452). Ekspresyonizmin, tabiattaki görünüşleri gördükleri surette değil, o manzaradan duyulan hissi ifade edecek şekilde resmetmeyi amaçladığı (Arseven, 1975, s. 516), buna bağlı olarak da nesnelere şekillerinin bozulduğu ya da olduğundan farklı resmedildiği bilinmektedir (Boran ve Şenürkmez, 2007). Yüzyılın başında tüm Avrupa'da baş gösteren huzursuzluk, şaşkınlık ve değişiklik isteğinin sonucu olarak geliştiği düşünülen Dışavurumculuğun mimari alanındaki yansımalarının kamusal konut ve sosyal toplu konut üretimi şeklinde olduğu görülmektedir (Rona, 1997, s. 451-452). Sembolizm, Art Nouveau, Fovizm, Kübizm, Dadaizm XX. yüzyılda resim sanatında ortaya çıkan akımlardan bazıları olarak kaynaklarda yer almaktadır (Büyükkol, 2013).

Müzik

Müzikte her türlü sınıрын bilinçli olarak zorlandığı XX. yüzyılda etkili olan İzlenimci müziğin amacının, yapıta verilen başlığa göre bir duygu uyandırmak olduğu ve bu müzikte konunun, sesin kulakta bıraktığı hoş izlenimlerin ardına süzülmediği bilinmektedir (İlyasoğlu, 2003, s. 198-238). Halka özgü olmayan, aristokratik olan İzlenimci müziğin ayırt edici özelliğinin; orkestranın küçülmesi, çok kısa cümleli yatay çizgiler kullanılması, tınısı saflığına yönelim şeklinde kendini gösteren sadeleştirme ve kısıtlama olduğu belirtilmektedir (Say, 1995, s. 454-507). Bu yüzyılda Avrupa devletleri arasında görülen ayrımlaşmanın müzik tarihi açısından da Yeni Klasikçilik, Total Seriyalizm, Rastlamsallık gibi birbirinden farklı pek çok üslûbu beraberinde getirdiği görülmektedir (Boran ve Şenürkmez, 2007, s. 181-289). Önceki çağlarda olduğu gibi bir kavram sınıflandırmasıyla tanımlanamayan XX. yüzyılın başlıca özellikleri olarak çoğulculuk, yeni ses ve ritim yapılanmaları, yeni tınlar, uyumsuz sesler öne çıkmaktadır (Say, 1995). XX. Yüzyılı, çoğaltma ve yayma araçlarının, iletişim ortamlarının gelişmesiyle müziğin dört bir yanına yayılma olanağı kazandığı bir çağ olarak ifade eden Mimaroğlu, bu yüzyıl müziğini eserinde şöyle özetlemektedir: "... Bu yüzyılda müzik dili ve grameri yenilenmiş, bir yapıtta tek bir tonalite kullanmak yerine aynı anda birden fazla tonalitenin kullanılmasına başvurulmuş, bununla yetinilmemiş tonalite düzeninden ayrılmış ve kromatik dizideki on iki notadan her birinin yalnızca bir diğeriyle ilintisine dayanan ve bunun dışında önceden belirli bir düzene bağlı olmayan özgür bir yazı gelişmiş, ritim alanında ayrı ölçülerin ve bunların koşulladığı ayrı ritimlerin üst üste, aynı anda kullanılmasına gidilmiş, çalgıların olanakları zorlanmış, bunların gözetilen amaçlara yetmemesi üzerine elektronik gereçlerden yararlanılmıştır." (Mimaroğlu, 1995, s. 119-143).

Osmanlı Devleti-Türkiye Cumhuriyeti

Görsel Sanatlar

Bu dönemde tezhip alanında son dönem eserlerinin tekrarıyla yetinildiği, tasarımsız uygulamalar yapıldığı görülmekte olup, levha tezhibçiliği olarak gelişen Cumhuriyet dönemi tezhibinde etkin bir üslûbun geliştirildiği söylenememektedir (Özkeçeci ve Özkeçeci, 2007, s. 52-53). XX. Yüzyılın başında Batı'ya gönderilen ressamın, artık Avrupa'da tükenmiş bir akım olan Ekspresyonizmi ülkeye bir yenilik olarak getirdiği ve bu akımın bize bilimsel özellikleri içinde yansımadığı görülmekle birlikte Cumhuriyet'ten sonra Batı'ya gönderilen sanatçıların Fovizm, Kübizm, Ekspresyonizm gibi yeni akımları yurda getirerek önceki kuşağın anlayışını aştıkları sanat tarihi kitaplarında belirtilmektedir (Turani, 1997, s. 581-584). Yüzyılın başındaki milliyetçilik hareketlerinin de etkisiyle millî mimarî arayışlarının başladığı dönemde Osmanlı mimarisinin klasik devir eserlerinin örnek alındığı bir Yeni Klasik akımının belirdiği ülkemizde

Cumhuriyet'ten sonra Batı tarzı modern mimarî ve uluslararası mimarî eğiliminin arttığı, bunun neticesinde çağdaş şehircilik anlayışının benimsendiği görülmektedir (Turani, 1997, s. 585-588).

Müzik

Bazı kaynaklarda XX. yüzyılda Türk mûsikîsinin tek sesli olması sebebiyle çağdışı görüldüğü, ilerlemeye engel olmakla ve geri kalmışlığın başlıca sebebi olmakla suçlandığı, Türkçülük akımının öncülerinin çözümü halk müziğine dönüştürdükleri belirtilmektedir (Özalp, 2000, s. 7-13). Bu yüzyılda Türk mûsikîsinin radyolarda yasaklandığı (Ak, 2009, s. 373-374), Türk Mûsikîsi konservatuvarı olan Dârülelhân'dan Türk mûsikîsi eğitiminin kaldırıldığı görülmektedir (Özalp, 2000). Türk mûsikîsinin XX. yüzyıldaki durumunun yalnızca devletin ideolojik politikalarına bağlanarak değil kendi iç imkânları açısından da ele alınarak değerlendirilmesi gerektiğini savunan Bülent Aksoy; geçmişte toplumsal yapıdan beslenen ve toplumda birleştirici işlevi olan mûsikînin bu yüzyılda zevk birliği olmayan bir toplumla karşılaşarak güç kaybettiğini; Osmanlı mûsikîsinin temsilcilerinin aynı anda yüklendiği bestecilik, icracılık, hocalık işlevlerindeki bütünlüğün XX. yüzyılda ayrıştığını; bir mûsikî geleneğini yaşatması gereken bestekârların eski ortamı bulamadıkları ve bu yüzyıldaki popülerleşme hareketine katılmaktan kendilerini alamadıklarını; bir makam mûsikîsi olan Osmanlı-Türk mûsikîsinin kendi imkânlarıyla gelişmesinin sınırlarına ulaştığını; bu sebeplerle makam temeline dayalı Osmanlı mûsikîsinin tonal batı müziği gibi kaynaklarını tükettiğini ileri sürmektedir (Aksoy, 2008, s. 246-254). Bu yüzyılın müzik alanındaki en önemli çalışmasını Türk Mûsikîsi nazariyatının sistemleştirilmesi olarak gören Ak; bu dönemde büyük formların yerini küçük formların aldığını, eğlence müziği anlayışının etkin olduğunu, kitlelerin Klasik Türk Mûsikîsi'nin yanı sıra Arap müziği, Batı müziği, pop müziği, aranjman ve arabesk türünde müziklere rağbet ettiklerini eserinde dile getirmektedir (Ak, 2009). Bu yüzyılda müzikte yaşanan bu değişimlerin kaynağında Sanayi Devrimi'nin olduğu bilinmektedir. Teknolojinin gelişmesiyle birlikte müzik aygıtlarında, türlerinde ve donanımlarda pek çok yeniliğin meydana geldiği görülmektedir. Devrim'in ardından başlayan kentleşme sürecinde ortaya çıkan yeni toplum yapısında bireylerin müzik anlayışlarının da değiştiği anlaşılmaktadır.

Karşılaştırma ve Analiz

XVIII. Yüzyıl Avrupa Medeniyetleri ve Osmanlı Devleti

Görsel Sanatlar

Bu yüzyılda Avrupa'da Klasisizmin etkisiyle resim sanatında Antik Çağ temel alınmakla birlikte taklitten kaçınıldığı, dinsel motiflerin azaldığı bilinmektedir (Büyükkol, 2013). Osmanlı tezhip sanatında ise geleneksellik devam ederken Batı'nın Barok ve Rokoko tarzlarından da etkilenildiği görülmektedir (Derman, 1999). Yani XVIII. yüzyılda Avrupa'nın önceki dönemleri aşmaya çalıştığı, Osmanlı'nın ise geleneği korumak suretiyle farklılıklara açık olduğu söylenebilir.

Müzik

Avrupa'da Barok'un abartısına tepki olarak doğan, dengeyi esas alan Klasik Dönem müziğinin halka hitap edecek yalnızlıkta olduğu bilinmektedir (Boran ve Şenürkmez, 2007). Padişahların da desteğiyle olgunluk çağını yaşayan Osmanlı mûsikîsinin geleneği devam ettirirken yeniliklere de açık olduğu görülmektedir (Ak, 2009). Sonuç olarak Avrupa'da görsel sanatlarda olduğu gibi müzikte de önceki dönem ortaya çıkan akıma bir tepki verildiği gözlenirken Osmanlı'nın farklılıkları kendi potasında eriterek geleneğinin üstüne kattığı bir müzik anlayışına sahip olduğu söylenebilir.

XIX. Yüzyıl Avrupa Medeniyetleri ve Osmanlı Devleti

Görsel Sanatlar

XIX. Yüzyıl'da Avrupa resim sanatında insanın derin duygularını yansıtan Romantizm ve sınırları kaldıran İzlenimcilik akımları etkili olurken mimarî sahada Orta Çağ eserlerinin restore edildiği bilinmektedir (İnankur ve Rona, 1997). Osmanlı'da ise geleneksel minyatür sanatının yerini Batılı tarzda tuval resmine bıraktığı, tezyinatta ise Türk Rokokosu tarzının oluşturularak geleneksel tezhibin gerileme dönemine girdiği görülmektedir (Güney ve Güney, 2000).

Müzik

Kuralcı Klasik Dönem müziğine başkaldırı olarak doğan, sınırları zorlayan Romantik akım ve ulusal renkleri ön plana çıkararak Ulusalcı akımın etkili olduğu Avrupa müziğinde bu yüzyılda virtüözitenin ortaya çıktığı ve müziğin orta sınıfa açıldığı kaynaklarda belirtilmektedir (İlyasoğlu, 2003). Osmanlı'da da Romantizmin etkili olmaya başladığı XIX. yüzyılda müzik formlarının küçüldüğü, icracıların mûsikî bilgisinin zayıfladığı görülmektedir (Özalp, 2000). Yani bu yüzyılda bir tarafta artık kendini tüketen ve sınırları aşmaya çalışarak zayıflayan bir Avrupa müziği, diğer tarafta ise güçlü bir yapıya sahip iken sınırlarını daraltarak zayıflayan Osmanlı müziğinin söz konusu olduğu söylenebilir.

XX. Yüzyıl Avrupa Medeniyetleri Ve Osmanlı Devleti-Türkiye Cumhuriyeti

Görsel Sanatlar

Avrupa resim sanatında özellikle renk ve biçim kalıplarının aşıldığı Dışavurumculuğun hâkim olduğu XX. yüzyılda birçok sanat akımının ortaya çıktığı, mimarîde ise toplu sosyal ve kamusal konutların yapıldığı bilinmektedir (Rona, 1997). Bu yüzyılda Osmanlı'da tezhip sanatında son dönem eserlerinin tekrar edildiği, Batıdaki resim akımlarının Avrupa'ya giden sanatçılarla ülkeye taşındığı, mimarîde önce millileşmenin daha sonra uluslararası ve modern mimarinin benimsendiği görülmektedir (Turani, 1997; Özkeçeci ve Özkeçeci, 2007). Yani bu yüzyılda Avrupa'da özgürlük ve barış ortamının ürettiği bir çoğulculuk görülürken Türkiye'de kültür ithalatının olduğu söylenebilir.

Müzik

XX. Yüzyılda sınırları her anlamda zorlayan ve halka hitap etmeyen İzlenimcilik akımının Avrupa müziğinde etkili olduğu ve farklı üslupların da ortaya çıktığı görülmektedir (İlyasoğlu, 2003). Bu yüzyılda, geleceği devlet politikalarıyla belirlendiği düşünülen Türk müziğinin ihmal edilerek Batı müziğine olan ilginin arttığı ve birbirinden farklı pek çok müzik türünün ortaya çıktığı bilinmektedir (Ak, 2009; Aksoy, 2008). Yani bu yüzyıl müzik tarihinde her iki medeniyet için de yüzyıllardır takip edilen çizginin dışına çıkıldığı, tek bir kavramla tanımlanamayan bir dönem olmuştur denilebilir.

Sonuç

Bu çalışmada, Avrupa ülkeleri ve Osmanlı Devleti'nin yüzyıllara göre, görsel sanatlar ve müzik unsurları açısından gelişimi incelenip ikisi arasında karşılaştırmalar yapılmıştır. Araştırmadan elde edilen sonuçlar şu şekildedir:

- XVIII. Yüzyıl Avrupa resim sanatında taklide düşme kaygısıyla geleneksel olandan uzaklaşıp önceki dönemlerin aşımaya çalışıldığı görülürken; Osmanlı görsel sanatlarında gelenek muhafaza edilmekle birlikte Batı sanat tarzlarından da etkilendiği anlaşılmaktadır.
- XVIII. Yüzyıl Avrupa müziğinde Klasik Dönemin yaşandığı; Osmanlı müzik kültüründe ise geleneğin ve farklılıkların kaynaştırıldığı görülmektedir.
- XIX. Yüzyıl'da Avrupa görsel sanatlarında insanın derin duygularını yansıtan ve sınır tanımayan akımların etkili olduğu; Osmanlı'da ise minyatür yerine Batılı tarzda tuval resimlerinin yapılmaya başlandığı ve geleneksel tezhibin gerileme dönemine girdiği anlaşılmaktadır.
- XIX. Yüzyıl'da ulusal renkleri taşıyan ve orta sınıfa açılan Avrupa müziğinin sınırlarını zorladığı; Osmanlı müziğinin sınırlarının daraltılarak tüketildiği, zayıflatıldığı görülmektedir.
- XX. Yüzyıl'da Avrupa görsel sanatlarında renk ve biçim kalıplarının aşıldığı; Osmanlı'da ise bu alanda bir kültür ithalatının söz konusu olduğu anlaşılmaktadır.
- XX. Yüzyıl'da Avrupa'da ortaya çıkan pek çok akımın müziği etkilediği ancak halka hitap etmeyen eserlerin ortaya konulduğu; Osmanlı'da ise kendi müzik kültürümüzün ihmal edilerek Batı müziğine ilginin arttığı görülmektedir.

Bu sonuçlardan; söz konusu tarihsel süreç boyunca, Avrupa ülkeleri ile Osmanlı Devleti arasında, görsel sanatlar ve müzik açısından önemli farklılıkların olduğu anlaşılmaktadır.

Öneri: Bu tür karşılaştırmalı araştırmalar aynı zaman diliminde farklı coğrafyalarda yaşamış diğer medeniyetler arasında da yapılabilir. Mukayese unsurları çeşitlendirilebilir. Çalışmalar görsellerle desteklenebilir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer Review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.

Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

Yazarın ORCID ID'si / ORCID ID of the author

Fatma Zehra KARIŞMAN 0000-0001-9224-8983

KAYNAKLAR / REFERENCES

- Ak, A. Ş. (2009). *Türk Müsiki Tarihi*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Akdoğan, B. (2008). Türk Din Müsiki Tarihinin Bir Bakış. *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 49 (1), 151-190.
- Akkaya, T. ve Bektaş, E. (1990). *Kaynak ve Kökleriyle Avrupa Resim Sanatı*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- Aksoy, B. (2008). *Geçmişin Müsiki Mirasına Bakışlar*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Altınöççek, H. (1999). Osmanlılar'da Askerî Müsiki. *Osmanlı Kültür ve Sanat Ansiklopedisi* içinde (Cilt 10, 751-755. ss.). Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.
- Arseven, C. E. (1950). Ekspresyonizm. *Sanat Ansiklopedisi* (Cilt 1, s. 2511) içinde. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Atasoy, M. C. (1999). Kültür ve Medeniyet Açısından Osmanlılar Dönemindeki Türk Müsiki. *Osmanlı Kültür ve Sanat Ansiklopedisi* (Cilt 10, s. 775-780) içinde. Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.
- Bağcı, S., Çağman, F., Renda, G. ve Tanındı, Z. (2006). *Osmanlı Resim Sanatı*. İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Beydilli, K. (1991). Avrupa (Tarih). *Diyanet İslam Ansiklopedisi* (Cilt 4, s. 132-135) içinde. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Beydilli, K. (2007). Osmanlılar. *Diyanet İslam Ansiklopedisi* (Cilt 33, s. 496-502) içinde. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Boran, İ. ve Şenürkmez, K. Y. (2007). *Kültürel Tarih Işığında Çoksesli Batı Müziği*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Budak, O. A. (2000). *Türk Müziğinin Kökeni-Gelişimi*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Büyükkol, S. (2013). *Postmodern Sürece Klasisizmin Yansımaları*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Necmettin Erbakan Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Konya.
- Derman, Ç. (1999). Osmanlı Asırlarında Üslup ve Sanatkarlarıyla Tezhip Sanatı. *Osmanlı Kültür ve Sanat Ansiklopedisi* (Cilt 11, 108-119) içinde. Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.
- Emecen, F. (2007). Osmanlılar. *Diyanet İslam Ansiklopedisi* (Cilt 33, s. 487-496) içinde. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Güney, K. Z. ve Güney, A. N. (2000). *Osmanlı Süsleme Sanatı*. Ankara: Eren Yayıncılık.
- Güngör, E. R. 1999. Osmanlı'da Türk Müsiki ve Çalgılar. *Osmanlı Kültür ve Sanat Ansiklopedisi* (Cilt 10, s. 572-583) içinde. Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.
- İlyasoğlu, E. (2003). *Zaman İçinde Müzik*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- İnankur, Z. (1997). Romantizm. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* (Cilt 3, s. 1574-1577) içinde. İstanbul: Yapı Endüstri Merkez Yayınları.
- Kezer, A. (1986). *Türk ve Batı Kültürü Üstüne Denemeler*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları:645, Kültür Eserleri Dizisi:50.
- Kutluk, F. (1997). *Müziğin Tarihsel Evrimi*. İstanbul: Çiviyazları Yayınları.
- Mahir, B. (2004). *Osmanlı Minyatür Sanatı*. İstanbul: Kabaalçı Yayinevi.
- Mimaroglu, İ. (1995). *Müzik Tarihi*. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Öz, M. (2007). Osmanlılar. *Diyanet İslam Ansiklopedisi* (Cilt 33, s. 532-538.) içinde. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Özalp, N. (2000). *Türk Müsiki Tarihi I*. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Özcan, N. (1999). XVII. ve XVIII. Yüzyıllarda Osmanlılar'da Dinî Müsiki. *Osmanlı Kültür ve Sanat Ansiklopedisi* (Cilt 10, s. 722-738) içinde. Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.
- Özgüden, İ. (1966). *Müzik Rehberi*. İstanbul: Kitapçılık Ticaret Limited Şirketi Yayınları.
- Özkeçeci, İ. ve Özkeçeci, Ş. (2007). *Türk Sanatında Tezhip*. İstanbul: Seçil Ofset.
- Rona, Z. (1997). Dışavurumculuk. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* (Cilt 1, s. 451-454) içinde. İstanbul: Yapı Endüstri Merkez Yayınları.
- Sabahat, H. (2012). *XX. Yüzyılın İlk Yarısında Avrupa Sanatı ve Soyut Sanatın Öncüsü: Vassily Kandisky*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Cumhuriyet Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Sivas.
- Salgır, M. F. (2001). *III. Selim Hayatı-Sanatı-Eserleri*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Say, A. (Gnl.Yay.Yön.). (1992). Barok. *Müzik Ansiklopedisi* (Cilt 1) içinde. Ankara: Başkent Yayınevi.
- Say, A. (Gnl.Yay.Yön.). (1992). Müzik Tarihi. *Müzik Ansiklopedisi* (Cilt 3) içinde. Ankara: Başkent Yayınevi.
- Say, A. (Gnl.Yay.Yön.). (1992). Türk Sanat Müziği. *Müzik Ansiklopedisi* (Cilt 4) içinde. Ankara: Başkent Yayınevi.
- Say, A. (1995). *Müzik Tarihi*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Selanik, C. (1996). *Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni*. Ankara: Doruk Yayınları.
- Sezikli, U. (2013). *Makamlarla Türk Din Müsiki Eğitim Seti*. İstanbul: Dört Mevsim Yayıncılık.
- Tanıncı, Z. (1999). *Osmanlı Sanatında Tezhip*. *Osmanlı Kültür ve Sanat Ansiklopedisi* (Cilt 11, s. 120-125) içinde. Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.
- Tanıncı, Z. (1996). *Türk Minyatür Sanatı*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Tanrıkorur, C. (2004). *Türk Müziği Kimliği*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

Turani, A. (1997). *Dünya Sanat Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Atıf Biçimi / How cite this article

Karisman, F.Z. (2023). Avrupa ülkeleri ile Osmanlı Devleti'nin görsel sanatlar ve müzik bağlamında karşılaştırmalı incelemesi (XVIII.-XX. yüzyıllar arası). *Konservatoryum – Conservatorium*, 10(2), 83-93. <https://doi.org/10.26650/CONS2023-1361145>

Muammer Sun'un Özgün Şarkılarının Prozodik ve Müziksel Yapılarının İncelenmesi

Examination of Prosodic and Musical Structures of Muammer Sun's Original Songs

İvan CELAC¹ 

¹Doç. Dr., Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi, Müzik Bilimleri ve Teknolojileri Fakültesi, Müzik Teorisi Bölümü

Sorumlu yazar /
Corresponding author : İvan CELAC
E-posta / E-mail : ivancelac@gmail.com

ÖZ

Muammer Sun'un (1932-2021) söz ve ezgi uyumu olarak bilinen prozodiye önem verdiği varsayılmaktadır. Prozodi, Yunanca ("Prosodia") vurgu anlamındadır. Prozodi, şiirdeki sözcüklerin vurgulu/vurgusuz heceler, ezgide incelik/kalınlık olarak karşılık bulması demektir. Ayrıca, cümlede vurgulanmak istenen sözcüğe, ezgide en tiz sesin verilmesi gerekmektedir. Tartım uyumunda, sözcükteki heceler uzunluk ve kısalıkları ile ayrılırlar ve buna göre de ezgide kısa veya uzun nota değerleri verilmektedir. Bu açıdan, araştırmanın temel sorusu, Sun'un şarkılarında söz ve müzik özelliklerini nasıl bir arada kullandığıdır. Sun'un, sözlü müzik dağarcığı çok geniş bir çeşitliliğe sahiptir. Dolayısıyla bu çalışmanın sınırlılığı çerçevesinde Sun'un tüm sözlü eserlerini incelemek mümkün olmadığından, sadece tek yetişkin solist için bestelenen özgün şarkıları değerlendirilmiştir. Bu çalışmaya özgü tespit edilip notasyonlarına ulaşılan dört tane özgün şarkı prozodik ve müziksel özellikler açısından incelenmiştir. Sun'un belirlediği bir kuramsal çerçeveye dayalı olarak ilgili şarkılara uygulanan analiz (tartım uyumu, tizlik uyumu, anlam uyumu/cümle vurgusu ve diğer müziksel unsurlar), araştırmanın yöntemini oluşturmuştur. Bu çalışmada, üçüncü kuşak Türk bestecilerinden Muammer Sun'un belirlenen dört özgün şarkısındaki prozodinin yanı sıra, tonal/modal anlayış, ölçü ve tartımlar (ritim), ezgi yapısı/ses aralıkları, tiz seslerle heceler/harflerin ilişkisi ve ses genişliği gibi yapılar analiz edilip bulgulara ulaşılmıştır. Belirlenen bulgulardan da Sun'un dört şarkısının ilgili kuramla ilişkisi sonuç olarak sunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Muammer Sun, prozodi, şarkılar

ABSTRACT

Muammer Sun (1932-2021) gave importance to prosody. In prosody, the word that is to be emphasized in the sentence should be given the highest sound in the melody. In rhythmic harmony, the syllables in the word are separated by their length and shortness, and accordingly, short or long note values are given in the melody. The main question is how Sun uses lyrics and music features together in his songs. His vocal musical repertoire has a wide variety. Therefore, only his original songs composed for a single adult soloist were evaluated. Four original songs, identified specifically for this study and whose notations were obtained, were examined in terms of prosodic and musical features. The analysis (meter harmony, high pitch harmony, semantic harmony/phrase emphasis and others) applied to the relevant songs constituted the method of the research. In this study, in addition to the prosody in the four original songs of Muammer Sun, structures such as tonal/modal understanding, measurement (rhythm) and scale, melodic structure/intervals, the relationship between high pitches and syllables/letters, and sound width are analyzed. findings have been reached. From the determined findings, the relationship of Sun's four songs with the relevant theory is presented as a result.

Keywords: Sun, prosody, songs

Başvuru/Submitted : 19.09.2023
Revizyon Talebi/
Revision Requested : 09.10.2023
Son Revizyon/
Last Revision Received : 16.10.2023
Kabul/Accepted : 17.10.2023
Online Yayın/
Published Online : 19.10.2023



This article is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License (CC BY-NC 4.0)

EXTENDED ABSTRACT

The world repertoire of oral musical works (songs) undoubtedly has a very rich diversity. This diversity includes folk songs and original songs. Each original song is usually composed in the language(s) that its composer speaks very well. In order for each song to be aesthetic, listenable and easy to sing, it is very important to know and take into consideration the composition techniques/approaches when creating the song.

The results of a research conducted on Muammer Sun's choir songs examined in this study also show the importance of harmony between words and music. Despite the positive results in the research on Sun, it seems that there is not enough research on this subject, even though the problems of harmony between words and music in composing original songs of Turkish polyphonic music composers are frequently mentioned among musicians.

In this research, which focuses on how Sun uses lyrics and musical features together in his songs, four original songs of the composer, which have not been examined before, were analyzed within the framework of his theory and this theory-based method and findings were revealed. Sun's theory (1997, p. 63), which he determined as the three subjects of prosody and based on three elements (meter harmony, high pitch harmony, semantic harmony/phrase emphasis) used the analysis method of the four songs included in this study. has determined.

As a result, it was determined that the four songs analyzed were compatible with Sun's theory. In other words, Sun applied the theory he determined while composing his own songs. It was revealed that the harmony of meter, high pitch and semantic of the four songs examined in terms of prosodic and musical aspects were mostly compatible in terms of lyrics and music. It has been determined that the composer paid great attention to rhythmic harmony (except for deviations in a few words) in the melodies he created based on the lyrics.

The harmony of high pitches in the four songs is delivered almost where it should be, with very rare deviations. While some stressed syllables should be given a high sound, they are melodically given a lower sound. In such cases, when the stressed syllables are considered in terms of pitch harmony, even though they are given to a lower sound melodically, they still give the feeling of being strong/stressed because they are placed in the strong (or relatively strong) time of the measure. This approach is not interpreted as wrong and is sometimes used in song.

The majority of the stressed syllables of the words in the poem are placed in the strong or relatively strong tenses of the measures, and some stressed syllables are placed in the weak tenses of the measures/units, which are not preferred. Since some words are long, double stress is given as primary and secondary stress. Sentence stresses are sometimes seen as single, sometimes as two or three. The sentence stresses, which are more than one in songs, consist of either primary and secondary (one is given to a higher pitched voice, the other to a deeper voice) or stresses of equal importance. These emphases are given to the same sound. The peak emphasis of all poems is placed in an appropriate place in each song according to the meaning of the poem.

When the vocal fields in songs are examined in terms of other musical structures, it is obvious that the vocal characteristics of the singers are taken into consideration. The intervals/meters in the melodies generally consist of intervals/meters that can be sung easily. The tonal/modal structures of the songs are consistent and were composed with three approaches: tonal, modal and maqam. When we look at the songs in terms of meter usage, only 2/2, 3/2, (single measure of 1/2), 2/4, 3/4 and 4/4 measures are used; Incorrect measurements were not used.

In short, Muammer Sun composed his four original songs by paying maximum attention to the rules of prosody and other musical structures (sound field, interval structure, etc.). Finally, such an approach is important in terms of the memorability of the song melodies, easy singing, and the listener's understanding and liking the song better, and if they love it, adding it to their lives.

1. Giriş

Dünya vokal müzik (şarkı) repertuarı tartışmasız çok zengin bir çeşitliliğe sahiptir. Bu çeşitliliğin içinde, halk şarkıları ve bestelenmiş özgün şarkılar yer almaktadır. Her özgün şarkı, genellikle bestecisinin çok iyi konuştuğu dilde/dillerde bestelenmektedir. Şarkıların güzel, dinlenebilir, söylenmesi rahat vb. unsurlarının olabilmesi için, şarkı besteleme sırasında besteleme tekniklerinin/yaklaşımlarının bilinmesi ve göz önünde bulundurulması çok önemlidir.

Şarkı bestelerken kullanılan sözlerdeki hecelerin uzunlukları ve vurgularının müzikle uyumlu olması gözetilen veya gözetilmesi beklenen tekniklerden biridir. Söz ve müziğin prozodi denilen uyumu gözetildiğinde, çeşitli müzik türlerindeki şarkıların rahatça dinlenebilir, söylenebilir ve akılda kalabilir olduğu gözlemlenmektedir. (Alpuğan, 2010, s. 4). "Bestecinin iki amacı vardır: Yarattığı eser hem duygularını ifade etmeli hem de eserinin kurgusundaki 'sanatsal doğruluk' isteğini doymalıdır. Sanatsal doğruluk hem estetiğin bir şartı hem de dinleyicinin ilgisini canlı tutmak için bir zorunluluktur" (Say, 1985, s. 728). Söz ve müziğin uyumlu ilişkisiyle şarkılardaki sanatsal doğruluk da ortaya çıkabilmektedir.

Bu çalışmada incelenen Muammer Sun'un koro şarkılarına yönelik yapılan bir araştırmadaki sonuçlar da söz ve müzik uyumunun önemini göstermektedir: “[...] katılımcıların prozodik güzellik, armonik zenginlik, kolay öğrenilebilir olması, entonasyon¹, eserlerin hedeflere uygunluğu, eser içerisinde işlenen temalar ve öğrenci beğenisine uygun olması nedenleriyle bu eserleri kullandıkları belirlenmiştir” (Aydın & Şenol Sakin, 2023, s. 35).

Sun'a yönelik araştırmadaki olumlu sonuçlara rağmen, genel olarak Türk çoksesli müzik bestecilerinin özgün şarkı bestelemedeki söz ve müzik uyumu sorunları müzisyenler arasında sıkça dile getirilse de bu konuyla ilgili yeterince araştırma olmadığı görülmektedir. Konuyla ilgili bazı “Besteciler, prozodi konusunun çok önemli olduğunu, ancak mevcut dağarcık içinde prozodik açıdan birçok hatalı şarkı bulunduğunu ve bu şarkıların artık dilimize yerleştiğini ve halen kullanılmaya devam edildiğini [...] belirtmişlerdir” (Çelikleş, 2014, s. 42). Çocukluktan yetişkinliğe şarkı formlarında söz unsuru, ezgi, ritim ve formu belirlediğinden, söz ve müziğin uyumu şarkı besteciliğinde öne çıkmaktadır.

Türkiye'nin üçüncü kuşak çoksesli müzik bestecilerinden Muammer Sun, eğitimci ve kuramcı yönüyle, genel olarak şarkı besteciliğini, “söze göre ezgi bestelemek, ezgiye göre söz yazmak ve şarkı sözünü ve ezgisini birlikte oluşturmak” (Sun, 1997, s. 71) şeklinde üç yöntemle ifade etmiştir. Bu yöntemlerin hepsinde de “Sözlü eser bestelemeye başlanıldığında, [...] prozodi kurallarına uyulmalı” diyen Sun (1997, s. 71), söz ve müzik uyumuna vurgu yapmıştır.

Sun'un şarkılarında söz ve müzik özelliklerini nasıl bir arada kullandığına odaklanan bu araştırmada, bestecinin daha önce incelenmemiş dört özgün şarkısı aşağıdaki kuram ve yöntem çerçevesinde analiz edilerek bulgular ortaya çıkarılmıştır:

2. Kuram ve Yöntem

Muammer Sun'un prozodinin üç konusu olarak belirlediği ve üç unsura (“tartımsal uyum, tizlik uyumu”, “anlam uyumu/cümle vurgusu”) dayanan kuramı (Sun, 1997, s. 63), bu çalışmada yer verilen dört şarkının da analiz yöntemini belirlemiştir:

2.1. Tartımsal Uyum

Sun'a (1997, s. 63) göre, “şarkı bestelenirken, açık heceye kısa süreli tartım, kapalı heceye uzun süreli tartım verilir. Örneğin: “-Gü” hecesine kısa nota; “-zel” hecesine uzun nota verilir. Söz ile ezginin tartımsal uyumu, açık heceye kısa nota – kapalı heceye uzun nota verilerek sağlanır”.

2.2. Tizlik Uyumu

“Konuşurken, sözcüklerin kimi hecelerini daha güçlü sesle, kimi hecelerini daha hafif sesle söyleriz. Güçlü söylenen heceye **vurgulu hece**, hafif söylenen heceye **vurgusuz hece** denir. Örneğin: **Gelme** sözcüğünde, “-Gel” vurgulu hece, “-me” vurgusuz hece sayılır. Şarkı bestelenirken, vurgulu heceye ince ses, vurgusuz heceye kalın ses verilir. Örneğin: “-Gel” hecesine ince ses; “-me” hecesine kalın ses verilir (La-Sol gibi). Söz ile ezginin tizlik uyumu, vurgulu heceye ince ses – vurgusuz heceye kalın ses verilerek sağlanır” (Sun, 1997, s. 63).

2.3. Anlam Uyumu (Cümle Vurgusu)

“Konuşurken, cümle içinde kimi sözcükleri ve heceleri, ötekilere göre daha vurgulu söyleriz. Buna, cümle vurgusu denir. **Cümle vurgusu**, cümlelerin anlamını belirtir. Örneğin: İzmir'in üzümü tatlıdır' cümlesini üç türlü söyleyebiliriz; her söyleyiş başka bir anlam taşır: 1. “-İz” hecesi vurgulanırsa; başka bir yerin değil, **İzmir**'in üzümünün tatlı olduğu anlaşılır. 2. “-mü” hecesi vurgulanırsa; İzmir'in başka meyvesinin değil, **üzümü**'nün tatlı olduğu anlaşılır. 3. “-lı” hecesi vurgulanırsa; İzmir üzümünün ekşi değil, **tatlı** olduğu anlaşılır. Söz ile ezgi arasında anlam uyumu, sözün anlamını belirten heceye en ince ses verilerek sağlanır” (Sun, 1997, s. 63).

Sözcük ve cümle vurgularında azami uyum sağlamak adına, sözcüklerin ve cümlelerin vurgu yerleri belirlenirken, mümkün olduğunca vurguların ölçününün birinci birimine (güçlü vuruş) veya görece güçlü birimine (örn: 4/4'lük ölçüdeki 3. birim gibi) denk getirilmesi, şarkı bestelerken daima tercih edilen ve prozodi anlamında en uygun sonucu veren yaklaşımlardandır.

3. Bulgular

Yukarıda Sun'un belirlediği kuramdan yola çıkılarak dört şarkıya uygulanan prozodik ve müzikal analizle aşağıdaki bulgulara ulaşılmıştır:

¹ Entonasyon, bir müzisyenin sesi yönlendirme ve tonlama (temiz söyleme) becerisidir.

3.1. “Seni Sevdim Diye” (Aşk Şerbeti)

Söz: Ö. Hayyam - A. Kadir, Müzik: Muammer Sun (1966a).

3.1.1. *Tartım uyumu:*

Aşağıda verilen şiirin, şarkı içerisinde tartım uyumu yaklaşımına (son satırdaki çok küçük bir sapmayla birlikte) uyulduğu görülmektedir. Açık ve kapalı heceler (“olmayana” kelimesinde tek, “-ya” hecesi hariç) kısalık/uzunluk açısından doğru bir şekilde yerleştirilmiştir.

3.1.2. *Tizlik uyumu:*

Ezgiadaki tizlik uyumu analiz edildiğinde, üç kelime (“kıpırdamaz”, “şerbeti” ve “olmayana”) dışında, sözdeki vurguların ezgide tiz notalara denk getirilmesi, bu uyuma önem verildiği görülmektedir.

3.1.3. *Anlam uyumu/Cümle vurgusu:*

Cümlelerdeki vurgulara bakıldığında, kimi satırlarda tek vurgu (2. ve 5. satırlar), kimilerinde birincil ve ikincil vurgu denilebilecek nitelikte olan vurgular (1. ve 4. satırlar), iki eşit nitelikte olan vurgular (3. satır) ve üç eşit nitelikte olan vurgular (4. satır) görülmektedir. Şarkının bütününe bakıldığında ise şiirin anlam uyumu (şiir vurgusu da denilebilir) son satıra denk getirilmiştir. Bu vurgu, ezgide üç defa verilen en tiz fa notasıyla ifade edilmiştir.

Seni sevdim diye kınarlarsa beni,
kılım kıpırdamaz.
Yürek ne, sevgi ne, onlar bilir mi ki?
Bir kavgam bile yok benim onlarla;
dolmuş tas er kişiye gerek,
yaramaz aşk şerbeti er olmayana.

3.1.4. *Diğer müzikal yapılar:*

Şarkı 2/2'lik ölçü ve tonal anlayış içerisinde (Do minör) bestelenmiştir. Şarkıdaki ezgi yapısı genellikle uyumlu aralıklardan oluşmaktadır (K2., B2., K3., B3., T4., T5. ve B9.). B9'lu aralığı kullanıldığında (“yürek” sözcüğüne gelirken), bu çıkıcı aralık atlayışına rahat bir geliş sağlanması adına, bir ölçü öncesinde piyanoda dizi şeklinde sesler verilmiştir. Bu yaklaşım, şarkıcının B9'lu aralığına daha kolay bir şekilde ulaşmasını sağlar. Ezgi içerisinde tartımsal zorluklar bulunmamaktadır.

Şarkıdaki ses genişliği, 4. oktavın do sesiyle 5. oktavın fa sesi arasındadır (tüm sesler kullanılmıştır). Şarkıyı rahat bir şekilde söyleyebilmek için bu ses aralığı Soprano, Mezzo Soprano, Tenor ve Bariton gibi seslere daha uygun olduğu gözlemlenmektedir. Solist ezgisi içerisinde tiz seslerin genellikle “a” vokaline getirilmiş olması, tiz seslerin rahat söylenmesine yol açar. Bununla birlikte, daha düşük olan tiz seslere de “e”, “i” ve “o” vokaller getirilmiştir.

Bu şarkının müzik cümlelerine yapısal açıdan bakıldığında, ezgi genellikle iki motiften oluşmaktadır. Nadir olarak, bir motifin iki tane çekirdekten ² oluştuğu da görülmektedir (şiirdeki 3. satır). Şarkı içerisinde söz tekrarları 1 ve 4. satırlarda görülmekte olup 5 ve 6. satırlar ise tekrar edilmemiştir.

3.2. “Çek Şarabı” (Solmayagörsün)

Söz: Ö. Hayyam - A. Kadir, Müzik: Muammer Sun (1966b).

3.2.1. *Tartım uyumu:*

Aşağıda verilen şiirin, şarkı içerisinde tartım uyumu yaklaşımına (4. satırdaki küçük bir sapmayla birlikte) uyulduğu görülmektedir. Baştaki ve şarkının ilerideki tekrarlarında, cümlelerde gelen “Çek” sözcüğü, iki ölçü uzatıldıktan sonra üçüncü ölçüye bağlanmış, sözcüğün hemen bir sonraki tekrarlarında ise farklı bir tartım yapısı kullanılarak, bir önceki tartım yapısı yaklaşımı uygulanmamıştır. Açık ve kapalı heceler (“kimseye deme”, kelimelerin ezgisel güzelliğini yakalamak adına, kısa heceler uzun hece yapılmış) kısalık/uzunluk açısından doğru bir şekilde yerleştirilmiştir.

² “Çekirdek”, birkaç sestenden oluşan kısa ve genellikle motifin yarısını oluşturan ezgiye verilen addır. Kimi müzik kitap yazarları, örneğin Nurhan Cangal, Motiflerdeki çekirdek yapısını, “Motif bölümü” olarak ifade etmektedir (Cangal, 2010, s.11).

3.2.2. Tizlik uyumu:

Ezgideki tizlik uyumu analiz edildiğinde, iki kelime (“kimseye deme” ve “yuttu”) dışında, sözdeki vurguların ezgide tiz notalara denk getirilmesi, uyuma önem verildiğini göstermektedir. Bu vurgular, ölçülerin güçlü ve görece güçlü birimlerine denk getirilmeye özen gösterilmiştir. Şiirdeki tek “soldu mu” (5. satır) sözcüğünün vurgusu doğru olmakla birlikte, ölçüdeki zayıf birime ve ayrıca birimin zayıf zamanına getirilmiştir. Ancak bu tercih edilmeyen bir yaklaşımdır.

3.2.3. Anlam uyumu/Cümle vurgusu:

Cümlelerdeki vurgulara bakıldığında, kimi satırlarda tek vurgu (2. satır), kimilerinde birincil ve ikincil vurgu denebilir nitelikte olan vurgular (1. ve 4. satırlar) ve üç eşit nitelikte olan vurgular (3. ve 5. satır) görülmektedir. Şarkının bütününe bakıldığında, şiirin tek anlam vurgusunu belirtmek pek mümkün görülmemektedir. Birçok yerde gelen do notasıyla birlikte, re notası sadece tek yerde gelmektedir. Sözlerin do notalarına gelen anlam vurguları sözel anlamda incelendiğinde, her do notasına gelen sözcük/hece tüm şiirin anlam vurgusuymuş gibi nitelendirilebilir. Başka bir deyişle şarkıda, birden çok anlam vurgusu kullanılmış diyebiliriz.

Çek Şarabı, hadi durma, bugünler sayılı.
Sonrası ne, toprak altında uyu babam uyu.
Orda ne arkadaş var, ne dost var, ne karı.
Beri gel, dinle beni, sakın kimseye deme:
Bir çiçek soldu mu, tamam, hapı yuttu.

3.2.4. Diğer müzikal yapılar:

Şarkı 4/4'lük ölçü ve makamsal anlayış içerisinde bestelenen şarkı, genellikle Do Nikriz makam dizisi içerisinde devam etmektedir. Dizi özelliğinin gereği, içinde bulunan çıkıcı si bekar ve inici si bemol sesleri de ezgi içerisinde özenle yansıtılmış, ayrıca ezgi içerisinde fa bekar ve fa diyez seslerinin de en az bir ses arayla gelmesi dikkat çeken diğer unsurlardan bir tanesidir. Bununla birlikte, 76 ve 78. ölçülerde gelen sadece mi bekar ve fa sesi, Fa Segah'ın son iki sesi olarak yorumlanabilir. Şiirdeki üçüncü satıra gelindiğinde, bu satır birçok kez farklı şekillerde tekrarlanmıştır. Bu sözel tekrarlamalarda makamsal yapı Do Nikriz makam dizisinden, Do Segah birinci tetrakorduna ³, arkasından Fa Segah birinci trikorduna ⁴ ve Sol Segah birinci tetrakorduna geçmektedir. Bu şarkı sonraki satırlarda ise yine Do Nikriz makam dizisi içerisinde.

Şarkıdaki ezgi yapısı uyumlu ve uyumsuz aralıklardan oluşmaktadır (K2., B2., A.2, K.3., B3., T4., A.4., T5., B.6., ve K7). Ezgi içerisinde makamsal etkiyi korumak adına, yakın aralıklarla gelen fa diyez, fa bekar/si bemol, si bekar gibi seslerle A2'li, A4'lü ve K7'li makam içerisinde bulunan aralıklar makamsal ezgilere alışık olmayanlar için, söylemede biraz zorluk yaratabilir diye düşünülebilir. Ezginin içindeki 64 ve 68. ölçülerinde, durak sesine bağlanan üç notadan oluşan çarpmalar bulunmaktadır. Bu çarpmalar öncesinde kısa nota ve B6'lı aralığın gelmesi, şarkıcı tarafından çok rahat/net söylenemeyebilir. Bunların dışında, ezgi içerisinde tartımsal zorluklar görülmemektedir.

Şarkıdaki ses genişliği, 4. oktavın do sesiyle 5. oktavın mi bemol sesi arasındadır (tüm sesler kullanılmıştır). Tiz olan seslerden re ve mi sesleri, ezgi içerisinde sadece birer defa gelmektedir ve şarkıcıların tercih ettiği önemli olan nokta, bu seslerden önceki seslerin yan yana, akıcı bir şekilde gelmeleridir. Anlaşılan, besteleme sırasında bu ezgisel yaklaşımına ayrıca özen gösterilmiştir. Şarkıda kullanılan ses aralıklarına ve ezgilerin ağırlıklı olarak dolaştığı alanlara bakıldığında, tüm şarkıcı ses gruplarına uyabilmektedir.

Ezgide sadece tiz seslerdeki vokaller incelendiğinde, tiz do sesinde “i”, “u”, “ü” ve “e”, tiz re sesinde sadece “i” ve tiz mi sesinde sadece “e” vokalleri kullanıldığı görülmektedir. Daha kalın seslerdeki vokaller rahat söylendiği için incelenmemiştir.

Müzik cümlelerine yapısal açıdan bakıldığında, cümleler daha serbest bir yapıda kurulmuş ve genellikle çekirdek veya motiflerden oluşmaktadır. Şarkıdaki sözlere bakıldığında da “toprak” sözcüğün dışında tüm sözler farklı sayılarla tekrarlanmaktadır. Şiirdeki üçüncü satırının son sözcüğü (karı) ise besteci tarafından “melek” sözcüğü ile değiştirilmiştir.

3.3. “Yum Gözlerini Gör Beni”

Söz: Sinemis Adige Sun, Müzik: Muammer Sun (1982).

³ Tetrakord (İng: Tetrachord), Müzik teorisinde, üç aralıkla ayrılmış dört nota dizisidir.

⁴ Trikord (İng: Trichord), Müzik teorisinde, iki aralıkla ayrılmış üç nota dizisidir.

3.3.1. Tartım uyumu:

Aşağıda verilen şiirin tartım uyumuna tam olarak uyulmuştur. Açık ve kapalı heceler kısalık/uzunluk, ayrıca hoşgörü⁵ kuralları da gözetilerek doğru bir şekilde yerleştirilmiştir.

3.3.2. Tizlik uyumu:

Ezgidaki tizlik uyumu analiz edildiğinde, sözdeki vurguların, ezgide tiz notalara denk getirildiği görülmektedir. 5. satırdaki “beni”, 6. satırdaki “duran”, 13. satırdaki “seni” sözcüklerinin son vurgulu heceleri, her ne kadar daha kalın seslere verilmiş olsa da ölçünün güçlü birimine denk getirildiği için güçlü hissiyatını vermektedir. Bu yaklaşım, şarkının başka yerlerinde de görülmekte olup yanlış olarak yorumlanmaz ve ezgisel güzelliği yakalamak adına kullanılabilir. Sözcüklerdeki vurgulu heceler genellikle güçlü ve göreceli güçlü birimlere denk getirilmiştir. Sadece “içinde” (4 ve 6. satır) ve “sevinçle” (9. satır) sözcükleri, ölçünün zayıf birimine verilmiştir.

3.3.3. Anlam uyumu/Cümle vurgusu:

Cümlelerdeki vurgulara bakıldığında, art arda sık tekrar edilen sözcükler göz önünde bulundurmakla beraber, aslında cümle vurgusu olarak satırda genellikle birer tane en tiz notaya verilmiş vurgulamalar şeklinde yorumlanabilir. Şiirin genel vurgusu ise 10. satırdaki “güzel” sözcüğüne verilmiştir.

Yum gözlerini gör beni
Yum Yum duy beni

Yum gözlerini gör beni
gözümün içinde oturan

Yum Yum duy beni
canımın içinde duran.

Aklımızla yüreğimiz arasında bir çocuk
koşmalı durmadan
Çocuksu bir sevinçle uçmalı yaşam.

Yaşamak ne güzel
Tohumu toprağı
Yeşeren yaprağı sevmek ne güzel

Yumdum gözlerimi gördüm seni
gözümün içinde oturan.

3.3.4. Diğer müzikal yapılar:

Şarkı, ölçü kullanımını bakımından 2/2'lik, 3/2'lik, 1/2'lik, 4/4'lük, 3/4'lük, 2/4'lük gibi genişçe bir yelpazeye sahiptir. 1/2'lik ölçü tek bir yerde bulunmakta olup aslında, 2/2'lik ölçünün auftaktı Auftakt, Eksik Ölçü anlamını taşımaktadır. Ana ölçüden hemen önce gelen ve ölçünün olması gerekenden eksik değerlerle başlaması demektir. olarak kullanılmıştır. Diğer iki ve üç birimli ölçüler, parça içinde sıkça yer değiştirmektedirler. Şarkı Re Aeolian, (veya doğal re minör) modal anlayışı içerisinde bestelenmiştir. Şarkıdaki ezgi yapısı genellikle uyumlu aralıklardan oluşmaktadır (K2., B2., K.3., B3., T4., T5. ve T8.). Ezgi içerisinde tartımsal zorluklar gözlenmemektedir.

Şarkı Bas insan sesi için bestelendiğinden, ses genişliği piyanoya göre 3. oktavın do sesiyle 4. oktavın la sesi aralığındadır (tüm sesler kullanılmıştır).

Ezgede sadece ince seslerin vokalleri incelendiğinde, tiz re sesinde “ö”, “e”, “a”, “ı”, “i”, “ü”, tiz mi sesinde “ö”, “o”, “u”, “ü”, tiz fa sesinde “ı”, “a”, “e”, ince sol sesinde “ı”, tiz la sesinde sadece “i” vokalleri kullanıldığı görülmektedir. Daha kalın seslerdeki vokaller daha rahat söylendiği için ele alınmamıştır.

Yukarıda verilen şiirin şarkıdaki kullanımına bakıldığında, şiirin 2 ve 3 satırlık kısımlara bölüdüğü görülmektedir. Şarkı içerisinde bu kısımların arasında ara müzikler bulunmaktadır. Bu ara müzikler bazen sadece piyano ile bazen

⁵ Prozodi hoşgörüsü kurallarına göre:

a) ‘â’ ile biten heceler (Hâlâ) ve ‘ğ’ ile biten sözcükler (Sağ) heceyi uzattığı için, kapalı hecede olduğu gibi, şarkılarda uzun nota verilebilmektedir.

b) Cümle içinde/sonunda virgül/nokta veya virgül hissini veren bir durum varsa ve virgülden/noktadan önceki son sözcüğün son hecesi ünlü harf ile bitirse (olması gereken, açık hece = kısa nota), şiirdeki virgüli/noktayı şarkıda da gösterebilmek için, genellikle kapalı heceymiş gibi uzunca bir nota değeri verilebilmektedir.

de piyano eşliğinde 'lal' hecelerinin art arda gelmesiyle oluşmaktadır. Müzik cümlelerine yapısal açıdan bakıldığında, şiirdeki tekrar edilmeyen satırlar neticesinde, ezgi genellikle kısa cümlelerden oluşmaktadır. Fakat tekrar edilen satırlar/sözcükler art arda eklendiğinde, motifler/çekirdekler eklenerek daha uzun cümle yapılarına ulaşmaktadır.

3.4. “Sevdikçe Yaşıyorum” (Sol El Konçertosu)

Söz: Aziz Nesin, Müzik: Muammer Sun (1983).

3.4.1. *Tartım uyumu:*

Aşağıda verilen şiirin tartım uyumu tam olarak uyumludur

3.4.2. *Tizlik uyumu:*

Şarkının tizlik uyumu incelendiğinde, sadece “yaşıyorum” (166 ve 169. ölçüler) ve “seviyorum” (120, 131, 174, 183 ve 188. ölçüler) sözcüklerinin vurgulu heceleri olması gereken hecelere değil, bir önceki heceye kaydırılmıştır (“-şı” ve “-vi” heceleridir). Şiirdeki tüm diğer sözcüklerin vurguları doğru hecelere ve ölçülerin güçlü veya görece güçlü birimlerine verilmiştir. Sadece “dilim” (140 ve 146. ölçüler) ve “öyle” (151. ölçü) sözcüklerinin (doğru) vurgulu heceleri, ölçüdeki birimlerin zayıf zamanlarına getirilmiş olsa da bir sonraki sözcükle bağlandığında, doğal bir akış içinde duyulmaktadır.

Şiir içinde kullanılan bazı uzun sözcükler, Türkçe dilinin özelliğinden dolayı çift vurgulu söylenebilmektedir. Şarkı içinde de bu sözcüklerin vurguları (“Yazamadan”, “okuyamadan”, “konuşamadan” ve “yaşayabildiğim” sözcükleri) aynı şekilde, birincil ve ikincil vurgular olarak yer almışlardır.

3.4.3. *Anlam uyumu/Cümle vurgusu:*

Sözdeki ilk kıtanın anlam vurgusu son satırdaki “sevmeden” sözcüğüne (tiz mi sesi), ikinci kıtanın anlam vurgusu son satırdaki “capcanlı” sözcüğüne (tiz re sesi), üçüncü kıtanın anlam vurgusu dördüncü satırdaki “yaşıyorum” sözcüğüne (tiz re sesi), son kıtanın anlam vurgusu da beşinci satırdaki “seviyorum” sözcüğüne (tiz fa sesi) verilmiştir. Tüm şiirin anlam vurgusu ise son kıtanın “seviyorum” sözcüğüne getirilmiştir. Cümle vurguları incelendiğinde, genellikle bir veya birincil ve ikincil vurgular gözlenmektedir. Şarkıdaki sözcüklere bakıldığında bu vurgular görülebilmektedir.

Demek yazamadan
Demek okuyamadan
Demek konuşamadan
Hem de ölmeden yaşanabilirmiş
Ama sevmeden yaşamıyor Üçgöl'üm

Bir ölüyle bir canlı
Bir bedeni bölüştük
Sağ yanım ölmüş
Sol yanım capcanlı

Demek yazamadan
Demek okuyamadan
Demek konuşamadan
Ama düşünemediğim için seni yaşıyorum
Yaşayabildiğim için sevmiyorum
Sevdiğim için yaşıyorum

Bir kolum bir elim bir bacağım ve dilim tutmuyor
Ama öyle bir sevgin var ki içimde
Yazamasam da okuyamasam da konuşamasam da
Seviyorum seni
Sevdikçe yaşıyorum

3.4.4. *Diğer müziksel yapılar:*

Şarkı 2/2'lik ölçü ve tonal anlayış içerisinde bestelenmiştir. Genel olarak Re minör doğal/armonik tonunda başlayıp La minör armonik tonuna da kısa bir süre için geçkiler kullanılmıştır. Şarkıdaki ezgi, K2, B2, A2, K3, B3, T4, T5

ve T8'li aralıklardan oluşmaktadır. Ezgide nadir olarak kullanılan A2'li aralığı, armonik minör içinde olduğundan, rahat söylenebilmektedir. Şarkının ses genişliği 3. oktavın la sesiyle 5. oktavın fa sesi aralığındadır. Bu şarkıyı, koyu renkteki ses grupları ve kalın sesleri de verebilen ince ses grupları da söyleyebilirler. Şarkıda tartımsal zorluklar bulunmamaktadır.

Ezgideki sadece son dört ince sesin vokalleri incelendiğinde, ince re sesinde “e”, “a”, “i”, “u”, ince mi bemol sesinde “a”, mi sesinde “e”, “i”, “ı” ve ince fa sesinde “ı”, “i”, “a”, “e” vokallerinin kullanıldığı görülmektedir. Daha kalın seslerdeki vokaller daha rahat söylendiği için ele alınmamıştır.

Şarkıda sözlerin kullanımına bakıldığında, serbest şiirin son beş satırında ezgiye göre bazı değişiklikler yapılmış değişmeyen sözler ise aynen korunmuş ve ara müziklerle bölünmüştür. Şarkıdaki çoğu sözcük genellikle tekrarlanmaktadır. Müzik cümlelerine yapısal açıdan bakıldığında, ezgi genellikle cümlelerden ve cümleyi oluşturan motiflerden meydana gelmiştir. Bununla birlikte, tekrar edilen sözcükler art arda eklendiğinde, müzik cümlelerinde daha uzun yapılar görülmektedir.

4. Sonuç

Muammer Sun'un şarkılarında söz ve müzik özelliklerini nasıl bir arada kullandığı sorusuna odaklanıp yetişkin insan sesi için bestelediği dört şarkısının, belirlenen kuramla uyumlu olduğu belirlenmiştir. İlgili kurama dayalı analiz yöntemiyle prozodik ve müziksel açıdan incelenen dört şarkının tartım, tizlik ve anlam uyumlarının büyük çoğunlukla söz ve müzik açısından uyumlu olduğu ortaya çıkmıştır. Bestecinin, söze bağlı olarak yarattığı ezgilerde tartım uyumuna (birkaç sözcükteki sapmalar hariç) çok özen gösterdiği, bunun da şarkıların söylenmesinde kolaylık sağladığı tespit edilmiştir.

Dört şarkıdaki tizlik uyumu, çok nadir görünen sapmalarla birlikte, neredeyse olması gereken yerlerde verilmiştir. Kimi vurgulu hecelere tiz ses verilmesi gerekirken, ezgisel olarak daha aşağıdaki bir sese verilmiştir. Böyle durumlarda vurgulu heceler tizlik uyumu açısından bakıldığında, ezgisel olarak daha aşağıdaki bir sese verilmiş olsa da ölçünün güçlü (veya görece güçlü) zamanına denk getirildiği için, yine de güçlü/vurgulu hissiyatını vermektedir. Bu yaklaşım, ezgisel güzelliği ve sözlerdeki tonlamayı yakalamak adına şarkı bestelemeye yanlış olarak yorumlanmaz ve bazen kullanılmaktadır.

Şiirdeki sözlerin vurgulu hecelerinin büyük çoğunluğu, ölçülerin güçlü veya görece güçlü, kimi vurgulu heceler ise ölçülerin/birimlerin, pek tercih edilmeyen zayıf zamanlarına getirilmiştir. Bazı sözcükler uzun olduğundan, birincil ve ikincil vurgu olarak çift vurgu verilmiştir. Cümle vurguları bazen tek, bazen iki veya üç olarak görülmektedir. Şarkılarda birden fazla olan cümle vurguları ya birincil ve ikincil (biri daha tiz, diğeri daha kalın sese verilmiş) ya da eşit öneme sahip vurgulardan oluşmaktadır. Bu vurgular aynı sese verilmiştir. Tüm şiirlerin zirve vurguları da her şarkıda şiirin anlamına göre uygun bir yere yerleştirilmişlerdir.

Diğer müziksel yapılar açısından şarkılardaki ses alanları incelendiğinde, şarkıcıların ses özelliklerinin göz önünde bulundurulduğu görülmektedir. Ezgilerdeki aralıklar/tartımlar genellikle rahat söylenebilir aralıklardan/tartımlardan oluşmaktadır. Şarkıların içinde en tiz seslerdeki vokallerin çoğu açık vokallere (“a”, “o”, “e” gibi), kapalı vokallere ise daha az (“ı”, “u”, “ü” gibi) rastlanmaktadır. Şarkıların tonal/modal yapıları tutarlılık içinde olup kimi şarkılar tonal, kimileri modal, kimileri ise makamsal yaklaşımla bestelenmişlerdir. Şarkılara ölçü kullanımı açısından bakılırsa, sadece 2/2'lik, 3/2'lik, (1/2'lik tek ölçü), 2/4'lük, 3/4'lük ve 4/4'lük ölçüler kullanılmış, aksak ölçüler kullanılmamıştır.

Şarkılardaki müzik cümlesi yapıları, genellikle müziksel motifler cümleleri oluşturur şeklinde yapılandırılmıştır. Bazı sözcükler tekrar edilerek getirildiği için, müziksel cümle yapıları da o derece genişlemektedir.

Kısaca Muammer Sun, dört özgün şarkısını, prozodi ve diğer müziksel yapılar (ses alanı, aralık yapısı vs.) kurallarını azami ölçüde gözeterek bestelemiştir. Netice olarak böyle bir yaklaşım, şarkı ezgilerinin akılda kalıcılığı, rahat söylenmesi, dinleyicinin şarkıyı daha iyi anlaması, sevmesi, severse de hayatına katması açısından önem arz etmektedir. Bu minvalde Sun, kendi belirlediği kuram özelliklerine uyumlu olarak şarkılar bestelemiştir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer Review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.

Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

Yazarın ORCID ID'si / ORCID ID of the author

İvan CELAC 0000-0003-4545-7752

KAYNAKLAR / REFERENCES

- Aydın, E., & Şenol Sakin, A. (2023). Muammer Sun'un Koro Eserlerinin Müzik Eğitimi Ana Bilim Dallarında Kullanılabilirliğine Yönelik Öğretim Elemanı Görüşleri. *Art and Interpretation*, 41(1), 31-40. <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/3049729>
- Cangal, N. (2010) *Müzik Formları* Ankara: Arkadaş Yayınları, 3. Baskı
- Çelikleş, H. (2014) *Bestecilerin görüşleri doğrultusunda Türk eğitim müziğinin değerlendirilmesi* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Uludağ Üniversitesi, Bursa.
- Say, A. (1985). *Müzik Ansiklopedisi 3*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Sun, M. (1966a). *Seni sevdim diye* [Yayınlanmamış el yazması notasyon]. İleriş Sun Arşivi.
- Sun, M. (1966b). *Çek şarabı* [Yayınlanmamış el yazması notasyon]. İleriş Sun Arşivi.
- Sun, M. (1982). *Yum gözlerini gör beni* [Yayınlanmamış el yazması notasyon]. İleriş Sun Arşivi.
- Sun, M. (1983). *Sevdikçe yaşıyorum* [Yayınlanmamış el yazması notasyon]. İleriş Sun Arşivi.
- Sun, M. (1997). *Şarkılarla türkülerle temel müzik eğitimi 6*. Ankara: Doruk.
- Sun, S. (2011). *Karnında güneş olan adam Muammer Sun*. Ankara: Sevdâ Cenap And Müzik Vakfı Yayınları

Atıf Biçimi / How cite this article

Celac, İ. (2023). Muammer Sun'un özgün şarkılarının prozodik ve müziksel yapılarının İncelenmesi. *Konservatoryum – Conservatorium*, 10(2), 94-102. <https://doi.org/10.26650/CONS2023-1363061>

Mekânsal Taşıma* ve Yeniden İnşa Sürecinde Bir Göçmen Eğlencesi: Eskişehir Özbek/Afgan Nişan Örneği**

An Immigrant Ceremony During The “Habitat Transference”* and Reconstruction Process: The Case of Eskişehir Uzbek/Afghan Engagement**

Ezginur KÜÇÜKDÜRÜM¹ 

¹(Doktora Öğrencisi), İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzikoloji Doktora Programı, İstanbul, Türkiye

Sorumlu yazar /

Corresponding author : Ezginur KÜÇÜKDÜRÜM

E-posta / E-mail : ezginurkucukdurum@gmail.com

*Bu terim, Coşkun ve Çetin'in (2022, s. 395) "Afgan Özbek Göçmen Kadınlarında Cinsiyet Rollerine Göre Mekan Kullanımı ve Kültürel Uyum Sorunları: Ovakent (Hatay)" başlıklı çalışmasında tanımlandığı şekliyle kullanılmıştır.

**Çalışmanın ön saha ve görsel-işitsel veri kayıtları, 2018 yılında Eskişehir'de katılım gösterilen Afganistanlı Özbek göçmenlerin nişan eğlencesinde, gerekli izin ve onaylar doğrultusunda kaydedilmiştir.

*This term is employed as defined in Coşkun and Çetin's (2022, p. 395) study entitled 'Space Use and Cultural Adaptation Problems According to Gender Roles in Afghan Uzbek Immigrant Women: Ovakent (Hatay).'

**The fieldwork and audio-visual data recordings for this study were conducted during the engagement celebration of Afghan Uzbek migrants in Eskişehir in 2018, with necessary permissions and approvals obtained in accordance with current voluntary principles and personal data protection standards.

ÖZ

Global ve post-modern bir dünya-sistem eleştirisi olarak günümüzde önemli politik, ekonomik ve sosyokültürel bir mesele olan göç ve göçmenlik; 20. yüzyıl sosyal kuram ve teorilerinin düşünsel arka planını oluştururken özellikle küreselleşme, kentleşme, sosyal yapı ve kültürel etkileşim odağında çokkültürlü ve kolektif bir temsiliyet kazanır.

Göç olgusunun hem göç etmiş gruplar hem de göç edilen bölge halkı ile içine girilen çoklu ve katmanlı bir kültürel etkileşim/iletişim süreci olduğu göz önünde bulundurulduğunda bu süreç, gündelik yaşamda her türlü performansa yansımaktadır. Biyolojik, psikolojik ve sosyolojik bir varlık olan insan, çevresi ile kurduğu iletişim ve etkileşim sonucu, içinde bulunduğu mekân ve zamana çeşitli anlamlar yükler. Bu anlamlar bir takım sembolik göstergeler içerir. Kültür, insanların bu sembollere yükledikleri anlamları ifade eder ve dolayısıyla değişken, geçirgen ve devingen bir süreçtir.

Çalışma, 2018 yılında Eskişehir'de katılım sağlanan, Afganistanlı Özbek göçmenlerin nişan eğlencesinden toplanan görsel-işitsel verilerin içerik analizini amaçlamaktadır. Bu doğrultuda, Eskişehir'e göç ederek yerleşmiş olan Afganistanlı Özbek göçmenlerin, kültürel mekân ve geleneklerini taşımaları sonucu mevcut hâkim kültür içerisinde yeniden yapılanma ve inşa süreçleri irdelenmiş, Özbek, Afgan ve Türk kültürlerine dair önemli sembolik ilişkiler gözlemlenmiştir. Çalışmanın göç, göçmen kültürler, kimlik, etkileşim, mekân gibi konular özelinde etnografik bir vaka analizi içermesi yönüyle özgün olduğu düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Göç, Özbek göçmenler, mekân

ABSTRACT

Within the framework of a global and post-modern critique of the world system, contemporary migration and immigration have emerged as pivotal political, economic, and socio-cultural concerns. They are rooted in the intellectual backdrop of 20th-century social theories, with a specific focus on globalization, urbanization, social structures, and cultural interactions.

Acknowledging migration as a multifaceted, layered process involving both migrant communities and host populations, this process manifests in diverse everyday performances. Humans, as biological, psychological, and sociological entities, imbue the spaces and times they inhabit with meaning through communication and interaction with their environment, employing various symbolic signifiers. Culture represents the meanings individuals attach to these symbols, rendering it a dynamic, ever-changing process.

This study aims to conduct a content analysis of visual and auditory data gathered from the engagement ceremony of Afghan Uzbek immigrants in Eskişehir in 2018. It explores the processes of reconstruction and adaptation within the prevailing dominant culture as a result of Afghan Uzbek immigrants relocating to Eskişehir while carrying their cultural spaces and traditions. The study identifies significant symbolic relationships between Uzbek, Afghan, and Turkish cultures, offering an original contribution through its ethnographic case analysis encompassing themes of migration, immigrant cultures, identity, interaction, and space.

Keywords: Migration, Uzbek immigrants, space

Başvuru/Submitted : 11.10.2023

Kabul/Accepted : 30.10.2023

**Online Yayın /
Published Online** : 11.12.2023



This article is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License (CC BY-NC 4.0)

EXTENDED ABSTRACT

Throughout history, human mobility in the form of migration has expanded geographic boundaries, catalyzing transformations and diversification in societal landscapes. Migration can either be a deliberate act or an involuntary consequence of political, economic, and social upheavals. In the contemporary world-system, migration has become a critical subject for examination and discussion. It exhibits diverse dynamics in terms of causes and types. Voluntary and forced migrations, as well as internal and external migrations, influence cultural processes in distinct ways. Especially for those compelled to migrate due to health and safety risks, natural disasters, or conflicts, both material and moral losses are inevitable.

This study specifically focuses on Uzbeks who migrated from Afghanistan to Turkey, shedding light on their forced migration resulting from the perilous conditions and conflict in their home country. Notably, a voluntary inclination towards cultural exchange and adaptation has been observed, particularly among Uzbek relatives who previously migrated and settled in various Turkish cities such as Istanbul, Ankara, and Eskişehir.

Historically, Uzbeks were brought to different parts of Turkey by Turkish aircraft during the Uzbek genocide by Russia. A review of the literature within the scope of this study reveals that research on Uzbek immigrants from Afghanistan predominantly concentrates on Hatay and Şanlıurfa. The primary area of residence for Uzbek immigrants, particularly in Istanbul, is Zeytinburnu, which, due to its cosmopolitan character, receives immigrants from various countries. However, the immigrant population of Syrian, Afghan, and Turkish origin is notably concentrated in Zeytinburnu.

This research places significant emphasis on making sense of the adaptation processes of Uzbek immigrants in Turkey and their interaction with their new environment. It is evident that, in addition to the apprehension they felt when leaving Afghanistan, there was a palpable eagerness to come to Turkey, primarily driven by the unfavorable living conditions in Afghanistan. Afghanistan has been experiencing deteriorating health and security conditions, exacerbated by the escalation of terrorist attacks, particularly in the context of rising ethnic conflicts. Afghanistan's diverse ethnic landscape has given rise to ongoing cultural conflicts and assimilation attempts. With its history of conquest by Arab, Indian, and Turkish rulers, the country is home to various ethnic groups, including Pashtuns, Tajiks, Hazaras, Turks (Uzbek, Turkmen, Kazakh, Kyrgyz), each representing distinct Turkic backgrounds. Consequently, the concept of a unified Afghan nation or ethnicity remains elusive.

In this study, concepts such as space, transportation, and reconstruction hold paramount significance in the examination of musical practices among Uzbek immigrants from Afghanistan during engagement ceremonies. Music plays a pivotal and integrative role in the cultural adaptation process of individuals. In this context, temporal and spatial dimensions serve as crucial indicators and variables in the creation, transmission, and transportation of cultural memory. It is evident that Uzbek immigrants who arrived in Istanbul in 2016 and Eskişehir in 2018 brought the musical practices associated with engagement ceremonies and weddings from their home country and reconstituted their musical traditions in their newfound surroundings.

Findings from this study reveal that Uzbek immigrants from Afghanistan, as part of the process of cultural interaction and change resulting from migration, willingly engage with and adapt to the local dance and music practices in the areas they have settled. Particular emphasis is placed on the opening dance with a Turkish song and traditional Ankara music and dance, which are pivotal components of this adaptation process. The traditional instruments prevalent in Afghan musical culture, including the Rubab, Dutar, Gijek, Tabla, Dombra, and Duara (Circle), reflect the multicultural ethnic structure of Afghanistan and its interactions with neighboring cultures. This diversity manifests in the incorporation of musical elements and instruments from Indian, Arabic, and Western cultures in Afghan songs.

Giriş

Göç ve göçmenlik, bugün özellikle ülkemiz başta olmak üzere Dünya'da önemli politik, ekonomik ve sosyokültürel bir mesele olarak çeşitli boyutlarda tartışmaya açık bir olgudur. Meselenin göçmenler ve üçüncü dünya ülke vatandaşları tarafından yaşanan boyutu ise bugün insan hakları konusunda önemli ihlalleri göz önüne sermektedir. Bir ülkeden başka bir ülkeye göçün bedelleri her iki taraf için de belirsiz bir süreci işaret etmektedir. Bu sürecin en önemli değişkenlerinden biri ise kültürel etkileşimdir. Çünkü göçün sebepleri ve türleri ne olursa olsun, insanlar göç ettikleri yerin kültürünü, dolayısıyla bir aidiyet tanımladıkları her bir olguyu beraberlerinde yeni gelinen bölgeye taşırlar. Ancak yeni geldikleri bölgenin kültürü ile de etkileşim içerisine girerler. Dolayısıyla bu kültürel etkileşim sürecinin sebep ve sonuçları yön ve etkileri her ne kadar uzun zamanları alabilecek bir takım gözlem ve incelemeleri gerektirse de göç çeşitli kültürel değişimlere ve uyuma, buradan oluşan benzerlik ve farklılıklara dolayısıyla kültürel melezliğe de işaret etmektedir.

Bu çalışma; 2018 yılında Eskişehir'de katıldığım, Afganistanlı Özbek göçmenlerin nişan eğlencesinden edindiğim ön gözlem ve bilgilerden oluşuyor. Kayda aldığım görsel-işitsel materyali analiz ederek güncel bir saha çalışması

ile geliştirmeyi hedefliyorum. Bu doğrultuda, makale Eskişehir'e göç ederek yerleşmiş olan Afganistanlı Özbek göçmenlerin, kültürel mekân ve geleneklerini taşımaları sonucu mevcut hâkim kültür içerisinde yeniden yapılanma ve inşa süreçlerini anlamlandırmaya vesile olacak bir vaka analizi sunmaktadır. Çalışmada gözlem, görüşme gibi nitel araştırma yöntemleri kullanılırken, ön saha sürecinde kayda aldığım görsel-işitsel verilerin analiz, betimleme ve yorumlama adımları gerçekleştirilecektir.

Afganistanlı Özbek Göçmenler ve Göç

İnsanların bir bölgeden başka bir bölgeye sınırlarını genişleten, yaşam alanlarını değiştiren, farklılaştıran ve çeşitlendiren bir hareketlilik olan göç, istendik bir davranış olabileceği gibi çeşitli siyasal, ekonomik, sosyal olaylar neticesinde zorunlu bir hale de gelebilir ve bu hususta göç olgusu, modern dünya-sistem içerisinde sorgulanması ve tartışılması gerekli bir konudur. Göç olgusu sebep ve türleri bakımında farklı dinamiklere sahiptir. Bireylerin gönüllü gerçekleştirdiği göçler ile zorunlu göçler hususunda önemli farklar bulunduğu gibi iç ve dış göçler de kültürel süreçleri farklı yönde etkilemektedir. Özellikle ülkelerindeki sağlık ve güvenlik kaygısı, doğal afet ve hastalıklar sebebiyle zorunlu göçe tabi olan göçmenler için maddi-manevi kayıplar kaçınılmazdır.

Çalışmamın odağında bulunan Afganistanlı Özbek göçmenler ile ilk temasım ve gözlemim 2018 yılında Eskişehir'de katıldığım bir Özbek nişan eğlencesi ile başladı, daha sonra yaptığım görüşmelerde, kaynak kişim ve ailesinin 2016 yılında Afganistan'dan önce İstanbul'a göç ettiklerini, 2018 yılında da kimlik başvurusu yapabilmek için Eskişehir'e geldiklerini öğrendim. Dolayısıyla hem dış hem de iç göç gerçekleştirmiş olan Özbekler, Afganistan'da değişen yönetim biçimi, sosyokültürel çalkantılar sebebi ile geleceklelerini göremediklerini ve artık can güvenlikleri için endişe etmeleri sebebi ile yola çıktıklarını söylemiştir¹. Türlü tehlikeler ile özellikle geceleri devam eden bu 15 günlük yolculuğun ardından İstanbul'da teyzelerinin yanına yerleşerek yeni yaşamlarına başlamışlar ancak elbette yeni yerleşilen bölge kültürüne aşina olmalarına rağmen burada iş ve eğitim gibi konularda bir takım adaptasyon sorunları ile karşılaşmışlardır². Özellikle İstanbul, Ankara, Eskişehir gibi Türkiye'nin farklı şehirlerine önceki dönemlerde göç ederek yerleşmiş olan Özbek akrabaları sebebi ile kültürel değişim ve uyum sürecine yönelik istendik bir davranış gözlemlediğim Özbeklerin, önceki dönemlerde Rusya'nın Özbek soykırımını zamanı Türkiye'den gönderilen uçaklar ile Türkiye'nin farklı bölgelerine getirildiği aktarılmıştır³.

Getirilen Afganistan Türkleri, Türkmen, Kazak, Kırgız ve Özbeklerden oluşmaktadır. Gruplar halinde Hatay, Tokat, Van, Gaziantep ve Şanlıurfa illerine yerleştirilmiştir. Bu bölgelerde iskan edilen göçmen Özbekler, Afganistan'daki savaş ortamından kaçarak mülteci durumuna düşen milyonlarca insandan sadece küçük bir kısmını oluşturmaktadır. (Göçmez, 2008, s. 2) Afganistanlı Özbeklerin göç zamanları, 1950'lilerde 2. Dünya Savaşı ve sonrasında Sovyetler Birliği dönemi, 1978'de Rusya'nın Afganistan'ı işgali ve Taliban dönemi olarak belirlenebilir. Özellikle İstanbul bazında Özbek göçmenlerin ikamet ettikleri bölgenin ise Zeytinburnu olduğu saptanmıştır. İstanbul kozmopolit yapısı sebebiyle pek çok ülkeden göç almaktadır ancak Suriyeli, Afgan ve Türk kökenli göçmen nüfus Zeytinburnu'nda yoğunluk göstermektedir⁴.

Alanda Güven Sorunu

Kaynak kişimin İstanbul'daki Özbek nüfus hakkında verdiği bilgiler aslında İstanbul'a yeni yerleşen Eskişehirli bir araştırmacının ön gözlemi ile bile fark edilebilecek düzeydeydi. Hatta öyle ki beni başlangıçta korkutan bir detaydı.

¹ Sıkıntı olmaya başladı, çok fazla teröristler ilçelerde, köylerde insanların evlerini basmaya başladı. Annem de genç kadın evde erkek yok çok korkuyordu bize bir şey olursa diye. Güvenlik açısından çok sıkıntılı yani her şey, herkes çok korkuyordu. Amerika'nın sözleşmesi bitti, sözleşme imzalamadılar. Amerika bölgeden çekilince onun yerine başka terörist gruplar çıkmaya başladı. Annem burada yaşayamayacağımızı düşündü. Suçlular, teröristler devletin içinde. Mesela sana bir şey oluyor, söylüyorsun devlet seni korumuyor. Taliban'ın hazırlığı başlamıştı. İlçelerde Talibanlar baş göstermeye başladı. Her köyün ağası olur, komutanı mesela herkesin eski savaştan kalma silahlı olur. Benim dayım köyün komutanıdır. Her gece insanlar köylerde birilerinin kafası kesik buluyor, ölmüş. Devlet nerede? Millet çaresiz. Annem dedi artık yapamam. Baban gelirse işi yok savaş başlamak üzere. Herkes biliyor savaşın eşiğindeyiz. Herkes eşyalarını satıyorlar gidiyorlar. Bir gece hiç kimse ile vedalaşmadan sadece bir teyzeme söyledik. Kaçak olduğumuz için, gitmemizi isteyen var gitmemizi istemeyen var, polise haber verirler çevirirler diye söylemedik kimseye. (T. Kişisel Görüşme, 08.10.2022)

² İlk geldiğimde burada işe girdiğimde o kadar zordu. Herkes eğitimsiz, herkes işçi, kimse okula gitmiyor, herkes çalışıyor, ben de çalışıyorum, benim hiç geleceğim yok, ben ne olacağım, ben neydim, niye geldim. Annem çok ağladı. İlk teyzemin evine geldik teyzem bize borç para verdi bir ev kiraladık ikinci elden gittik eşyalar aldık. Hepimiz işe başladık. Tekstil girdik. Tekstil işini öğrenince kendimiz o işi yapmaya karar verdik, kendimiz patron olmak istedik. Bir dükkân kiraladık 9 tane makine ile. 2016'da geldiğimizde 4 ay çırak

lık yaptık. Geldiğimizde kaçak geldiğimiz için (kardeşlerim) okula giremediler. Ben çok üniversite okumak istedim ama kimliğimiz yoktu sınavlara giremezdik. Babam uzun süre iş bulamadı geceleri inşaat işlerine gitmeye başladı. Annem evde boncuk işi yaptı. 2 sene İstanbul'da kaldık ilk geldiğimizde, 2018'de Eskişehir'e gittik. 7 ay kaldık. Kardeşlerim çok okula gitmek istedi. İşçi kalmak istemedik. (T. Kişisel Görüşme, 08.10.2022)

³ Bir grup Gaziantep'te, bir grup Hatay'da. Özellikle Hatay'da eskiden Afganistan'dan gelen çok fazla Özbek ve Türkmenler var. Bir kere de Taliban döneminde getirmişler. (T. Kişisel Görüşme, 08.10.2022)

⁴ Afganistan'dan gelen Özbeklerin çoğu Zeytinburnu'nda. Bu aralar en çok da Çerçekköy, Beylikdüzü, Esenyurt o taraflarda. Hani kiralar arttı işler falan. Herkes işlerini güçlerini o taraflara taşıdılar. Daha fazla dağıldılar diyeyim. Eskiden en çok burada ama burada Zeytinburnu'nda ana göbeği yani merkezi diyebiliriz. Uygurlar var dükkânları var ticaret var, marketler, yiyecek içecek, restoranlar. Her yerde Uygur yemekleri falan. Ta Çin'den gelmişler her şeylerini taşımışlar. Hatta ben bu kumaşı da (üstündeki elbiseyi gösteriyor) Uygurlardan aldım. Afganistan'da atlas kumaş bize özel, Orta Asya Türklerine özel bir kumaştır. Çok fazla şeyler bilmiyor Afganistan'dan gelenler oradan getirmiyor. Sadece Özbekistan'da, Uyguristan'da o taraflarda var. Oradan aldım. Bir de şey var, kendimize özel tabaklarımız çanaklarımız, kendimiz kullanacağımız çayı içine koyuyorsun. Özbekistan'dan gelen Özbekler çoğu Aksaray'da diye biliyorum. Afganistan'dan gelenler sürekli Zeytinburnu'nda (T. Kişisel Görüşme, 23.10.2022).

Yalnızca çeşitli etnik ve kültürel dokusu sebebi ile göçmenler bazında değil, semti bilmeyişim ve kaynak kişimi de yeterince tanımayışım bu çalışmayı yaparken hissettiğim çekincelerin içindeydi. Sebebini bir şekilde onun da benden ve bu çalışmadan çekindiğine dair bir hisse bağladım çünkü içimde sürekli ona çalışmanın her detayını anlatarak güven verme kaygısı vardı. Ancak kendim de güven duyabilmek için ilk buluşmayı Zeytinburnu'nda onun belirlediği, ancak benim isteğim üzerine dışarıda bir mekânda gerçekleştirdik. O aslında buluştuğumuz an evine de misafir edebileceğini söylemesine rağmen çekinerek reddettim. Benden yalnızca bir yaş küçük, evli ve bebek bekleyen bir kadına karşı başta onu hiç tanımayan olmama rağmen duyduğum güvensizliği doğal olarak sorguladım ancak bu benim genel çekingenliğim ile mi ilgiliydi yoksa kendimi istemsizce konumlandığı yer itibari ile “göçmenlere” karşı duyduğumuz, öğrenilmiş ön yargılarımızla mı ilgiliydi bilmiyorum. Yine de “öteki” olarak konumladığımız bireyler bazında düşündüğümde ise onun duyduğu güvensizlik çok daha baskındır diye düşündüm ve bana güvenmesini sağlamaya çalıştım. Çünkü bu çalışma ile ne elde edeceğimin, onun nişanından topladığım görüntülerin dini hassasiyetler ile yetiştirilmiş bir grup Özbek göçmen kadın için önemli olduğunu biliyordum. Böylece uzun saatler süren sohbetimiz sırasında anlattığı şeylerden hem hüznüldüm hem tebessüm ettim ve onunla yaklaştığımızı hissettim. “Benliğin gelişim süreci içerisinde bireyler tek tek bireylerin ne düşündüğü ve beklentilerinin ne olduğuna bakarken bile zihninde genelleştirilmiş bir öteki anlayışı bulunmakta ve buna paralel olarak başkalarının onlara yönelik isteklerini kavramsal-laştırmaktadır” (Gökulu, 2019, s. 183).

Planlayacağımız bir sonraki görüşmenin onun evinde olmasını bu sefer kendim istedim. Yine biraz çekinerek, biraz da tedirgin olarak gittim ama onun bana güven duyması benim önceliğimdi ve sanki evine gelmek istemeyerek ona ayıp ediyormuşum gibi hissettim. Bu da alan araştırması ve etnografik veri sürecinde bize öğretilen, güven kazanma eylemi olarak uyguladığım bir yöntem miydi yoksa onun çalışmamı geliştirmeme yardım etmeyi kabul ederek hamile haliyle bana vakit ayırmasının verdiği mahcubiyetle mi ilgiliydi bilmiyorum. Yine de o ve ailesinin bana karşı gösterdiği misafirperverlik, hazırladıkları ve ikram ettikleri Özbek pilavı, Özbek mantısı gibi geleneksel Özbek yemekleri mahcubiyetimi daha da katladı.

“Öteki” Olmak

Toplamaya çalıştığım her veri, bir noktadan sonra istemsizce onu, Türkiye'ye göç ettikten sonraki adaptasyon süreçlerini ve çevreleri ile girdikleri etkileşimi anlamlandırmaya yönelik bir kaygıya dönüştü. Özellikle Afganistan'ı terk ederken hissettikleri isteksizliğin yanı sıra Türkiye'ye gelmek için de duydukları bir heves olduğunu gördüm. Bunun en büyük sebeplerinden biri Afganistan'daki olumsuz yaşam şartlarıdır. Taliban yönetimi ele almadan önce Afganistan demokrasi ile yönetilmekte, çeşitli bölümlerde eğitim veren okul, üniversite gibi kurumlar bulunmakta ve bugünkü şartlara oranla daha özgür yaşanmaktadır. Ancak Afganistan'da gelişmişlik seviyesinin düşük olması sebebi ile sanayileşmenin olmaması, halkın yalnızca tarım ve hayvancılıkla ilgilenmesi, dolayısıyla iş imkânlarının kısıtlı olması sebebi ile erkekler iş için farklı ülkelerde çalışmakta, kadınlar dikiş, nakış ve boncuk işi yapmaktadır. Din temelli yönetim biçimi sebebi ile kadın erkek ayrı eğitim almakta ve kız çocukları küçük yaşta itibaren kapanmakta, başörtüsü okullarda üniforma olarak kullanılmakta ve kadınlar *burka* ile gezmektedir. Sağlık ve güvenlik şartlarının da giderek kötüleştiği Afganistan'da özellikle etnik çatışmaların yükselmesi ile terör saldırıları çoğalmıştır. Afganistan etnik çeşitliliği sebebiyle birden fazla kültürün aynı anda yaşadığı ancak bu çeşitlilik sebebiyle kültürel çatışma ve eritme girişimlerinin düzenli olarak yaşandığı aktif bir bölgedir. Tarihsel süreç boyunca Arap, Hint ve Türk hükümdarlar tarafından fethedilen bu bölgede günümüzde Peştunlar, Tacikler, Hazaralar, Türkler (Kaynak kişi aracılığı ile öğrenilen, Afganistan'da kullanılan bir terim olarak Türk Tebarlar=Soylular anlamına gelen Özbek, Türkmen, Kazak, Kırgız) gibi etnik gruplar yaşamakta, dolayısıyla Afgan olarak nitelendirilen bir ulus-ırk bütünlüğü bulunmamaktadır.

En büyük ırki, dile bağlı, kültürel ve dinî gruplar olan etnik gruplar temel alınarak Afgan toplumu incelendiğinde, karşımıza on sekiz grup çıkmaktadır. Peştunlar, Tacikler, Türkler (Özbek, Türkmen, Kızılbaş, Kazak, Kırgız, Karakalpak), Hazaralar, Aymaklar, Beluciler, Brahuiler, Beluçlar, Nuristanlar, Rajasthaniler, Araplar, Hindular, Pamiriler, Sihler, Yatlar, Pencabiler, Darvaziler, Paşhailerdir. Ancak, Afganistan'da bu kadar çok sayıda etnik grup olmasına karşın, ülke içinde tek başlarına siyasi bir güç oluşturabilecek kadar nüfusa sahip olanlar sadece dört tanedir. Bunlar da: Peştunlar, Tacikler, Türkler ve Hazaralardır. (Çınarlı, akt. Hatunoğlu, 2022, s. 65)

Hatunoğlu (2022), Afganların yaşadığı yer anlamına gelen Afganistan'ın, siyasi ve coğrafi bir ideolojik kaygı ile isimlendirildiğini, bölgeye hakimiyet kuran Peştunlarca, diğer etnik gruplar üzerinde asimile edici bir bütünleşme aracı olarak Afgan milli kimliği oluşturulmaya çalışıldığını ancak bunun mümkün kılınmadığını aktarır. Dolayısıyla Peştun halk için kullanılmakta olan Afgan kavramı, Afganistan halkını tanımlamak için yeterli değildir, üstelik ülkenin etnik nüfus oranına göre üstünlük sağlayamamakta ancak devlet yönetiminde söz sahibi olmaları bakımından kültürel asimilasyona yönelik uygulamalar ile baskınlık göstermektedirler. Özellikle Peştun ve Tacik nüfusun baskıları sebebi ile diğer etnik grupların ötekileştirildiği gerek ülke tarihi ve iç savaş dönemi verileri, gerek ise bu çalışma kapsamında elde

edilen bilgi ve söylemlerce desteklenmektedir.⁵ Bölgede din temelli mezhep çatışmaları, dil ve eğitim bazında kültürel bir ayrımcılık yapıldığı görülmektedir ve bu durum konuşmalarımızın farklı zamanlarında çok kez dile getirilmiştir⁶.

Özbeklerin, Afganistan'da yaşadıkları bu ötekileştirilmeyi göç ederek geldikleri yeni bir ülkede de yaşamış oldukları algısı içerisinde, istemsizce arka arakaya ayrımcılık yaşayıp yaşamadıklarına yönelik sorular sordum. Türkiye'deki deneyimlerini aktarırken, göç ettikleri yıl 3 yaşında olan şimdi ise 10 yaşına giren kardeşine, okulda arkadaşlarının "Sen Türksün" dediklerini ve bundan memnun kaldığını, yalnızca bazen göçmen grupların yoğun olduğu bölgelerde kendi dillerini konuşmaları üzerine çevre halktan tepki aldıklarını ayrıca ev ve nişan için salon kiralama sürecinde mekân sahiplerinin göçmen ve yabancılara kiraya verme konusunda çekinceleri olduğunu söyledi ancak bunları da kişisel algılamadığını ve haklı bulduğunu da ekledi.

Ondan edindiğim bilgileri yoğunlukla, katıldığım nişan özelinde ve müzikal pratikler bazında yorumlama eğiliminde olduğum için Türkiye ve Türk kültürüne yönelik fikirlerini, adaptasyon ve etkileşim sürecini sordum ve Türkiye'yi kendi vatanlarından ayırmadıklarını öğrendim⁷. Bu durum onların çevrelerine ve etkileşimde buldukları kültürel pratiklere de uyum sağlamada istekli olduklarını göstermektedir.

Müzikal Pratikler ve Nişan Örneği

Bu çalışma içerisinde mekân, taşıma ve yeniden inşa gibi kavramlar Afganistanlı Özbek Göçmenlerin nişan eğlencesi üzerinden müzikal pratikler özelinde incelenmesi bakımından önemlidir çünkü müzik bireylerin uyum sürecinde önemli ve bütünleştirici bir kültürel eylemdir. Müzik aracılığıyla toplumsal yapının bütünlüğü korunur ve kültürel değerlerin devamlılığı sağlanır. İnsanların birbirileri ile en kolay etkileşime girebildikleri ve uyum sağlayabildikleri alanlar şüphesiz ki topluluk halinde icra edilen eylemlerdir ki bunlar bayram, şenlik, cenaze, düğün gibi kalabalık etkinliklerden oluşur. Bu etkinlikler özelindeki incelemeler ise kültürel etkileşime dair sembollerin okunabilmesini sağlar. Müziğin kulaktan kulağa duyulup yayılabilir, etkinlikler aracılığı ile aktarılıp taşınabilir ve pratikler ile pekiştirilip uyum gösterilebilir özelliği ise kültürel etkileşim düzeyini algılamada önemlidir.

Sosyokültürel bağlamda toplumun etkisi ile inşa edilen müzik, aynı zamanda toplumu sürekli olarak etkileme işlevine sahip olur. Müziğin bu işlevi, ait olduğu toplumun, sosyal ya da kültürel alanlarda, yönlendirilmesinden zaman ve mekâna uyum sağlama sürecinde şekillendirilmesine kadar uzanan geniş bir alana sahiptir. Ait olduğu toplumun tarihî ve kültürel geçmişine dair birikiminden referanslarını alan müzik, kültürel belleğin aktarımında ve gerektiğinde kültürel kimliği yeniden inşası sürecinde, geleneksel ve değişime uyumlu karakteriyle geleceğin güncellenmesine yardımcı olur. (Akin, 2018, s. 107)

Burada zaman ve mekân gibi olguların da kültürel belleğin oluşumu, aktarımı ve taşınmasında önemli belirteç ve değişkenler olması önemlidir. 2016 yılında İstanbul'a, 2018 yılında da Eskişehir'e göç eden Afganistanlı Özbek göçmenlerin ülkelerinde gerçekleştirmiş olduğu nişan-düğün gibi eğlencelerde sergiledikleri müzikal pratikleri göç aracılığı ile yeni mekânlarına taşıdıkları ve yerleştikleri bölgelerde müzik kültürlerini yeniden inşa ettikleri görülebilmektedir. Sosyal ve beşeri bilimlerin önemli konularından biri olan mekânın neresi olduğu özellikle sorgulanmaktadır ve bu hususta mekân; birey ve toplumların yüklediği kültür ve semboller bazında, onunla iletişim ve etkileşim içinde olan her değişken için farklı bir yer demektir. Bu sebeple mekân somut ve fiziksel olanın ötesinde hareketli ve değişken bir olgudur. Sonuç olarak insanların ait oldukları kültürel yaşantı ve yaşam alanını yeni bir mekâna taşıması ile hem kültürel belleğin aktarımı hem kültürel etkileşim aracılığı ile yeni bir üretim ve temsiliyet sürecinin başlaması dikkat çekicidir.

Diğer bir ifadeyle "mekân taşıma" hem şekilsel hem de fonksiyonel anlamda kullanım mekânının farklılaşmama durumunu ifade etmektedir. "Mekân taşıma" = "Habitat Transference" olarak karşılık bulmak mümkün. Mekân taşıma kavramı, insan yaşamında etkili, belirleyici olan tüm mekânların ya da gerekli görülen bazılarının göç edilen yere tasarım olarak (dizayn) ya da dekor olarak taşınmasını, nakledilmesini ifade eder. Burada mekân ve unsurları ile bizzat somut, coğrafi bir mekân ile onu oluşturan ve özellikle insan tarafından tasarlanarak eklenmiş unsurlar diğer bir ifadeyle sosyokültürel olan boyutu ve onların konumlanış biçimi kastedilmiştir. Dolayısıyla taşıma ifadesiyle de önemli ölçüde tasarımı (dizayn) veya dekoru ve aynı şekilde sosyokültürel çevreyi nakletmeyi temel almaktadır. Ancak mekânı birebir taşımak değil, soyut olan tasarımı ya da dekoru taşımak ve göç edilen yerde yeniden inşa etmektir. (Coşkun ve Çetin, 2022, s. 395-396)

⁵ Sürekli bizim sayımız daha çok diye göstermek için bizim sayımızı her zaman kitaplarda da tarihlerde de yanlış, eksik yazıyorlar. Tarihlerimizi her şeyimizi eksik, az gösteriyorlar. Şimdi Afgan diye komple herkese Afgan ismi takmışlar ama biz Afganistan'da Peştunlara Afgan diyoruz. Sen Özbeksin, sen Türkmensin diye sürekli ayrımcılık var orada. Biz evlerde kendi aramızda sürekli Özbekçe konuşuyoruz ama resmi yerlerde Farsça. Konsolosluga gidersin ben Farsça konuşup iletişim kururum ama resmi dili Peştu dilidir diye üstüne basa basa söylüyorlar, kimse Peştu dili yüzde yüz bilen yok yani yüzde elli bilen de yok. (T. Kişisel Görüşme, 08.10.2022)

⁶ Afganistan'da çok ayrımcılık yapıyorlardı. Amerika'da hani siyahlar beyazlar diye ayrımcılıklar var ya. Farslar ve Taciklerle anlaşamıyoruz. Aynı sokakta büyüyoruz aynı okullarda

okuyoruz yine de yeri geldiğinde siz Özbeksiniz. Biz de siz Taciksiniz. Biz fazla onlara yüklenmiyoruz ama Tacikler asla Özbekçe konuşmayı bilmezler bir de konuşmazlar ama Özbekler Afganistan'da yüzde doksan sekiz herkes Tacik dilini konuşuyorlar. Okullarda da zaten her şey Tacik dili orada Dari diyorlar. (T. Kişisel Görüşme, 23.10.2022)

⁷ Türkiye diyince Afganistan'da biz, sanki anavatanımızı konuşuyor gibiyiz (...). Bir de benim teyzem ta eskilerden burada yaşadıkları için bizim de bazı akrabalar burada 30 sene, 25 sene önceden gelmişler. Ara ara Afganistan'a gidiyorlar, anlatıyorlardı Türkiye'yi. Biz de sürekli merak ediyorduk. Yabancı bir ülke diye hiçbir zaman öyle bir zihniyetimiz yoktu. (T. Kişisel Görüşme, 23.10.2022)

Çoşkun ve Çetin (2022), mekan taşıma kavramını fiziksel bir alan olarak ele almakta ve Özbek göçmenlerin yaşam alanlarındaki kültürel değerlere dekor ve dizayn bazında yaklaşmaktadır. Buradan hareketle referans alınan mekân taşıma kavramı, bu çalışmada müzikal pratikler odağında kullanılmış ve sosyokültürel boyutta incelenmiştir. Bireyler, toplumlar ve kültürel değerler için mevcut mekânın taşınması, bazı anlam ve sembollerin yeni bir yer ile etkileşime geçerek yeniden inşa edilmesi demektir. Bu süreçte yeniden inşa edilen kültürel değerler, gelinen bölge kültürüne karşı bir adaptasyon sürecini de içerir. Dolayısıyla mevcut hakim kültüre dair pek çok pratik bir araya gelerek kolektif bir kültür haline gelir.

2018 yılı, Özbek göçmenlerin Eskişehir'e kimlik başvurusu yapmak üzere 7 aylık bir süreç için yerleştikleri, burada nişan eğlencesi düzenledikleri senedir. Eskişehir'in göçmen mahallelerinden biri olan Çankaya'da bir düğün salonunda gerçekleşen nişana kız ve erkek tarafının İstanbul, Ankara ve Eskişehir'deki akrabaları ile göçmen mahalle sakinleri davet edilmiştir. Düzenlenen tüm etkinliklerin kadın-erkek ayrı yapılması sebebi ile nişan töreni de önce erkeklere verilen yemek ile başlamış, ardından erkeklerin salonu boşaltması ile kadınların eğlencesi devam etmiştir.

Şekil 1. Özbek Pilavı



Kaynak: Kişisel Arşiv, 22.07.2018

Şekil 2. Nişan Şekeri



Kaynak: Kişisel Arşiv, 22.07.2018

Nişan eğlencesinde gözlemlenen önemli kültürel sembollerden biri, davetlilere ikram edilen Özbek pilavı ile tül-bent içinde dağıtılan şeker ve çerezlerdir. Özellikle Özbek pilavı, Özbeklerin özel gün, davet, eğlence ve misafir

Şekil 3. Nişan Eğlencesi



Kaynak: Kişisel Arşiv, 22.07.2018

ağırlamalarında geleneksel olarak hazırladıkları bir yemektir. Tülbent içi şekerlemenin amacı ise eğlenceye katılan davetlilere hoş sohbet, ağız tadı ile bir eğlence sunmak ve yeni nişanlı çiftin evliliklerinin bereketli olması temennisidir.

Nişan eğlencesi, kız ve erkek tarafı kadınlarının dansları ile başlamıştır. Erkek tarafı kadınları kayıt alınmasını istememiş, kız tarafı akrabalarının onayı ile yalnızca bahsi geçen kadınların kayıtları alınmış ancak görüntülerin bulanıklaştırılarak kullanılması uygun bulunmuştur. Müzikler, nişan öncesinde gelin ve kız kardeşleri tarafından hazırlanan bir listeye kayıttan çalınmaktadır. Özbek göçmen kadınların tamamının kapalı olması, nişan eğlencesinin kadınlara özel gerçekleşmesi ve Özbeklerin tanıdıkları arasında müzisyen bulunmaması sebebiyle canlı müzik çalınmamaktadır. Afganistan'da gerçekleşen nişan ve düğün eğlencelerinin de gün geçtikçe kayıtlı müzik yayını ile yapıldığı ancak eski zamanlarda köylerde erkeklerin, avlularda davul zurna eşliğinde eğlendikleri, kadınların ise ev içi eğlencelerinde def çalarak şarkı söyledikleri aktarılmıştır⁸. Özellikle son yıllarda gelişen kayıt teknolojileri ve küreselleşme sebebiyle melezleşen popüler müzik örneklerinin Afganistan müziklerine de yansıdığı ve eğlencelerde bu şarkıların çalındığı görülmüştür⁹.

Nişanda kayıttan çalınan şarkıların kısıtlı bir listeden oluştuğu ve örneklerin güncel tarihli popüler parçalar olduğu ancak bu parçaların da zamanla düğün ve eğlencelerde çalınmasının gelenekselleştiği saptanmıştır. Bahsi geçen örneklerden biri Jamshid Parwani tarafından icra edilen “Gonjeshkake” isimli parçadır¹⁰. Serçe dansı ve serçe müziği anlamına gelen bu şarkının, Afganistan'da oldukça popüler olduğu ve çeşitli versiyonlarının kaydedildiği belirtilmiştir. Özellikle Farsçanın bir lehçesi olan Tacik dilinde söylenmesine rağmen Özbeklerin yoğunlukla yaşadıkları Afganistan'ın kuzeydoğusunda bulunan Katagan bölgesinin ve bir Türk Tebar sazı olan dombranın şarkı sözlerinde geçmesi önemli bir husustur. Ayrıca şarkıya eşlik eden kadınların dansı, Kuzey Afganistan'ın Özbekistan sınırında yaşayan Özbeklere özel bir dans olarak belirtilmiştir ancak Afganistan'ın kültürel çeşitliliği sebebi ile bölgede yaşayan farklı etnik gruplar arasında da bu şekilde dans edilebildiği aktarılmıştır.

⁸ Son zamanlarda çok fazla müzik (kayıttan) kullanılıyor. Genelde def var. Köyün ağasıya davul zurna kiralyorlar. Canlı müzik genelde kadınlar çalıyor, bütün düğünlerde def var bir de tabla. Düğün salonlarında genelde şarkıcı geliyor müziği elektronik orglardan çalıyor. Şehirlerde parası, durumu olanlar salonlarda. Salonları çok büyük hem de masrafı yüksek. Düğünde erkek tarafı baya bir yıpranıyor (. . .) Müzisyenler çok fazla erkekler olduğu için kadın müzisyenler yoktur çok Afganistan'da. Erkekler çalıyor kendi aralarında oynuyorlar, kadınlar karışmıyor başka bir avluda erkeklere özel. Her düğünde getiriliyor yarı erkekler oynuyor, yarı erkekler çalıp şarkı söylüyor. Kadınlar kendileri def, tabla bir de bu müziklerden çalıyorlar. (T. Kişisel Görüşme, 23.10.2022)

⁹ Saïid Sayad – Dokhtarak Haa (Kızlar)

Vay bu kızlar yüzünden,
Vay bu güzeller yüzünden,
Yürekler kan dolduruyor.
Bizi istemedikleri zaman evden kovuyorlar.
Evsizin derdini her eve söyleme,
Herkes bizi söyleme ve yabancılar söyleme.
Benim gibi evsiz derbederin halini,
Gidip dilber yârimin yanına söyleme.

<https://www.youtube.com/watch?v=Ege7WkW6wJ4>, Erişim Tarihi: 12.10.2023, Çev. T. Kişisel Görüşme, 29.10.2022.

¹⁰ Jamshid Parwani - Gücüşkek گنجشک Gonjeshkake / Gunjeshkak

Cemşid çalmaya başladı, yüreklerden çalıyor.
Dikkat et boş bırakma, bu uzun oyun pistini.
Oyna oyna naz ile, yüreğine göre çalacağım.
Hevesin yerine gelsin, yakınma şikâyet etme sonra.
Oyna oyna çiçek gibi, kabulün güvercinleri gibi.
Kâküllerini sallayarak, sümbül taneleri gibi.
Bu dombra sesine, ikişer ikişer adım atarak oyna.
Katagan(yörenin adı) dansıyla yüreklerde istek bırakma.
Gençler alkışlayın, oynayın hep birlikte alkışlayın.
Bu güncüşkek müziğine kol ve kanat sallayın.
Oynayın yavaş yavaş.
Oynayın yavaş yavaş.

<https://www.youtube.com/watch?v=2U4u2V1L1KM>, Erişim Tarihi: 12.10.2023, Çev. T. Kişisel Görüşme, 29.10.2022.

Müzik örnekleri arasındaki tek Özbekçe şarkı Begzod İsmoilov'a aittir¹¹. Bu şarkı popüler müziğin elektronik ses ve mix özellikleri ile birleştirilmesine rağmen İsmoilov'un sahne performanslarına, genç kadınlar tarafından icra edilen geleneksel Özbek dans ve figürleri eşlik etmektedir. Nişan sırasında ise kız tarafı kadınlarının çember halindeki dansları bana bu şarkıya eşlik eden özel bir dans olup olmadığı hissiyatını vermiştir ancak nişan eğlencesi özelinde icra edilen bir dansın bulunmadığı aktarılmıştır¹². Görücü usulü evliliğin uygulandığı Afganistan'da, etnik hassasiyetler sebebiyle insanlar kendi topluluklarından ve akrabalarından kız alıp vermektedir¹³. Bu durum şarkı sözlerine de yansımaktadır¹⁴.

Nişan eğlencesinin en önemli anlarından biri, Özbeklerden oluşan bir eğlencede Ankara oyun havalarının çalınıp oynanmasıdır. Kayıttan çalınan Ömer Faruk Bostan'ın *Erik Dalt, Sen de mi Oldun Ankaralı ve Huriyem* isimli parçalarından oluşan düzenlemesi, kalabalık bir Özbek kadın grubu tarafından oynanmıştır.

Toplumbilim ve kültür araştırmalarının bulgularına göre, çok kültürlü ortamdan bir başka kültürel ortama yerleşen topluluklar, egemen kültüre daha kolaylıkla uyum sağlamaktadır. Aynı tür araştırmalar, egemen kültür şemsiyesi altında yaşamış grupların diğer kültürlerle bütünleşmesinin hızlı gerçekleştiği, yani kültürel çeşitliliğe sahip grupların daha fazla çeşitlenmeye açık oldukları, farklı kültürlerle temastan kaçınmadıkları saptamasını yaparlar. (Dikmen v.d., 2019, s. 47)

Bu durum Özbek göçmenlerce, gelinen bölge kültürüne yönelik bir uyum ve adaptasyonun yaşandığını, ayrıca çokkültürel bir performansın yeni melez kültürel değerler oluşturduğunu göstermektedir¹⁵. Kadınların eğlencesinin ardından, gelin ve damadın salona girişleri geleneksel bir şarkı ile gerçekleşmiştir. Nişan merasiminin de açılış parçası olan *Ahesta Bero*'nun¹⁶, Afganistan'da geleneksel ve özel bir şarkı olduğu belirtilmiştir¹⁷. Afganistan'da eski zamanlardan günümüze kadar bu şarkının farklı versiyonları nişan, düğün, gelin alma ve uğurlama şarkısı olarak kullanılmıştır. Özellikle gelin ve damadın mekâna girişinde kullanılan bu şarkı, 19. ve 20. yüzyılda Afganistan geleneksel müziğini yönlendiren önemli üstatlar tarafından, zaman içerisinde ise farklı sanatçılar tarafından farklı enstrümanlarla ve tarzlarda seslendirilmiştir. 20. yüzyılın en tanınmış Afgan müzisyenlerinden biri olarak kabul edilen Ustad Qasim (Kâsım), Klasik Hint Müziği ile yoğrulan Afgan müziğini, Afganistan folkloru ile şekillendiren isimlerden biri olmuştur.

Kuşkusuz son yüzyılda Hint ve ardından Batı müziğinin yükselişinin Afgan halk müziğine de etkisi oldu. O yıllarda kitle iletişiminin tek yolu olan Afganistan Radyosunu ele geçiren yeni tarzlar, Yerel müziği izole ettiler. Ancak bazı durumlarda bu sanatçılar unutulmuş yerel şarkıların bazılarını yeni bir formatta yeniden düzenlediler. Ve bugünün orkestralarında uyguladılar. Ustad Qasim tarafından yeniden yapılandırılan ve söylenen ünlü şarkılar "Asta Boro" ve "Nazi Jan" bu kategoride yer alıyor. (Amiri, 2020, s. 35)

Ayrıca Ustad Qasim'in Dari dilinde, Hintçe, Urduca ve Peştuca şarkıları bulunmaktadır. Afganistan'ın 2006'ya kadar kullanılan milli marşı da Ustad Qasim'e aittir. Ustad Sarban ise Batı müzik unsurlarını Afgan müziği ile birleştirmesi

¹¹ **Begzod İsmoilov – Og'alari Bor Shuni (Abileri Var Şunun)**

Fena göresim geldi,
Dudaklarından öpesim geldi.
Dolaşıp gidersem,
Seninle evlenirsem.
Ağabeyleri var şunun,
Gülüm bey, Sotim bey,
Her gün yanında vay vay.
Ağabeylerini aldatıp,
Bir yere göndersene.
Yap quyonda (bir mekan ismi) seni bekliyorum,
Orada bekliyorum gel.

<https://www.youtube.com/watch?v=XuzZ6CIZsEE>, Erişim Tarihi: 12.10.2023, Çev. T. Kişisel Görüşme, 29.10.2022.

¹² *Burada çok güzel danslar var, çok merak ettiğim o halayı bir türlü öğrenemedim bir de Roman. Youtube'dan bir ara izledim. Hani arkadaşlarla birlikte yapsan öğrenirsin.* (T. Kişisel Görüşme, 23.10.2022)

¹³ *Genelde teyzekızına çok sıcak bakıyorlar evliliklerde. Akraba evliliği çoktur, önce akraba ve yakınlardan kız beğeniyorlar, eğer beğendiği biri olmazsa uzaklardan bakıyorlar.* (T. Kişisel Görüşme, 29.10.2022)

¹⁴ **Aria Band - Dokhtor Khala (Teyzekızı)**

Teyzekızı lale çiçeği,
Niye benim bahçeme gelmiyorsun?
Yüreğim gamdan kebab oldu,
Niye benim bahçeme gelmiyorsun?
Ey rubabımın teli,
Niye cevap vermiyorsun?
Yüreğim gamdan kebab oldu,
Niye benim bahçeme gelmiyorsun?
Niye akraba ve yakınlarına söylemiyorsun?
Niye benim bahçeme gelmiyorsun?
Ben akraba ve yakınlarıma söyledim,
Niye benim bahçeme gelmiyorsun?
Bizimkiler seni istemeye gelecek sen ne diyeceksin?

<https://www.youtube.com/watch?v=U8DFQSiCAy4>, Erişim Tarihi: 12.10.2023, Çev. T. Kişisel Görüşme, 29.10.2022.

¹⁵ *Biz karıştık Türkçe, Özbekçe, Afganca. Biz genelde çalışıyoruz Türkçe şarkıları Özbekçe'ye yakın hem de böyle oyun havaları çok güzel. Özbekçe biraz cırtlak (tiz), Türkçede hareketli ama biraz daha şey. Mesela Roman havaları biz oynamayı bilmediğimiz için çalmıyoruz. Biz ilk Türkiye'ye geldiğimizde Türkçe oyunları pek bilmiyorduk ama yine de oynamaya çalışıyoruz. Bir de halay çekmeyi bilenler çeker. Yeni geldiğimiz için oyun havalarını tam bilmiyoruz ama bu (Ankara havaları) basit. Bizden daha eski gelenek biliyorlar, Türk düğünlerinden öğrenmişler. Onlar bizi düğünlerine davet ediyorlar, biz de baka baka öğreniyoruz.* (T. Kişisel Görüşme, 08.10.2022)

¹⁶ **Ahesta Bero (Giriş ve Uğurlama Şarkısı)**

Ben sarı gül gibi sana duacıyım,
Ta ki beyaz gül gibi olsun saçların.
Yavaş yürü pürüzsüz sedir yavaş yürü.
Yavaş yürü parlayan Ay yavaş yürü.
Senin aşkın benim derviş canım içindir.
Yabancı olmayacak illa ki benim yakınımıdır,
Dedim gamdan kaçmak için yolculuk yapayım uzağa gideyim.
Adım adım senin gamın benim peşimdedir.
Yavaş yürü pürüzsüz sedir yavaş yürü.
Yavaş yürü parlayan Ay yavaş yürü.

<https://www.youtube.com/watch?v=RgidFwnLHEs>, Erişim Tarihi: 12.10.2023, Çev. T. Kişisel Görüşme, 29.10.2022.

¹⁷ *Şarkının adı yavaş adım bas yani kibarca yürü anlamına geliyor. Ömer Hayyam'ın şiridir çok anlamlı bir şiridir. Bu şarkının sürekli tekrarlayan bir dörtlüsü var herkes onu sürekli tekrarlıyor ve kendi hikâyesini, kendi şirini araya okuyorlar ama bu şirin arasında ahesta bero mahe man ahesta bero bu cümlelerin arasında Ömer Hayyam'ın şirini okumuşlar. Bu çok önemlidir, bütün bölgede bütün Afganistan'da yani, bütün düğünlerde bu gelinlerin girişinde, girişinde okuyor. Tarihine bakılrsa çok eski yani 100 yıl, 200 yıl daha öncesinden kalmış bir şarkıdır. Yüksek Yüksek Tepeler gibi bir şey. Türkiye'de hani Yüksek Yüksek Tepeler diye bir şarkı var ya, köylerde her yerde okuyor bu da. Geline babasının evinden çıkarırken ya da damadın evine girerken, giriş çıkışlarında bu şiri her zaman okuyorlarmış.* (T. Kişisel Görüşme, 22.11.2022)

ile tanınarak özelleşmiş, Afganistan'ın en popüler sanatçıları arasında yer almıştır. Özellikle Sarban'ın *Ahesta Bero* yorumlaması ülke genelinde düğünlerin önemli bir şarkısı haline gelmiştir. *Ahesta Bero*'nun gelin, damat ve aileleri için bu kadar önemli olması ise acıklı bir hikâyeye dayandırılmaktadır¹⁸.

Müzikal pratikler odağında yapılan bu çalışmada gözlemlenen önemli anlardan bir diğeri de gelin ve damadın, girişlerinin ardından davetliler önünde Türkçe bir şarkı eşliğinde açılış dansı yapmalarıdır. Girişte çalınan *Ahesta Bero* ile davetliler arasına gelen çift hemen ardından *Olmazsa Olmazsın* isimli Türkçe bir şarkı eşliğinde Avrupa kökenli ve vals formulu, günümüz modern salon düğünlerinde görülen, çiftlerin karşılıklı dans ettikleri ilk dans ya da açılış dansı adı verilen pratiği gerçekleştirmişlerdir¹⁹. 2015 yılında İlyas Yalçıntaş ve Büşra Periz adındaki Türk şarkıcılar tarafından seslendirilen, Enbe Orkestrası'nın eşlik ettiği *Olmazsa Olmazsın* isimli bu parça ile yapılan açılış dansına Özbek göçmenlerce anlam yüklendiği ve bunun da çalışma kapsamında önemli bir sembol olduğu düşünülmektedir²⁰.

Giriş dansının ardından gelin ve damat masalarına oturmuştur ve ailenin büyük erkekleri nişan yüzüklerini takmak üzere salona gelmiştir. Aile üyeleri ve davetlilerin içinde yüzükler takılarak söz kesilmiştir ve bu merasimin ardından erkekler gelin ve damadın önlerinde dans ederek kutlama yapmışlardır.

Şekil 4. Erkeklerin Dansı



Kaynak: Kişisel Arşiv, 22.07.2018

Özellikle kadın ve erkek ayrı eğlenilen bir tören olmasına rağmen akraba erkeklerin salona gelerek dans etmeleri, içlerinden evli oldukları söylenen bir kadın ve bir erkeğin çembere çekilerek dans ettirilmeleri önemli detaylardır.

Söz kesimi ve kutlama dansının ardından erkeklerin salondan ayrılması ile nişan pastası, gelinin kız kardeşleri ile birlikte getirilmiştir. Pastayı kesecek olan bıçak, iki kız kardeş arasında sırayla paylaşılarak, *bıçak dansı*²¹ adı verilen bir performans sergilenmiştir. Bu dansın amacı damattan para koparmaktır. Damat, kız kardeşlere istedikleri parayı vermeden bıçağı alıp pastayı kesemez.

Pasta şarkısı ve bıçak dansı olarak geçen bu şarkının Afganistan genelinde tüm nişan ve düğün eğlencelerinde kullanıldığı aktarılmıştır²², ancak yine yukarıdaki örneklerde olduğu gibi popüler müzik unsurlarını içermektedir. Bu dansın ardından damat, kız kardeşlere para verdikten sonra bıçak damada teslim edilmiş ve pasta kesilmiştir. Pasta kesimi ile kadınların eğlenceleri devam etmiş ve davetlilerin salondan ayrılmaya başlaması ile nişan sona ermiştir. Gözlemlenen

¹⁸ Bir zamanlar çok zengin bir adam varmış, adamın güzel bir tane kızı varmış. Komşusu da çok fakara, gariban bir insanmış. Bir tane oğlu varmış çok hayat dolu delikanlı bir oğlu varmış. O da bir ayakkabıcıda çalışıyormuş. Bu kızın babası ise altıncı, tacirmiş çok zenginmiş. Çok istiyorlar istiyorlar kızı vermiyorlar. En sonunda bütün mahalleyi toplayıp, aksakallılarını topluyorlar. Siz araya girin, kızını versin diye en sonunda büyüklere sözünden geçemiyor adam kızını veriyor ama düğün gecesi dört beş kişi, yüzleri belirsiz, kimliği belirsiz dört beş kişi damada saldırıyorlar. Tam düğün gecesi damadın kanlı gömleğini götürüyor evine, kanlı elbiselerini gönderiyorlar. Damadı öldürüyorlar, bıçaklıyorlar falan. Yani evleniyor ama yetişemiyor eşine. Onun annesi ilk defa okumuş, bunun tarihi de ilk oradan başlamış. Çok hüznü bir hikâyesi var. Afganistan'ın en ünlü ilk musiki hocalarından birisi Ustad Sarban çok değerli çok eski bir hoca, müzik hocasıdır Afganistan'da. O seslendirmiştir. İlk başta Ustad Qasim (Kasım) diyor, Afganistan'ın musikisinin babası olarak tanınıyor, ilk o seslendirmiş. Ondan sonra çok değerli müzisyenler sırayla okumuşlar yani bütün düğünlerde genel olarak giriş şarkısı olarak kabul edilmiştir, çalınıyor sürekli. (T. Kişisel Görüşme, 22.11.2022)

¹⁹ O bizden gelme değil, bu Türkiye'den alınma. Bizde gelin damatlar dans etmezler. Mesela gelir öyle bir yerde otururlar. Giriş şarkısı oluyor geliyorlar ama öyle yan yana oturuyorlar dans yok. (T. Kişisel Görüşme, 08.10.2022)

²⁰ Türkiye'ye geldiğimiz için, daha fazla Türk şeyi benimsiyoruz. İşte kültürünü falan.

Türkiye'nin kültürü bizim kültürümüz gibisinden olduğu için daha fazla Özbekçe, Türkçe. Türkçeyi de Özbekçeymiş gibi kendimizmiş gibi. (Dans hakkında konuşuyoruz) bu burada gördüğümüz bir şeydi. (T. Kişisel Görüşme, 08.10.2022)

²¹ **Damaade Aziz (Pasta Kesme Şarkısı & Bıçak Dansı)**

Kıymetli damat, bak bir çare düşün.

Param çıkar, keki kes.

Çiçekli bıçağı kullan.

Param çıkar, keki kes.

Bu ortada duran güzel kek,

Aşkın sırrı içinde gizlidir.

Nazlı damat biraz dayan.

Param çıkar, keki kes.

<https://www.youtube.com/watch?v=B6DAJW17xtw>, Erişim Tarihi: 12.10.2023, Çev. T. Kişisel Görüşme, 29.10.2022.

²² Gelenek olarak böyledir. Damada pasta bıçağını vermezler, para vermesi lazım. Orta Asya'da, İran'da da var, Afganistan'da da var. Özbekistan'da var mı yok mu bilmiyorum. Bütün düğünlerde oluyor, pasta kesmeden önce genelde gelinin kız kardeşi oynar. (T. Kişisel Görüşme, 08.10.2022)

Şekil 5. Eşli Dans



Kaynak: Kişisel Arşiv, 22.07.2018

Şekil 6. Bıçak Dansı



Kaynak: Kişisel Arşiv, 22.07.2018

eğlence içerisinde Özbek, Afgan ve Türk kültürlerine dair melez kültürel pratiklerin uygulandığı, kullanılan şarkıların kısıtlı bir listeden oluşarak tekrar ettiği saptanmıştır. Şarkıların geneli Tacik dilindeyken, bir tanesi Özbekçe, Ankara oyun havaları ile açılış dansı ise Türkçe örneklerden oluşmaktadır. Şarkı sözlerinin genel itibarı ile düğün ve nişana dair anlamlı sözler içermediği, yalnızca dans amaçlı hareketli parçalar olması ile tercih edildiği görülmektedir. Bu durum görüşülen Özbeklerce de dile getirilen bir durum olmuştur ki Afganistan müziği İrani, Arap ve Hint kültüründen unsurlar barındırması sebebi ile eski zamanlarda şiir üzerine geliştirilen bir şarkı söyleme geleneği olarak tasavvuf kültürünü yansıtmaktadır. “Afgan müziği büyük ölçüde şarkılardan oluşur. Bununla birlikte, sözel olmayan müziğin de önemli bir repertuarı vardır. Bu ülkenin müzik kültüründe şiirin özel bir yeri vardır. İran ile de pek çok benzerliği olan Fars şiirinin mirası, halk arasında büyük önem taşır” (Amiri, 2020, s. 34). Geleneksel müziklerin zamanla Afganistan’da da günümüz popüler müzik akımlarından etkilenerek değiştiğini ve bu durumdan rahatsız olduklarını belirten Özbek göçmenler, eski zamanlarda ünlü şairler, filozof ve Sûfiler tarafından yazılan sözlerin icra edildiğini ve bu sözlerin anlamlı olduğunu ancak yeni popüler şarkılarda sözlerin hiçbir anlamı olmadığını ve değerinin de kalmadığını aktarmıştır.²³ Amiri de (2020, s. 35) Afganistan pop müziği ile ilgili şunları söyler:

Geniş bir dinleyici kitlesine sahip yeni bir tarzdır. Bu tarz, 1921’de Afganistan Radyosunun kuruluşundan bu yana ortaya çıktı. Pop müziği, özellikle 1940’tan sonra çeşitli Batı enstrümanlarının tanıtılmasından sonra gelişti. O zamanlarda Afganistan Radyo ve Televizyonunda, bu tür şarkıcılara ve bu tarza amatör deniyordu.

Eski zamanlara dair, Afganistan’daki müzik pratikleri hakkında yapılan görüşmede ise, insanların nişan, düğün gibi eğlenceler dışında da evlerde toplanarak müzikli sohbetler düzenledikleri belirtilmiştir. Misafir ağırlama, bebek

²³ Bakıyorum Türkiye’de de rap diye bir müzik var, bir rapçi gelirse buraya bakıyorsun meydanlar dolmuş herkes orada hazır. Ama normal bir [geleneksel] şarkı, türkii olsun sayılı kişiler, kimsenin ilgisini çekmiyor. Bizim orada da çoktur, buraya geldim burada da aynı şekildedir. Müzik eskiden gelen bir şeydir, daha çok o zamanlar anlamlı şiirler

söyleniyormuş, bir şeyler ifade ediyormuş en azından ne demek istiyor adam, maksadı ne, amacı ne. Şimdi bazı şiirlerde [şarkı sözü] bakıyorum ne ifade etmek istiyor anlayamazsın. (A. Kişisel Görüşme, 23.10.2022)

doğumu, özel günler ve sohbetli toplantılarda kadınlar ev içlerinde eğlenceler düzenlemekte, duara/daire-def ve tabla gibi enstrümanlar ile şarkılar söyleyerek dans etmektedirler.

Def kelimesinin aslı daf olup, Farsça'dır. Arapça'sı daire'dir. Daire şeklindeki tahta bir kasnak üzerine ince deri gerdirilmesi ile elde edilen basit ve vurmali bir müzik aleti olduğundan bu ismi almıştır. Sümerlerden beri bütün eski coğrafyada bilinen def günümüzde de diğer bütün Afganistan halkları ile beraber bu ülkede yaşayan Türkler tarafından da kullanılmaktadır. Diğer bölge ülkelerinde olduğu gibi müzik icra edenlerin severek kullandıkları def, özellikle kadın ve genç kızların, aile eğlenceleri ve düğünlerde çaldıkları müzik aleti olarak öne çıkmıştır. (Akyüz, 2016, s. 167)

Kadınlar arasında sesi güzel, şarkı söylemeyi seven ve performansı ile bilinen kadınlar bilhassa bu toplantılara davet edilmektedir. Ancak yönetim biçiminin değişmesi ve dini kaideler sebebiyle kadınların şarkı söyleyip enstrüman çalmaları günah sayılmış, can güvenliklerinden endişe eden kadınlar bu sebeple müzikli toplantılara katılmayı bırakmıştır. Kaynak kişinin annesi, bahsedilen kadınlardan biridir ve şarkı söyleyip insanları eğlendirmeyi çok sevdiğini ancak artık bundan korktuğunu belirtmiştir. Kaynak kişinin eşi de Afganistan'daki müzik geleneği ve yeni dönem uygulamaları hakkında önemli bilgiler paylaşmıştır.²⁴ Eski zamanlarda Afganistan'da müzik eğitimi medreselerde verilmekte ya da üstatlar tarafından meşk usulü ile bireysel müzisyenler yetiştirilmektedir. Daha sonra başkentte bulunan tek üniversitede, güzel sanatlar bölümü içerisinde müzik bölümü açılmıştır ancak ders verecek hoca sayısı yeterli değildir ve mevcut öğretmenler de yurt dışında eğitim görerek gelmiştir. Popüler sanatçılar ise alaylıdır ve *Afganistan'ın Yıldızları* gibi ses yarışmalarından çıkan isimlerdir. Günümüzde Taliban ile birlikte gelen sıkıyönetim sebebiyle ülkede müziğe dair hiçbir etkinlik yapılmamaktadır. Afganistan'ın sanatçı, müzisyen ve şarkıcıları kaçarak ülkelerini terk etmiştir ve Afganistan'da artık mesleki olarak müzik icra edilmemektedir. Bu durumla ilgili Özbek göçmenler, ülkelerinde tanıdıkları, bildikleri sanatçıların artık yurt dışından yayınlar yaptıklarını aktarmıştır.

Geleneksel enstrümanlara yönelik bulgulara göre; Özbeklerin yoğunlukla yaşadıkları Afganistan'ın kuzeydoğusunda bulunan Katagan bölgesinde rastlanan enstrümanlar *Gıçek* (Gıçek/Gıçak), *Tabla/Çift Tabla* (Hint tablası), *Dambıra* (Dombra)dır. Bir Orta Asya çalgısı olan dombra; Özbek, Türkmen, Kırgız, Kazak ve Moğol halklar tarafından milli bir çalgı olarak benimsenerek icra edilmektedir. Yukarıda bahsi geçen gıçek, tabla ve dombra, eski zamanlarda üçü birlikte, erkekler tarafından icra edilmektedir. Kadınlar ise def ve tabla gibi ritim enstrümanları çalmaktadır. Çalgı performanslarında toplumsal cinsiyete yönelik bariz bir söylem ile karşılaşılması olmasına rağmen, kadınların ana müziği veren telli, yaylı ve üfleli enstrümanları çaldıklarına dair bir bilgi alınamamıştır. Sarkissian da bahsi geçen konu özelinde Afgan müzisyen kadınlara dair bir tespit bulunur; "Genellikle kadınlar tarafından çalınan daire(daire), erkekler tarafından vurma enstrümanlar eşliğinde çalınmadığı sürece 'gerçek' bir çalgı olarak kabul edilmez. (akt. Alkar, 2011, s. 12) Bunun dışında *Harmoniye* (Harmonium) ve çift tabla Güney Afganistan ve Pakistan sınırında, *Kavali* (Kavvali/Qawali) müziği olarak bilinen Hindistan ve Pakistan tasavvuf müziğinde icra edilmektedir.

Afganistan kültürü, sınır komşusu olan Hint alt kıtasının kültür altyapısından ciddi olarak etkilenmiştir (. . .) Bu sebeplerden dolayı Afganistan'da Hint enstrümanlarından bazıları yaygın bir şekilde kullanılmaktadır. Bu aletler; harmonia (هارمونه), tabla coreyi (ی جوره طبله), dilruba (دلر با), sareng (سارنگ), sitar (سیتار), surud (سرود), sentur (سنتور), tampoline (تامپوره), olarak karşımıza çıkmaktadır. Tabla coreyi ve harmonia Afganistan'daki Türki topluluklar tarafından da kullanılmaktadır. (Akyüz, 2016, s. 169-170)

Bu veriler ışığında da Afganistan müziğine dair homojen bir kültür ve performanstan bahsetmenin mümkün olmadığı İrani, Hint, Pakistani, Arap ve Türk kültürlerine ait sembollerin birbirlerine uyumlandığı görülmektedir.

Farklı etnik kökene sahip toplulukların yaşadığı Afganistan'da zaman zaman hükümetlerce müziğin yasaklandığı dönemler olmuş olsa da zengin bir müzik kültüründen de bahsetmek mümkün. Ülkede farklı dilleri konuşan toplumların oluşu, her etnik grubun kendine has müzik kültürünü ortaya koymuş ve Afgan müziğinin zengin bir yapıya sahip olmasını sağlamıştır. Çeşitli vurmali, nefesli ve yaylı müzik aletlerinde Hint, İran ve Orta Asya kültürlerinin etkisi görülür. (Daşgın, 2020, s. 29)

Afganistan müziği ve enstrümanlarının geniş bir kültür havzasına yayılması sebebiyle pek çok halktan unsur ve enstrüman görülebilmekte, başlıca çalgılar arasında Rubab, Dutar, Tambur, Dombra, Gıçek, Daire (def) belirtilmektedir. "Rabab, Afganistan'ın ulusal enstrümanıdır ve elle veya yayla çalınan kısa bir arp ile telli bir sazdır. Tambur, dotar ve

²⁴ Şimdi bu yeni dönem, Taliban döneminden dolayı müzikle alakalı karşı zaten, yasak. Böyle bir yasak koymuşlar mesela araba içinde kimse müzik kaseti çalamaz. Restoran-

larda, otellerde, eğlence yerlerinde müzik çalamaz, yasaktır. Kimsenin yanında cebinde, çantasında müzik kaseti, cdler, aletler bulunamaz. (A. Kişisel Görüşme, 23.10.2022)

damboura gibi uzun saplı yaylı çalgılar ile perküsyon ve ghijak gibi kavisli kulplu yaylı çalgılar da yaygındır” (Amiri, 2020, s. 36).

Sonuç

Türkiye’ye göç ederek gelen Afganistanlı Özbek göçmelerin Eskişehir’de gerçekleşen nişan eğlencesi üzerine yapılan vaka analizinde, müzikal pratiklere yönelik incelemeler sonucu; çalışma göç, mekân taşıma, yeniden inşa ve etkileşim kavramları üzerine odaklanarak etnografik verilerle birlikte işlenmiştir. Özbek göçmenlerin geldikleri bölgelere kültürel sembol ve pratiklerini taşıyarak bu bölgede yeniden inşa ettikleri gözlemlenmiş ve bu durum mekân taşıma kavramı ile ifade edilmiştir. Özbek göçmenlerin nişan pratiğinde gözlemlenen ilk semboller arasında Özbek pilavı ve tülbent içinde nişan şekeri yer almaktadır. Dil önemli bir sembol olarak kültürel melezliğin gözlemlendiği pratikler içerisinde, öyle ki şarkılarda Tacik dili örneklerinin çoğunlu ile bir adet Özbekçe şarkı bulunması, ülkede dil bazlı bir baskı ve asimilasyon girişimlerini destekler görünmektedir. Şarkılar Farsçanın bir lehçesi olan Dari/Tacik dili örneklerinden oluşmasına rağmen dansın Kuzey Afganistan Özbek bölgesine ait olduğu söylenmiştir. Parçaların yalnızca müzikal ve tımsal özellikleri itibari ile dans etmek üzere seçilmiş olması ve anlamlı sözler içermemesi ancak; Rubab, Dombra gibi çalgıların yanı sıra mekân ve bölge isimlerinin şarkılarda geçmesi önemli kültürel semboller arasındadır. Afganistan kültürüne dair nişan ve düğün pratikleri içerisinde *Ahesta Bero* eşliğinde gelin ve damadın mekâna girişi, *bıçak dansı* ile pasta kesme merasimi yer almaktadır.

Göç sonucu oluşan kültürel etkileşim ve değişim sürecine yönelik bulgulara göre; Afganistanlı Özbek göçmenler tarafından, yerleşilen bölgenin dans ve müzik uygulamalarına yönelik istendik bir davranış ve adaptasyon görülmektedir. Özellikle Türkçe bir şarkı ile gerçekleşen açılış dansı ve Ankara oyun havaları, bahsi geçen uyum sürecine yönelik önemli pratiklerdir. Afganistan müzik kültürü özelinde ise, çalınan başlıca geleneksel enstrümanlar, Rubab, Dutar, Ğıcek, Tabla, Dombra, Duara (Daire) şeklinde belirtilmiştir. Afganistan’ın çokkültürlü etnik yapısı ve çevre kültürler ile girmiş olduğu etkileşim, melez kültürel pratikler meydana getirmekte, bu durum parçalardaki Hint, Arap ve Batı kültürlerine dair müzikal unsur ve enstrüman çeşitliliğine de yansımaktadır.

Yapılan Türkçe literatür taramasında Afganistan müzik kültürü hakkındaki kaynakların oldukça sınırlı olduğu saptanmış ayrıca Türkiye özelinde Afganistanlı Özbek Göçmenlerin müzik kültürleri ve performansına dair bir çalışmaya rastlanmamıştır ancak Hatay ve Şanlıurfa illerindeki Özbek göçerler hakkında kültür, değişim ve adaptasyon odaklı çalışmalar bulunduğu görülmüştür. Yine de Türkiye’de göçmen kültürler ve müzik hakkında çoğaltılacak çalışmaların, kültürel çeşitliliği saptamaya ve müzik bilim çalışmalarında göç, kültürel etkileşim, değişim ve uyum süreçlerini anlamlandırmaya vesile olacağı düşünülmektedir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer Review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.

Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

Yazarın ORCID ID'si / ORCID ID of the author

Ezginur KÜÇÜKDÜRÜM 0009-0006-0432-7838

KAYNAKLAR / REFERENCES

- Akın, B. (2018). Kültürel bellek ve müzik. *Eurasian Journal of Music and Dance*, (13), 101-117.
- Akyüz, M. (2016). Afganistan'da kullanılan müzik aletleri. БГУ жарчысыб, Вестник БГУ , No 3-4(37-38), подписной индекс 77382, (165-170). Kyrgyzstan: Bishkek Humanities University.
- Alkar, R. (2011, Haziran). *Müzik ve toplumsal cinsiyet: "Farklı kültürlerin müzik pratiklerinde kadının konumu"*. 6. Karaburun Bilim Kongresi'nde sunulan bildiri, İzmir
- Amiri, A. J. (2020). Afganistan müziği. *Uluslararası Mülteci Hakları Derneği, Mülteci Bülteni, Afganistan Özel, Sayı 4, Kış*, 34-37.
- Coşkun, M. ve Çetin, B. (2022). Özbek asıllı Afgan göçmen kadınlarda toplumsal cinsiyet rollerine göre mekân kullanımı ve kültürel adaptasyon sorunları: Ovakent örneği (Hatay). *Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 49(19), 386-410.
- Daşgın, S. (2020). Afgan kültürüne dair. *Uluslararası Mülteci Hakları Derneği, Mülteci Bülteni, Afganistan Özel, Sayı 4, Kış*, 28-29.
- Dikmen, F., Topaloğlu, Y., Atalay, İ., Bosnalı, S. (2019). Hatay/Ovakent Afganistan göçerlerinin kültürel evrilmesi üzerine. *Kafkas Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Bahar Sayı: 23*, 47-72.
- Göçmez, E. (2008). *Afganistan'dan gelen göçmen Özbekler'in sosyo-kültürel ve dini hayatları üzerine sosyolojik bir araştırma (Hatay ili Ovakent beldesi örneği)*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). T.C. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe ve Din Bilimleri Anabilim Dalı Din Sosyolojisi Bilim Dalı, Konya.
- Gökulu, G. (2019). Sembolik etkileşimci teorinin gündelik yaşam sosyolojisine katkıları. *Ekev Akademi Dergisi*, 80(23), 173-190.
- Hatunoğlu, N. (2022). Afgan tarih yazımının kavramsal sorunsalları üzerine bir değerlendirme. *Asya Araştırmaları Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*, 6(1), 55-70.

Atf Biçimi / How cite this article

Kucukdurum, E. (2023). Mekânsal taşıma ve yeniden inşa sürecinde bir göçmen eğlencesi: Eskişehir Özbek/Afgan nişan örneği. *Konservatoryum – Conservatorium*, 10(2), 103-115. <https://doi.org/10.26650/CONS2023-1374485>

Türk Halk Müziği Geleneğinde “Usûl”ün Temellükü

Appropriating “Usûl” in the Tradition of Turkish Folk Music

Onurcan KAYA¹ 

¹Dr. Öğr. Üyesi, Aydın Adnan Menderes Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Geleneksel Türk Müziği Bölümü, Aydın, Türkiye

Sorumlu yazar /

Corresponding author : Onurcan KAYA

E-posta / E-mail : onurcankaya88@gmail.com

ÖZ

Müziğin iki ana unsuru olan ezgi ve ritim, Türk müziğinde makam ve usûl kavramlarıyla karşılaşılır. Türk müziğinin tarihsel yönden anlaşılması ve aktarılmasında önemli yeri olan edvarlar, makam ve usûl kavramlarının anlaşılması bakımından da önemlidir. Edvarlar aracılığıyla yazılı olarak aktarılan usûller, sözlü gelenek çerçevesinde değerlendirilebilecek olan meşk sistemiyle de aktarılmıştır ve meşk sisteminde pedagojik, besteleme sürecinde ise formel yapının belirlenmesi, icra edilecek ritmik yapıyı oluşturması gibi çoklu işleve sahiptir. “Musiki inkılabı”nın etkisiyle Türk sanat müziği/Türk halk müziği ayrımının ortaya çıkmasıyla mevcut usûl anlayışı Türk sanat müziği geleneğinde karşılık bulmuştur. Bu dönemde yapılan Türk halk müziği araştırmalarını takiben bir Türk halk müziği nazariyatı oluşturma çalışmaları başlamış ve usûl kavramı da bu çalışmalar içerisinde kullanılmıştır. Derlenen eserlerin ölçülerinin saptanması üzerinden Muzaffer Sarısözen tarafından ortaya konan bu usûl anlayışı, mevcut Türk sanat müziği usûlleri gibi özel adlara ve darplara sahip kalıplaşmış ölçüler değil, ölçüleri meydana getiren ikili ve üçlü vuruşları açıklayan bir anlayıştan ibarettir. Bu anlamda Türk halk müziği geleneğinde usûl kavramının Türk sanat müziğinden temellük edildiği söylenebilir. Cumhuriyet döneminde oluşturulmaya çalışılan Türk halk müziği nazariyatının kadim bir geçmişe sahip bir gelenek olma izlenimi yaratılması amaçlanmıştır. Böylelikle dönemin ideolojisi bağlamında müzik geleneği daha hızlı bir şekilde meşrulaşacak ve toplumsal zemine yayılacaktır. Bu çalışmada Türk halk müziği geleneğinde usûl kavramının kullanımı “Kendine mal etme”, “kendine mülk etme” gibi anlamlara sahip olan ve çeşitli alanlarda kullanılan “temellük” kavramıyla ilişkilendirilerek açıklanmaya çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Usûl, Türk halk müziği, temellük

ABSTRACT

Melody and rhythm correspond to *makam* and *usûl*, respectively, in Turkish music. *Edvars*, which are important for historical understanding and the transference of Turkish music, are also crucial for understanding *makam* and *usûl*. Furthermore, *usûl* transferred in written through *edvars* were transferred through the *meşk*, which can be evaluated within oral tradition and perform multiple functions. Pedagogical, determining the formal structure and rhythmic structure to be performed in composition process. With the emergence of the Turkish classical/folk music distinction under the influence of the *Musical Revolution*, the current *usûl* understanding occurred in Turkish classical music. Following studies conducted within this period, the formulation of a Turkish folk music theory began, and such studies used the concept of *usûl*. *usûl* understanding, which was put forward by Muzaffer Sarısözen through the determination of measures, consists of an interpretation that explains the double and triple beats that comprise the measures instead of stereotyped measures with special names and beats similar to the existing *usûls*. In this sense, the current study infers that Turkish folk music *usûl* was appropriated from Turkish classical music. It was intended to create the impression that Turkish folk music theory, whose creation was initiated during the Republic period (1920s – 1930s), was a tradition with an ancient past. In this manner, in the context of the ideology of the period, the musical tradition was legitimized more quickly and spread to society. The current study elucidates the use of *usûl* in Turkish folk music and associates it with the concept of *appropriation*.

Keywords: *Usûl*, Turkish folk music, appropriation

Başvuru/Submitted : 15.09.2023
Revizyon Talebi/
Revision Requested : 18.10.2023
Son Revizyon/
Last Revision Received : 01.11.2023
Kabul/Accepted : 06.11.2023
Online Yayın /
Published Online : 08.12.2023



This article is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License (CC BY-NC 4.0)

EXTENDED ABSTRACT

Melody and rhythm are the two major elements of music and correspond to the concepts of *makam* and *usûl*, respectively, in Turkish music theory. One may say that Turkish music is transferred through both oral and written traditions, which is similar to many musical cultures. *Edvars*, which play an important role in the elucidation of Turkish music from the historical perspective and the transference of Turkish music theory from past to present, are also crucial in terms of understanding the concepts of *makam* and *usûl*. Specifically, *usûl*, which was transferred in written form through the edvars, were also transferred through the *meşk* system, which can be evaluated within the framework of oral tradition. *Usûl*, which serves a pedagogical function in the *meşk* system, also perform multiple functions such as determining the formal structure of the composition process and forming the rhythmic structure to be performed. The concept of *usûl* has changed throughout the history of Turkish music, it has been forgotten and replaced by newly created *usûl* over time. *Usûl* refer to pattern measures that consist of certain beats and bear special names. With the emergence of the distinction between Turkish classical and folk music, especially with the effect of the *musical revolution* that emerged during the Republican period in Turkey, the current understanding of *usûl* found a response in the tradition of theory called Turkish classical music. This can be explained by the results such as including the *usûl* in Turkish classical music theoretical studies, and in education, performing the *usûl* through works in the Turkish classical music repertoire. The pedagogical, formal, and rhythmic functions of *usûl* is evident in the Turkish classical music tradition. Following studies on Turkish folk music conducted with this period, studies that aimed to establish Turkish folk music theory were initiated and began to use the concept. This understanding, which was put forward by Muzaffer Sarısözen by determining the measures of compiled Turkish folk music songs, consists of an understanding that explains the double and triple beats that comprise the measures instead of stereotyped measures with special names and strokes such as the existing Turkish classical music *usûl*. Sarısözen put forward his thoughts on *usûl* in a book entitled *Türk Halk Musikisi Usûlleri* (Turkish Folk Music *Usûls*), which was published in 1962. Although no common understanding on the procedure of studies on Turkish folk music theory emerged during the Republican period, many studies explain the subject of *usûl* by referring to Sarısözen. In this manner, the current study infers that the concept of *usûl* in the Turkish folk music tradition has been appropriated from Turkish classical music. Thus, it aims to elucidate the use of the concept of *usûl* in the Turkish folk music tradition by associating it with the concept of *appropriation*, as used in various fields. This concept, which is mainly associated with copyright in music, can be explained as a cultural behavior toward the appropriation of different elements of music (e.g., instruments, sound systems, genres, and vocalization style) given the cultural and sociological backgrounds of music. It was aimed to rapidly implement innovations during the establishment of the Republic of Turkey and spread them to cultural life. At this point, the implementation of such innovations on cultural elements with historical depth is a behavior that aims to create the impression that a new situation or phenomenon is, in fact, old. This situation can be described as a form of *invention of tradition*, as proposed by Hobsbawm and Ranger (2006)t. Given the historical depth of the concept of *usûl*, the study stresses the necessity of using the historical method. Toward this end, the study scanned the literature and used a comparative method due to the fact that various approaches are used to examine *usûl* on the basis of the distinction between Turkish classical and folk music.

Giriş

Müzik kültürleri icra özelliklerinin yanı sıra icranın arka planını oluşturan ve kimi zaman da bu özellikleri belirleyebilen kimi zaman ise icranın şekillendiği nazariyat ve eğitim-aktarım sistemlerini içinde barındırır. Nazariyat (teori, kuram), ilgili kişilere müziğin uygulama alanına ilişkin verilerin ve fikirlerin yorumlanması sürecinde önemli araçlar sunar. Nazariyat sistemleri birtakım kavramlar, terimler ve yöntemler içerir. Güray (2012, s. 10), söz konusu kavram, terim ve yöntem bütününe “bir geleneksel müziği hatırlayabilmek ve aktarabilmek için ihtiyaç duyulan tüm yapı, işaret, formül ve şifreleri” içeren kalıplar olarak niteler ve ilgili müzik kültürlerinin köklerinin bu kalıplar aracılığıyla tutunduğunu belirtir. Makam ve usûl, Türk müziğinin tarihsel devamlılığının anlaşılması bakımından günümüzde resmi/gayri resmi icra ve eğitim zemininde önemli yer tutan temel unsurlardır. Söz konusu devamlılığın, yazılı olarak, *edvar* adı verilen kaynaklar aracılığıyla sağlandığına dair ortak bir görüş mevcut olmakla birlikte bu kaynaklarda yer verilen makamlar ve usûller Türk müziği geleneği kapsamında ortaya konulan ürünlerin tasarım yönünden temelini oluşturur. Bununla beraber “usta-çırak” ilişkisi çerçevesinde uygulanan ve *meşk* olarak adlandırılan öğretim yöntemi de Türk müziği geleneğinin öğretim ve aktarım sisteminde önemli bir yere sahiptir. Türk müziği nazariyatı çerçevesinde Türk sanat müziği ve Türk halk müziği usûl anlayışlarında arasındaki farklar ve ilişkilerin nasıl olduğu bu araştırmanın problem cümlesini oluşturmaktadır. Araştırmanın problem cümlesi doğrultusunda araştırmanın amacı, Türk müziği nazariyatı çerçevesinde Türk sanat müziği usûlleri ve Türk halk müziği usûllerine dair anlayışları tarihsel kaynaklara

dayanarak incelemek, bu hususu kavramsallaştırarak betimlemektir. Araştırmada nitel kapsamda doküman incelemesi yapılmış, kavramsallaştırma ve kuram oluşturmada tarihsel yaklaşımdan faydalanılmıştır. “Tarihsel müzik incelemesi, geçmişe ilişkin olguları, onlardan bağımsız var olan fakat onların ortaya çıkışında etken olabilen süreçler içinde belirli yerlere oturtmaya yönelik ve belge incelemeye dayalı bir bilgi üretme biçimidir” (Kaplan, 2013, s. 111). Bu doğrultuda bu araştırmada Türk müziğinde usûllere dair yapılan açıklamalar, tarihsel bir anlayışla incelenmiş, bu anlayışla kavramsallaştırılarak önerilerde bulunulmuştur.

Edvarların yazılmasından önce birtakım el yazmalarında makam ve usûllere yer verildiği bilinse de sistematik bir nazariyat olgusunun edvarlarla birlikte ortaya çıktığı söylenebilir. Edvar sözcüğü “daireler” veya “devirler” anlamına gelir. Bu adlandırma, makamların daireler kullanılarak anlatılmasından ötürü kullanılmaktadır. Güray (2012, s. 9), edvarların çoğunlukla Ortaçağ İslam coğrafyası ve Osmanlı İmparatorluğu’nda 15. Yüzyıl öncesi Arapça ve Farsça yazıldığını belirtir ve 15. Yüzyıl sonrasında ise Türkçe edvarların da yazıldığı bilgisini ekler.

Tarihsel Yönden Usûl

Edvarların ilk ortaya çıkışı genellikle 15. Yüzyıla dayandırılmakla birlikte günümüzde yaygın olan Türk müziği nazariyat anlayışının 17. Yüzyıl ve sonrasında şekillendiğine dair bir görüş mevcuttur (Güray, 2012; Behar, 2015). 17. Yüzyıldan itibaren başlayan bu değişimi Güray, kültürel farklılaşmalarla ilişkilendirir. Behar da benzer bir yaklaşımla, 16. Yüzyılın sonlarına doğru özellikle İstanbul’daki müzik kültüründeki değişime atıfta bulunarak o yıllarda Türk müziğinin farklı bir kimliğe bürünmeye başladığını ifade etmektedir.

Türk müziği geleneğinde ve dolayısıyla nazariyatında 17. Yüzyılda ortaya çıkan değişimlerin usûller özelinde de gerçekleştiği söylenebilir. 17. Yüzyıldan önce usûl terimiyle birlikte *ika* sözcüğünün de çokça kullanıldığı ifade edilmektedir (Harmancı, 2011; Hatipoğlu ve Sağlam, 2013). İka sözcüğünün müzik literatüründe kullanımına ilişkin yaptığı çalışmada Harmancı (s. 13), bu sözcüğün farklı tanımlarına yer verir:

Arapça açıklamalı lugatlarda *ika* “müziyenin icra ettiği müzikal melodileri yeri ve ölçüsü üzere bina etmesi” olarak tarif edilirken , Arapça müzik sözlüklerinde ise detaya girilmeden “ritim” karşılığıyla yetinilmiştir. Mu’cemü’l-musika’da *ika* için ayrıca “musiki unsurlarının en eskisidir” ve “musiki hareketini düzenleyen ve zaman içerisine yayan unsurdur” şeklinde tarifler de yer almıştır.

Bununla birlikte bir musikisi istilahi olarak *ika* hakkında en kapsamlı ve değerli bilgileri Kazım Uz ve Dr. Hüseyin Ali Mahfuz vermektedir. Kazım Uz, Sultan II. Mahmud Han (1808-1839)’ın emriyle Safiyyüddin Abdülmümin el-Urmevi (ö. 1294)’nin Farsça Edvar’ını Türkçe’ye tercüme eden Amasyalı Şükrullah (ö. 1489)’ın eserinden nakille “nağmeler arasında bulunan zamana *ika* denir” şeklinde *ika*’ı tanımlar ve yine aynı kaynaktan nakille “bir nağmede hasıl olacak mülayemet ve münaferet ancak *ika* ile mümkün olur” bilgisini vermektedir.

Yukarıdaki ifadelerde görüldüğü üzere *ika* sözcüğü müziğin zaman katmanını ifade etmek amacıyla kullanılmaktadır. İncelenen kaynaklarda (Tanrıkorur, 1991; Hatipoğlu ve Sağlam, 2013; Harmancı, 2011) *ika*-zaman ilişkisinin aruz vezni temelinde kurulduğu görülmektedir. Aruz vezni çerçevesinde müziğin zaman unsuru olarak *ika*, birtakım sözel kalıplarla (*ten, te ne, te nen* vb.) ifade edilmiştir¹.

Türk müziği nazariyatı tarihinde 17. Yüzyılda gerçekleştiği ifade edilen ve Arap-Fars etkisinin azalarak Osmanlı müzik kimliğinin oluşmasına yol açan değişim sürecinde usûl olgusu da değişiklik gösterir. Bu dönemde usûl anlayışındaki değişikliğin ilk belirtileri Ali Ufki Bey’e atfedilir (Aydın, 2019; Harmancı, 2011; Behar, 2015). Hatipoğlu ve Sağlam (2013, s. 117), Ali Ufki’nin *ika* anlayışı çerçevesinde kullanılan söz kalıplarını usûllerin sürelerini belirleme noktasında yetersiz gördüğünü ve o dönem var olan usûlleri batı notasıyla kaydettiğini belirtir ve aynı yüzyıl (17. yy) içerisinde Dimitri Kantemir’in *ika* sözcüğünün yerine *usûl* ifadesini açık bir şekilde kullandığı bilgisini ekler. Bu döneme ilişkin aynı zamanda önceleri *ika* anlayışı çerçevesinde *ten, te ne, te nen* gibi sözel kalıplarla ifade edilen usûlleri günümüzde kullanılan *düm, tek, te-ke* gibi hecelerle ifade edilmeye başlandığı bilgisi de yer almaktadır (Aydın; Hatipoğlu ve Sağlam).

Usûllerin Türk müziği tarihi içerisinde geçmişten günümüze birçok yönden değişiklik gösterdiği söylenebilir. Yukarıda yer verildiği gibi önceleri aruz vezni etkisinde şekillenen usûl vuruşları adlandırmaları daha sonra *düm, tek, te, ke* gibi hecelerle adlandırılmış ya da bir dönemde kullanılan usûller ilerleyen süreçte kullanılmayarak günümüze ulaşmamıştır. Süreç içerisinde yeni usûller ortaya çıkmış ya da mevcut usûllerin vuruşlarında (darp) değişiklikler olmuştur. Ancak tüm bu değişikliklere rağmen usûl terimi makamlarla birlikte Türk müziği nazariyatının iki ana unsurundan biri olmayı sürdürmüş, nazariyatın aktarımında önemli bir yer tutan meşk sisteminin başat bir uygulama aracı olmuştur.

¹ Günümüzde dahi TRT TSM repertuarında yer alan kimi eserlerin söz kısımlarında “vezni”ne de yer verilmektedir.

Usûl - Meşk İlişkisi ve Usûllerin Çoklu İşlevi

Hafıza temelli bir eğitim sistemi olan meşk, usta-çırak ilişkisi çerçevesinde Türk müziği eserlerinin yazı kullanılmadan aktarılması işlevini görmüştür. Behar (2019), meşkte esas amacın öğrencinin eserleri ezberlemesi olduğunu belirtir ve şu ifadeleri ekler:

Meşk edilen eserin usûlüyle birlikte (yani usûl vurarak) öğrenilmesi esastır. Bunun önemli teknik ve estetik nedenleri var. Önce teknik gerekçelerden başlamak gerekiyor. Meşk, müziğin yazıya dökülmediği, notaya alınmadığı, yazılı kağıttan öğrenilip icra edilmediği, icat edilmiş bazı nota yazılarının da kullanılmayı dışlandığı bir müzik evreninin eğitim yöntemidir. (Behar, 2019, s. 22, 23).

Meşk sisteminde ezberlenmeye çalışılan eserlerin usûllerinin vurulması, ezgi katmanını ritmik yapıyla destekleyerek ezberleme sürecini hızlandıran bir uygulamadır. Usûl vurarak meşk etmenin her ne kadar nota kullanımının söz konusu olmadığı bir dönemde uygulandığı kabul edilse de günümüzde Türk müziği eğitimi veren yükseköğretim kurumlarındaki derslerde solfej ya da eser seslendirmelerin usûl vurularak gerçekleştirilmesi, sözlü geleneğin yazılı gelenekle bir kesişmesi olarak değerlendirilebilir.

Behar (2019), usûllerin Türk müziği geleneğinin meşk sistemi çerçevesinde pedagojik bir işlev görmesinin yanı sıra ritmik ve formel işlevlerinin de söz konusu olduğunu belirtir. Eserin usûlünün ya da velvesinin bir perküsyon çalgısıyla icra edilmesiyle melodik katmanla birlikte ritmik katman da icra edilmiş olur. Ritmik işlevin yanı sıra Behar, usûl kalıplarının esere şekil verdiğini ve bu yolla formel işlevini gerçekleştirdiğini şu cümlelerle açıklar:

Bestecisinin seçtiği usûl kalıbı eser için bir uzunluk ölçüsü de teşkil eder. Yani eserin aynı sayıda usûl kalıbı ihtiva etmesi istenen çeşitli bölümlerinin birbiriyle orantılı olmasını sağlar. Usûlün formel, şekil belirleyici fonksiyonu budur (2019, s. 23).

Usûllerin pedagojik, ritmik ve formel işlevlerinin bir arada gerçekleşmesi çok işlevlilik ile açıklanabilir.

Çok işlevlilik terimi aynı seslendirmenin, aynı müzik olayının ya da müzik terimi aynı seslendirmenin, aynı müzik olayının ya da müzik kompleksinin çeşitli işlevlere hizmet edebileceğini belirtmek için kullanılır (Kaemmer, s. 74).

Yukarıda görüldüğü gibi usûller, besteleme sürecinde eserin yapısını şekillendirmesinin yanı sıra söz konusu eserin öğrenilmesi ve ezberlenmesi noktasında bir eğitim materyali görevi görür. Bir diğer yönden eserlerin icra edilmesi sırasında perküsyon çalgılarının eşliği, icra ettiği katmanı oluşturması bakımından icrasal bir işlevi yerine getirerek birden çok işlevi gerçekleştirir. Behar’ın (2019) ifade ettiği usûllerin çoklu işlevine benzer bir şekilde Öztürk (2005), usûllerin “ritim kalıbı”, “tempo (hız)”, “ölçü” ve “form” olmak üzere dört temel kavramı ve işlevi içerdiğini belirtir.

Uzun yıllardır kullanılagelen ve Türk müziği nazariyat sisteminin ritmik yapısını oluşturan usûl terimine ilişkin tasnif ve tanımlamaların usûllerin kullanımı kadar eski olmadığı söylenebilir. Bu süreç Tura’nın ifade ettiği gibi Türk müziği nazariyatının oluşum süreciyle paralellik gösterir. “Makamlar, avazeler, şubeler ve terkipler birdenbire ortaya çıkmış, birdenbire bir bütün halinde gerçekleşmiş değildir. Bu hadise, pek uzun zamanın ve pek çok emeğin mahsulüdür. Nazariyat ve tasnif ise çok daha sonra meydana gelecektir. Zira önce musiki vardır, musiki ilmi sonradan ortaya çıkar” (Tura, 1988, s. 24). Türk müziği nazariyatının el yazmalarından itibaren başlayan incelenme, tasnif, icra ve eğitim süreci, günümüzde devam etmekte ve bu kapsamda yeni çalışmalar yapılmaktadır. Bu sürecin doğal bir sonucu olarak gittikçe gelişen bir sistematığe ulaştığı söylenebilir. Bu sistematik içerisinde yeni adlandırmalar, terimler, tasnifler ortaya çıkmaktadır. Önceleri musiki olarak adlandırılırken Türk musikisi ifadesinin kullanılmaya başlanması ve daha sonra günümüze kadar gelen Türk halk musikisi/müziği ve Türk sanat musikisi/müziği ayrımı bu duruma örnek olarak gösterilebilir.

Çeşitli coğrafi, sosyolojik, ideolojik, tarihsel nedenlerle² oluşan Türk halk müziği ve Türk sanat müziği ayrımının oluşmasıyla birlikte, özellikle Cumhuriyet döneminde, Türk halk müziği nazariyatı çalışmaları yürütülmeye başlanmıştır. Cumhuriyet döneminde gerçekleştirilen çalışmalar sonucunda derlenen eserler, Türk halk müziği nazariyatının temelini oluşturan başlıca materyaller olarak değerlendirilebilir. Zamanla derlenen eserler üzerinden bir tasnif ve nazariyat çalışmasının yapılması kaçınılmaz olmuştur.

Yeni Cumhuriyetin müziği olarak nitelendirilen Türk halk müziğinin kendine özgü bir nazariyatı olması amaçlanmış, bu doğrultuda birtakım yeni adlandırmalar ve terimler kullanılmıştır. Bununla birlikte Türk müziği nazariyatında kullanılagelen kimi terimler Türk halk müziği nazariyatı kapsamında da kullanılmıştır. “Türk halk müziği usûlleri” ifadesinin kullanılması bu türden bir kullanımı örnekler ve bu kullanım bir “temellük” olarak nitelendirilebilir.

Temellük

Temellük, sözcük anlamı itibarıyla Arapça kökenli “mülk” sözcüğünden türetilerek “kendine mal etme” olarak açıklanabilir (TDK, 1998). Rogers (2006, s. 476), İngilizce’de *appropriation* olarak kullanılan sözcüğün, Latince kendi

² THM-TSM ayrımının nedenlerine ilişkin detaylı bilgi için bkz. (Tannkorur, 1985); (Ersoy, 2018)

anlamına gelen *proprius* kökünden türetildiğini belirtir. Temellük sözcüğünün birbiriyle çelişen ama birbiriyle ilişkili iki tanımla açıklayan Boon'un (2007) ilk tanımına göre temellük "genellikle bir başkasına ait olduğu iddia edilen bir şeyi kendine mal etme"; ikinci tanıma göre ise "kişinin üzerinde hak iddia etme hakkına sahip olanı alması" olarak ifade edilebilir. Bir başka tanımda ise Ricoeur (akt. Varlık, 2021, s. 19), farklı bir bakış açısıyla bir şeyi temellük etmeyi şöyle açıklar:

Yani bir şeyi temellük etme onu benimseme, kendileştirme veya özümsemedir. Ricoeur için temellükte merkezi nokta, benim olmayan bir şeyi elimе geçirmem, mülk edinmem değil, yabancı bir nesneyi kendime özgü kılmamdır.

Sözcük anlamından hareketle mülkiyet, orijinallik, telif, alıntılama/intihal, sahiplenme gibi olgularla sıklıkla ilişkilendirilen temellükün dil, kültür, sanat alanlarında yer bulan bir kavram olduğu söylenebilir. Temellük, sözcük anlamıyla paralel olarak sanat alanında bir alıntılama biçimi olarak aşağıdaki gibi değerlendirilmektedir:

Yunanlılardan günümüze kadar her çağın sanat otoritelerince kendi tarzında yaptığı orijinal-taklit tartışmalarında önemli bir alt başlığı oluşturan temellük başlı başına bir sanat olarak değerlendirilmekle birlikte, baskın olarak modernliğin orijinalite takıntısına karşı geçmişin bütün sanatsal formlarını yeni olan ile sentezleyen post modern sanatın eklektik tavrı ile özdeşleştirilmektedir (Koca ve Selvi, 2017, s. 32)³

Rogers (2006), temellükü kültürel yönden "bir kültüre ait birtakım sembollerin, eserlerin, türlerin, ritüellerin veya teknolojilerin başka bir kültürün üyeleri tarafından kullanılması" olarak açıklar ve aşağıdaki ifadeleri ekler:

Temellük, teknik olarak, kişinin kendi amaçlarını ilerletmek için yaygın olarak bir başkasıyla ilişkilendirilen ve/veya ona ait olarak algılanan araçların kullanıldığı herhangi bir örneği ifade eder. Bir grubun diğerinin stratejilerini ödünç aldığı veya taklit ettiği herhangi bir örnek, sahiplenme teşkil eder (s. 476).

Temellükün kültürle ilişkilendirilmesi aynı zamanda politik araştırmalarda da karşılık bulmuş ve sömürge dönemine ilişkin çalışmalarda bir kültüre ait öğelerin devralınması süreçlerini açıklamak amacıyla kullanılmıştır. Ashcroft, Griffiths ve Tiffin (2007, s. 15), temellükün kültürel öğeler arasından en çok dil ve söylemsel biçimler alanında en etkili olduğunu belirtir ve farklı kültürel deneyimleri ifade etmek ve bu deneyimleri mümkün olan en geniş kitleye ulaştırmak için kullanılabileceğini ekler.

Temellük etme, müzik alanında telif hakları konusuyla çokça ilişkilendirilmektedir. Müzik, kültürel arka planıyla birlikte düşünüldüğünde telif konusundan öte bir temellük davranışının söz konusu olduğu söylenebilir. Telif hakları konusu dışında çalgılar, ses sistemleri, ritmik yapılar, armonik yapılar, müzik türleri, seslendirme biçimleri de temellük edilebilir. Bu noktada Erol (2007, s. 303), müzik türlerinin, üslupların, repertuarın temellüküne ilişkin şu ifadeleri kullanır:

Bir müzik türünün, üslubunun, repertuarının ya da bu repertuarın tek bir parçasının herhangi bir topluluğa ait olduğunu iddia etmek, o toplulukla onlara ait olduğu söylenen müzik arasında güçlü bir ilişkiyi gerektirir. Aslını söylemek gerekirse, bu ilişki tahayyül edilerek de kurgulanabilir. Yani bir topluluk, başka müzik kültürlerinden az ya da çok gereç devşirip kendi geçmişinde tarihsel derinliği bulunmayan bir müzik pratiğini temellük (appropriation) ederek, böyle bir iddia içinde olabilir.

“Usûl”lerin Türk Sanat Müziğinden Türk Halk Müziğine Temellükü

Temellüğe ilişkin tanımlarda bir şeyin başkasından, başka toplumdandan, başka kültürden alınmasının söz konusu olduğu anlaşılmaktadır. Bu noktada usûl teriminin, Türk sanat müziği kültüründen alınarak Türk halk müziği nazariyatçıları ve icracılarınca kullanılmasının ilk bakışta başka bir kültürden alma olmadığı algısı oluşabilir. Ancak usûl teriminin Türk halk müziği başlığıyla birlikte kullanılmaya başlandığı Cumhuriyet döneminde her ne kadar böyle bir ayırım olmadığı savunulsa da Türk halk müziği ve Türk sanat müziği ayırımının bu dönemle birlikte ortaya çıktığı söylenebilir. Özellikle kurumsal düzeyde Türk müziği eğitimi ve icra kurumları, bu ayırım temelinde şekillenen bir yapılanmayla kurulmuştur. Türk halk müziğinin ve Türk sanat müziğinin bir bütünü parçaları olduğunu ve ayrı durmamaları gerektiğini savunan Tanrıkorur (1985, s. 562), TRT'nin kurulmasıyla birlikte uzmanlık alanlarının artmasının sonucu olarak bu ayırımın belirginleştiğini aşağıdaki cümlelerle ifade eder:

Radyoculuğumuz başlangıcında aynı müzik topluluğunun söylediği klasik şarkılarla folklorik türkülerini, sonradan kadrolar genişleyip uzmanlık artınca yönetim kolaylığı açısından "Türk Sanat Müziği" (TSM) ve "Türk Halk Müziği" (THM) diye iki ayrı şubenin iktidarına bıraktık. Ancak, "sanat resmi, sanat heykeli, sanat edebiyatı" gibi garip bir çelişki taşıyan, Batı'nın "art music" deyiminden çevirdiğimiz "sanat müziği" sözü, hem mana çelişkisi taşıması, hem de halk müziğimizin -sanki- sanat olmadığı, klasik müziğimizin ise -sanki- halkla ilgisi bulunmadığı gibi yanlış yönlendirmelere yol açması yüzünden, pek çok kişi tarafından uzun zamandır eleştirildiği halde, bu isimlendirmeyi yapan TRT'miz, konu üzerinde yeniden düşünmeye pek niyetli gibi görünmüyor.

Türk halk müziği ve Türk sanat müziği ayırımının var olmadığı ve Türk müziğinin bir bütün olduğu, Türk halk

³ Temellükün bir sanatsal tavrı olarak kullanımı, orijinal/taklit ya da fikri mülkiyet/intihal tartışmalarında yer bulan bir konu olarak karşımıza çıkmaktadır.

müziği ve Türk sanat müziğinin ortak kaynaktan yer aldığı savunulsa da böyle bir farklılaşmanın pratikte mevcut olduğu günümüzde açıkça görülebilmektedir. Ersoy (2018), müziğin bir ulus içerisinde birleştirici olabileceği gibi sosyolojik ya da kültürel anlamda iki toplumsal grup arasında bir farklılaşma oluşturabileceğini belirtir ve bilinç çerçevesinde gelişen düşünme eylemi sonucunda toplumsal zeminde halk müzikleri ile sanat müzikleri arasındaki temel noktalardan birinin oluştuğunu aktarır. Türk halk müziği ve Türk sanat müziği ayrımı, Cumhuriyet dönemiyle birlikte düşünüldüğünde ulus bilinci oluşturulması sürecine dahil edilebilir. Bu süreci fikir yönünden önemli ölçüde etkileyen Ziya Gökalp’in (2020, s. 111) halk müziği ve yeni Cumhuriyetin hangi müzik politikalarını izlemesine ilişkin fikirleri şöyledir:

Bugün, işte bu üç müzikle karşı karşıyayız: Doğu müziği, Batı müziği, Halk müziği. Acaba bunlardan hangisi, bizim için millidir? Doğu müziğinin hem hasta, hem de milli olmadığını gördük. Halk müziği milli kültürümüzün, batı müziği de yeni medeniyetimizin müzikleri olduğu için, her ikisi de bize yabancı değildir. Öyle ise milli müziğimiz, ülkemizdeki halk müziği ile batı müziğinin kaynaşmasından doğacaktır.

Gökalp’in düşünceleriyle paralel olarak Cumhuriyet döneminde Türk halk müziği eserlerini derleme çalışmalarıyla birlikte bir teorik altyapının da geliştirilmesi amaçlanmış, bu dönemde Türk halk müziği alanında çalışmalar yapılmaya başlamıştır. Bu noktada Türk halk müziği nazariyatının, onu icra edenlerin ortaya koyduğu eserlerin icracılar dışındaki araştırmacılar/teorisyenler tarafından tespit ve tasnif edilerek ortaya koyulduğu söylenebilir. Ancak Türk sanat müziğinde durum farklıdır. Halk müzikleri ile sanat müzikleri arasındaki bu farkı Ersoy (2018, s. 642) şu cümlelerle açıklar:

Bilinç ekseninden basit bir bakışla, halk müzikleri, müziksel edimlerden hareketle ve edim sonrasında soyutlanıp (özellikle müzisyenlerin dışında başka bir sanat dünyası üyeleri/akademiler tarafından) kurallaştırılırken; sanat müziklerinde kurallar, ilgili sanat dünyası tarafından müziksel edimden önce oluşturulur ve edimler, bu normatif kurallar çerçevesinde biçimlenir.

Türk halk müziğinin teorik kısmı her ne kadar yeni bir müzik türü olarak ortaya konga da birçok müziksel unsurun uzun yıllardır süregelen Türk müziği geleneğinden kullanımı devam etmiştir. Bu unsurlar; çalgılar, ses sistemleri, repertuvarda yer alan eserler olabileceği gibi birtakım terim ya da kavramlar da olabilir. Cumhuriyet döneminde artan Türk halk müziği nazariyat çalışmaları kapsamında usûl terimi de kullanılmaya devam etmiş, bunun ötesine geçilerek “Türk halk müziği usûlleri” ifadesi kullanılmaya başlamıştır. Usûl teriminin Türk sanat müziği geleneğinden temellük edilerek Türk halk müziği başlığı ile kullanımının ilk olarak Muzaffer Sarısözen’in 1962 yılında yayımladığı Türk Halk Musikisi Usûlleri adlı kitapta karşımıza çıktığı söylenebilir.

Yükselsin (2015), Muzaffer Sarısözen’i Cumhuriyet dönemi Türk halk müziği inşası sürecinde derleme ve arşivleme, derlenen eserlerin dönemin ideolojisine ve benimsenen Batı müziği normlarına göre yeniden kurgulanması ve bu eserlerinin radyo aracılığıyla yaygınlaştırılması aşamalarının her birinde yer alması bakımından bir “kültürel aracı” olarak nitelendirir. Usûl bağlamında Sarısözen’in ortaya koyduğu bakış açısı, derlenen eserlerin sınıflandırılarak ölçüler üzerinden Batı Sanat Müziğinde uygulanan ikili, üçlü ve dördü vuruşların kullanılmasıyla açıklanabilir. Sarısözen, Türk halk müziği usûllerini “Ana Usûller ve üçerli şekilleri”, “Birleşik Usûller” ve “Karma Usûller” olmak üzere üç ana başlıkta sınıflandırır. Bu sınıflandırma içinde Sarısözen’in ortaya koyduğu usûl anlayışı esasında bir ölçü sınıflandırmasıdır. Türk halk müziği alanında yapılan çalışmalarda usûl ile ölçünün bir tutulduğunu ifade eden Öztürk (2006, s. 168), Sarısözen’in “usûl” başlığı altında bir ölçü sınıflandırması yaptığını şu cümlelerle açıklar:

Bu alanda temel kaynak durumundaki Sarısözen (1962), söze göre ölçü tespitinin aynası durumundadır. Türk Halk Musikisi Usûlleri adını taşıyan bu çalışmada Sarısözen, bol miktarda “ölçü” örneği verir ve bunları da “basit”, “bileşik” ve “karma” usûller olarak sınıflandırır. Eserde yer verilen örnekler incelendiğinde, usûl olarak belirtilen çoğu örneğin, belirli bir ritim kalıbı sergilemekten ziyade, yazar tarafından belirlenmiş ve toplam süre belirten “ölçü”ler olduğu görülmektedir.

Sarısözen’in yanı sıra Cumhuriyet dönemi başlayan halk müziği araştırmalarında usûl ifadesinin farklı bakış açılarıyla kullanıldığı görülür. Terzi’nin (1992) çalışmasında “Türk Halk Müziğinin Metrik Sistemi ile İlgili Günümüze Kadar Yapılan Çalışmalara Genel Bir Bakış” başlığı altında söz konusu farklı bakış açıları görülebilmektedir.

Usûl terimi, Türk halk müziği alanında yapılan çalışmalarda kullanılmakla birlikte bu kaynaklarda usûl terminolojik açıdan ne anlama geldiğine yer verilmediği görülmektedir. Bu noktada Türk müziği nazariyatı çalışmalarında yer alan usûl tanımlarına yer vererek yukarıdaki tabloda yer alan çalışmalardaki usûl anlayışının karşılaştırılması, Türk sanat müziği ve Türk halk müziği arasındaki anlayış farklarının anlaşılmasını kolaylaştıracaktır.

Usûl, ölçülü nağmelerin ölçüldüğü vuruşların belirli bir sayıya göre bir araya getirilmesiyle oluşan bütünlüktür (Nasır Abdülbaki Dede’den aktaran Tura, 2006, s. 68).

Usûlün, muayyen bir düzümle yapılmış ve kalıp haline konulmuş ölçüden ibaret olduğunu biliyoruz (Arel, 1993, s. 74).

Ölçülerin belli amaçlarla kalıplaştırılmış şekli (Tanrıkorur, 2014, s. 34).

Belli düzümlerden yapılarak kalıp halinde saptanmış ölçülere usûl denir (Ungay, 1981).

Değerleri birbirine eşit olan veya olmayan belirli sınırlar içinde sıralanan musiki nağmelerini ölçmeye yarayan vuruşların bütününe usûl denir (Karadeniz, 1983, s. 30).

Vuruşlarının kıymetleri birbirine eşit veya eşit olmayan, fakat mutlaka muhtelif kuvvetli, yarı kuvvetli ve zayıf zamanların belli bir şekilde

Tablo 1. Türk Halk Müziği Alanındaki Kaynaklarda Usûl İfadesinin/Teriminin Kullanımı

Eser Adı	Yazar	Yıl	Usûl İfadesinin/Teriminin Kullanımı
Darü'l – Elhan Derlemeleri ve 15 Defter	İstanbul Konservatuvarı	1936 (?)	Türk sanat müziği usûl adlandırmaları “Sofıyan, Yürük Semai, Devr-i Hindi, Düyek, Aksak, Aksak Semai vb.”
Anadolu Türküleri ve Musiki İstikbalimiz	Mahmut Ragıp Gazimihal	1928	Ölçü rakamları ve Türk sanat müziği usûl adlandırmaları “7-8 (alaturkada Devr-i Hindi), 10/8 (alaturkada Curcuna), nadiren 10/16 (Curcuna), 2/4, 4/4
Altay Türkleri'nin Musiki Folkloru	Muzaffer Sarısözen	1955	Ölçü rakamları (İki ve dört vuruşlu usûller, 5, 7, 9, 12li usûller)
Türk Halk Müziği'nde Usûller (Orkestra Dergisi 97. sayısı)	Halil Bedii Yönetken	1971	Ölçü rakamları üzerinden sınıflandırma tercih edilmiş (2, 3 ve 4 vuruşluları Basit Usûller; 6/8 ve 12/8lik Birleşik Usûller; 5, 7, 8, 9, 10, 11 ve 15 vuruşlu usûller ise Aksak Karma Usûller)
Türk Halk Müziğinde Düzümler ve Usûller (Basılmamış açıklamalı ve örnekli radyo program metinleri)	Şenel Önalı	-	Sarısözen'in THM Usûlleri kitabında yaptığı tasnif şeklinin aynısı getirilmiştir.
Türk Halk Müziği (Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi Cilt 6)	Nida Tüfekçi		Nida Tüfekçi bu ansiklopediye yazdığı THM maddesinin içeriğinde Sarısözen'in usûller tasnifinin aynen özetini vermiştir.

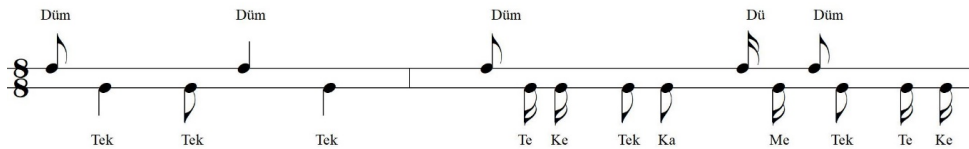
sıralanmasıyla meydana gelen belli kalıplar halindeki sayı veya vuruş guruplarına usûl denir. . . Usûlü, “Zamanın kalıplaşmış halidir” veya “Değişik düzümlerin birleşmesinden meydana gelmiş ve kalıp halinde belirlenmiş ölçüdür” diye tarif etmek de mümkündür (Özkan, 2000, s. 561).

Müziğin belli süre içerisinde kalıplaşmış olan ölçü şeklindedir. Zaman içinde uyumu sağlar ve müziğin ritmik yürüyüşünü belirler. Bu ise belli sürede saptanan belli vuruş kalıplarının tekrarı ile gerçekleşir (Çakar, 1996, s. 16).

Kuvvetli ve zayıf zamanlı vuruşların, düzenli ve zaman içinde periyodik olarak uygulanmasına usûl denir (Hoşsu, 1997, s. 102).

Usûl, bir musiki eserinin ölçülmüş bulunduğu belirli zamanlar ve belirli darplar ihtiva eden düzümün hususi ve kalıp haline getirilmiş şeklindedir (Öztuna, 2000, s. 106).

Yukarıdaki tanımlardan, usûllerin Türk müziğinin ritmik yapısını ölçmeye yarayan bir işleve sahip olduğu anlaşılmaktadır. Ölçme işlevinin yanı sıra bu ölçüler içinde saptanmış vuruşların oluşturduğu ritim kalıpları söz konusudur. Usûllerinin ana kalıplarının yanı sıra vuruşların daha kısa sürelerle bölünerek *kudüm* ile icra edilmek için oluşturulan ve *velvele* olarak adlandırılan ölçüler de mevcuttur. Bununla beraber günümüzde de kullanıldığı gibi her usûlün özel bir adı (*Sofyan, Aksak, Berefşan* gibi) vardır.

**Şekil 1.** Düyek Usûlü ve Velvelesi

Tablo 1’de yer alan ve Türk halk müziği alanında yazılan kaynaklarda usûller açıklanırken Türk sanat müziği

geleneğinde kullanılan özel usûl adlandırmaları (*sofyan, yürük semai, devr-i hindi, curcuna* vb.) kullanılsa da bu kaynaklarda usûlün aslında ölçülendirme/metrik yapı temelli bir anlamda kullanıldığı söylenebilir. Derlenen türkülerin notaya alınması sonucunda ölçüleri saptanmış ve bu ölçüler oluşumlarına göre bir “usûl” sınıflandırmasına tabii tutulmuştur. Sarısözen’in (1962) ortaya koyduğu bu sınıflandırmanın günümüzde de büyük ölçüde kabul gördüğü söylenebilir.

Sonuç

Türk müziği geleneği içerisinde zamanla bir Türk halk müziği/Türk sanat müziği ayrımı oluşmasından ötürü var olan Türk müziği nazariyatı Türk sanat müziği başlığı altına yerleştirilmiştir. Cumhuriyet döneminde gerçekleşen halk müziği araştırmaları ise beraberinde bir Türk halk müziği nazariyatının da ortaya çıkmasına yol açmıştır. Uzun yıllardır kullanılan usûl terimi de bu nazariyata temellük edilmiş ve Türk müziği nazariyatı içerisinde Türk sanat müziği usûlleri ve Türk halk müziği usûlleri olmak üzere iki usûl anlayışı ortaya çıkmıştır.

Türk müziği usûllerinin ölçü ve ritim kavramlarının her ikisini birden ifade etmesi ancak usûlün Türk halk müziğinde yalnızca ölçü kavramını karşılama, terminolojik bir boşluk yaratmaktadır. Usûllerin Türk sanat müziği geleneğinde ritim kalıbı, tempo, ölçü ve form olmak üzere dört farklı işlevi olduğu, ancak Türk halk müziği usûl anlayışında bu kavramlar arasından yalnızca “ölçü”nün mevcut olduğu görülmektedir. Bu noktada iki öneri sunulabilir. İlk aşamada, Türk halk müziğinde usûllerle kastedilen ölçüler için yeni bir terim kullanılması önerilebilir. İkinci öneri olarak Türk halk müziği eserlerinin derlenmesi sırasında eğer bir perküsyon çalgısı da icra edildiyse ezginin yanı sıra, usûllerin ve velvelelerin saptandığı gibi, bu perküsyon çalgısının icra ettiği ritim kalıbının da notaya alınması ve temponun saptanarak notada belirtilmesidir. Böylece Türk sanat müziğinde *kudüm* çalgısı için saptanan usûl velvelelerinde olduğu gibi Türk halk müziğinde kullanılan ritim kalıpları saptanarak “usûl” ifadesinin kullanımı da mantıklı bir zemine oturtulabilir.

Türk halk müziğinin Türk sanat müziğinden usûl terimini temellükünün Cumhuriyet döneminde gerçekleştirildiği söylenebilir. Cumhuriyetin yeni müziği için yeni araştırmalar, yeni bir nazariyat ve yeni bir anlayış oluşturma ihtiyacı doğduğu düşünüldüğünde birtakım terim ve kavramların kısa sürede meşru bir zemine oturtulması gereklidir. Hobbawm ve Ranger’ın çalışmasında (2006, s. 7 - 8) ifade edildiği gibi “bazen yeni gelenekler eskilerine yamanarak oluşturulabilir, bazense resmi ritüel, sembolizm ve ahlaki nasihatın zengin ambarından ödünç alınarak düzenlenebilir -din ve aristokrasinin ihtişamlı ritüelleri, folklor ve (büyük sembolik güce sahip, erken dönemlerde icat edilmiş bir gelenek olan) farmasonluk gibi”. Bu bakımdan tarihsel derinliği olan ve meşruyet problemi olmayan “usûl” terimi temellük edilerek yeni bir bakış açısı için eski olma izlenimi yaratılabilir. Cumhuriyet döneminde kurulan icra ve eğitim kurumları sayesinde Türk halk müziği geleneği kapsamında “usûl” ifadesi dolaşım imkanına sahip olmuştur.

Temellük başka kültüre ait olanı benimseme, kendine mal etme gibi anlamlarıyla birlikte düşünüldüğünde Sarısözen’in usûlleri aslında başka bir gelenekten-kültürden almadığı akla gelebilir. Ancak Cumhuriyet döneminin ve takip eden yılların şartlarında Türk halk müziği/Türk sanat müziği ayrımının keskinleşmesi Born ve Hesmondhalgh’in (2000) çalışmasında yer alan bir “müziksel ötekilik”in oluştuğunu gösterir. Sonuç olarak başka bir kültürden gerçekleştirilen bir temellükün söz konusu olduğu söylenebilir. Bununla beraber temellükün arka planında doğal olarak var olan kültürel, politik, sosyolojik ilişkiler göz önüne alındığında Türk halk müziği nazariyatının oluşum süreci ve Cumhuriyet dönemi ideolojileri “usûl” teriminin temellükünün anlaşılmasını kolaylaştırmaktadır.

“Usûl” bir terim olarak Türk sanat müziği geleneğinden temellük edilmesinin yanı sıra bu terimin teorik anlamda içeriği de Batı Sanat Müziği’nden temellük edilmiştir. Sarısözen, türkülerin ölçülerini Batı Sanat Müziği vuruşlarıyla (2+3, 3+2+2, 3+3 gibi) açıklayarak bir terimin yanı sıra teorik bir içeriği de temellük etmiştir. Böylece Sarısözen, dönemin müzik ideolojisinde yer alan ve musiki inkılabı olarak sunulan “Türk halk ezgilerinin Batı anlayışıyla yorumlanması” düşüncesinin bir parçası olan ritmik yapıya uygulamıştır.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer Review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.

Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

Yazarın ORCID ID'si / ORCID ID of the author

Onurcan KAYA 0000-0001-5896-0926

KAYNAKLAR / REFERENCES

- Aksoy, B. (2015). *Geçmişin Musiki Mirasına Bakışlar*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Arel, H. S. (1993). *Türk Musikisi Nazariyatı Dersleri*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Ashcroft, B., Griffiths, G., & Tiffin, H. (2007). *Post-Colonial Studies The Key Concepts*. Taylor & Francis e-Library.
- Aydın, M. (2019). *Türk Müziği Edvarları ve Nazariyat Kitaplarında Usûl Anlayışı*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Behar, C. (2015). *Osmanlı/Türk Musikisinin Kısa Tarihi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Behar, C. (2019). *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz Osmanlı/Türk Müziğinde Öğretim ve İtikal*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Boon, M. (2007). On Appropriation. *CR: The New Centennial Review*, 7(1), 1-14. Erişim adresi: <https://www.jstor.org/stable/41942891>
- Born, G., & Hesmondhalgh, D. (Ed). (2000). *Western Music and Its Others - Difference, Representation, and Appropriation in Music*. University of California Press.
- Çakar, Ş. (1996). *Türk Musikisinde Usûl*. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Erol, A. (2007). Alevi-Bektaşî Müziğindeki Çeşitliliği İncelemek. F. Kılıç, & T. Bülbül (Ed.), 2. *Uluslararası Türk Kültür Evreninde Alevilik ve Bektaşîlik Bilgi Şöleni Bildiri Kitabı*. içinde (s. 301-320). Ankara: Gazi Üniversitesi Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Merkezi.
- Ersoy, İ. (2018). Türk Sanat Müzikleri ve Türk Halk Müzikleri Dikotomisinde Önemli Bir Dinamik: "Toplumsal Katmanlar". *Journal of History Culture and Research*, 7(2), 639-652. <https://doi.org/10.7596/taksad.v7i2.1449>
- Gökalp, Z. (2020). *Türkçülüğün Esasları*. (O. Cengiz, Ed.) İstanbul: Bilgeoğuz Yayınları.
- Güray, C. (2012). *Bin Yılın Mirası Makamu Var Eden Döngü: Edvar Geleneği*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Hatipoğlu, V., & Sağlam, A. (2013, Nisan 27). Türk Musikisi'nde Usûl Geleneğinin Değerlendirilmesi. *Eğitimde Kuram ve Uygulama*, 9(2), 113-134. Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr/tr/pub/eku/issue/5456/73978>
- Hobsbawm, E., & Ranger, T. (2006). *Geleneğin İcadı*. (M. M. Şahin, Çev.) İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Hoşsu, M. (1997). *Geleneksel Türk Halk Müziği Nazariyatı*. İzmir.
- İlhan Harmancı, A. B. (2011). *Klasik Türk Musikisi'nde İka Kavramı*. (Yayınlanmamış Doktora Tezi). T.C. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Kaemmer, J. E. (tarih yok). *İnsan Yaşamında Müzik. Müzik ve Toplum Ders Notu*. (Y. Özer, Çev.)
- Kaplan, A. (2013). *Kültürel Müzikoloji*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Karadeniz, M. E. (1983). *Türk Musikisinin Nazariye ve Esasları*. Ankara: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Karaol, E., & Tunçer, D. (2015, Ağustos 20). "Usûl" Analyses in "Mecmua-ı Saz u Soz" by Ali Ufki. *Medeniyet Sanat Dergisi*, 1(1), 43-70. Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr/tr/pub/medeniyyetsanat/issue/16275/170717>
- Koca, B., & Selvi, Y. (2017). Modernizm ve Postmodernizm Sürecinde Bir Alıntılama Biçimi Olarak Temellük. *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi* (18), 31-50.
- Özkan, İ. H. (2000). *Türk Musikisi Nazariyatı ve Usûlleri - Kudüm Velveleleri*. İstanbul: Ötügen Neşriyat.
- Öztuna, Y. (2000). *Türk Musikisi Kavram ve Terimleri Ansiklopedisi*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- Öztürk, O. M. (2005). Arif Sağ Üstad'ın "Davullar Çalınırken" Çalışması Vesilesiyle Anadolu Müziğinde Usûller. Erişim adresi: <https://www.turkuler.com/yazi/anadolumuziginde.asp>
- Öztürk, O. M. (2006). *Zeybek Kültürü ve Müziği*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Rogers, R. A. (2006). From Cultural Exchange to Transculturation: A Review and Reconceptualization of Cultural Appropriation. *Communication Theory*, 16, 474-503. doi:10.1111/j.1468-2885.2006.00277.x
- Sarısozen, M. (1962). *Türk Halk Musikisi Usûlleri*. Ankara: Resimli Posta Matbaası.
- Tanrıkorur, C. (1985). Türk Halk Musikisi ve Klasik Türk Musikisi. *Erdem*, 559-572.
- Tanrıkorur, C. (1991, Ocak). Türk Musikisinde Usûl-Vezin Münasebeti. *Erdem*, 7(20), 709-732. Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr/tr/pub/erdem/issue/44503/551858>
- Tanrıkorur, C. (2014). *Türk Müzik Kimliği*. İstanbul: Dergah Yayınları.
- TDK. (1998). *Türkçe Sözlük* (Cilt 2). Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Terzi, C. (1992). *Türk Halk Müziği Metrik Yapısının Tesbit ve Tasnifinde Karşılaşılan Problemler ve Çözüm Yolları*. (Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Tura, Y. (1988). *Türk Mûsikisinin Mes'eleleri*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Tura, Y. (2006). *Tedkik ü Tahkik (İnceleme ve Gerçeği Araştırma)*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Ungay, M. H. (1981). *Türk Musikisinde Usûller ve Kudüm*.
- Varlık, S. (2021). *PAUL RICOEUR'de Temellük ve Tahayyül*. İstanbul: Alfa.

Yükselsin, İ. Y. (2015). Bir 'Kültürel Aracı' Olarak Muzaffer Sarısözen ve Erken Cumhuriyet Döneminde 'Türk Halk Müziği'nin Yeniden İnşasındaki Rolü. *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*(14), 77-90.

Atf Biçimi / How cite this article

Kaya, O. (2023). Türk halk müziği geleneğinde “usûl”ün temellüki. *Konservatoryum – Conservatorium*, 10(2), 116-125. <https://doi.org/10.26650/CONS2023-1361068>

DoctorVox Aleti ile Uygulanan Temel Ses Egzersizlerinin Performansa Katkısı

Use of the DoctorVox Device for Basic Vocal Exercises Contribution to Performance

Seta KÜRKÇÜOĞLU¹ , N. Özgül TURGAY² , M. Akif KILIÇ³ , M. Güney ÖZELKAN⁴ 

¹Doç. Dr., Okan Üniversitesi, Konservatuvar, Müzik Bölümü, İstanbul, Türkiye

²Prof. Dr., Kocaeli Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Türk Müziği Bölümü, Klasik Türk Müziği Anasanat Dalı, Kocaeli, Türkiye

³Prof. Dr., Medeniyet Üniversitesi, Tıp Fakültesi, Cerrahi Tıp Bilimleri Bölümü, Kulak Burun Boğaz Hastalıkları Anabilim Dalı, İstanbul, Türkiye

⁴Öğr. Gör., Okan Üniversitesi, Konservatuvar, Müzik Bölümü, İstanbul, Türkiye

Sorumlu yazar /

Corresponding author : Seta KÜRKÇÜOĞLU

E-posta / E-mail : seta.kurkcuoglu@okan.edu.tr

ÖZ

Bu çalışmada, ilk kez DoctorVox aletiyle Türk ve Batı müziği alanlarında farklı formant örüntülerini kullanan eğitmen-icracı katılımcılar tarafından karşılaştırmalı bir araştırma uygulanmıştır. DoctorVox aleti kullanılarak çıkıcı-inici seçilmiş tonal egzersizleri uygulamış, çalışmadan önce 0. haftada ve çalışma sonunda 8. haftada değişmeyen stüdyo ortamındaki glissando egzersizi ve [a], [e], [i], [o] vokalleri kayıt altına alınmıştır. Ölçümlerinden elde edilen veriler belirlenen parametreler doğrultusunda Özelleştirilmiş Praat Programında analiz edilmiş böylece sonuçlar ortaya konulmuştur.

Çalışmada; ölçülen Temel Frekans(F0), Jitter, Shimmer, Harmonik Gürültü Oranı, perde değerlerinin ve maksimum fonasyon süresi ile ses genişliği, objektif ölçüm değerlerinin tümünde ses kalitesinde olumlu gelişmeyi işaret eden değişiklikler saptanmıştır. Sübjektif ölçüm sonuçlarındaysa, katılımcıların ses ve nefes sağlıklarının yerinde olduğu, kondisyonlarının geliştiği, seslerinin hızla açıldığı, tiz notalarda kendilerini konforlu hissettikleri, bedensel ve mental bağ kurmanın kolaylaştığı ve güvenlerinin arttığı görülmüştür. Katılımcılarda motivasyon yükselmiş, konser verme ve repertuvarlarına yeni parça ekleme gibi mesleki hedefler artmıştır.

Çalışmada seçilen tonal ses egzersizlerinin, ses eğitim yöntemi olarak kullanılmasıyla elde edilen sportif kazanımların özellikle Türk makam müziği ses eğitiminde, bilimsel verilerle yönetsel olarak desteklenen (Batı) ses egzersizlerinin kullanımı yönünde var olan olumsuz düşüncelerin ortadan kalkmasına yardımcı olacağı ve yapılacak ses çalışmaları için güncel literatüre katkı sağlanacağı düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: DoctorVox, Türk Müziği, ses eğitimi.

ABSTRACT

In this study, a preliminary comparative study was conducted for the first time using the DoctorVox device by instructor-performer participants using two different formant patterns in Turkish and Western music. The participants used the DoctorVox device before recordings to practice the selected tonal exercises ascending and descending; they recorded glissando exercises and [a], [e], [i], [o] vocals in a constant studio setting at Week 0 at the start of the study and Week 8 at the end of the study. The data obtained from the measurements were evaluated in the Customized Praat Program in line with the determined parameters, and thus, the results were revealed.

In this study, the measured values of fundamental frequency, jitter, shimmer, harmonic noise ratio, pitch values, maximum phonation time, and voice range improved in all objective measurements. The subjective measurement outcomes indicated that participants' vocal and breathing health was good, their conditions improved, voices warmed rapidly, felt comfortable in high notes, physical and mental bonding grew gradually, and their confidence increased. In addition, participants' motivation and professional goals improved, such as delivering performances and adding new pieces to their repertoire.

Because of the athletic achievements obtained using the selected tonal vocal exercises as a vocal training method in the study, it is believed that it will help to eliminate existing negative thoughts about the use of (Western) vocal exercises that are methodologically supported by scientific data and will contribute to the present literature for vocal studies.

Keywords: DoctorVox, Turkish Music, vocal training

Başvuru/Submitted : 24.09.2023

Revizyon Talebi/
Revision Requested : 30.10.2023

Son Revizyon/
Last Revision Received : 13.11.2023

Kabul/Accepted : 14.11.2023

Online Yayın /
Published Online : 28.11.2023



This article is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License (CC BY-NC 4.0)

EXTENDED ABSTRACT

The positive contributions of tonal voice exercises, thought to be aimed at Western vocal training techniques, for the vocal muscle are emphasized in vocal education lessons, which are still debated in Turkish music conservatories. In this context, the DoctorVox device, assumed to warm and pose the voice quickly, is used in Western and Turkish music fields. for voice development. It was aimed to provide a favorable outcome for the participants. The study used a mixed method that included objective and subjective research methods.

In this study, selected vocal exercises were applied using the DoctorVox device, and two instructors and performers who were experts in Turkish and Western music, using different formant patterns, participated. Quantitative data were presented in the context of objective and subjective analysis of data obtained in the Customized Praat Program by recording voice in a constant studio setting.

In addition, the literature review was divided into four sections: (a) determination of the basic vocal exercises to be used based on the movement properties imparted to the muscle, (b) existing resources on the Laxvox tube, (c) existing resources on the DoctorVox device, (d) qualitative research by examining the literature on measurement and evaluation. The rules have been included in the study.

The features of the ascending and descending exercises performed with piano accompaniment have been considered to improve the participants' performance as a sport. Tonal exercises are used in the training program and chosen with the aim of developing the vocal muscle. In this context, comas that can realize the Turkish music style are not available in the musical structure of the exercises. While participant BTM01, a Western music performer and instructor, practiced the exercises with the opera singing formant, participant TSM01, a Turkish music performer and instructor, performed the exercises using the chest voice register using nasal support (in Turkish music, some vocal users could not sing with nasal support due to their different techniques; this problem is the main topic in the field of Turkish music singing and still needs to be studied).

Before the study, the "Turkish Singing Voice Handicap Index" was answered by the participants, their physical and vocal health were validated, and the exercises began. In the 0th week, recordings were collected before the selected vocal exercises were applied using the DoctorVox device. After the selected exercises were practiced regularly 1 day a week, the last measurements were made in the eighth week, and voice/sample recordings of the two instructors were obtained.

Selected exercises practiced using the DoctorVox device were performed outside (outside the mask) and inside (inside the mask) the DoctorVox device to ensure accurate implementation and vocal position. Only voice samples of the "glissando" exercises were recorded among the exercises studied. Apart from "glissando," [a], [e], [i], [o] vocals (BTM01 participant A5/TSM01 participant F5) were recorded at the start of the study (0th week) and at the end of the study (8th week). The data obtained from their measurements were analyzed in line with the determined parameters, and the results were revealed.

The values of fundamental frequency, jitter, shimmer, harmonic noise ratio, pitch, and maximum phonation time measured in the Customized Praat Program, as well as the objective measurement values of voice range, improved in this 8-week sample study with two participants.

The subjective measurements of the "Turkish Voice Handicap Index" revealed that the participants' vocal health and breathing support were adequate. Their condition improved, and their voices warmed and improved rapidly using the DoctorVox device without excessive effort; they felt more comfortable. They improved on high notes, physical and mental bonding became easier, and confidence grew. It was observed that the participants' motivation and professional goals improved, such as delivering performances and adding new pieces to their repertoire.

The use of the selected vocal exercises as a vocal training method will help eliminate the existing negative claims and literature, particularly in the use of Western vocal exercises in Turkish makam music.

Giriş

Günümüzde ses eğitimine yönelik araştırmalar alanın uzman doktorları ve ses eğitimcileri tarafından yapılmaktadır. Bunun sebeplerinden biri alanda eğitim alan ve/veya profesyonel icracıların pek çok ihtiyacının ortaya çıkmasındandır. Bu ihtiyaçların bir kısmı ses sağlığına yönelik, bir kısmı da anatomik olarak ses kasının gelişimine yöneliktir.

“Lax Vox¹ tüpü ve ses terapi tekniği (LVVT) şarkıcılara özel teknik uygulamaları ile ses terapisi içinde güvenli bir yöntemdir. Aynı zamanda biofeedback verir ve seslendirme sürecinin bütüncül bilişini oluşturur. LVVT'nin ana fizyolojik mekanizması, pozitif supraglottal basınç ve ses yolunun yapay olarak uzaması nedeniyle ses yolu eylemsizliğini değiştirmektedir. Domino etkisi gırtlığın düşürülmesi ve uygun abdominodiyafrazmatik solunum ile birlikte gelir” (Denizoğlu, 2015, s:147).

DoctorVox² aleti Denizoğlu tarafından Lax Vox tüpünün işlevselliğini arttırmak; konforlu ve hızlı ses ısıtma gerçekleştirme amacıyla geliştirilmiştir. Bir egzersiz programıyla düzenli çalışıldığında aktif olmayan sanatçıların kondisyonu dahi gelişmektedir. İracılar sesi ısıtmak / soğutmak ve şarkı sesini poze etmek için çeşitli gelişmiş yöntemlere başvurmaktadır. Laxvox tüpü bunlardan biridir. Ses eğitimi ve profesyonel icra alanlarında yapılmış çalışmaların çoğunda LaxVox tüpü kullanılmış ve katılımcıların ses gelişimlerine olumlu katkıda bulunduğu ortaya konulmuştur. LaxVox tüpünün gelişmiş ve profesyonel versiyonu olan DoctorVox aleti ise çalışmalarda yeni kullanılmaya başlanmıştır.

“LaxVox ve DoctorVox Ses Terapi Tekniği'nde ses kaynağının önünde basınçlı bölge oluşturularak yapılandırılan ses yoluyla, vokal foldlar birbirine daha simetrik ve kolay yaklaşır ve hızlı açılıp kapanırlar, gürlük kas gücü olmadan artar, vibrasyon etkinliği artar ve odaklama öne alınır. Larenks düşürülerek, larenks kasları istirahat uzunluklarına yakın bir uzunluk ve gerginlikte konforlu tutulur” (Kar, 2021, s:28).

Alanyazın

Literatür taraması dört başlıkta irdelenmiştir: a) Kullanılacak temel ses egzersizlerinin kasa kazandırdığı hareket özelliklerine göre tespiti, b) Lax Vox tüpü ile ilgili kaynaklar c) DoctorVox aleti ile ilgili kaynaklar d) Ölçüm ve değerlendirme. Bu doğrultuda pek çok çalışma taranarak alanyazın zenginleştirilmiştir.

a) Bu çalışmada kullanılacak “Temel Ses Egzersizleri”nin sıralamasına dair alanyazında “Hımlama (Humming)” egzersizi için Edwin Yiu ve Eva Ho'nun “*Short-term Effect of Humming on Vocal Quality*” makalesi, “Dudak Trili” egzersizi için Titze'nin (2001) Journal of Singing Dergisinde yayımlanan “*The Five Best Vocal Warm-Up Exercises*” makalesi ve Şahin'in (2012) “*Esneme-İç Geçirme, Dudak Trili Ve Dil Rahatlatma Egzersizlerinin Ses Eğitiminde Kullanılabilirliği*” doktora tezi incelenmiştir. Diğer egzersizler olan “U Egzersizi”, “Glissando Egzersizi” “Stabilizasyon Egzersizi” “Legato Egzersiz” “Staccato Egzersiz” “Rezonans Egzersizi” “Agilite Egzersizi” “Karma Egzersiz” seçimlerine yönelik Miller'ın (1996) “*The Structure of Singing System and Art in Vocal Technique*” ve (2000) “*Training Soprano Voices*” kitapları, Sabar'ın (2008) “*Sesimiz-Eğitimi ve Korunması*” kitabı, Karaçalı'nın (2012) “*Profesyonel Ses Sanatçılarının Ses Üretiminde Karşılaştıkları Teknik Sorunlara Yönelik Yeni Öneriler*” Sanatta Yeterlik Tezi ve Kürkçüoğlu ve ark. (2020)'nin “*Ses Eğitiminden Sahneye-Opera İracıların Performans Öncesi Uygulamaları Gereken Eylemler*” kitaplarından seçilmiştir.

b) LaxVox tüpü hakkında çeşitli kaynaklar mevcut olmakla birlikte, Türkçe çalışmalar şöyledir; Denizoğlu'nun (2017) “*LaxVox Ses Terapi Tekniğinin Konservatuar Şan Öğrencilerinde Etkilerinin Araştırılması*” tezi, Mansuroğlu'nun (2017) “*LaxVox Tekniği ile Isınma Sonrasında Ses Genişliğindeki Değişikliğin Araştırılması*” yüksek lisans tezidir. Yapılan bu çalışmada kişilerin sesleri 1-2 ton geniş; daha parlak ve açıktır. Lax Vox Ses Terapi Tekniği'nin şan öğrencileri üzerinde anlık bir ses değişimine yol açıp açmadığı ortaya konulduğu İşgüden'in (2019), “*LaxVox Ses Terapi Tekniği Uygulanan Şan Öğrencilerinde Egzersiz Sırasında ve Sonrasında Anlık Ses Değişim Analizi*” yüksek lisans tezinin yanı sıra Orhan'ın (2019) yüksek lisans tezi ile “*LaxVox Suya Üfleme Tekniğinin Bireysel Ses Eğitimi Derslerinde Kullanımı*” yüksek lisans tezi, bir ses terapi tekniği olan LaxVox Ses Terapisinin, kullanım kolaylığına bağlı olarak, bireysel ses eğitimi derslerinde kullanımı ölçülmüş ve elde edilen verilerle nitelikli ses eğitimi için öneriler sunulmuştur.

c) Araştırmada kullanılan DoctorVox aletinin ilk versiyonu “*Voice Mask*”³ adıyla Denizoğlu tarafından 2015'te UTSAK Kongresinde “*Voice Mask: A New Device for Voice Therapy and Vocal Training*” sunumu ile tanıtılmıştır. Aynı yıl “*DoctorVox: A New Device For Voice Therapy And Vocal Training*” Firenze Üniversitesinde yayınladığı

¹ Lax Vox tüpü: Silikondan imal edilmiş, 35 cm uzunluğunda, 10 mm iç çapı, 13 mm dış çapı olacak şekilde üretilmiş içine üflenebilecek şekilde alttan ve üstten açık eğilip bükülebilen bir borudur.

² DoctorVox; Ses Maskesi, ses terapisi ve vokal eğitiminde yarı kapalı ses yolu duruşlarına ek olarak serbest artikülasyon sağlamak için yeni bir cihazdır. Ses bozukluklarının tedavisi için DoctorVox Ses Terapisi Tekniğine yardımcı olması ve profesyonel ses sanatçıları için rehabilitatif çalışmalara destekleyici bir cihaz olarak hizmet etmesi amaçlanmıştır. Rezonans tüpü ve su direnci ile uygulanan Yarı Kapalı Vokal Trakt egzersizlerinde en önemli konulardan biri tüp içine fonasyon sırasında artikülatör hareketlerin kısıtlanmasıdır. Ses maskesi bu sorun için eşsiz bir pratik çözümdür (Denizoğlu, 2015a, 640). DoctorVox: Kullanıcı iç borudan hava/ses üfler ve Lax Vox tekniğinin avantajlarından yararlanır. Solunum çıkışından inhalasyon sırasında, fonasyon girişinden hava girer ve nemlendirmek üzere sudan geçer. Nemlendirilmiş hava vokal kord mukozasını doğrudan etkiler. (40-45°C) (Denizoğlu, 2015b, 148).

³ LaxVox tüpünün işlevselliğinin artırılması amacıyla Denizoğlu tarafından geliştirilmiştir. Denizoğlu yaptığı uzun çalışmaların ardından 2015 yılında UTSAK Kongresinde aleti tanıtmış, nasıl oluşturulduğu ve kullanıldığına dair detayları aktarmıştır.

makaleyle “*DoctorVox*”⁴ adıyla aleti sunmuştur. Aletin ses hastalıkları üzerinde etkin bir tedavi yöntemi de sunduğu çalışmalardan biri ise Denizoğlu ve ark.(2019)’nın birlikte yayınladıkları *Journal of Voice*’ta yer alan “*Efficacy of DoctorVox Voice Therapy Technique for Mutational Falsetto*” makalesidir.

DoctorVox Aletinin kullanımına yönelik Türk müziği alanındaki çalışma Kar’ın (2021) “*Türk Sanat Müziği Ses İcrasında DoctorVox Ses Terapi Cihazı Destekli Sesi Poze Etme Uygulamaları ve Programlanmış Etüt İçeriği*” çalışmasıdır.

d) İnsan sesi, jeneratör, vibratör ve rezonatör sistemlerinin bir arada çalışması ile oluşur.

“*Sesin çok boyutlu doğası, görsel görüntüleme, akustik, algısal, öz değerlendirme ve aerodinamik gibi farklı alanlar kullanılarak değerlendirilmesini gerektirir. Sesin akustik analizi, sesin nesnel ve nicel bir ölçüsünü sağlar ve hem klinik hem de araştırma amaçları için uygulama alanı bulmuştur*” (Akt. Dhanshree R. Gunjawat ve ark., 2018).

Türk ve Batı müziği ses eğitimi konusunda Yelken (2005) tarafından yapılan “*Farklı Müzik Türlerinde Eğitim Gören Öğrencilerin Seslerinin Akustik Analiz İle Karşılaştırılması*” uzmanlık tezinde, konservatuar öğrencilerinde, konuşma ve şarkı seslerin farklılıkları akustik analiz ile ortaya konulmuştur.⁵

Akustik ses analizinin⁶ uygulanması için bazı bilgisayar programları mevcuttur. *Multi-Dimensional Voice Program* (MDVP) ve *Audacity* programları ücretsiz ve kullanımları kolay programlardır. Bu çalışmada ölçümler Kılıç’ın Praat⁷ programı üzerinde yaptığı değişikliklerle geliştirdiği “*Özelleştirilmiş Praat*” ses analiz programı ile yapılmıştır. Kılıç, (2019) “*Objektif Ses Analizi*” makalesinde, Praat programının kullanımına yönelik bilgilere yer vermiş, “*Objektif ses analizi*” yöntemlerinin ses hastalıklarının tanı ve takibinde önemli yeri olduğunu belirtmiştir. Ayrıca bu tür hastaları değerlendirmek için kullanılan yöntemlerin; vibrasyon inceleme yöntemleri, larengeal EMG, objektif ses analizi ve subjektif değerlendirme yöntemleri olarak dört ana gruba ayırdığını ifade etmiştir. Objektif ses analizi yöntemi olarak kullanılan “*Özelleştirilmiş Praat Programı*”nda ses örnekleri üzerinden yapılan çalışmaların performansa katkısı değerlendirilmiştir.

Sesin değerlendirilmesinde icracıların (çalışmalar hasta üzerinde uygulanıyor ise hastaların) kendilerinde hissettikleri gelişmeler bir o kadar önemlidir. Bu bakımdan subjektif olarak verilere de ihtiyaç vardır. Kargin, Şenkal ve Oğuz (2019) “*Sübjektif Ses Analizi*” makalesinde hasta ölçeklerinin, ses problemlerinin hasta yönünden değerlendirilmesini sağlaması açısından hem tanıya hem de tedavi sürecinin hasta yönünden nasıl geliştiğine dair veriler sunduğunu ifade etmiştir.

Kılıç ve arkadaşlarının (2008) yayınladığı “*Ses Handikap Endeksi (Voice Handicap Index) Türkçe versiyonunun güvenilirliği ve geçerliliği*” makalelerinde geniş bir klinik çalışma yapılmış ve orijinal “*Voice Handicap Index*” makalesinde (Jacobson BH, Johnson A, Grywalski C, Silbergleit A, Jacobson G, Benninger MS, et al. (1997) “*The Voice Handicap Index (VHI) development and validation*”) yer alan soruların Türkçe olarak geçerli olup olmadığının değerlendirilmesi konusunu ele almışlardır.⁸

Ses eğitimi alan ve profesyonel icracı olan “*Elit Ses Kullanıcıları*”nın gereksinimleri ve ses kalitelerini değerlendirmeleri, alan dışı olan kişilere nazaran çok hassas detaylar içermektedir. Bu bakımdan 2008’de yayınlanan makalenin ardından Denizoğlu ve ark. (2016) tarafından yeni bir çalışma yapılmış ve “*Özgün Şan Sesi Handikap Endeksi ölçeğinin Türkçe versiyonunun geçerlik ve güvenilirliği*” çalışması altında “*Türkçe Şan Sesi Handikap Endeksi*”inde yer alan sorular, profesyonel icracıların ihtiyaçlarına yönelik olarak genişletilmiştir. Bu endekste sorular profesyonellerin ses sağlığı sorunlarına yönelik oluşturulmuştur.

Bu çalışma öncesi bu endeks cevaplandırılmış ve katılımcıların ses sağlıkları teyit edilerek egzersizlere başlanmıştır. Çalışmanın sonunda katılımcıların muhtemel süreçleri göz önünde bulundurularak onbeş soruluk “*DoctorVox’la Uygulanan Şan Egzersiz Programına Yönelik Fiziksel ve Duygudurumsal Anket*”⁹ kullanılmıştır.

⁴ DoctorVox aleti ile ilgili olarak az sayıda akademik çalışma bulunmaktadır. Denizoğlu tüm dünyada DoctorVox aletinin uygulanma yöntemleri üzerine eğitimler yapmayı sürdürmektedir. Bu çalışmanın yazarlarından Kürkçüoğlu ve Turgay 2022 yılında İstanbul’da gerçekleştirilen eğitime katılmışlardır.

⁵ Çalışmada, tüm parametrelerin normal sınırlar içerisinde bulunduğu, yalnızca HNR ve Shimmer’in konuşma sesinde şarkı sesine oranla yüksek olduğu bulunmuştur. Bunun nedeninin şarkı sesinin eğitim sırasında kalitesinin artması olabileceği ve bu farkın şarkıcı eğitiminin etkinliğini değerlendirmede kullanılabileceği yönündedir.

⁶ Sesin akustik analizine ilişkin bilgisayarlı ses analiz programlarının kullanımı oldukça yaygındır ve günümüzde kullanılmakta olan birçok ses analiz programı mevcuttur. Bu programlar ile ses hakkında nesnel verilere ulaşmak mümkün olabilmektedir. Akustik analiz ile temel frekanstan gürlüğü ve ses titreşimi gibi daha gelişmiş değerlere kadar birçok ses parametresi sayısal olarak da değerlendirilebilmektedir (Campisi ve ark., 2000).

⁷ Praat, Amsterdam Üniversitesi Fonetik Bilimler Bölümünden Paul Boersma ve David Weenink tarafından geliştirilen ücretsiz bir yazılımdır. Özelleştirilmiş ve açık kaynak hali KBB Hastalıkları Anabilim Dalı’nda öğretim üyesi Prof. Dr. Mehmet Akif Kılıç tarafından kullanıma sunulmuştur.

⁸ Böylece 10 KBB uzmanı tarafından endekste yer alan sorular Türkçeye çevrilmiş, daha sonra bir dilbilimci tarafından İngilizceye geri çevrilmiştir. Son olarak üç kişiden oluşan değerlendirme komisyonu tarafından çeviri metnine son şekli verilmiştir. Türkçeye çevrilen anket 220 denekten oluşan bir gruba 7-14 gün arayla iki kez uygulanmış; deneklerin verdikleri yanıtlara göre güvenilirlik ve geçerlilik analizleri yapılmıştır.

⁹ Bu anket ulaşılmaması beklenen hedefler gözetilerek Kürkçüoğlu (2023) tarafından hazırlanmıştır.

Amaç

Türk müziği konservatuvarlarında ses eğitimi derslerinde tartışma konusu olan, Batı ses eğitimi tekniklerine yönelik olduğu düşünülen tonal ses egzersizlerinin, ses kasına yönelik olumlu katkılarının vurgulanması ve bu bağlamda sesi hızlı ısıttığı ve poze ettiği varsayılan DoctorVox aleti ile ses gelişiminde hem Batı müziği hem de Türk müziği alanlarından katılımcılarda olumlu sonuç elde edilmesi amaçlanmıştır.

Çalışmada kaydedilecek ses örneklerinin *Özelleştirilmiş Praat Programı*'nın seçilen parametreleri ile değerlendirme verileri ve "*DoctorVox'la Uygulanan Şan Egzersiz Programına Yönelik Fiziksel ve Duygudurumsal Anket*"in cevaplandırılması ile sonuçlar elde edilecektir. Çalışmanın ses eğitimi alanında DoctorVox aleti ile çalışacak araştırmacılara kaynaklık etmesi umulmaktadır.

Yöntem

Bu çalışma Kocaeli Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Koordinasyon Birimi'nde Hızlı Destek projesi kapsamında etik kurul onayı ile gerçekleştirilmiştir.

Çalışmada objektif¹⁰ ve sübjektif¹¹ araştırma yöntemlerinin¹² birlikte olduğu karma yöntem kullanılmıştır. Objektif araştırma yöntemi olarak, stüdyo ortamında 0. ve 8. hafta alınan ses kayıtları, Özelleştirilmiş Praat Programı'nda işlenmiş ve veriler elde edilmiş, bu veriler bir araya getirilerek tablollaştırılmış ve analiz edilmiştir. Özelleştirilmiş Praat Programı'ndaki analizde bütün ölçümler için 90 / 1500 hertz aralığı seçilerek işlenmiştir. Sübjektif araştırma yöntemi olarak katılımcılardan çalışma öncesi (0.hafta) ses sağlıklarının teyidi amacıyla "*Türkçe Şan Sesi Handikap Endeksi*"¹³ sorularını cevaplandırmaları istenmiştir.¹⁴

Çalışmanın başlangıcında seçilen egzersizler bir protokol dâhilinde uygulanmıştır. Egzersiz protokolünde; Türk ve Batı müziği ses icrası alanında aktif şarkıcı olmayan ancak uzman iki eğitmen -50 yaş civarı- haftada bir gün bir saat egzersiz programını uygulamıştır. Egzersiz programına başlamadan önce (0. Hafta / çalışma öncesi) yapılan 1.ölçümünün (stüdyo ortamında ses kayıtlarının alınması) ardından, 8 hafta boyunca egzersizlerin uygulanmasına devam edilmiştir. 0. ve 8. haftalarda çalışma sonrası ses kayıt örnekleri alınmış, sonuçlarının karşılaştırılması ile elde edilen data'lara yer verilmiştir.

Çalışma geniş denek grubu ile yapılmadığından değerlendirme, iki katılımcının kayıtlarından elde edilen verilerin karşılaştırılmasından ziyade, katılımcıların çalışma öncesi (0. Hafta) ve 8. haftasının ses kayıtları üzerinden anlamlı eğilimlerin mevcut olup olmadığının tespiti tablolar üzerinden yapılacaktır.

Tüm icracıların seslerini öncelikle temel egzersizlerle ısıtmaları önemlidir. DoctorVox aleti ile çalışmaya¹⁵ hazırlık egzersizleri olarak, öncelikle nazal rezonansın aktive edilmesi amacıyla "*Hımlama – Humming*" ve "*Yarı Tıkalı Ses Yolu Egzersizi*" kategorisindeki "*Dudak Trili*" (Lip Trill) egzersizi maskesiz olarak uygulanmış, bu egzersizlerin ardından seçilen diğer tüm egzersizlerde, maske aparatlı DoctorVox aleti kullanılarak tüm egzersizler katılımcıların ses aralığı içerisinde çıkıcı ve inici olarak detaylı çalışılmıştır.

Araştırmada DoctorVox aleti kullanılarak uygulanan ses ısıtma egzersizleri olarak, ses kaslarının gelişimine yönelik [u] vokali, glissando, stabilizasyon ve legato, staccato, agilite ve karma egzersiz gruplarından birer egzersiz kullanılmıştır. Egzersizlerde nazal rezonansın aktifleştirilmesi, diyafram koordinasyonunun güçlendirilmesi, larenks pozisyonunun dengelenmesi, ses intervalinin konforlu kullanılması, dengeli larenks pozisyonu ve doğru artikülasyon amaçlanmıştır.

Seçilen egzersizlerin tümü DoctorVox aleti ile provalarda çalışılmış, egzersizler motor öğrenme ilkelerinin doğru uygulandığına dair hem maske içine, hem de dışına uygulanmıştır. Sesin niteliğinin geliştiğine dair veri elde etmek için ölçümlerde kullanılmak üzere "[a], [e], [i] ve [o] vokalleri" ile ayrı ayrı uzun fonasyonlar gerçekleştirilmiş. Ayrıca provalarda uygulanan egzersizlerden sadece "glissando egzersizi" ölçümlere dâhil edilmiştir.

Ses kayıtlarının değerlendirilmesi aşamasında alınan ses örnekleri, programda mevcut olan konuşma sesi parametreleri yerine katılımcıların ses özellikleri gözetilerek üçüncü yazarın düzenleyerek onayladığı yeni parametreler doğrul-

¹⁰ Objektif veri: Gözlem ya da ölçümle elde edilen verilerdir.

¹¹ Sübjektif veri: Özneye ilişkin bireyin düşünce ve duygularına dayanan verilerdir.

¹² Nitel ve nicel yöntemler

¹³ Şan eğitiminde kullanılan bir değerlendirme aracı olan Türkçe Şan Sesi Handikap Endeksi ile katılımcılar kayıt öncesi vokal performanslarını ölçmek için kullandılar. Böylece, denekler vokal performanslarını sübjektif bir şekilde değerlendirdi ve gelişimlerini takip ettiler.

¹⁴ Ancak, çalışmanın devamında uygulanan egzersizlerin fiziksel ve duygudurumsal gelişmelerini ortaya çıkarmak amacıyla Kürkçüoğlu (2023) tarafından hazırlanan onbeş soruluk "*DoctorVox'la Uygulanan Şan Egzersiz Programına Yönelik Fiziksel Ve Duygudurumsal Anket*" (4. ve 8. hafta) kullanılmıştır.

¹⁵ DoctorVox yönetsel olarak sesin gelişiminde belirlenmiş bir sıralama (ön hazırlık, ilkel sesi arama, geliştirme ve adaptasyon) öngörür. Çalışmada bu süreç katılımcılar tarafından gözetilmiştir.

¹⁶ <https://www.doctorvox.com.tr/urun/sesmaskesi-temel/>

Şekil 1. DoctorVox¹⁶

tusunda “Özelleştirilmiş Praat Programı”na yüklenerek değerlendirmeye alınmıştır. Çıkan raporlar Excel tablosuna alınarak görsele çevrilmiş ve yorumlanmıştır.

Stüdyoda¹⁷ ses örneği kaydı alınma süreci 0.Hafta ve 8.Hafta olarak planlanmıştır. Zaman çizelgesine göre yüz yüze yapılan ses kayıtlarının tümü aynı şartlar altında olduğu ve hiçbir veri kaybı yaşanmadan gerçekleştirildiği için geçerli olarak kabul edilmiş ve “Özelleştirilmiş Praat Programı” ile değerlendirilmiştir.

Bu çalışma içerisinde ses örneklerinin Temel Frekans,¹⁸ Frekans Düzensizliği - Titreşim¹⁹ , Şiddet Düzensizliği²⁰ , Harmonik Gürültü Oranı²¹ , Maksimum Fonasyon Süresi²² ve Perde²³ ölçümlerine yer verilmiş ve yapılan glissando egzersizi ile Ses Genişliği²⁴ akustik ses analiz yöntemi ile ölçülüp değerlendirmeye alınmıştır. Gunjawate, Ravi ve Bellur (2018) “Acoustic Analysis of Voice in Singers: A Systematic Review” makale çalışmasında, akustik analiz çalışması hakkında bilgiler verilmektedir:

“Karmaşık ses sinyali frekans, yoğunluk ve zaman gibi boyutlara dayalı olarak bileşenlerine ayrılır. Temel frekans ölçüleri, yoğunlukla ilgili ölçüler, pertürbasyon ölçüleri ve gürültüyle ilgili ölçüler, klinik ses değerlendirmesinde bildirilen en yaygın çalışılan parametrelerdir. Temel frekans (F0) ve yoğunluktaki döngüden döngüye değişimler, pertürbasyon ölçümleri olarak adlandırılır” (Akt. Dhanshree R. Gunjawate ve ark, 2018)

Vokallerin ağız içi boşluklarda farklı bölgelerde oluşumları sebebiyle formant değerleri de değişebilmektedir: Bu bağlamda temel frekans (F0), birinci (F1), ikinci (F2) ve üçüncü (F3) formantlar kullanılabilir:

“Birinci formant daha büyük olan yutak boşluğunda, ikinci formant ise daha küçük olan ağız boşluğunda oluşur. i ünlüsünde olduğu gibi, ön ünlülerde dilin öne doğru gelmesi yutak boşluğunu daha da büyüttüğü için birinci formant frekansının düşmesine, ağız boşluğunu daha da küçülttüğü için ikinci formant frekansının artmasına neden olur. “u” gibi yuvarlak ünlülerde ise dudakların yuvarlak bir şekil alarak öne doğru uzanması, ağız boşluğunu genişleterek ikinci formant frekansının düşmesine neden olur. Buradan hareketle, bir ünlünün oluşturulması sırasında dilin pozisyonunu tahmin etmek için formantlardan yararlanılabilir. Bu amaçla genellikle temel frekans (F0), birinci (F1), ikinci (F2) ve üçüncü (F3) formantlar kullanılır” (Akt. Kılıç, 2003, s.3).

Çalışmada kayıt altına alınan [a], [e], [i] ve [o] vokalleri ve bu vokallerin temel frekans değerleri yorumlanmış,

¹⁷ Stüdyo şartları: Arka plan gürültüsünün 50 dB’den az olduğu sessiz/yalıtımlı bir odada, 10 cm mesafeye yerleştirilmiş mikrofonla ses örneği alınmıştır. Kayıtta: Daw: Cubase 12, Converter: Antelope Orion 32 AD/DA, Preamp: Amek Neve CIB, Mixer: Toft Atb 16, Mikrofon: CAD VX2, Monitor: Neumann KH120, Kulaklık: Beyerdynamic dt770, Bilgisayar: MacBook Pro i9 kullanılmıştır.

¹⁸ Temel frekans (Fundamental Frequency (Fo)): Vokal kordların 1 saniyedeki titreşim sayısını gösterir. Temel frekansın birimi Hertz (Hz)’dir (Aktaran: Şahin, 2012, s.9).

¹⁹ Jitter / Jitt: Frekans düzensizliği ile ilgili bir parametredir. Analiz edilen ses örneğindeki bir periyoddan bir periyoda perde değişkenliğinin göreceli değerlendirilmesidir. Jitter yüzdesi sesin perde periyodundaki çok kısa süreli düzensizlikleri ölçmektedir (Aktaran: Şahin, 2012, s.9).

²⁰ Shimmer: Şiddet düzensizliği ile ilgili bir parametredir. Analiz edilen ses içindeki tepeden tepeye şiddet değişimlerinin periyottan periyoda göreceli değerlendirilmesidir. Shimmer yüzdesi tepeden tepeye çok kısa süreli düzensizlikleri ölçer (Aktaran: Şahin, 2012, s.9).

²¹ Harmonik Gürültü Oranı (Harmonic To Noise Ratio (HNR)): Harmonik enerjinin harmonik olmayan enerjiye oranıdır. Birimi dB SPL olup, sesin kalite düzeyiyle doğru orantılı olarak değişiklik gösterir (Foniyatri Terimleri Sözlüğü).

²² Maksimum Fonasyon Süresi (Maximum Fonation Time)

²³ Perde (Pitch): Konuşma (veya müzik) sesinin inceliğini veya kalınlığını bildiren özelliktir. Temel frekansın algısal karşılığıdır (Foniyatri Terimleri Sözlüğü).

²⁴ Ses Genişliği (Voice Range - Pitch Range)

vokallerin ağız içerisindeki oluşumlarına istinaden her vokalin median değeri aktarılmıştır. Değerlerdeki farklılıklar ağız içerisinde oluşum bölgelerinin frekansına bağlı olarak minimal oranda değişkenlik göstermektedir.

Jitter, kişilerin seslerinde vibrasyonu kontrol edilememesi, direncin azalması, yorgunluk ve nefes yolu hastalıkları v.b. sıkıntılarla ortaya çıkan titreşimsel döngüde değişkenlikler oluşabilir. Sağlıklı bir profesyonel seste genellikle referans kabul edilen sınır değerin 0,3 altında olması öngörülmektedir. Bu değer daha kaliteli vibrasyonun varlığının bir göstergedir. Dolayısı ile tespit edilen oranlar ne kadar düşük ise ses kalitesinin o derece iyi ve sağlıklı olduğu yorumu yapılabilir.

Shimmer değeri, kişilerin seslerinde, yorgunluk, ses hastalığı v.b. sıkıntılar, ölçümlerde ortaya çıkan kısa süreli şiddet düzensizliği değişkenliklerine neden olabilir. Jitter'e göre Shimmer daha kolay bozulabilir. Profesyonel olmayan hastaların değerlendirilmesinde referans kabul edilen sınır değer en yüksek 2 kabul edilmektedir. Tespit edilen değer 2'nin üzerinde ise hastanın ses hastalığı (nodül, polip, kist v.b.) araştırılmalıdır. Sağlıklı bir profesyonel seste ise genellikle referans oranının 1'in altında olması beklenmektedir. Bu tavan değer daha kaliteli ve düzenli ses şiddetinin varlığının bir göstergedir. Dolayısı ile bu oran baz alınarak ses kalitesinin iyi ve sağlıklı olduğu yorumu yapılabilir.

"Akustik açıdan ünlüler, ses tellerinin titreşimi ile ortaya çıkan, bir temel frekans ve onun harmonik adı verilen katlarından oluşan ham sesin, ses yolunda işlenmesi ile meydana gelir. Ses yolundaki yutak ve ağız boşluğu gibi tınlaticıların²⁵ etkisi ile bu işlenmemiş sesin bazı frekans bölgelerinde ses şiddeti artar, şiddeti artan bu bölgelere formant adı verilir. Formantlar, seçizimde (spektrogramda) kalın yatay çizgiler şeklinde görülür. Genel olarak her ünlünün beş formantı varsa da bunlardan en önemlileri ilk ikisi veya üçüdür" (Kılıç, 2003, s.3).

Kişilerin seslerindeki, harmonik oranı yüksek ise ses kalitesinin iyi olduğu kabul edilir. Bu bağlamda gürültü oranının da düşük olduğu görülür. Profesyonel olmayan hastaların değerlendirilmesinde referans kabul edilen sınır değer 20'nin altında ise ses kısıklığının mevcut olduğu düşünülür. Tespit edilen değer 20'den ne kadar yüksek ise kişinin sesi o derece sağlıklı ve kaliteli olarak kabul edilir.

"Harmonik gürültü oranı, gürültü sesteki aperiodyk, düzensiz enerjidir. Sesin tüm frekans aralığında veya belirli frekans bantlarında görülebilir. Normal olmayan seslerde gürültü oranı artar. Ses hastalığı olmayanlarda HNR birin üzerinde beklenir. Gürültü iki şekilde oluşabilir. Birincisi vokal kord yanında bir gürültü kaynağı vardır. Örnek olarak tam olmayan glottal kapanmada kaçak havanın türbülans sonucu gürültü oluşur. İkincisi ise vokal kordun aperiodyk vibrasyonu sonucu spektral gürültü oluşur" (Yelken, 2005, s.39).

Maksimum fonasyon süresi bir nefeste en fazla çıkartılabilecek sesin süresidir. Diyaframın dengeli desteği maksimum fonasyonu olumlu etkiler. Çalışmada [a], [e], [i] ve [o] vokallerinin fonasyon süreleri kayıt altına alınmıştır.

Perde, bir dizi içerisinde seslerden her birinin kalınlık veya incelik derecesidir. Tüm ses aralığı üzerindeki konumunu belirtir. Temel frekanstaki düşüklük ses skalası içerisinde ayırt edilebilir. Ölçümde *glissando* egzersize yer verilmiş, böylece geniş bir ses aralığı değerlendirilebilirdi.

Ses Genişliği, bir insanın çıkartabileceği frekansların toplamına yani inebileceği en pes registerdeki sestene en tiz registerdeki sese kadar verilebilen ses skalasına sesin genişliği denir. İnsanlarda genellikle 2 - 2.5 oktavdır. Şarkıcılarda ve özellikle opera icracılarında 3 oktav ve üzeridir.

Katılımcılardan BTM01'in ses genişliği, TSM01'in ses genişliğinden icra alanlarının farkı bakımından daha geniştir. Ölçümlerde sesin genişliğini yorumlamak amacıyla *glissando* egzersizi kullanılmıştır.

DoctorVox'la Uygulanan Şan Egzersiz Programına Yönelik Fiziksel ve Duygudurumsal Anket

Ses sorunları kişilerin yaşam kalitesi bozabilir. Bu sorunların kişiler üzerindeki etkilerini değerlendirmek için kullanılan "Ses Handikap Endeksi (SHE)"nin Türkçe versiyonu 2008 yılında "Ses Handikap Endeksi (Voice Handicap Index) Türkçe versiyonunun güvenilirliği ve geçerliliği" adlı makale ile Kılıç ve arkadaşları tarafından yayınlamıştır. Ardından Denizoğlu ve ark. 2016 yılında "Özgün Şan Sesi Handikap Endeksi ölçeğinin Türkçe versiyonunun geçerlik ve güvenilirliği" makalesini yayınlamışlardır. Bu endekste yer alan maddeler profesyonel icracıların fiziksel, duygusal ve ses sağlığı sorunlarını merkeze almakta ve daha detaylı soruları içermektedir. Çalışma öncesi katılımcılar tarafından "Türkçe Şan Sesi Handikap Endeksi" cevaplandırılmış, fiziksel sağlıkları ve ses sağlıkları teyit edilerek egzersizlere başlanmıştır.

"Şarkı söylemek, oldukça karmaşık bir eylemdir. İnsanın ses kapasitesi, ses sağlığı, psikolojisi, yetenekleri, algı kapasitesi, bir bütün halinde bu eylemin gerçekleştirilmesinde etkilidir. Bu insanın sahip olduğu en önemli yeteneklerden biridir. Ancak bu alanda yeteneklerimiz dâhilinde iyi bir noktaya erişmek, özverili bir çalışmayı ve disiplinli bir yaşam biçimini uygulamak anlamına gelmektedir. Sağlığı tehlikeye atacak eylemlerden kaçınmak, sesin kalitesini bozacak gıdalardan ve ilaçlardan uzak durmak, doğru eğitmen eşliğinde ses egzersizlerine düzenli olarak devam etmek ve düzenli bir hayat sürmek gerekmektedir" (Kürkçüoğlu, 2020, s.126).

²⁵ Rezonatörlerin

Mevcut endeksler sadece ses sağlığının tetkikine yönelik olduğundan çalışmanın devamında uygulanan egzersizlerin yarattığı fiziksel ve duygudurumsal gelişmelerin ortaya konmasına yönelik anketler bulunamamıştır. Bu sebeple Kürkçüoğlu (2023) tarafından onbeş soruluk bir anket oluşturulmuştur. Bu anket bu çalışmanın katılımcıları tarafından ilk kez uygulanmıştır. Henüz geçerlik-güvenirlik çalışması yapılmamıştır. "*DoctorVox'la Uygulanan şan Egzersiz Programına Yönelik Fiziksel ve Duygudurumsal Anket*" başlıklı sorular egzersizlerin uygulanmasının 4. ve 8. haftalarında cevaplandırılmıştır. (Bknz Ek-1)

Bulgular

Değerlendirmede iki katılımcı arasındaki karşılaştırmadan ve istatistiki analizden ziyade, katılımcıların çalışma öncesi (0.hafta) ve çalışma sonu (8. hafta) alınan ses kayıtlarından elde edilen bulgulara yer verilmiştir.

Kayıt altına alınan [a], [e], [i] ve [o] vokallerin tüm ölçüm değerleri "median" değerleri olup, her bir vokalın ağız içerisindeki oluşumlarına bağlı olarak minimal oranda farklılıklar göstermektedir.

Objektif Bulgular

1. Katılımcıların sesin Temel Frekans değerlerinde (Fo) ses çalışması öncesi ve 8 haftalık çalışma süreci sonrasında değerlerde dikkat çekici bir değerliklik görülmemiştir.

Tablo 1. [a], [e], [i] ve [o] vokallerinin en tiz sesinin (BTM01 A5 / TSM01 F5) 0. ve 8. hafta ses kayıtlarının Temel Frekans (Fo) lm değerleri.

Katılımcılar	Haftalar – lm	UZUN	UZUN	UZUN	UZUN
		A-T	E-T	İ-T	O-T
BTM01	0. Hafta Fundamental Freq Median Hz	901	894	899	896
BTM01	8. Hafta Fundamental Freq Median Hz	895	896	896	894
TSM01	0. Hafta Fundamental Freq Median Hz	692	708	689	685
TSM01	8. Hafta Fundamental Freq Median Hz	695	701	694	707

2. Katılımcıların *Jitter* değerlerinde ses çalışması öncesi ve 8 haftalık çalışma süreci sonrasında değerlerde belirgin bir fark vardır. Çalışmanın *Jitter* değerine olan etkisi bakımında önemli düzeyde bir düşüş görülmektedir.

Tablo 2. [a], [e], [i] ve [o] vokallerinin en tiz sesi (BTM01 A5 / TSM01 F5) ve glissando egzersizi ses kayıtlarının 0. ve 8. hafta tiz ses *Jitter* değerleri.

Katılımcılar	Haftalar- lm	UZUN	UZUN	UZUN	UZUN	GLISS.	GLISS.
		A-T	E-T	İ-T	O-T	Tiz	Pes
BTM01	0. Hafta Jitter (ppq5)	0.127	0.172	0.162	0.075	0.134	0.078
BTM01	8. Hafta Jitter (ppq5)	0.114	0.057	0.049	0.064	0.081	0.072
TSM01	0. Hafta Jitter (ppq5)	0.065	0.063	0.045	0.057	0.092	0.216
TSM01	8. Hafta Jitter (ppq5)	0.048	0.038	0.026	0.046	0.046	0.154

3. Katılımcıların *Shimmer* değerlerinde ses çalışması öncesi ve 8 haftalık çalışma süreci sonrasında belirli bir fark vardır. Çalışmanın Shimmer değerine olan etkisinde belirgin bir düşüş görülmektedir.

Tablo 3. [a], [e], [i] ve [o] vokallerinin en tiz sesi (BTM01 A5 / TSM01 F5) ve glissando ses kaydının 0. ve 8. hafta tiz ses Shimmer ölçüm değerleri.

Katılımcılar	Hafta-Ölçüm	UZUN A-T	UZUN E-T	UZUN İ-T	UZUN O-T	GLIS S Tiz	GLISS Pes
BTM01	0. Hafta Shimmer (apq11)	0.692	0.791	0.707	0.929	0.652	0.876
BTM01	8. Hafta Shimmer (apq11)	0.635	0.425	0.693	0.457	0.521	0.700
TSM01	0. Hafta Shimmer (apq11)	0.474	0.580	0.252	0.320	0.881	1.933
TSM01	8. Hafta Shimmer (apq11)	0.402	0.419	0.233	0.262	0.253	1.259

4. Katılımcıların Harmonik Gürültü Oranı (HNR) değerlerinde ses çalışması öncesi ve 8 haftalık çalışma süreci sonrasında, çalışmanın HNR değerine olan etkisinde ses kalitesinde düzelleme izlenmiştir.

Tablo 4. [a], [e], [i] ve [o] vokallerinin en tiz sesi (BTM01 A5 / TSM01 F5) ve glissando egzersizi ses kaydının 0. ve 8. hafta HNR değerleri

Katılımcılar	Hafta - Ölçüm	UZUN A-T	UZUN E-T	UZUN İ-T	UZUN O-T	GLIS. Tiz	GLIS. Pes
BTM01	0. Hafta Harmonicity Mean HNR dB	31.194	30.936	30.884	31.750	35.977	36.629
BTM01	8. Hafta Harmonicity Mean HNR dB	31.756	33.357	32.228	34.747	39.345	37.112
TSM01	0. Hafta Harmonicity Mean HNR dB	34.889	34.179	37.041	36.873	36.320	30.925
TSM01	8. Hafta Harmonicity Mean HNR dB	36.311	36.583	38.164	37.998	41.293	32.088

5. Katılımcıların “Maksimum Fonasyon Süreleri”, ses çalışması öncesi ve 8 haftalık çalışma süreci sonrasında her bir örneğin total süresinde küçük artışlar mevcuttur.

Tablo 5. [a], [e], [i] ve [o] vokalinin en tiz sesi (BTM01 A5 / TSM01 F5) ve glissando egzersizi ses kaydının 0. ve 8. hafta Maximum fonasyon süresi değerleri.

Katılımcılar	Hafta - Ölçüm	UZUN A-T	UZUN E-T	UZUN İ-T	UZUN O-T	GLISS. Tiz	GLISS. Pes
BTM01	0. Hafta Total Duration Sec	7.112	6.605	6.926	6.267	10.184	7.104
BTM01	8. Hafta Total Duration Sec	7.883	7.633	6.981	6.502	10.490	10.530
TSM01	0. Hafta Total Duration Sec	5.918	4.230	5.257	6.352	8.334	9.103
TSM01	8. Hafta Total Duration Sec	5.998	5.467	5.970	7.098	10.288	10.687

6. Katılımcıların “Perde (Pitch)” değerlerinde ses çalışması öncesi ve 8 haftalık çalışma süreci sonrasında çalışmanın “Perde” değerlerinde ölçümler dengelidir. Perdeler arası kırılma katılımcıların ses sağlıkları yerinde olduğundan görülmemiştir.

Tablo 6. Glissando egzersizin 0. ve 8. hafta pes ve tiz Maximum pitch ve semitone değerleri (BTM01 C3 - Bb5 arası / TSM01 0. hafta G3 - C5 arası 8. hafta (G3 - F5)

Katılımcılar	Egzersiz	0. hafta min. ve Max. Pitch Hz	0. hafta Frekanslar Arası Semitone	8. hafta min. ve Max. Pitch Hz	8. hafta Frekanslar Arası Semitone
BTM01	GLISS-T	299.670 - 957.851	20.117	294.240 - 1062.108	22.222
BTM01	GLISS-P	244.158 - 690.198	17.990	235.709 - 781.629	20.754
TSM01	GLISS-T	268.789 - 569.605	13.002	333.314 - 707.314	13.026
TSM01	GLISS-P	182.534- 402.167	13.676	176.956 - 495.238	17.817

7. Katılımcılardan BTM01’in ses genişliği, TSM01’in ses genişliğinden icra alanlarının farkı bakımından daha geniştir. BTM01’in glissando egzersizle verdiği ses aralığı 0. ve 8. hafta ses kaydında C3 - Bb5 oktav arasıdır. BTM01 çalışma süresince ses genişliğini korumuştur. Katılımcı TSM01’in glissando egzersizle verdiği ses aralığı 0. hafta ses kaydında G3 - C5 oktav arası iken 8. hafta G3 - F5 oktav arası ses genişliğine ulaşmıştır. Katılımcı TSM01’in glissando egzersizi uyguladığı 0. haftada elde edilen sonuçlar 8. hafta ile karşılaştırıldığında, katılımcı TSM01’in DoctorVox maske içine yaptığı çalışmayla güven kazandığı görülmektedir.

Subjektif Bulgular

1. Çalışma öncesi doldurulan "*Türkçe Şan Sesi Handikap Endeksi*"nin verileri, katılımcıların fiziksel ve ses sağlıklarının yerinde olduğu göstermektedir.
2. Çalışmanın başlangıç periyodu içerisinde katılımcıların birinde grip, diğerinde Covid19 tespit edilmiş, alerjik rinit rahatsızlıkları tetiklenmiş, uykusuzluk/yorgunluk belirtilerini olumsuz fiziksel durumlar takip etmiştir. Çalışma takvimi olumsuz koşullara rağmen sürdürülmüştür. DoctorVox aleti sağlık sorunlarının giderilmesinde etkili olmamakla birlikte, fiziksel koşulların nispeten iyileştiği andan itibaren katılımcıların hızla eski ses performanslarına taşıdığı görülmüştür.
3. "*DoctorVox’la Uygulanan Şan Egzersiz Programına Yönelik Fiziksel Ve Duygudurumsal Anket*" sonuçlarında, katılımcıların çalışmanın başlarında yaşadıkları hastalıklara rağmen fiziksel sağlıklarının, ses sağlıklarının ve nefes desteklerinin yerinde olduğu, kondisyonlarının geliştiği, DoctorVox aleti ile seslerinin hızla açıldığı ve geliştiği, tiz notalarda desteklerinin tam olduğu, ses homojenitelerinin hissedilir biçimde arttığı, maske içine egzersizleri güvenle uyguladıkları tespit edilmiştir. Katılımcıların motivasyonları yükselmiş, konser verme ve repertuarlarına yeni parça ekleme gibi mesleki hedeflerinin de arttığı görülmüştür.

Tartışma

İki katılımcı ile 8 hafta boyunca gerçekleştirilen bu çalışmada, Özelleştirilmiş Praat Programında ölçülen temel frekans, jitter, shimmer, harmonik gürültü oranı, pitch değerlerinin ve maksimum fonasyon süresi ile ses genişliği değerlerinin tümünde pozitif anlamda az da olsa gelişmeyi gösteren değerlere ulaşılmıştır.

Çalışmanın başında katılımcıların kendi icra alanlarında hedefledikleri register gelişimine ulaşamasa da ses homojenitesi bakımından elde edilen objektif ve subjektif sonuçlardaki iyileşme DoctorVox aletinin ısıtma, poze etme ve soğutma özelliklerinin yanı sıra sunduğu maske içi çalışma konforu sayesinde duygudurum açısından güven sağlamıştır.

Önceki araştırmalarda öğrenci denek gruplarıyla yapılan çalışmaların bir bölümü batı müziği alanında ses eğitimi alan öğrenciler üzerinde gerçekleştirilmiştir; bir bölümü ise müzik öğretmenliği alanında eğitim gören denek grupları arasında uygulanmıştır. Çalışmalardaki kontrol grupları genellikle alan dışıdır. Türk müziği alanında az sayıda çalışma

bulunmaktadır. Bunlardan biri Türk ve Batı müziği ses eğitimi konusunda Yelken'in (2005) hazırladığı “*Farklı Müzik Türlerinde Eğitim Gören Öğrencilerin Seslerinin Akustik Analiz İle Karşılaştırılması*” uzmanlık tezidir. Ancak bu çalışmada LaxVox tüpü kullanılmamış, sadece ses çalışmaları sonrası akustik analiz uygulanmıştır. Kar'ın (2021) “*Türk Sanat Müziği Ses İcrasında DoctorVox Ses Terapi Cihazı Destekli Sesi Poze Etme Uygulamaları ve Programlanmış Etüt İçeriği*” makalesinde ise DoctorVox aleti destekli bir Türk müziği ses eğitimi dersi içeriği önerisi sunulmuştur.

Bu çalışmada, seçilen ses egzersizlerinin DoctorVox aleti kullanılarak Türk Müziği ve Batı Müziği (Opera) alanlarındaki katılımcılarda uygulanması, iki farklı disipline aynı çalışmada yer verilmesi bakımından ilktir. Sesi hızla ısıtmayı ve poze etmeyi kolaylaştıran DoctorVox aleti ile çalışılan seçilmiş temel ses egzersizleri, proje takvimine uygun olarak haftada bir kez yüz yüze uygulanmıştır. Çalışma öncesi (0. hafta) ve çalışma sonrası (8. hafta) stüdyo ortamında kayıt altına alınmış ve proje çalışmasından üretilen bu makalede beklenen hedefler doğrultusunda ölçümleri gerçekleştirilmiş ve değerlendirilmiştir.

Çalışma boyunca fiziksel anlamda yaşanan hastalıklar, yoğun çalışma koşullarının yarattığı yorgunluk ve diğer faktörlere rağmen maksimum faydanın sağlanmasında DoctorVox aletinin etkili olduğu düşünülmektedir.

Sonuç

Çalışmanın motivasyonu Türk müziği konservatuvarlarında ses eğitimi derslerinde, tartışma konusu olan Batı ses eğitimi tekniklerine yönelik olduğu düşünülen tonal ses egzersizlerinin ses kasına yönelik olumlu katkılarının vurgulanması ve uygulanan egzersizlerin DoctorVox aleti kullanılarak hem Batı müziği hem de Türk müziği alanlarından katılımcılarda olumlu bir gelişme sağlamasıdır.

Çalışılan egzersizler içerisinden sadece Glissando egzersizinin ses örnekleri kayıt edilmiştir. Bu doğrultuda glissando dışında, [a], [e], [i], [o] vokallerinin (BTM01 katılımcısı A5 / TSM01 katılımcısı F5) sesleri çalışma öncesi (0. hafta) ve çalışma sonu (8. hafta) kayıt edilmiş ve ölçümlerinden elde edilen veriler belirlenen parametreler doğrultusunda analiz edilerek sonuçları ortaya konmuştur.

Objektif Sonuçlar

Kayıt edilen [a], [e], [i] ve [o] vokallerin temel frekans, jitter, shimmer, harmonik gürültü oranı, perde değerleri median değerleri olup, her bir vokalin ağız içerisindeki oluşumlarına bağlı olarak her bir vokalin ölçüm sonuçları birbirinden az oranda farklıdır. Ölçüm değerlerinde 8.haftada elde edilen veriler, 0.haftada elde edilen verilere oranla, ses kalitesinde olumlu gelişmeyi işaret eden değişiklikler saptanmıştır. Elde edilen bulgular doğrultusunda objektif sonuçlar aşağıdaki gibidir:

1. BTM01 katılımcısı ve TSM01 katılımcılarının “Temel Frekans değerlerinde (Fo)” ses çalışması öncesi ve 8 haftalık çalışma süreci sonrasında değerlerde dikkat çekici bir değişiklik görülmemiştir.
2. BTM01 katılımcısı ve TSM01 katılımcılarının “Jitter (Frekans Düzensizliği)” değerlerinde ses çalışması öncesi ve 8 haftalık çalışma süreci sonrasında değerlerde belirgin bir fark vardır. Çalışmanın Jitter değerine olan etkisi bakımında önemli bir düşüş görülmektedir.
3. BTM01 katılımcısı ve TSM01 katılımcılarının “Shimmer (Şiddet Düzensizliği)” değerlerinde ses çalışması öncesi ve 8 haftalık çalışma süreci sonrasında belirli bir fark vardır. Çalışmanın Shimmer değerine olan etkisinde önemli düzeyde düşüş görülmektedir.
4. BTM01 katılımcısı ve TSM01 katılımcılarının “Harmonik Gürültü Oranı (HNR)” değerlerinde ses çalışması öncesi ve 8 haftalık çalışma süreci sonrasında, çalışmanın HNR değerine olan etkisinde ses kalitesinde düzelme izlenmiştir.
5. BTM01 katılımcısı ve TSM01 katılımcılarının “Maksimum Fonasyon Süreleri”, ses çalışması öncesi ve 8 haftalık çalışma süreci sonrasında her bir örneğin total süresinde küçük artışlar mevcuttur.
6. BTM01 katılımcısı ve TSM01 katılımcılarının “Perde” değerlerinde ses çalışması öncesi ve 8 haftalık çalışma süreci sonrasında çalışmanın perde değerlerinde ölçümler dengelidir. Perdeler arası kırılma katılımcıların ses sağlıkları yerinde olduğundan 0. ve 8. Hafta da dâhil olmak üzere görülmemiştir.
7. Katılımcılardan BTM01'in ses genişliği, TSM01'in ses genişliğinden icra alanlarının farkı bakımından daha

geniştir. BTM01'in glissando egzersizle verdiği ses aralığı 0. ve 8. hafta ses kaydında C3 - Bb5 oktav arasındır. BTM01 çalışma süresince ses genişliğini korumuştur. Katılımcı TSM01'in glissando egzersizle verdiği ses aralığı 0. hafta ses kaydında G3 - C5 oktav arası iken 8. hafta G3 - F5 oktav arası ses genişliğine ulaşmıştır. Katılımcı TSM01'in glissando egzersizi uyguladığı 0. haftada elde edilen sonuçlar 8. hafta ile karşılaştırıldığında, katılımcı TSM01'in DoctorVox maske içine yaptığı çalışmada güven kazandığı görülmektedir.

Sübjektif Sonuçlar

Katılımcılar doldurdıkları "*DoctorVox'la Uygulanan Şan Egzersiz Programına Yönelik Fiziksel Ve Duygudurumsal Anket*" formunun sonuçlarına bakıldığında, ses sağlıklarının ve nefes desteklerinin yerinde olduğu, kondisyonlarının geliştiği, DoctorVox aleti ile seslerinin aşırı efor sarf etmeden hızla açıldığı ve geliştiği, tiz notaların icrasında kendilerini daha konforlu hissedip geliştikleri, bedensel ve mental bağ kurmalarının kolaylaştığı ve güvenlerinin arttığı ortaya çıkmıştır. Katılımcıların motivasyonları yükselmiş, konser verme ve repertuarlarına yeni parça ekleme gibi mesleki hedeflerin arttığı görülmüştür.

DoctorVox aletinin ilk kez hem Batı müziği hem de Türk müziği alanlarında ortak bir araştırmaya dâhil edildiği bu çalışmanın objektif ve sübjektif sonuçlarına değerlendirildiğinde, her iki katılımcının ses kalitesinde olumlu gelişmeyi işaret eden değişiklikler saptanmıştır.

Çalışma proje maliyeti kapsamında iki katılımcı ile gerçekleştirilmiş olup geniş bir denek grubu ile yapılmadığından, bu duruma uygun olarak yorumlanmış, istatistiki bir veri sunulmamıştır. Bu çalışma DoctorVox aleti ile geniş denek gruplarının katılımıyla yapılacak araştırmalara kaynaklık edeceği düşünülen bir ön çalışmadır. Bu ön çalışmanın elde edilen verileri ışığında, geniş katılımcı grupları üzerinden daha kapsamlı çalışmaların yapılması alandaki eksikliği giderecektir.

Çalışmada iki farklı ses tekniği kullanan ve eğitici seviyesinde olan icracıların değerlendirmelerinin sonraki çalışmalar için öncü olabileceği, bilimsel temellere dayalı egzersiz uygulaması bakımında farkındalığı artırabileceği düşünülmektedir.

Öneriler

Çalışmanın amaçladığı hedef doğrultusunda, eşit performans koşullarına sahip katılımcılar çalışmaya dâhil edilmiştir. Kapsamlı bir çalışmada da bu sınırlılıklar gözetilmeli ve birbirine yakın kondisyona sahip katılımcılar arasından denek seçmek anlamlı olacaktır. Bireysel gelişmenin temel alındığı çalışmalarda ise farklı performansa sahip rastgele kişiler arasından da seçim yapılabilir.

Bu çalışmanın katılımcılarına çalışma başında konulan enfeksiyon tanısı çalışmanın sonuçları açısından zayıflatıcı faktördür. Ancak katılımcılar ivedilikle iyileşmiş 8 haftalık çalışma programını tamamlamışlardır. İleride yapılacak çalışmalarda takvimi etkileyecek sağlık problemi olan katılımcılar çalışma dışında tutulmalıdır.

Farklı çalışmalarda katılımcı grupları stroboskopik görüntüleme yöntemi ile de değerlendirilebilirler. Böylece objektif değerlendirme sonuçları güçlendirilebilir.

Bu araştırmada sübjektif ölçüm yöntemi olarak yeni hazırlanan "*DoctorVox'la Uygulanan Şan Egzersiz Programına Yönelik Fiziksel Ve Duygudurumsal Anket*"in, belli bir egzersiz sınırlaması olmaksızın geçerlik-güvenirlilik çalışması uygulandıktan sonra literatüre ek katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Teşekkür: KOÜ Güzel Sanatlar Fakültesine, KOÜ Devlet Konservatuvarına ve Kadıköy Çocuk Sanat Merkezi'ne teşekkür ederiz.

Etik Komite Onayı: Bu çalışma için etik komite onayı Kocaeli Üniversitesi Girişimsel Olmayan Klinik Araştırmalar Etik Kurulu'ndan alınmıştır. (Tarih: 12.05.2022, No: KÜ GOKAEK-2022/09.03).

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Bu çalışma Kocaeli Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Koordinasyon Birimi tarafından desteklenmiştir. Proje Numarası: SHD-2022- 2884

Yazar Katkıları: Çalışma Konsepti/Tasarım- S.K., N.Ö.T.; Veri Toplama- S.K., N.Ö.T., M.G.Ö.; Veri Analizi/Yorumlama- M.A.K., M.G.Ö.; Yazı Taslağı- S.K., N.Ö.T.; İçerigin Elestirel İncelemesi- S.K., N.Ö.T., M.G.Ö., M.A.K.; Son Onay ve Sorumluluk- S.K., N.Ö.T., M.G.Ö., M.A.K.; Malzeme ve Teknik Destek- S.K., N.Ö.T., M.G.Ö.; Süpervizyon- M.A.K., S.K.

Ethics Committee Approval: This study was approved by Kocaeli University Non-Interventional Clinical Research Ethics Committee (Date: 12.05.2022, No: KÜ GOKAEK-2022/09.03).

Peer Review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.

Grant Support: This study was supported by the Kocaeli University Scientific Research Projects Coordination Unit (Project Number: SHD-2022-2884)

Author Contributions: Conception/Design of Study- S.K., N.Ö.T.; Data Acquisition- S.K., N.Ö.T., M.G.Ö.; Data Analysis/Interpretation- M.A.K., M.G.Ö.; Drafting Manuscript- S.K., N.Ö.T.; Critical Revision of Manuscript- S.K., N.Ö.T., M.G.Ö., M.A.K.; Final Approval and Accountability- S.K., N.Ö.T., M.G.Ö., M.A.K.; Material and Technical Support- S.K., N.Ö.T., M.G.Ö.; Supervision- M.A.K., S.K.

Yazarların ORCID ID'leri / ORCID's ID of the authors

Seta KÜRKÇÜOĞLU	0000-0001-7936-4496
N. Özgül TURGAY	0000-0002-4876-1509
M. Akif KILIÇ	0000-0003-1577-1556
M. Güney ÖZELKAN	0000-0003-1459-421X

KAYNAKLAR / REFERENCES

- Campisi,P.; Tewfik,T.L.; Pelland-Blais,E.; Husein,M.; Sadeghi, N. (2000). *Multi Dimensional Voice Program Analysis in Children with Vocal Cord Nodules*. The Journal of Otolaryngology. Volume:29.Number:5.302-308.
- Denizoğlu,İ.İ. (2015a). *Voice Mask: A New Device for Voice Therapy and Vocal Training*. UTSAK Kongresi. Erişim adresi: <https://www.doctorvox.eu/wp-content/uploads/2022/05/Voice-Mask-A-New-Device-for-Voice-Therapy-and-VocalTraining.pdf>
- Denizoğlu, İ.İ.(2015b). *DoctorVox: A New Device For Voice Therapy And Vocal Training*. Models And Analysis Of Vocal Emissions For Biomedical Applications.9th International Workshop. ISBN 978-88-6655-792-0(print) ISBN 978-88-6655-793-7 (online) Italy: Firenze University Press.
- Denizoğlu, İ. İ. , Şahin, M., Kazancıoğlu, A. , Dağdelen, Z. , Akdeniz, S. , Oğuz, H. , Kılıç, M. A. , Yücedağ, A. ve Ögüt, M. F. (2016). *Özgün Şan Sesi Handikap Endeksi Ölçeğinin Türkçe Versiyonunun Geçerlik ve Güvenirliği*. The Turkish Journal of Ear Nose and Throat , 26 (1) , 1-6 . Retrieved from <https://dergipark.org.tr/tr/pub/trent/issue/66945/1046462>
- Denizoğlu, İ.İ.(2016). *Lax Vox Ses Terapi Tekniğinin Konservatuar Şan Öğrencilerinde Etkilerinin Araştırılması*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi)Ege Üniversitesi. Sağlık Bilimleri Enstitüsü. İzmir.
- Denizoğlu, İ.İ.; Şahin,M.; Bayrak,S. ve Uygun M.N.(2019).*Efficacy of DoctorVox Voice Therapy Technique for Mutational Falsetto*. Journal of Voice. C:33.Sayı:6.s:950.
- Denizoğlu, İ.İ.(2020).*Klinik Vokoloji*.(1.bs).Ankara:Karaca Basım.ISBN: 978-605-031-610-0.
- Dhanshree, R.; Gunjawate, D. R.; Ravi, R.; and Bellur, R. (2018) *Acoustic Analysis of Voice in Singers: A Systematic Review*. Journal of Speech, Language and Hearing Research. Erişim adresi:https://www.researchgate.net/publication/322562859_Acoustic_Analysis_of_Voice_in_Singers_A_Systematic_Review
- İşgüden, H.C. (2019).*Lax Vox Ses Terapi Tekniği Uygulanan Şan Öğrencilerinde Egzersiz Sırasında ve Sonrasında Anlık Ses Değişim Analizi*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi. Güzel Sanatlar Enstitüsü. İzmir. Erişim adresi: <https://acikbilim.yok.gov.tr/handle/20.500.12812/574230>.
- Kar, T. (2021). *Türk Sanat Müziği Ses İcrasında DoctorVox Ses Terapi Cihazı Destekli Sesi Poze Etme Uygulamaları ve Programlanmış Etiüt İçeriği*. Türk Müziği Dergisi.C:1.Sayı:1. Erişim adresi: <https://turkmuzigidergisi.com/index.php/tm/article/view/19>
- Karaçalı, Uçman P. (2012).*Profesyonel Ses Sanatçılarının Ses Üretiminde Karşılaştıkları Teknik Sorunlara Yönelik Yeni Öneriler*. (Yayınlanmamış

- Sanatta Yeterlik Tezi) Dokuz Eylül Üniversitesi. İzmir.
- Kargın, K.S. ve Şenkal, A.ve Oğuz H.(2019). *Subjektif Ses Analizi*. Ses Bozukluklarına Güncel Yaklaşım. *Türkiye Klinikleri*.(1.bs). Ankara: s.27-32.
- Kılıç, M.A.(2003). *Türkiye Türkçesi'ndeki Ünlülerin Sesbilgisel Özellikleri*. Özsoy.A.S., Taylan, E.E, Aksu-Koç,A., Akar, D. ve Nakipoğlu, M. (Eds), *Studies in Turkish Linguistics*, Boğaziçi University Press, İstanbul.
- Kılıç, M.A.;Okur,E.;Yıldırım, İ.; Öğüt M.F.; Denizoğlu, İ İ.; Kızılay, A.; Oğuz,H.; Kandoğan, T.; Doğan, M.; Akdoğan, Ö.; Bekiroğlu, N.; Öztarakçı, H.; (2008). *Ses Handikap Endeksi (Voice Handicap Index) Türkçe Versiyonunun Güvenilirliği ve Geçerliliği*. Cilt:18. Sayı: 3.s.139-147.
- Kılıç, M.A. (2019). *Objektif Ses Analizi*. Ses Bozukluklarına Güncel Yaklaşım.(1.bs). Ankara: Türkiye Klinikleri. s.33-39.
- Kürkçüoğlu, S. (2020).*Ses Eğitiminden Sahneye-Opera İcracılarının Performans Öncesi Uygulamaları Gereken Eylemler*. Kitap Bölümü. Ankara: Gece Kitaplığı. s.103-129.
- Kürkçüoğlu, S.(2023). *DoctorVox'la Uygulanan Şan Egzersiz Programı İçin Fiziksel Ve Duygudurumsal Anket*.
- Mansuroğlu,D.(2017). *Lax Vox Tekniği İle Isınma Sonrasında Ses Genişliğindeki Değişikliğin Araştırılması*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans tezi).Yaşar Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü. İzmir.
- Miller, R. (1996). *The Structure of Singing System and Art in Vocal Technique*. CA: Wadsworth Group. Belmont. USA.
- Miller, R.(2000).*Training Soprano Voices*. New York: Oxford University Press. USA
- Orhan, C. (2019). *Lax Vox Suya Üfleme Tekniğinin Bireysel Ses Eğitimi Derslerinde Kullanımı*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Necmettin Erbakan Üniversitesi. Eğitim Bilimleri Enstitüsü. Konya.
- Sabar, G. (2008). *Sesimiz-Eğitimi ve Korunması*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Şahin, E.(2012).*Esneme-İç Geçirme, Dudak Trili ve Dil Rahatlatma Egzersizlerinin Ses Eğitiminde Kullanılabilirliği*. (Yayınlanmış Doktora Tezi). Marmara Üniversitesi. Eğitim Bilimleri Enstitüsü. İstanbul.
- Titze,I. (2001). *The Five Best Vocal Warm - Up Exercises*. Erişim adresi: http://www.vocapedia.info/_Library/JOS_files_Vocapedia/JOS-057-3-2001-051.pdf
- Yardımcı, Cengiz.(Ed.). *Foniyatri Sözlüğü*. Tıptirimleri.com Sözlük Dergisi. Erişim adresi: [https://www.academia.edu/44520527/Foniyatri_Terimleri_S%](https://www.academia.edu/44520527/Foniyatri_Terimleri_S%C3)
- Yiu, E.M.L.; Ho, E.Y.Y (2002). *Hort-Term Effect Of Humming On Vocal Quality*. *Asia Pacific Journal of Speech, Language and Hearing*. Cilt 7. Sayı:3.
- Provalar sırasında mekân desteği için Kadıköy Çocuk Sanat Merkezi'ne ve KOÜ Güzel Sanatlar Fakültesine teşekkür ederiz.

Atıf Biçimi / How cite this article

Kurkcuoglu, S., Turgay, N.O., Kilic, M.A., Ozelkan, M.G. (2023). DoctorVox aleti ile uygulanan temel ses egzersizlerinin performansa katkısı. *Konservatoryum – Conservatorium*, 10(2), 126-140. <https://doi.org/10.26650/CONS2023-1365545>

EK-1²⁶

Tablo 7. Ek1

DOCTORVOX'LA UYGULANAN ŞAN EGZERSİZ PROGRAMINA YÖNELİK FİZİKSEL VE DUYGUDURUMSAL ENDEKS				
Bu sorular DoctorVox ile yapılan bilimsel çalışmanın süreçlerine uygun olarak Kürkçüoğlu (2023) tarafından şekillendirilmiştir.				
	(0) Hiçbir zaman (1) Nadiren (2) Bazen (3) Sık sık (4) Her zaman			
	BTM01 4 Hafta	BTM01 8 Hafta	TSM01 4 Hafta	TSM01 8 Hafta
1. Çalışma boyunca fiziksel sağlığım tamdı				
2. DoctorVox ile çalıştığım süre boyunca ses sağlığım tamdı				
3. Çalışma boyunca nefes desteğim tamdı				
4. Çalışma boyunca kondisyonum yüksekti				
5. DoctorVox ile çalıştığım süre boyunca sesimin hızla açıldığını hissettim				
6. DoctorVox ile çalıştığım süre boyunca sesimin geliştiğini hissettim				
7. DoctorVox ile çalıştığım süre boyunca sesime güvendim				
8. DoctorVox ile çalıştığım süre boyunca tiz notalarda desteğim tamdı				
9. DoctorVox ile maske içine egzersizleri uygulamak konforluymdu				
10. DoctorVox ile çalışma boyunca motivasyonum yüksekti				
11. DoctorVox ile çalışma boyunca kendimi iyi hissettim				
12. DoctorVox ile çalıştığım süre boyunca kendimi güvende hissettim				
13. DoctorVox ile çalışma sonrası repertuarımı genişletme isteğim arttı				
14. DoctorVox ile çalışma sonrası konser verme isteğim arttı				
15. DoctorVox ile çalışma sonrası mesleki hedeflerim arttı				

²⁶ "DoctorVox'la Uygulanan Şan Egzersiz Programına Yönelik Fiziksel Ve Duygudurumsal Anket" i bu proje sırasında ortaya çıkan gelişmelerin subjektif veri bakımından ortaya konulması doğrultusunda çalışmanın uzmanı Kürkçüoğlu (2023) tarafından hazırlanmıştır.

Yoksul Tiyatro ve Ötesi: Jerzy Grotowski'nin Tiyatrosuna Genel Bir Bakış

Poor Theatre and Beyond: An Overview of Jerzy Grotowski's Theatre

Tuğba AYGAN¹ 

¹Dr. Öğr. Üyesi, Atatürk Üniversitesi, İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü, Erzurum, Türkiye

Sorumlu yazar /

Corresponding author : Tuğba AYGAN

E-posta / E-mail : tugba.aygan@atauni.edu.tr

ÖZ

Polonyalı tiyatro yönetmeni ve teorisyeni Jerzy Grotowski tiyatro tarihinde iz bırakan Yoksul Tiyatro ile tanınır. Bu sebeple Yoksul Tiyatro'nun dünya tiyatrosu ve Grotowski'nin kariyeri için önemi yadsınamaz. Ancak ünlü teorisyenin tiyatro kariyeri yalnızca Yoksul Tiyatro ile sınırlı kalmamış her ne kadar onun kadar başarılı ve uzun soluklu olmasa da farklı pratiklerle çeşitlenmiştir. 1950li yıllarda 13 Sıralı Tiyatro'da Yoksul Tiyatro'nun temellerini atan fakat daha sonra ne bu tiyatronun ne de bir başka bir tiyatro pratiğinin uzun süre üzerinde ısrar etmeyen Grotowski, daimi bir fikre ulaşmak yerine tiyatro anlayışını sürekli olarak geliştirip değiştirmeyi seçmiştir. Bu çalışmanın amacı Yoksul Tiyatro'nun yanı sıra diğer tiyatro fikirlerinden hareketle teorisyenin devamlı değişen tiyatro yolculuğunun izini sürmektir. Bu doğrultuda Grotowski'nin tiyatro yaşamının birbirinden farklı ancak birbiriyle bağlantılı beş aşaması olan 1957-1969 yılları arasındaki Üretim (Performans) Tiyatrosu, 1970-1976 yılları arasında Paratiyatro olarak da tanımlayacağı Katılım Tiyatrosu, 1976-1982 yılları arasında Kaynaklar Tiyatrosu, 1983-1989 tarihleri arasında Objektif Drama ve son dönem projesi Bir Araç olarak Tiyatro (Ritüel Sanatlar), yönettiği oyunlardan ve projelerden örneklerle açıklanmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Yoksul Tiyatro, Jerzy Grotowski, Tiyatro Laboratuvarı

ABSTRACT

Polish theatre director and theorist Jerzy Grotowski is associated with and widely known for his noted Poor Theatre. Hence, the importance of the Poor Theatre for world theatre and Grotowski's career cannot be denied. Nevertheless, the theatre career of the famous theorist was not limited to Poor Theatre, but diversified with different practices, although they were not as successful and long-lasting. Laying the grounds of his Poor Theatre in the Theatre of 13 Rows in the 1950s, Grotowski never followed its or any other theatre principles for a long time. Instead, he chose to develop and discover without aiming at a constant destination. This paper traces this ever-changing theatre journey of Grotowski to contribute to a better understanding of his theatre that is beyond Poor Theatre. In this respect, five different but interconnected stages of Grotowski's theatrical life, namely Production Theatre, Paratheatre, Theatre of Sources, Objective Drama, and Theatre as a Tool, are explained with examples from the plays and projects produced by the famous director.

Keywords: Poor Theatre, Jerzy Grotowski, Laboratory Theatre

Başvuru/Submitted : 26.08.2023

Revizyon Talebi/
Revision Requested : 19.09.2023

Son Revizyon/
Last Revision Received : 25.09.2023

Kabul/Accepted : 17.10.2023

Online Yayın /
Published Online : 18.10.2023



This article is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License (CC BY-NC 4.0)

Extended Summary

One of the pioneers of the 20th-century avant-garde theatre is undoubtedly the Polish theatre director and theorist Jerzy Grotowski. The fame of the director, who started his theatre career in the Theatre of 13 Rows, a small theatre of the period, exceeded the borders of his country and time. Even though he is justifiably associated with and widely known for his Poor Theatre, attesting to a performance style aiming at purifying itself from unnecessary elements and all the excesses such as elaborate makeup, costume, language, or props, Grotowski had developed and changed paradigms of his theatre throughout his career, introducing new insights into the performative arts.

It is possible to examine Grotowski's understanding of theatre, which he developed by constantly changing it within the framework of new ideas during his theatre career of more than forty years, in five distinct phases. These phases are respectively Production (Performance) Theatre between 1957-1969 when Poor Theatre was conceptualized; Participation Theatre or Paratheatre between 1970-1976; Theatre of Sources between 1976-1982; Objective Drama between 1983-1989; and his latest project Theatre as a Tool or Ritual Arts. As the diversity of theatre practices shows, Grotowski did not remain indifferent to the dynamics of life and its demanding nature and instead of adopting an orthodox attitude, he chose to constantly update his understanding of theatre.

Grotowski achieved global fame after the publication of the book *Towards a Poor Theatre* which he published in collaboration with his fellow theatre practitioners such as Eugenio Barba and Ludwik Flazsen. In the book, while he conceptualizes his poor theatre, Grotowski also brings strong criticisms to the theatre of the time that he labels as 'rich theatre' which is rich in faults as he puts it. He also propagates the need for a theatre that is cleansed of other arts, fed by the very primitive roots of theatre itself. Between 1957-1969 Grotowski directed plays from Polish, Indian, and English Literature that were reworked in line with the tenets of Poor Theatre. Among others, an adaptation of the Indian tale *Shakuntala*, Stanislaw Wyspianski's *Akropolis*, and Christopher Marlowe's *Dr. Faustus* became the epitomes of his Poor Theatre.

In the second phase of his theatre career, Participation Theatre which is also labelled as Paratheatre, Grotowski completely removed the distinction between auditorium and stage that he had already blurred in the early stages of Poor Theatre. Bringing people from different cultures and backgrounds together, Grotowski aimed at creating an 'encounter' that he defined as the essence of theatre. Following Paratheatre activities, Grotowski shifted his focus to Theatre of Sources in which he worked with a multi-national group of 36 people from various countries. Using 'source techniques', he aimed at stripping away elements that various cultures imposed and reaching the source of life. Soon after the Theatre of Sources, Grotowski embarked on a new experiment under the title of Objective Drama by once again turning to ancient rituals of various cultures, this time, to reveal the objective impact of them on the participants of the projects. While his Objective Drama project was still in progress, as of 1985 Grotowski already planted the seeds of a new idea which was Art as a Vehicle. Marking the final stage of his theatre life, Art as a Vehicle, as the name suggests, enunciated the idea that art itself is not an aim or a product of a process but rather a means to discover during execution.

As the variety of his activities suggests, Grotowski never stuck to any idea for a long time. Instead, he kept updating himself and his theatre carrying it beyond Poor Theatre. This paper aims to trace five phases of Grotowski's theatre career by reflecting on examples from his projects and practices.

Giriş

Tiyatro kendi sınırlarının farkında olmalıdır. Sinemadan daha zengin olamıyorsa, bırakın yoksul olarak kalsın.
(Grotowski, 2016, s. 25)

1955'te Kraków Ulusal Tiyatro Akademisi'nden mezun olmasının ardından, 1956-57 yılları arasında Moskova Lunacharsky Tiyatro Sanat Enstitüsü'nde yönetmenlik eğitimi alan Jerzy Grotowski, kendi tiyatro öğretisi üzerinde derin etkileri bulunan Rus tiyatrosunun önemli isimlerinden Stanislavski, Vakhtangov, Meyerhold ve Tairov'u burada öğrenir. Moskova'dan ayrıldıktan sonra Doğu'yla ilk karşılaşmasını sağlayan iki aylık Orta Asya gezisi ise Grotowski'nin Asya felsefesi ile Asya geleneksel sahne sanatı pratiklerine olan ilgisini pekiştirir. 1957 yılında Kraków Tiyatro Okulu'nda çalışmaya başlayıp aynı zamanda Asya konulu seminerler düzenler. 1959 yılında fikirlerini uygulamaya döktüğü ve dünyaca ünlü Yoksul Tiyatro anlayışının ilkelerini belirlediği, ilerleyen yıllarda Tiyatro Laboratuvarı¹ ismini alacak olan küçük bir taşra tiyatrosu niteliğindeki 13 Sıralı Tiyatro (Teatr 13 Rzedow)'da yönetmenliğe başlar. Ünlü yönetmen, 14 Ocak 1999'da yirmi yılı aşkın bir süre neredeyse sır gibi çalışmasının ardından İtalya'nın Pontedera şehrinde hayata gözlerini yumar. Ölümünün ardından, fikirlerine ve tiyatro mirasına uluslararası çapta artan ilgi sebebiyle 2009 yılı UNESCO tarafından "Grotowski Yılı" ilan edilir.

¹ Lehçe *Teatr Laboratorium*. Kimi kaynaklarda Laboratuvar Tiyatrosu olarak da çevrilip kabul gördüğünden bu metinde her iki ismin de kullanılması uygun görülmüştür.

Nispeten kısa kariyeri boyunca, her ne kadar adı günümüz tiyatro türlerinde etkisi süren Yoksul Tiyatroyla anılsa dahi, Grotowski'nin tiyatro mirası çeşitli pratiklerle şekillenmiştir. Grotowski, 1985'te kaleme aldığı "You are Someone's Son" makalesinde bu çeşitliliği şöyle gerekçelendirir:

Önümüzde kocaman bir hayat var: Eskiler ölürken yeni sersemliklerin doğuyor; demek oluyor ki eskilerle değil yenilerle yüzleşmeliyiz. Sahnede yeni düşmanlar baş gösteriyor. Fakat yeni bir kılıkla. Her daim yeni bir maskeyle karşımıza çıkıyorlar. O hâlde biz de yeni bir maskeyle var olmalıyız. Ve düello böyle devam etmeli. (Grotowski, 1987, s. 32)²

Bu anlayış doğrultusunda Grotowski, yaşamın devinimi ve talepkâr doğasına kayıtsız kalmayıp, ortodoks bir tutum sergilemek yerine devamlı olarak tiyatro anlayışını güncellemeyi seçer. Lisa Wolford'un değimiyle, Grotowski hiçbir yerde kalıcı olmayan "sürekli bir misafir" (1996, s. 10) gibi tüm hayatını kesintisiz bir devinim hâlinde keşfederek, ihlâl ettiği sınırları yeniden belirleyerek ve daha sonra tekrar başvurmayacağı yeni manifestolar üreterek geçirir.

Grotowski'nin kırk yılı aşkın tiyatro kariyeri boyunca yeni fikirler çerçevesinde sürekli değiştirerek geliştirdiği tiyatro anlayışını beş ayrı evrede incelemek mümkündür. Bu evreler sırasıyla Yoksul Tiyatro'nun kavramsallaştırıldığı 1957-1969 yılları arasındaki Üretim (Performans) Tiyatrosu, 1970-1976 yılları arasında Paratiyatro olarak da tanımlayacağı Katılım Tiyatrosu, 1976-1982 yılları arasında Kaynaklar Tiyatrosu, 1983-1989 tarihleri arasında Objektif Drama ve son dönem projesi Bir Araç olarak Tiyatro'dur (Ritüel Sanatlar).

Performans Tiyatrosu

Tiyatronun özü bir karşılaşmadır.
(Kattan, 2016, s. 39)

1959 baharında Opole sanat otoritesi, dönemin en ünlü tiyatro ve edebi eleştirmenlerinden Slowacki Tiyatrosunun sanat yönetmeni Ludwik Flazsen'e durumu pek iyiye gitmeyen 13 Sıralı Tiyatro'yu devralmasını teklif eder. Polonya tiyatrosunun mevcut durumundan hoşnut olmayan ve yeni bir soluk arayışındaki Flazsen, tiyatronun yönetmenliğine ülkede henüz tanınmakta olan Grotowski'yi uygun görür. Hayat görüşleri ve tiyatro düşünceleri yakın bu iki yönetmen birlikte çalışmaya başlamalarının ardından ilerleyen yıllarda tiyatrolarına Opole'un ilk profesyonel deneysel tiyatrosu unvanını kazandırır. 13 Sıralı Tiyatro tekrar açılışını 8 Ekim 1959'da ünlü Fransız yönetmen Jean Cocteau'nun yazdığı *Orfe*'nin (*Orphée*) sahne uyarlamasıyla yapar. Orijinal metninden özerk, yenilikçi, seyirciyi kıskırtan ve kullandığı tekniklerin yanı sıra sahneleme yöntemleriyle tiyatrosunun özgürlükçü ruhunu yansıtan oyun, birçok eleştirmenin hedefine otururken birçoğunun övgü ve desteğini kazanır. Kimi eleştirmenler Grotowski tiyatrosunun deneyselliği üzerine olumlu yorumlarda ve sahnede dünya devrimi yapacağına dair öngörülerde bulunur, kimileri ise yönetmeni "sorumsuz, şarlatan, sahtekâr, şantajcı, yetersiz, orantısız ve dengesiz" (Osiński, 1986, s. 37) olmakla suçlar. Echo Krakowa ile bir söyleşide Grotowski'nin tiyatrosunu tanıtırken onun diğer tiyatrolardan farkını, sahnede ve seyirciyle yeni iletişim arayışını ifade eden şu sözleri, aynı zamanda eserlere yenilikçi yaklaşımından dolayı maruz kaldığı saldırılara da bir nevi cevap niteliğindedir:

Polonya'daki en küçük tiyatro grubuyuz: İki kadın dokuz kişi. Büyük bir mutlulukla söylüyorum ki oyuncular müthiş bir ciddiyet ve bireysel adanmışlıkla çalışıyor. [...] "Hayatın saçmalığına" odaklanmıyoruz. Biraz umut görüyor ve umut bulmak istiyoruz. Tiyatro dilinde umut gerçekliğin iki aşırı noktası -trajik ve grotesk- arasında bir yeredir. Böyle bir bakış, bahsi geçen metinlerin uyarlanmalarını talep eder. (Osiński, 1986, s. 38)

Bu sözlerle dramatik metinden özerkliğin gerekliliğini savunan Grotowski, grotesk ve trajik elementlerle metinleri sahnede yeniden kurar. Görsel ve teatral öğelerin ve teknik klişelerin fazlaca kullanıldığı, daha sonra 'zengin tiyatro' olarak adlandırıp reddedeceği tiyatro anlayışıyla koşullanan *Orfe* oyununun ardından, ilerleyen yıllarda zengin tiyatroya karşı tutumu olumsuz yönde değişse de orijinal metne sadık kalmama eğilimini sürdürür.

Sezonun ikinci oyunu, İngiliz romantik şair Lord Gordon Byron'ın *Kabil*'i (*Cain*, 1822) ise perdesiz, sabit bir sunağın olduğu yine görsel öğeler bakımından zengin ve oyun yazarına bağlılığın çözüldüğü bir sahnede gösterilir. Maskeler, vücut boyları ve tuhaf kostümlerle aktörlerin yer yer opera tarzında sundukları diyaloglar, İncil'den hikâye ve karakterler absürd birer parodiye indirgenir.³ Geleneksel manâda seyircinin oyun dışında kalan pasif pozisyonu oyunun kahramanı Kabil'in torunları olarak güncellenirken seyirci oyunun bir parçası haline getirilir. Böylelikle, Yoksul Tiyatro'da geliştirilip merkezleşecek sahne-seyirci birlikteliği üzerine deneysel girişimler başlatılmış olur.

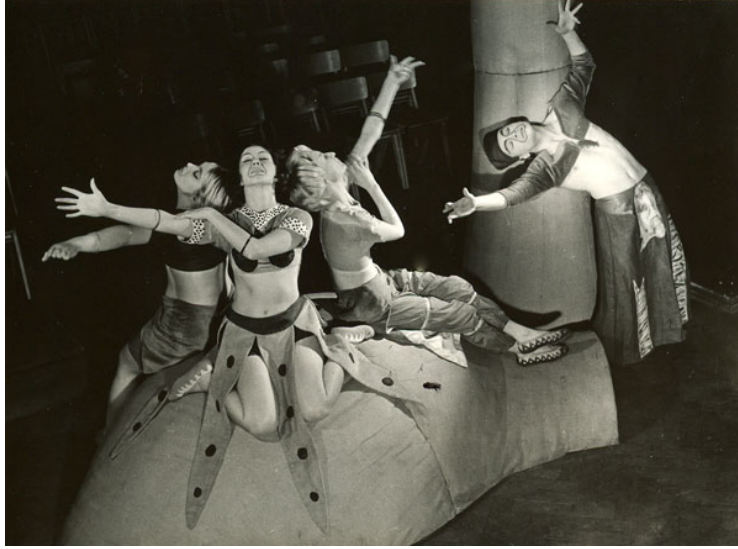
13 Sıralı Tiyatro'nun bir başka dikkate değer yapımı Hint şair Kalidasa'nın eski bir Hint masalından uyarladığı *Sakuntala*'dır. Tıpkı diğer eserlerde olduğu gibi orijinaline sadık kalınmayan Grotowski'nin *Sakuntala*'sı ne Hint felsefesiyle ne de Hint tiyatrosunun prensipleriyle şekillenir. Amacı oyunu yeniden inşa etmek olmayan Grotowski

² Aksi belirtilmedikçe İngilizce metinlerden çeviriler tarafımca yapılmıştır.

³ 1960 yılı *Kain* performansından sahneler için bkz. <https://grotowski.net/en/media/video/kain-cain>

“metni acımasızca ikiye bölüp ona süslemelerle birlikte *The Book of Manu ve Kamasutra*’dan alıntılar ekler” (Bharucha, 1993 s. 23). Ayrıca oyunda doğulu stereotipini parodileştirir. Kostümlerin renkliliği geleneksel Hint dansı *kathakaliden* esinlenmiş izlenimi verse de oyunun afişinde sahne estetiğinin yardımcı yaratıcılarının Opole Tiyatro Okulu’ndaki çocuklar olduğu ve elbiselere onların karar verdiği belirtilir (The Grotowski Institute, “Shakuntala”).

Sakuntala, Grotowski’nin mimar ve sahne tasarımcısı Jerzy Gurawski ile çalışmaya başlaması bakımından kariyerindeki mihenk taşlarından biridir. Zira *Kain* ile temelleri atılan, yalnızca dördüncü duvarın değil geleneksel sahnenin tamamen yıkımı bu iş birliğiyle başlar. *Sakuntala*’nın sahne ve seyircinin iç içe geçtiği düzeninde, seyirciler performans alanının iki yanında karşılıklı olarak oturur ve arkalarında performansı yorumlayan iki yoginin koltuğu bulunur. Ayrıca performans alanının ortasında fallusu andıran etrafı kumaşla sarılmış, eylemlerin büyük oranda çevresi, üstü ya da yanında döndüğü bir direk ve bitişiğinde yarımküre şeklinde bir platform bulunur. Oyundan önce bir görevli seyircileri yorumları sadece dinlemesi gerektiği ve dönüp arkalarına bakmamaları konusunda uyarır. Oyun süresince düzenli aralıklarla seyircilerin bulunduğu alanlar aydınlatılır ve saray mensuplarını temsil eden seyirciler eyleme dâhil edilir. Khalidasa’nın orijinal metninde saraylılar, keşişler, öğrenciler ve krala eşlik edenlerin yanı sıra otuz dört kişi bulunmasına rağmen, Grotowski sahnedeki aktör sayısını altıyla sınırlar. Grotowski’nin *Sakuntala*’sında kullandığı, ilerde Yoksul Tiyatro’nun ilkelerinden biri olacak, diğer özellik ise herhangi bir kayıttan veya mekanik müziğin yerine vücuda ritmik vuruşlar ve ayak seslerini kullanarak üretilen ‘aktör-müziği’ nin kullanılmasıdır. (Osiński, 1986, s. 50)



Şekil 1. 1959, 13 Sıralı Tiyatro *Sakuntala* performansından. (Telif: Grotowski Enstitüsü)

Sakuntala’nın gösterimleri ve ikinci yılı itibarıyla 13 Sıralı Tiyatro’nun kaydettiği gelişim üzerine verdiği bir röportajda Grotowski şu yorumu yapar:

Bir sıcak bir soğuk su çarpmak vücudu güçlendirir denir. Eleştirilenlerin devamlı olarak bizi maruz bıraktığı da bu tür bir duş niteliğinde. . . Tiyatroyu etkileyip baskısı altına alacak züppe bir kafe kalabalığına sahip olmayan [tiyatromuz] laboratuvar çalışması için iyi bir mekân. Başladığımızda performans başına ortalama sekiz seyircimiz vardı, şimdi daha iyi ve daha da iyileşiyor gibi gözüküyor. (Osiński, 1986, s. 51, 52)

Seyirci sayısındaki sınırlılık ve yalnızca belli bir kitleye hitap etmesi sebebiyle ‘elitist’ (Osiński, 1986, s. 52) olarak etiketlenen ve eleştirilen tiyatrosunun amacının kültürel ihtiyaçları karşılamak yahut eğlendirmek olmadığını belirten Grotowski, tiyatrosunun seyircisini “gerçek tinsel ihtiyaçları olan ve -temsilde yüzleşerek- kendini çözümlenmeyi gerçekten isteyen seyirci” (Barba, 2016, s. 24) olarak tanımlar. Elitist olduğu iddialarını ise toplumsal arka planı, mali ya da eğitim durumuna bakılmaksızın “sıradan bir seyirciye değil, özel bir seyirciye ilgi duyuyoruz” (25) sözleriyle kabullenir.

Yoksul Tiyatro ve Laboratuvar Tiyatrosu

Bahsi geçen oyunların sahnelenmesinden yola çıkarak Grotowski’nin sahne estetiği, tekniği ya da belli başlı bir teoriden bahsetmek mümkün değildir. Çünkü devamlı olarak sahneye yeni bir boyut getirmekten hiç geri durmayan yönetmen için nihâi bir sonuç yoktur. Her bir ürün sürece yeni bir katkıdır. Ancak, 13 Sıralı Tiyatro’nun 1962’ye

dek sergilenen tüm oyunları yeni bir tiyatro anlayışını şekillendirilmesinde büyük rol oynar. Performans Tiyatrosu döneminin de içeriğini oluşturan bu safhada Grotowski, tiyatronun özellikle sinema ve televizyondan çok şey aldığı ve onlarla beyhude bir yarışa girdiği tezini savunur. Tiyatronun, oyuncu ve seyirci dışında hayati öneme sahip olmayan her şeyden arınması ve özüne dönmesi gerektiğinin altını çizer. Bu açıdan dönemin tüm sanat dallarından –mimari, resim, müzik, dans, edebiyat, vb.- yararlanarak her birinden elementlerin kullanıldığı ‘bütüncül tiyatro’ ve kostüm, makyaj, dekor, müzik, ışık gibi sahne araçlarına çok fazla dayanan ‘zengin tiyatro’ anlayışına karşı çıkar. Kusurlu bulunduğu zengin tiyatronun karşısına ise onun antitezi olarak ‘Yoksul Tiyatro’yu koyar.

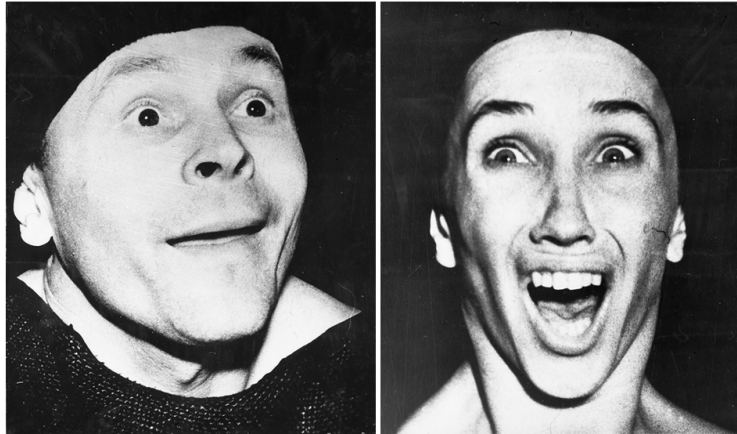
Yoksul Tiyatro ilk kez Flazsen’in *Akropolis* üzerine metin incelemesinde, “[e]n başında oyunda olmayan bir şeyi sonradan sokmanın kesinlikle yasak” olduğu, “sözcüğün alışılmış anlamıyla ‘dekorlar’ın olmadığı”, “her nesnenin çeşitli kullanımlarının” söz konusu olduğu ve “sıradan nesnelere dünyalar” (Flazsen, 2016a, ss. 56-7) yaratılan, olabildiğince sade bir sahne düzenini tanımlamak için kullanılır. Daha sonra Grotowski tarafından tekrar gündeme getirilip kendisi ve aktörlerinin sanat anlayışının adı ve sloganı hâlini alan Yoksul Tiyatro, 1965-1968 yılları arası 13 Sıralı Tiyatro’nun yapımları üzerine Ludwik Flazsen, Eugenio Barba ve kendisi tarafından yazılan denemelerden oluşan *Yoksul Bir Tiyatroya Doğru* (1968) eserinde teorize edilir.

Oyunculuk ve tiyatro üzerine bu yeni ve metodolojik çalışmanın başlangıcına tiyatro isminin değişimi eşlik eder. 1 Mart 1962’de *Kordian*’ın prömiyeri ve *Akropolis*’in çalışmaları esnasında 13 Sıralı Tiyatro, kısaca Tiyatro Laboratuvarı olarak anılacak, 13 Sıralı Tiyatro Laboratuvarı (Teatr-Laboratorium 13 Rzedow) adını resmen alır. Ayrıca, Grotowski ve Flazsen’in Tiyatro Laboratuvarı’nda yeni bir tiyatro estetiği oluşturacakları, seyirci ve aktörlerle yapacağı deneysel pratiklerde en yakın çalışma arkadaşlarından biri olacak, Bohdan Korzeniowski Tiyatro Akademisi’nden Eugenio Barba’nın gruba dâhil olması da aynı yıla rastlar. Bir süreliğine Tiyatro Laboratuvarı’nda Grotowski’nin asistanlığına başlayan Barba, *Yoksul Bir Tiyatroya Doğru* kitabına katkılarının yanı sıra Grotowski üzerine yazılan ilk kitap *Alla Ricerca del Teatro Perduto (Kayıp Bir Tiyatro Arayışında)*’nin yazarı ve Grotowski’yi Batı’ya tanıtan kişi olur.

Grotowski, Yoksul Tiyatro’yu çağdaşlarından şöyle ayırır:

Yüzeysel kaldıkları anlaşılacak şeyleri kademe kademe ortadan kaldırarak, tiyatronun makyajsız, özgül kostüm ve sahne düzenlemesiz, ayrı bir performans alanı (sahne) olmadan, ışıklandırmaya ve ses efektlerine gerek duymadan da var olabileceğini saptadık. Tiyatro algısal, dolaysız, ‘canlı’ katılımlı bir oyuncu-seyirci ilişkisi kurulmadan var olamaz. Bu, şüphesiz kökü eskiye dayanan bir teorik doğrudur, ancak pratikte sıkı bir denemeden geçirildiğinde tiyatro hakkında alışlagelmiş fikirlerimizin çoğunu eskitir. Bu teorik doğru, tiyatronun ayrı yaratıcı disiplinlerin (edebiyat, heykel, resim, mimari, ışıklandırma, -bir yönetmen kılavuzluğundaki- oyunculuk) bir sentezi olması anlayışına karşı durur. Bu sentetik tiyatro hemen ‘Zengin Tiyatro’ diye adlandırdığımız (çatlaklarıyla zengin olan) günümüz tiyatrosudur. (Grotowski, 2016a, s. 5)

Bu doğrultuda sahne ve oditoryum ikiliğini ortadan kaldırarak laboratuvar havasında bir alan yaratan Grotowski, yapay aydınlanma efektleri yerine gölgeler ve sabit ışık kaynakları koyar; canlı ya da kayıtlı müziği ise nesnelere ve oyuncuların ürettiği seslerin müzikalitesiyle değiştirir. Bunların yanı sıra abartılı makyaj, takma aksesuarlar ve maskelerin yerine ise sadece oyuncunun bedenini koyarken, oyuncularının kasları ve içsel itkilerini kullanarak sabit yüz maskeleri ve sayısız teatral başkalaşım yaratmalarına olanak tanır. Böylece oyuncu ‘yoksul bir tarzda’ yalnızca bedenini ve “jestlerini kontrollü bir şekilde kullanarak döşemeyi bir denize, bir masayı günah çıkarma hücreğine, bir demir parçasını canlı bir partnere vb. dönüştürebilir” (Grotowski, 2016a, s. 7).



Şekil 2. *Akropolis* performansından Zygunt Molik ve Rena Mirecka’nın yüz maskeleri. (Telif: Grotowski Enstitüsü)

Tiyatro Laboratuvarı üzerine bir tanıtım makalesinde Barba, Yoksul Tiyatro'nun yirminci yüzyılın sanatta keşfedilmemiş olasılıkların farkındalığının ve haklı gerekliliğinin bir sonucu olduğunu vurgular. Çünkü "sanatın yapısı ve hatta işlevinin değişmesi yönünde güçlü bir inanç hâkimdir. Tüm sanatlar, diğer sanatların müdahalelerinden arınmış; amaçları için gerekli ve elzem olmayan her şeyi reddetmiştir. Yalnızca tiyatro bunu yapamamıştır" (Barba ve Sanzenbach, 1965, s. 153). Ta ki Flazsen ve Grotowski tiyatroyu arındırmak için yeni bir estetik geliştirene kadar (s. 154). Grotowski, bu arınmanın gerçekleşebilmesi için tiyatronun kökenine iner ve ilk dramatik performansların primitif ritüeller olduğu bilinciyle tiyatrodaki modern seküler bir ritüel yaratmayı amaçlar. Çünkü Barba'ya göre;

Herkesin katılımıyla primitif insanlar birikmiş bilinç dışı unsurlardan kurtuluyorlardı. Ritüeller arketip eylemlerin tekrarı, bir tür dayanışmalarını mühürleyen kolektif bir beyandı. Çoğunlukla, ritüel bir tabuyu yıkmamanın tek yoluuydu. (1965, s. 154)

Grotowski'nin Yoksul Tiyatrosunun ilksel amacı da oyuncunun yalnızca bedenini kullandığı bir tür ritüel yaratıp hem tiyatroyu hem de oyuncuyu sonradan eklenen her türlü etmeden arındırmaktır.

Tiyatronun bir tür ayin ve manevi yücelme olduğu fikri Grotowski'nin Antonin Artaud'la kesiştiği noktalardan biridir.⁴ Ancak Artaud'un gerçeküstücü kıyııcı tiyatrosu Batı'nın çürümüş, içi boşaltılmış tiyatro anlayışı yerine mitler tiyatrosu kurmayı ve tıpkı primitif ayinlerde olduğu gibi kötülükleri kovmayı ve kolektif bir arınmayla bir tür katarsis yaratmayı amaçlar. Bunu yaparken de düşünceyi ve duyguları özgürce ifade etmekte yetersiz kaldığına kanaat getirdiği dile (sözcüklere) inancını yitirdiğinden, yeni bir sahne diline ve tiyatronun yeni iletişim araçlarına ihtiyaç duyduğunu savunur. Bunun için tiyatronun konuşma dilinin acizliğine karşın çığlıklar, soluk alış verişler, haykırışlar, ani susuşlar, mırıltılar ve fısıltılarla görsel ve işitsel ritimler geliştirmenin ve seyirciyi derinden sarsmanın gerekliliğine vurgu yapar. Öte yandan Grotowski'nin Yoksul Tiyatrosunun ilksel amacı da sahnede yeni bir dil geliştirmektir. Buna ek olarak Grotowski, inanılanın aksine tiyatronun metinden fazlası olduğunu, bir tür karşılaşma olduğunu savunur.

Tiyatronun özü bir karşılaşmadır. Kendini ifşa edimine kalkışan bir insan, deyiş yerindeyse, kendisiyle temasa geçen biridir. Demek istediğim, aşırı bir karşılaşma, samimi, disiplinli, kesin ve total bir karşılaşma söz konusudur –yalnızca kendi düşünceleriyle değil, aynı zamanda içgüdüleri ve -bilinçdışıdan en duru haline kadar, bütün varlığını kapsayan bir karşılaşma. (Kattan, 2016, s. 39)

Tiyatro sanatı bu karşılaşmayı grupların kolektif bilinçaltına inerek yani dini ve kültürel değerlerin en alt katmanlarında yatan mitlerle yüzleşerek gerçekleştirebilir. Böyle bir tiyatro tıpkı primitif ritüeller gibi kutsal bir eylem niteliğindedir. Ancak bu karşılaşmanın amacı Artaud gibi bir mitler tiyatrosu yaratmaktan ziyade mitlerle yüzleşmek hayat maskesini çatlatıp yere düşürmektir (Grotowski, 2016a, s. 9). Daha açık bir ifadeyle amaç yapay olan, özde bulunmayan sosyal maskelerin tümünden arınmaktır. Bu açıdan da tıpkı Artaud'un tiyatrosunda olduğu gibi Grotowski'nin tiyatrosunda da amaç bilinçdışı itkilerin serbest bırakıldığı bir ortam açarak katarsisi mümkün kılmaktır (Kurhan, 2000).

Bu süreçte oyunun merkezindeki oyuncuya bir dizi beceri kazandırmak ya da belli bir teknikle oyuncuyu eğitmek, Grotowski'nin deyimiyle "hileler torbası" vermek" (Grotowski, 2016a, s. 2) hedeflenmez. Aksine, oyuncuya bir şeyler öğretmekten ziyade oyuncunun geçirdiği psikik sürece karşı var olan direncini kırmak ve engelleri yok etmek arzulan sonuçtur. Bu süreç;

Oyuncunun (uca doğru bir gerilimle, tamamen soyunmayla, kendi içini ortaya koymayla ifade edilen) 'olgunlaşmasına' odaklanın –bunların hiçbirinde egoizmin ya da kendini övmenin en ufak izine rastlayamazsınız. Oyuncu kendisinden tam bir armağan çıkarır. Bu da trans tekniğidir. Oyuncunun (kaynağı varlığının ve içgüdülerinin en mahrem katları olan, bir tür 'aydınlanmaya geçiş' gibi fişkıran) bütün psikik ve bedensel yetilerinin birleştirilmesi tekniğidir. (Grotowski, 2016a, s. 3)

Oyuncunun tüm dirençlerden arınıp bedenini âdeta kaybolduğu süreç sonucunda itki ile eylem eş zamanlı var olur. Becerilerin öğretilmesi yerine öğrenilen tüm engellerin kaldırılmasını Grotowski "negatif yol" (via negativa) (Grotowski, 2016a, s. 3) olarak tanımlar. Bu yol şimdiye dek edinilen, beden ve aklın üzerinde itkilerin eyleme dönüşmesi yolunda engel teşhis eden kısıtlamalar, blokajlar, teknikler ve benzeri sonradan edinilmiş her şeyin elenmesi sürecidir. Dolayısıyla Grotowski için egzersizler 'nasıl yapılır?'dan ziyade neyin yapılmayacağını ve engellediğini bulma girişimidir.

Bu süreç bir 'hileler torbası' sunulması ya da belli başlı tekniklerin öğrenilmesinden çok daha ciddi ve zorlu bir süreci de beraberinde getirir. Provalar dışında oyuncuların fiziksel, plastik, yüz maskesi, ses tekniği gibi çok yoğun egzersizleri devamlı olarak yapmaları beklenir.⁵ Grotowski bu süreci şöyle tanımlar:

Bizim tiyatromuzda aktörün eğitimi özel bir ilgi gerektirir. Provalara ek olarak aktörler iki veya üç saat fiziksel egzersizler yaparlar. . . Bu yönden bilimsel bir araştırmaya benzer. [. . .] hiç abartısız şunu söylemem mümkün: Laboratuvar'ın her primiyeri neredeyse sekiz kişilik grubun köle işgücüsüyle hazırlanır. (Osiński, 1986, s. 70)

⁴ Artaud ve Grotowski tiyatrosunda oyunculuk sanatı üzerine karşılaştırmalı bir çalışma için bkz. Şahintürk, 1998.

⁵ Grotowski'nin teatral yaratım teknikleri ve oyuncuların bedensel alıştırmaları üzerine daha detaylı bilgi için bkz. Richards, 2005; Candan, 1994, ss. 156-160; Kandemir Şahin, 2021.

Tüm bu egzersizlerle ve psişik bir disiplinle çalışan, belirlenen sınırların ötesine geçmekten korkmayan ve maddi zenginliği değil ahlaki zenginliği önceleyen ve sanatı aracılığıyla kendini feda eden oyuncu Grotowski'nin Yoksul Tiyatrosunun olmazsa olmazıdır.⁶ Zengin tiyatrodaki oyuncunun para karşılığında bedenini kullanmasının bir tür fahişelik olarak değerlendirilen Grotowski bu tür oyuncuları ise 'kahpe oyuncu' olarak nitelendirir (Barba, 2016, ss. 17-8). Öte yandan bedenini göstermek yerine onu yakan, ortadan kaldırıp her türlü dirençten kurtaran oyuncunun bedenini satmayı feda ettiğini ileri sürer ve bu oyuncuyu ise 'kutsal oyuncu' olarak isimlendirir (Barba, 2016, s. 19).

Negatif yolun ve kutsal oyuncunun Grotowski'nin tiyatrosundaki bir işlevi de 'bütünsel edim'i mümkün kılmasıdır. Bütünsel edim oyuncunun yalnızca kol ve bacakları, jest ve mimikleriyle değil "bütün benliğiyle" hareket etmesi, "tinsel ve fiziksel" (Grotowski, 2016b, s. 101) varlığını birbirinden ayırmaksızın kendini tamamıyla en savunmasız haliyle seyirciye sunmasıdır. Bu da daha önce belirtildiği üzere oyuncunun kendi organizmasının hem fiziksel hem de psişik düzlemde gösterdiği dirençleri aşmış, bilinçaltının olabildiğince derinlerine inerek oyuncunun varlığından tamamen soyunması kendini bir nevi kurban etmesidir. Bir eylem "bu şekilde yerine getirilirse, seyircinin nezdinde bir kışkırtma görevi görecektir" (Grotowski, 2016b, s. 108). Demek oluyor ki seyirci için değil seyirci yerine yapılan edim seyirciyi de engellerden arınma ve sosyal maskelerden kurtulmaya davet eder. Böylece yalnızca oyuncu değil seyirci de aktif konumda tutulur (s. 73) ve Kerem Karaboğa'nın belirttiği üzere bütünsel edime ev sahipliği yapan "Sahne, iki canlı organizmanın –oyuncu ve seyircinin-, gündelik hayatın bataklığında devinen iki insanın karşılıklı ilişkisine dayanan niteliği sayesinde, bu hayattan kurtuluş için bir fırsat verir" (Karaboğa, 2005, s. 120).

Sahnelenen metinlere gelince, performans tiyatrosu aşamasında çalışılan hiçbir eser -önceden de olduğu- gibi orijinal yapıtlar değildir. Her biri İngiliz ve Polonya klasiklerinin yeniden üretimi veya Polonya, Yunan ve İngiliz edebiyatının yanı sıra İncil'den alıntılarla elde edilen kolajlardır. Grotowski bu metinleri yeniden yazmaz; "yapı söküme uğratar, sorgular, yeniden düzenler ve onları bitmiş bir eserden ziyade ham malzeme gibi kullanır" (Wolford ve Schechner, 2013, s. 24). Şöyle ki Grotowski için metinler tarihsel bağlamıyla ve tartışmasız bir bütünlükle ele alınması gereken bir amaç değil, teatral yaratımı ateşleyecek bir neşter misali kendimizi açmamızı sağlayan bir araçtır. Bu sebeple günümüze ulaşan birçok metin bir karşılaşma sunar ve bu karşılaşma ile önceki kuşaklardan aldığımız metinler teatral bir yeniden yaratım dâhilinde "deneyimlerimizi yansıtan bir tür prizma"ya (Kattan, 2016, s. 38) dönüşebilir.

Tiyatro Laboratuvarı'ndan Yoksul Tiyatro Örnekleri

Stanislaw Wyspianski'nin 1904 tarihli dramatik şiiri *Akropolis*'in sahneye uyarlanması Tiyatro Laboratuvarı'nın ilk eseri ve Yoksul Tiyatro'nun ilk resmi adıdır. Eylemin bir Paskalya Cumartesi gecesi, Krakow Wavel katedralinde geçtiği orijinal eserde katedraldeki heykeller ve duvar süslemelerindeki karakterler canlanır, Eski Ahitten ve Antik Çağ'dan bazı sahneleri sergilerler. Tıpkı önceki dönemlerinde olduğu gibi Grotowski bu eserin de orijinali üzerinde birçok müdahalede bulunur. Hatta Flazsen'e göre "Grotowski'nin yönettiği bütün oyunlar içerisinde *Akropolis*, özgün edebi metne en az sadık kalan oyunu"dur (Flazsen, 2016a, s. 43). Grotowski'nin *Akropolis*'i Auschwitz'de bir toplama kampıdır; figürler ve heykellerin yerini ise Auschwitz'in ölümleri alır. Oyun, orijinalinde bulunmayan, kendisi de Auschwitz ve Dachau toplama kamplarından sağ kurtulan, soykırım mağduru Polonyalı şair ve yazar Tadeusz Borowski'den bir epigrafla başlar: "Bizden sonra kalacak olan yalnızca hurda metaller ve kuşakların boş, alaycı gülüşleri olacak" (Osiński, 1986, s. 67).

Auschwitz'de toplama kampının şiirsel bir yeniden yaratımı olan eserde Yoksul Tiyatro'nun hedeflediği sahne oditoryum diyalektiğinin yıkılması tam manâda gerçekleştirilmez. Seyirciler boş bir salonun ortasında eylemin büyük bir kısmının gerçekleştiği merkezin dört bir yanına yerleştirilir. Oyuncular her ne kadar salonun her yerinde ve seyircilerin arasında dolaşsalar da aralarında herhangi bir iletişim veya temas olmaz; seyirci eyleme dâhil edilmez çünkü seyirciler canlı, oyuncular ise ölüdür. Yani Grotowski'nin *Akropolis*'i de orijinalinde olduğu gibi bir "kabileler mezarlığıdır" (Findlay, 1984, s. 6). Bu mezarlıkta yeniden canlanan kamp mahkûmları tıpkı bir kâbustaymışçasına "uyuyan seyircileri her taraftan kuşatırlar" (Flazsen, 2016a, s. 43). Her ne kadar görünürdeki fiziksel oyuncu seyirci ayrımı Yoksul Tiyatro'nun arzulanan hedeflerine uymuyor gibi görünse de seyirci tanık pozisyonuna yerleştirilerek oyunun bir parçası yapılır. Ayrıca oyuncuların mahkûmların acı, tükenmişlik ve umutsuzluğunu anlatmak için sözcüklerden ziyade kullandıkları tekrar eden fiziksel eylemlerinin, yarattıkları donuk yüz maskelerinin ve ürettikleri seslerin yoğunluğu ile sahnede kullanılan ve birçok amaca hizmet eden sıradan nesnelere Yoksul Tiyatro'nun doğasıyla birebir örtüşür. Mahkûmların kendi krematoryumlarını oyun süresince kurmalarını temsil eden sayısız paslı soba boruları, kampı çevreleyen dikenli teller, çivilerle dolu metal kutu, üst üste yığılmış siyah kutular, eski bir küvet ve bir el arabası gibi

⁶ Yoksul Tiyatro'da oyuncu üzerine daha detaylı bilgi için bkz. Özsinan, 2020, ss. 116-137.

sıradan fakat birçok anlam ve sembol barındıran nesnelere performansın metaforik zenginliği ve derinliğini imler ve oyunu eşsiz bir Yoksul Tiyatro örneği yapar.



Şekil 3. 1962, Tiyatro Laboratuvarı, *Akropolis* performansından (Telif: Grotowski Enstitüsü)

Yoksul Tiyatro'nun esaslarını barındıran ve gösterimlerinin ardından Batı'da binden fazla çalışma, inceleme ve makaleye konu olan bir diğer önemli oyun Christopher Marlowe'un *Dr. Faustus* trajedisinin uyarlamasıdır. Orijinal oyunundan hiçbir kelimenin değiştirilmediği Tiyatro Laboratuvarı'nın *Dr. Faustus*'unda sahnelerin sırası yeniden düzenlenir, kimileri çıkarılırken kimi yeni sahneler eklenir ve bir montaj yaratılır. Geleneksel sahne anlayışından özerk bu performansta seyirciler Faustus'un veda yemeği misafirleri olarak odanın iki yanındaki iki uzun masada otururken Faustus ise üçüncü küçük bir masada yerini alır. Orta Çağ manastırını andıran salonda Faustus beyaz, hem kadın hem de bir erkeğin oynadığı Mephistopheles siyah, diğer karakterler ise Fransisken rahip kıyafetleri giyinmektedir. Orijinal oyunun beşinci ve son perdesinin ikinci sahnesinde ruhunu şeytana satan kahramanın itiraflarıyla açılan oyun geriye dönük sahnelerle ilerler. Oyun boyunca Faustus pişmanlık duymaz, yaptığını kabullenen bilinçli bir kahraman portresi çizer. Böylece oyun bir tür tanrıyla karşılaşma halini alır.

Polonyalı romantik şair Juliusz Slowacki'nin çevirisiyle Lehçe'ye kazandırılan İspanyol oyun yazarı Pedro Calderón de la Barca'nın *Sadık Prens* (1629) oyunu, sadık prens rolüyle oyuncu Ryszard Cieslak'ın bütünsel edimi büyük bir başarıyla sergilemesi bakımından Yoksul Tiyatro'nun en dikkate değer, Grotowski'nin ise en ünlü eserlerinden biridir.⁷ Grotowski esas oyunun temelini oluşturan Portekizliler ve Mağripliler arasındaki çatışmayı daha evrensel bir boyuta taşır. Artık temsil kaba güç, baskı ve sabırlı bir boyun eğme arasındadır. İlk mahkûm işkencecilerce tahta bir yatağa sembolik olarak hadım edilir ve hemen ardından boyun eğmesiyle üstüne bir üniforma geçirilerek topluluktan birine dönüşür. Ancak ikinci mahkûm, sadık prens, işkencecilere itiraz etmez ve onlardan biri olmayı reddeder. Hem kötülüklerine karşı çıkmayıp hem de onlara teslim olmayan sadık prens ölümünün ardından adeta bir azize dönüştürülür. İşkenceciler bile onun ardından yas tutar ölü bedeni için kavg ederler.



Şekil 4. 1965, Tiyatro Laboratuvarı *Sadık Prens* performansından (Telif: Grotowski Enstitüsü)

⁷ *Sadık Prens* oyununun bütünsel edim bağlamında daha detaylı bir incelemesi için bkz. Deniz, 2012, ss. 90-92.

Kostümler Yoksul Tiyatro'ya uygun bir şekilde oldukça sade ancak anlam yüklüdür. İşkenceciler güçlerinin ve yargılarının sorgulanamazlığının göstergesi olarak tören elbiseleri ve çizmeler giyerler. Sadık prens ise saflığın sembolü olarak beyaz bir tişört giyerken oyun sonunda “insan kimliğinden başka kendini savunacak hiçbir şeyi” (Flazsen, 2016b, s. 77) kalmadığının bir göstergesi olarak çıplaktır. Bir tek tahta yatağın dışında boş bir alanda gerçekleşen *Sadık Prens*'in sahne düzenlemesi de oldukça ilginçtir. Seyirciler performans alanına alınmaz, alanı çevreleyen dikdörtgen bir tahta perdenin üzerinden izlemelerine izin verilir. Bu da seyircilerin yasak bir eylemi dikizliyormuş hissi uyandırır. Böylece geleneksel seyirci tanımına bir kez daha karşı çıkan Grotowski tiyatrosunun deneysel doğasını da tekrar gösterir.

Katılım Tiyatrosu (Paratiyatro)

Bazı kelimeler biz onları hala kullansak da ölüdür. Örneğin şov, tiyatro, seyirci vs. Canlı olan nedir? Macera ve buluşma. (Grotowski ve Taborski, 1973, s. 113)

Üretim Tiyatrosu ve Katılım Tiyatrosunun kesişiminde yer alarak bir nevi geçiş eseri olan *Apocalypsis cum figuris*, Laboratuvar Tiyatrosu'nun son oyunu, Grotowski'nin ise tiyatro sanatının tanımladığı sınırlar dâhilinde gerçekleştirdiği son yönetmenlik deneyimidir. Tiyatronun sınırlarının bulanıklaştırıldığı eser Eski ve Yeni Ahit'ten, Dostoyevski'nin *Karamazov Kardeşler*'inden, T.S Elliot ve Simone Weill'den alıntılarla yapılandırılır. Oyun için Grotowski şunları söyler:

Apocalypsis'te edebiyattan uzaklaştık. Oyun bir metinler montajı değildi. Provalarda aydınlanmalarla, doğaçlamalarla ulaştığımız bir şeydi. ... Tüm bunlardan bir akım misali kendi enerjisine sahip bir şey inşa etmeliydik. Ancak bunu başardıktan sonra metne ve konuşmaya döndük. (Kumiega, 1985, s. 90)

Bu dürtüyle biçimlenen oyun, 1968 yılındaki ilk gösteriminin ardından on iki yıllık gösterim süresi içinde sürekli bir değişim ve gelişim gösterir; 1980'deki son gösterim ise 1968'den oldukça farklıdır. *Apocalypsis* bir bakıma Grotowski'nin arzuladığı, sonuçtan ziyade sürece odaklanma ve tüm aktörlerin kolektif yaratım süreç aracılığıyla bireysel 'bütünsel edim'e ulaşma fikrinin somut bir örneğidir. Oluşum sürecine koşut olarak, oyun gösterimi yine yönetmenin oyuncu seyirci diyalektiğini kırma amacını bir adım öteye taşır. Oyuncu ve seyircilerin aynı anda girdikleri tamamen karanlık oyun alanında seyirciler sıralara ya da yerde diledikleri bir noktaya otururlar. Tek bir ışık kaynağı duvarlardan birine yansıtılır. Herhangi özel bir kostümün bulunmadığı oyunda minimal düzeyde tutulan sahne malzemeleri ekmek, su, mum ve bıçak gibi araçlar olabildiğince temel ve arketipseldir.

Her bir performansı ile izleyenlere yeni bir deneyimi mümkün kılan *Apocalypsis*, Grotowski ve grubunun yeni çalışmalarının bir nevi habercisi ve önsöz niteliğindedir. Zira yer yer Yoksul Tiyatro'nun en asal niteliklerini ortaya koyan eser diğer yandan bir kopuştur. Tiyatro Laboratuvarı'nın 1969 Amerika turnesinden döndükten sonra Grotowski ikinci kez Hindistan'ı ziyaret edip 1970'de Polonya'ya döndüğünde: “Yaşadığımız post-teatral çağdır. Devamında gelen yeni bir tiyatro dalgası değil daha ziyade onun yerini alacak bir şeydir. *Apocalypsis cum Figuris*'in araştırmamın yeni bir evresi olduğunu hissediyorum. Belli bir engeli aşmış bulunuyoruz” (Osiński, 1986, s. 120) der. Yukardaki epigrafta da belirttiği tiyatro ve seyircinin ölümü bu yeni evrenin doğuşunu imlerken *Apocalypsis* ise bu iki dönem arasında bir nevi köprü görevi üstlenir (Çivi, 1992, s. 243). 1969-1976 yılları arasında Grotowski'nin yalnızca kendi tiyatro anlayışının değil temel teatral ilkelerin de dışına çıktığı bu dönem çalışmalarına, tiyatro ötesi anlamına gelen Paratiyatro (Paratheatre) ya da Katılım Tiyatrosu adı verilir.

Grotowski'ye göre tiyatronun en temel diyalektiği olan seyirci ve sahne gibi geleneksel birçok terim artık ölü dolayısıyla yersizdir. Artistik ölçütlerin ve teknik bilgilerin bir kenara itildiği parateatral dönemde Grotowski bu diyalektiği tamamen ortadan kaldırırken konvansiyonel dramatik performansın yerine deneyimli çalışanlar ve bir grup dış katılımcı arasındaki doğal iletişimle gelişen doğaçlamaları ve deneyimleri koyar. Çünkü seyirciyi de tiyatroyla dönüştürmek için iki saatlik bir deneyimi yetersiz olarak görür (Gürkan, 2011, s. 82). Bu eksikliği gidermek için Grotowski'nin geliştirdiği “Paratiyatro, kısaca, kökleri dramaya dayanan ancak izleyici karşısında izlenme aşamasına gelme şartı olmayan bir etkinliktir” (Korad Birkiye, 2006, s. 24).

Daha önce de Grotowski tiyatrosunun en başlıca ereği olan seyirci oyuncu arasındaki diyalektiğin kırılması fikri, bu aşamada seyirci kalma olasılığının tamamen elimine edilmesiyle gerçekleştirilir. Grotowski'nin Paratiyatro deneyimlerinin katılımcılarından Renata Molinari bu süreci “artık seyirci değil yardımcı eyleyenler olan katılımcıların, daha fazla teatral bilgiye, tekniğe ve yeteneklere sahip olup tüm bunları gösteri düzeyinde kullanmayanlarla buluşması” (Wolford ve Schechner, 2013, s. 14) olarak tanımlar. Grotowski deneyimli aktörleri de bu karşılaşmalarda aktif bir şekilde kullanarak temsilin dolaylılığından vazgeçip, taklit yerine doğrudan gerçeklik deneyimini koyar. Amaç ise “çoğu insanın sıradan sosyal benlikleri olarak taktığı sahtekârlık maskelerini çözmek ve ruhsal olarak savunmasız bir durumda doğrudan yüz yüze iletişim kurmaktır” (Wolford ve Schechner, 2013, s. 209). Çoğunlukla kırlar, çayırlar, tepeler gibi toplumun aldaticılığına karşı doğanın saflığını temsil eden pastoral mekanlarda gerçekleşen buluşmalar böylece

katılımcıların ve eski aktörlerin günlük yaşamdaki sahte maskelerinden kurtulması için bir tür terapi, meditasyon ve eğitim niteliğini taşır.

1970 yılında eski aktörleri ile Brzezinka'da bir çiftlikte bir nevi inzivaya çekilen Grotowski, ilk aşamalarında *Holiday (Tatil)* daha sonra *Special Project (Özel Proje)* olarak adlandırılan bu karşılaşmaya başkalarıyla bir araya gelme arzusu, hayatın kaynaklarını keşfetme cesareti, grupla ortak ihtiyaçları, istekleri ve amaçları olan katılımcıları seçer. Çünkü hedef, Grotowski'nin belirttiği üzere, "sıradan bir seyirci [katılımcı] değil, özel seyirci [katılımcı]" (Barba, 2016, s. 25) kitlesine hitap etmektir. Bu bakımdan ideal seyircisi ve katılımcıları "gerçek ruhsal ihtiyaçları olan, performans esnasında yüzleşme aracılığıyla kendini çözümlemeye gönüllü. . . , öz gelişim süreci sonsuz ve kaygıları genele değil kendisi ve hayattaki misyonu hakikatine yöneltmiş" (Kumiega, 1985, s. 170) bireylerdir. Flazsen bu seçilmiş katılımcıları şöyle tanımlar:

Eselden genç oyuncular aramıza katıldığında, bir oyuncunun arafından geçen, hakları olmayan 'çıraklar' olarak kabul edilirdi. Ancak [. . .] bu hiyerarşi yıkıldı ve herkes yeniden başlamak zorunda kaldı. . . Mesleki geçmiş olmayan, genç, tanınmayan bir adam artık Cieślak veya Rena ile eşitti. [. . .] Sanırım bu bize yeni bir hayat ve yeni bir dürtü verdi. (Kumiega, 1985, s. 166)

Kordian'da psikiyatri koğuşunun hastaları, *Dr. Faustus*'ta Faustus'un konukları, *Sadık Prens*'te sadistçe eziyetlerin dikizcileri olan seyirciler her ne kadar geleneksel seyirci kalıplarından çıkarılsa da eyleme seyirci olmak ve kendilerine verilenlerle yetinmek zorunda kalarak tiyatronun sınırlarına takılmaktaydılar. En nihayetinde yine tiyatro geleneğinin gerekliliği olarak sessiz tanıklığı sürdürmek zorunda kalan seyirci, Paratiyatro'da bu kalıplardan kurtarılır ve katılımcı olarak özgürleşmesi sağlanır. Grotowski'nin 'tiyatro bir karşılaşmadır' şiarının somut bir ifadesi olarak artık seyirci-aktör ayrımı yerinde katılımcıların bir araya gelmesi, buluşması vardır.

Tiyatrodan Paratiyatro'ya geçişin temellendiği bir diğer sorunsallaştırma aktör-yönetmen diyalektiği üzerinedir. Paratiyatro buluşmalarının önerdiği kolektif yaratımda yönetmenin yerini ise Grotowski şu sözlerle değerlendirir:

Bir grubun kolektif bir birey olması fikri, onlara ne yapmaları gerektiğini dikte eden, kendiliklerini ve böylece de kolektif yaratımı ellerinden alan yönetmenin veya benzeri birinin diktatörlüğüne bir tepki olmalıdır. Ancak, kolektif yaratım kolektif bir yönetmendir, yani diktatörlük grupça icra edilir. (Grotowski ve Taborski, 1973, s. 122)

Yani, aktör-seyircinin yerini alan katılımcı yönetmenin yerini de talep etmiş olur böylece yönetmenlik de katılımcıların kolektif bir eylemdir. Kısıtlı ve seçilmiş bir katılımcı kadrosuyla başlayan bu karşılaşmalar zamanla yüzlerce hatta binlerce insanın katıldığı çalışmalara dönüşür. Ayrıca grubun diğer üyeleri kendilerinin liderliğini yaptığı yeni çalışma grupları oluştururlar. Zygmunt Molik ve Antoni Jaholkowski'nin aktörlerin çeşitli blokajlardan kurtulması amacıyla yürüttüğü *Acting Therapy (Oyun Terapi)*si, günlük hayatın durağanlığından kurtulup daha samimi ve sessiz iç sesleri hatta sessizliği dinlemeyi amaçlayan Flazsen'in *Meditations Aloud (Sesli Meditasyonlar)*'ı bunlardan bazılarıdır.

1975 yılı Theatre of Nations Festivali on altı ülkeden elli, Polonya'dan ise yirmi tiyatro performansının sunulduğu, o güne dek yapılan en büyük teatral festival olarak Varşova'da gerçekleştirilir. Festival süresince Grotowski, Barba ile University of Project'i hayata geçirir. Dört binden fazla katılımcının yer aldığı, çok sayıda farklı etkinliği içeren bu geniş çaplı projede Brook ve Barba gibi ünlü isimlerin halka açık toplantıları ve atölye çalışmaları yapılır. Ayrıca programlarda Laboratuvar Tiyatrosu üyelerinin çeşitli sayılarda katılımcılarla parateatral buluşmaları yer alır. Ancak bu projede, bilindik toplantılara geceleri yapılan *Ul* (Beehive/arı kovanı)ler eklenir. Katılım için herhangi bir kriter gözetilmeyen katılımcı sayısı üç ila 220 arasında değişen 21 *Ul*'e 1842 kişi katılır (Kumiega, 1985, s. 178).

Dağ Projesi⁸

Paratiyatro döneminin en etkili projelerinden bir diğeri, University Project'ten önce planlanan fakat 1976-77 tarihlerinde gerçekleştirilme imkânı bulunan ve yönetmenliğini Jacek Zmyslowski'in yaptığı Grotowski'nin sıkı denetiminde gerçekleşen Dağ Projesi'dir. Hem faaliyet kapsamı hem de Paratiyatro fikrinin derinliği bakımından en geniş proje olma özelliğine sahip olan proje, aynı zamanda Paratiyatro'nun doğa ile ilişkisinin bir yansıması olan metaforik ve gerçek anlamda 'dağ' olgusuna vurgusu bakımından dikkate değerdir.

Proje, her biri kendi içinde bütünlüklü üç ayrı bölümden oluşur: Wrocław'da tiyatro binalarında başlayan ve isteyen herkesin katılımcı olabileceği ilk aşama Gece ibadetidir (*Vigil/Czuwanie*). Katılımcılardan ikinci aşamaya uygun olanları belirleyen büyük oranda sessiz ve uzun saatler süren parateatral alıştırma içerikli gece pratikleri 1976-77 yılları süresince düzenli aralıklarla sürdürülür. 1977 yaz aylarında sürdürülen Yol (*Way/Droga*) isimli ikinci aşama esasında üçüncü aşamaya giden seyahatin adıdır. İki deneyimli lider eşliğinde yaklaşık sekizli gruplar tiyatro binalarından ayrılıp araçlarla kırsala transfer edilir. Bırakıldığı noktadan itibaren üçüncü aşama noktasını yaya olarak bulmaları gereken

⁸ Bu bölüm Jennifer Kumiega'nın *Theatre of Grotowski* kitabının "Mountain Project 1975-1978" başlıklı bölümünden faydalanılarak oluşturulmuştur.

gruplar bir ya da iki geceyi ormanda geçirmek durumunda kalabilir. Hava şartları ve seyahatin ne kadar süreceği önceden bilinmediğinden bu aşama fiziksel dayanıklılık gerektirir. Grotowski'nin de yer aldığı üçüncü ve son aşama Alev Dağı (Mountain of Flame/*Góra Plomieni*) adını alır. Wrocław'ın kuzeybatısında dağlık bir alanda bir kısmı harabe, bir kısmı ise proje için düzenlenmiş bir kale üçüncü aşamanın mekânıdır. Altı üstlü iki odanın üst katında grubun birlikte yemek yiyip toplandığı küçük bir alan bulunur ve bu kısım sürekli olarak yanan bir kütük ile aydınlatılır.

Yeme, içme, uyuma ya da egzersizlerin belirli bir zamanı yoktur; genellikle bir katılımcı tarafından başlatılır ve diğerleri de dâhil olur. Burada gerçekleştirilen aktivitelerin birçoğu Grotowski'nin geçmişteki teatral aktiviteleriyle örtüşür. Örneğin metodolojik fiziksel becerilerin kazanılması yerine yaratıcı reaksiyonları engelleyen kas blokajlarından kurtulmaya yönelik egzersizler, Grotowski'nin daha önce de vurguladığı yaşam maskesinden kurtulma ve silahsızlanma pratikleri yapılır. İç mekânda yapılan bu egzersizlerin dışında katılımcıların dışarı çıkıp kırsalda saatlerce çalışmalarına imkân verilir. Katılımcıların ne zaman ayrılacağı önceden bilinmez, her bir katılımcının ayrılış tarihi projenin liderince belirlenir. Ayrılma günü gelince katılımcı sabah erkenden uyanıp son kez kahvaltıya katılır ve ardından geldiği gibi yürüyerek dağdan aşağı iner.

Grotowski'ye göre Dağ Projesi'nin önemi kentsel çevrenin dışında gerçekleşip gerçekleşmemesinde değil katılımının bundan kazanımında yatar. Asıl amaç masum, primitif bir deneyimin yeniden yaratımından ziyade katılımcının çevreye ve diğer katılımcılara bireysel tepkisinin 'koşulsuzlaştırılmasıdır'. Diğer bir ifadeyle, bir şeye deneyim veya varsayımlarla koşullandırılmadan tepki vermek, tamamen şimdide ve tamamen kendiliğinden olmaktır. "Ormanla ilk defa karşılaşmış gibi karşılaşmanın gerçek anlamı budur" (Kumiega, 1985, s. 195). Bugün bir tür terapi, ve arınma ile engelleri aşip benliğini bulma yöntemi olarak nitelendirilebileceğimiz bu proje Grotowski'yi bir sonraki Kaynaklar Tiyatrosu'na yönlendirir.

Kaynaklar Tiyatrosu

Parateatral aktivitelerini dünya çapında geniş kitlelere ulaştırmasını sağlayan University Project Grotowski için Paratiyatro'nun sonu yeni bir yöntem ve dönemin başlangıcıdır. Laboratuvar Tiyatrosu grubunun Paratiyatro çalışmalarını sürdürdüğü esnada Grotowski, Hindistan, Amerika, Haiti, Almanya, Meksika, Kolombiya, Bengal ve Polonya gibi çeşitli ülkeler ve kültürlerden Grotowski'nin "Babil Kulesi" (Kumiega, 1985, s. 231) olarak tanımladığı, kimisi performans alanında kimisi ise ritüel formlarda uzman olan otuz altı kişilik bir grupla yeni çalışmalara başlar. Grotowski'nin amacı "bu farklı kültürlerle ait ritüel ve sanatsal tekniklerin bir sentezi değil, somut, insan bedenine ait olan, insanın kendisi üzerine çalışmasını olanaklı kılan kültür-ötesi ya da kültür-öncesi aksiyonlardır" (Sözer Özdemir, 2021, s. 76). 1978 yılında Varşova'da bir konferansta daha sonra "Wandering towards a Theatre of Sources" (Kaynaklar Tiyatrosu'na Doğru) başlığıyla basılan konuşmasında ilk kez değindiği Kaynaklar Tiyatrosunu şu sözlerle açıklar:

Kaynaklar Tiyatrosu'nun katılımcıları farklı kıtalardan, kültürlerden ve geleneklerden insanlardır. Bu tiyatro, bizi yaşamın kaynaklarına, doğrudan, birincil algıya, hayatın, varoluşun, mevcudiyetin organik ve baharimsı deneyimine geri götüren etkinliklere yöneliktir. (Grotowski, 1978, s. 214)

Bu bağlamda grup, dramatik performanslara kaynaklık eden pratikleri kullanmayı sürdüren gelenekleri seyretmek için farklı ülkelere seyahatler düzenler ve bu formların uzmanlarıyla görüşmeler gerçekleştirirler. Kaynaklar Tiyatrosu'nun amacı bu farklı gelenekler ve kültürlerde gelişen tekniklerin bir sentezini oluşturmak değil, bu tekniklerin beslendiği ortak kaynağa ulaşmaktır. Bu kaynağa ulaşmanın yolu da 'kaynaklar tekniği'dir. Grotowski'ye göre kaynağa ulaşmanın yolu kültürle şartlanmış duvarları yıkmak, böylece dünyayı dolaylı yollardan değil birincil şekilde görmek ve deneyimlemektir. Bu da farklı kültürlerin dolayımı dayatmalarından arınarak asıl kaynağa ulaşmakla mümkündür. Örneğin bir konuşmasında Grotowski, Mevlevi dervişlerin danslarını tam anlamıyla psikofiziksel etkinin deneyimlendiği 'kaynak tekniği' olarak işaret eder (Kumiega, 1985, s. 231-32) ve farklı kültürlerdeki psikofiziksel etkinin deneyimlendiği bedensel teknikler üzerine çalışmalar, araştırmalar yapmayı sürdürür.

Objektif Drama

Sıkıyönetimin uygulanmaya devam edildiği 1982 yılında Grotowski, Polonya'yı bir daha dönmek üzere terk eder ve Kaliforniya Üniversitesi'nde çalışmaya başlar. Grotowski'nin 1982 yılı Ocak ayında Polonya'dan ayrılıp Amerika'ya gitmesinden iki yıl sonra Wrocław'ın yerel gazetesi *Gazeta Robotnicza* "15 Yıl Sürdü. . ." başlığıyla grubun üyelerinden aldığı haberi paylaşarak Tiyatro Laboratuvarı'nın kapanışını şu sözlerle duyurur:

13 Sıralı Tiyatro, Aktör'ün Araştırma Enstitüsü, Aktör Enstitüsü bir diğer ismiyle Tiyatro Laboratuvarı grubu tam 25 yılın ardından 31 Ağustos 1984 yılında dağılma kararı almıştır. (Kumiega, 1985, s. 212-13)

Tiyatro Laboratuvarı'nın kapanışı bir diğer dönemin açılışı olur. Grotowski'nin Amerika'ya taşınmasıyla başlayan çalış-

malarını tanımlayan bu dönem onun değimiyle 'Objektif Drama' olarak adlandırılır. Kaynaklar Tiyatrosu döneminde geleneksel performans tekniklerine olan vurgunun ritüel unsurların bireyler üzerindeki objektif etkisine çevrildiği Objektif Drama'yı Robert Cohen şöyle tanımlar:

Objektif Drama, saf teolojik veya sembolik önemden ziyade, katılımcılar üzerinde kesin ve de nesnel bir etkiye sahip, çeşitli dünya kültürlerine ait eski ritüel unsurlarıyla ilgilenir. Grotowski'nin amacı performatif hareketler, danslar, şarkılar, büyüler, dil yapıları, ritimler ve mekân kullanımlarının bu tür unsurlarını ayırmak ve incelemektir. (Wolford, 1991, s. 165)

Farklı kültürlerin eski ritüellerine bir kez daha dönen Grotowski, "yeni bir şey değil, unutulmuş bir şey, estetik türler arasındaki ayrımların kullanılmadığı çok eski bir şey keşfetmek" (Wolford, 1996, s. 12) istediğini söyler. Bu şekilde ritüellerin farklı insanlar üzerindeki kişiye özel objektif etkilerini belirlemeyi hedefler.

Araç Olarak Sanat

Osiński, Objektif Drama safhasını kendi içinde bütünlüklü tam bir dönem olmaktan ziyade Kaynaklar Tiyatrosu'ndan Araç Olarak Sanat dönemine "kısa bir geçiş" (1991, s. 95) olarak tanımlar. Araç Olarak Sanat, 1986'dan itibaren Grotowski'nin Pondetera Grotowski Workcenter'daki performans sanatı üzerine çalışmalarını tanımlamak üzere kullandığı bir terimdir. Peter Brook'un *Yoksul Bir Tiyatroya Doğru* için yazdığı Önsöz'de "Grotowski'ye göre oyunculuk bir araçtır" (2016, s. x) ifadesine karşılık olarak Grotowski "From the Theatre Company to Arts as a Vehicle" adlı konuşmasında sanatın varılacak bir amaç değil bir araç, spiritüel sürecin bir formu olduğunu belirtir. Önceki çalışmaların aksine bu proje bir seyirci ya da katılımcı topluluğuna hitap etmez. Workcenter'da Grotowski ve çalışma arkadaşları farklı tiyatro gruplarıyla bir araya gelerek performanslarını paylaşır ve fikir alışverişinde bulunurlar. Amaç "oyuncuların bu süreci bir keşifler alanı olarak deneyimlemesine olanak tanımak" (Ergün, 2012, s. 73) böylece tiyatroyu bir nevi araç olarak kullanmaktır. Grotowski projeyi tamamlayacak kadar yaşayamaz; ölümünün ardından proje Thomas Richards tarafından sürdürülür.

Sonuç

1939'da Stalin rejiminin sanatsal tektürcülüğüne yani sosyalist gerçekçiliğe uymaması sebebiyle hapse atılan, 1956'da daha sonra Polonya Ekim'i (Polish October) olarak anılacak olan totaliter rejime karşı ilk kitlesel ayaklanmaların yaşandığı esnada Polonya'ya döndüğünde ise bir gençlik hareketinin liderliğini üstlenerek açıkça ve aktif bir şekilde politik bir forumun parçası olan Grotowski 1957'de bu aktiviteleri bir anda tamamen durdurur ve bir tiyatro sanatçısı olarak politikadan uzak durduğunu ve tiyatrosunun apolitik olduğunu belirtir. Nihayet 1981'de sıkıyönetimin ilan edilmesiyle Polonya'dan göç etmesinin ardından "politik olmak için politik olmadığımı söylemek zorundaydım" (Findlay ve Filipowicz, 1986, s. 209) sözleriyle esasen tiyatrosunun politik olduğunu beyan eder. "You are Someone's Son" adlı makalesinde politikasının altını şu sözlerle çizer:

Bir söylem geliştirmek için değil, taşıdığım özgürlük adasını geliştirmek için çalışıyorum. Benim yükümlülüğüm siyasi bildirimler üretmek değil, duvarda delikler açmaktır. Benden önce yasak olana benden sonra izin verilmelidir [...] demek oluyor ki benim eylemlerim ardında izler, özgürlük örnekleri bırakmalıdır. (Grotowski, 1987, s. 31)

Bu doğrultuda, manifestolar üretmek yerine, hayatı boyunca sahnede en ön saflarda aktif rol alıp 'ürün değil, süreç' sloganı ışığında bu amacını gerçekleştirir. Çünkü Grotowski'ye göre tiyatro gücünü bir ürünün sahneye konulmasından ziyade o noktaya kadar gerçekleştirilen, özgürce duygu düşünce ve inançlarını ifade edilip tartışıldığı çalışma ve provalardan alır. Bu provalar sonucunda orijinal metinden uzaklaşarak ortaya konan eser ise Grotowski'nin politik duruşu için bulunmaz bir fırsattır. Metinden ziyade içerik ve mizansenle dikkatleri üzerine çekmeden politik olmayı başarır. Zira dönem her ne kadar baskıcı da olsa sansür metne göre uygulanır, mizansen hala farklı içeriklere, yorumlara açıktır bu yüzden özgürdür. Böylece her bir eser duvarda yeni bir delik, bilinçte bir uyanış ve rejime karşı politik bir hamledir.

Kimileri 13 Sıralı Tiyatro'dan sonra Grotowski'nin tiyatroyu bıraktığını iddia eder, fakat Schechner'e göre "aslında o hiç 'tiyatroda' olmamıştır" (Schechner, 2013). Sürekli olarak kendi tiyatro pratiklerine de dışardan bir gözle bakarak onları zamanla değiştirip geliştirmeyi seçmiş hiçbir fikirde sabit kalmamıştır. Yaşamı boyunca ve ölümünün ardından adı haklı olarak Yoksul Tiyatroyla anılsa da o Yoksul Tiyatro'nun ötesine de geçmiş ve günümüzde adından hala söz ettirmeyi başarmıştır.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer Review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.

Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

Yazarın ORCID ID'si / ORCID ID of the author

Tuğba AYGAN 0000-0002-0514-8472

KAYNAKLAR / REFERENCES

- Barba, E. ve Sanzenbach, S. (1965). Theatre Laboratory 13 Rzedow. *The Tulane Drama Review*, 9(3), 153-165.
- Barba, E. (2016). Tiyatronun Yeni Ahit'i. *Yoksul Bir Tiyatroya Doğru* içinde (ss. 12-36). Çev. Osman Akinhay. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Bharucha, R. (1993). *Theatre and the World: Performance and the Politics of Culture*. London: Routledge.
- Candan, A. (1994). *Yirminci Yüzyılda Öncü Tiyatro*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Çivi, H. (1992). Kısa Tarihçe: Tiyatro Laboratuvarı (1959-1970). *Mimesis Tiyatro/Çeviri-Arartırma Dergisi*, 4, 235-243.
- Deniz, D. Ü. (2021). *Grotowski Tiyatrosunda "Bütünsel Edim"*. Ankara Üniversitesi (Yüksek Lisans Tezi).
- Ergün, S. (2012). Oyuncu Yetiştirmede Stanislavki ve Grotowski'nin Fiziksel Eylemler Yöntemi. *Art-e Sanat Dergisi*, 5(10), 67-77.
- Findlay, R. (1984). Grotowski's *Akropolis*: A Retrospective View. *Modern Drama*, 27(1), 1-20.
- Findlay, R. ve Filipowicz, H. (1986). Grotowski's Laboratory Theatre: Dissolution and Diaspora. *The Drama Review: TDR*, 30(3), 201-225.
- Flazsen, L. (2016a). *Akropolis – Metin İncelemesi*. *Yoksul Bir Tiyatroya Doğru* içinde (ss. 42-58). Çev. Osman Akinhay. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Flazsen, L. (2016b). *Sadık Prens*. *Yoksul Bir Tiyatroya Doğru* içinde (ss. 77-96). Çev. Osman Akinhay. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Grotowski, J. (1978). The Art of the Beginner. *International Theatre Information*, 7-11.
- Grotowski, J. (1987). You are Someone's Son. Çev. Jacques Chwat ve Ronald Packham. *The Drama Review: TDR*, 31(3), 30-41.
- Grotowski, J. (2016a). *Yoksul bir Tiyatroya Doğru*. *Yoksul Bir Tiyatroya Doğru* içinde (ss. 1-11). Çev. Osman Akinhay. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Grotowski, J. (2016b). Yöntemsel İrdeleme. *Yoksul Bir Tiyatroya Doğru* içinde (ss. 106-110). Çev. Osman Akinhay. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Grotowski, J. ve Taborski, B. (1973). Holiday. *The Drama Review: TDR*, 17(2), 113-135.
- Gürkan, N. (2011). *Meyerhold, Grotowski ve Studio Oyuncuları'nın Yöntemi Üzerinden Bir İnceleme*. İstanbul Üniversitesi (Yüksek Lisans Tezi).
- Kandemir Şahin, F. (2021). Çağdaş Oyunculuk Yöntemlerinde "Stilizasyon ve Deformasyon". *Sahne ve Müzik*, 13, 40-66.
- Karaboğa, K. (2005). *Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks: Diderot, Stanislavski, Meyerhold, Brecht ve Grotowski Üzerine Bir İnceleme*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi
- Kattan, N. (2016). Tiyatro Bir Karşılaşmadır. *Yoksul Bir Tiyatroya Doğru* içinde (ss. 37-41). Çev. Osman Akinhay. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Korad Birkiye, S. (2006). Kültürlerarası Tiyatro ve Grotowski. *Yaratıcı Drama Dergisi*, 1(2), 17-32.
- Kumiega, J. (1985). *Theatre of Grotowski*, London: Methuen.
- Kurhan, Ö. F. (2000). Yoksul Tiyatro Üzerine. *Mimesis Tiyatro/Çeviri-Arartırma Dergisi*, 6. <https://www.mimesis-dergi.org/mimesis-dergi-kitap/mimesis-6/yoksul-tiyatro-uzerine/>
- Osiński, Z. (1986). *Grotowski and His Laboratory*. New York: PAJ Publications.
- Osiński, Z. (1991). Grotowski Blazes the Trails: From Objective Drama to Ritual Arts. *TDR*, 35(1), 95-112.
- Özsinan, E. (2020). *Jerzy Grotowski ve Eugenio Barba Bağlamında Oyunculukta Kültürel Çalışmalar*. İstanbul Üniversitesi (Doktora Tezi).
- Richards, T. (2005). *Grotowski ile Fiziksel Eylemler Üzerine Çalışma*. Çev. H. Yıldız ve A. Candan. İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Schechner, R. (2013). Exoduction: Shape Shifter Shaman Trickster Artist Adept Director Leader Grotowski. *Grotowski Sourcebook* içinde (ss. 462-495). London: Routledge.
- Slowiak, J. ve Cuasta, J. (2007). *Jerzy Grotowski*. New York: Routledge.
- Sözer Özdemir, Ş. (2021). Oyuncunun Sanatı Olarak Aksiyon Yaratmak: Stanislavski, Brecht, Grotowski. *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, 25, 69-79.
- Şahintürk, H. (1998). *Postmodern Çağda Oyunculuk Sanatı: Artaud ve Grotowski*. Anadolu Üniversitesi (Yüksek Lisans Tezi).
- The Grotowski Institute. Shakuntala. <https://grotowski.net/en/encyclopedia/shakuntala>
- The Grotowski Institute. Kain (Cain). <https://grotowski.net/en/media/video/kain-cain>
- Wolford, L. (1991). Subjective Reflections on Objective Work. *The Drama Review: TDR*, 35(1), 165-180.

Wolford, L. (1996). *Grotowski's Objective Drama Research*. Jackson: University Press of Mississippi.

Atıf Biçimi / How cite this article

Aygan, T. (2023). Yoksul tiyatro ve ötesi: Jerzy Grotowski'nin tiyatrosuna genel bir bakış. *Konservatoryum – Conservatorium*, 10(2), 141-154. <https://doi.org/10.26650/CONS2023-1350593>

Kül Bellek; Yokoluşun Bellekte Varoluşa Erişi *Ash Mind; The Emergence of Extinction within the Mind*

Yakup YAŞAR¹ 

¹Dr. Öğretim Üyesi, Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi, İngilizce Mütercim Tercümanlık Anabilim Dalı, Karaman, Türkiye

Anahtar Kelimeler: Bellek, Gerçeklik, Gerçekdışılık

Keywords: Mind, Reality, Unreality

Beliz Güçbilmez'in *Kül Bellek* oyunu varoluş sancısı çeken insanın zamana yenilgisini anlatan başarılı eserlerden biridir. Geçmişin taşıyıcısı belleğin bir zaman sonra biriktirdiklerini muhafaza edemeyişinin acıklı yanını bizlere sunuyor oyun: Yaş alan yavaşça yaşlanan belleğin kurbanı olur. Yazar insanın deneyimleriyle birlikte varoluş kazandığı ve o varoluşun zaman geçtikçe güçsüzleştiği meselesine ayna tutuyor. Bir aynaya yansıyor esasen izleyicinin kendi geleceği; geleceğin, geçmişin silikleşen veri tabanı belleğin zayıflığıyla insanı çıkmaz sokağa iteceği gerçeğini gözlerimiz için sokuyor. Görmemek mümkün değil bu gerçeği. Yazar, oyunuyla bizlere belleğin kaydettiklerinin ne ölçüde önemli olduğunun hiçbir anlam ifade etmediğini ve geçmişin kaydedicisi belleğin dehlizlerinde her şeyin zamanla silik bir hal aldığına vurgu yapıyor.

Zamanla silikleşen anılar, veri tabanına ihtiyaç duyan insanın anımsamakta güçlük çektiği ve belleğin bilinç sahnesine çıkarmakta can çekiştiği gerçeğimsiliğine dönüşür. Gerçek anıktır ve o anda bırakır tüm gerçekliğini. Ânın devamında zihnin odacıklarında yer alır ve hayalin parçası haline gelir. Tıpkı düşlerde varsayılan ve aslında olmayanlardan farksızlaşır zamanla. İnsanın geçmişte olanı düşlemesiyle olmayanı olmuş gibi düşlemesi arasında hiçbir farkın olmadığı yerde yüzleşiyoruz belleğin aciz tarafıyla. Kül Bellek bize var olanın silikleşmesini varlığın yanıp kül olması metaforuyla yansıtmaktadır. Kül bir delildir; varoluşunu delili. Fakat o varoluş siliktir artık. Var olanın yokluğa erişti de denebilir buna; yok olmanın varoluşu ya da. Var olan zamanla yok olmaya meyillidir aslında. 'Var olan yok olur' kesinleşmesini yapmak doğru olacaktır bu durumda.

Var olanın yok olduğu evre bellekte kayıtlı olanın külleştiği evredir işte. Yok olur; ama hiçliğe ulaşmaz hiçbir şey. Var olmama hiçliğine düşmez. Var olmayı tadan yok olur evet; fakat var olmayanlarla bir olmaz. Vardır artık. Artık var olanlar yok oluşun duyumsanmaktan uzak uzamında varoluşunu sürdürür ve bellek onu doğru hatırlamaz. Tıpkı Yaşlı Kadın'ın Kül Bellek'in ilk sahnesinde dilinden dökülenlerin bağlamdan bizi uzaklaştırmasının bize anımsattığı gibi:

Soğuktu. Çok soğuk hem de. . . Eller, ayaklar, düşünce, vicdan her şey donmuştu. Ateş yakmaz imkansızdı. Yok, ateş yakamazdı, çılgınlık olurdu bu. On dokuz yaşında görünen oğlan, dönüp esirine baktı. Esirin bıyığından buzlar sarkıyordu. Aynı yaştaydılar. [. . .] Bıyıklı esirin sağ ayak bileğinden akmakta olan kanın karı eritişini izledi bir süre. Kan, gecenin karanlığında, simsiyah, sınımsız akıyordu. Kanın aktığı yerden kırmızı buhar yükseliyordu, kar hızla eriyordu, zaman hızla buharlaşıyordu. (2006; s.2)

Zaman ve kan denklemiyle yazar var olmanın zamana yenik düşüşünün resmini çiziyor izleyiciye. Kan kokusunu anımsayan Yaşlı Kadın'ın geçmişi doğru hatırlayamayışı: "Boram boram tüten, sıcacık banyoyu düşündü, beyaz Bursa havluları asılıydı duvarda. Kan kırmızısıydı havlular aynı anda." (2006; s. 13). İzleyiciyi diline mahkûm kadın, belleğine hapsediyor tüm düşünce üreticilerini. Hedef kitlenin kitlendiği sahnede gerçek buhar olup uçuyor.

Yaşanan ve yaşanmayanın bellekte düşleştiği sahnede gizemli bir hava oluşturuyor yazar. Her izleyeni kendi belleğinde biriktirdiklerinin yardımıyla çeşitli çağrışımlara iten konuşmasında kadının, aklıma Wilfred Owen'ın Tuhaf Karşılaşma şiiri geldi mesela:

Savaş arabaları saplandığında pıhtılaşan kana
Yıkardım tekerlerini kuyulardan çektiğim sularla
Ve hatta çok derinlerde yatan lekesiz doğrularla.
Durmaksızın dökerdim ruhumu dışa
Yaralarımın olmasa da; olmasa da savaşın bahtına.
Adamların alınları kaniyordu olmayan yaralarından.

Corresponding Author: Yakup YAŞAR E-mail: yyasar@kmu.edu.tr

Submitted: 24.08.2023 • **Revision Requested:** 28.08.2023 • **Last Revision Received:** 29.08.2023 • **Accepted:** 05.09.2023 • **Published Online:** 16.10.2023



This article is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License (CC BY-NC 4.0)

Ben senin öldürdüğün düşmanım, dostum.
Bu karanlıkta tanıdım seni; dün de böyle
Çatıktı kaşların çünkü süngülediğinde beni.
Savuşturdum; ancak isteksiz ve soğuktu ellerim.
Uyuyabiliriz şimdi. . . (2020; s. 25)

Yaşlı Kadın'ın bir savaş alanını anımsatan sözleri Wilfred Owen'ın şiirinde bahsettiği sahneyi anımsatıyor. Okuduğu kitaplardan etkilenerek usunda kayıtlı sahneleri dışa vuran kadının konuşmasını kendi yaşamından bir anıyı anımsamasıyla sürdürmesi, belleğin gerçeği ve kurguyu birbiriyle nasıl benzeştirdiğini gözler önüne sermekte. Wilfred Owen'ın şiirinde öldürülen askerin dilinden dökülenler, Yaşlı Kadın'ın aktardığı sahnede esir düşen askeri akıllara getirmektedir. Kanın sıcak sıcak akarken içe saldırdığı üşüme hissini hem Yaşlı Kadın'ın konuşmasında hem de Owen'ın şiirinde duyumsuyor insan.

Bu şiirden habersiz insanların kendi belleklerinde kayıtlı başka veriyle benzeştirecekleri sahnede Genç Adam'la karşılaşır kadın. Tanımaz. Gerçek olana yabancılaşma belleğin ihanetiyle başlar. Kadın bağlamdan bağımsız biçimde bir savaş sahnesini tasvir ederken izleyiciye, Genç Adam çıkagelir. Oyunun izleyiciyi gerçek olanla yüzleştirdiği sahnede Güçbilmez, hayalin akabinde sahneye yansıyanın bir sanrı yanılsaması olduğu varsayımını düşürür zihinlere. Gerçek yavaş yavaş olgusallığını yitirmeye başlar. Kurgunun gerçeği anımsatan tarafı buharlaşır. Sahnede olana gerçekmiş yanılsamasıyla yaklaşımı izleyicinin sekteye uğrar. Genç Adam ile Yaşlı Kadın'ın karşılaştığı ânın, bir sanrı sarmalının ilk ayağı olma olasılığı sarar zihinleri. Gerçeğe şüphenin ayak sesleri duyulur sahnede. İhtimal ki Yaşlı Kadın'ın gördüğü veya gördüğünü varsaydığı Genç Adam, belleğin silik yanının bir yanılsamasıdır. İzleyiciye yansır bu yanılsama.

Yazar şüphenin gerilimine teslim eder izleyicisini. Kan kokusunu duyumsayan izleyicinin aklında gelen adamın iyi biri olmadığı ihtimali yuva yapar. Sahnede görünenin saflığı, görünmeyen dayattığı korkuyla kan rengine bürünüp kaybolmaya başlar. Yazarın beyaz rengin temsili kar ile ustaca bütünleştirdiği kanın koyu kırmızı tonu saflığın çağrıştırdığı beyazlığın kan kırmızısına dönüşümünün imgelemine hayal ettirir izleyiciye. Yaşlı Kadın ve Genç Adam polisiye roman karakterlerini çağrıştıran figürlere dönüşür. İzleyici iyi şeylerin olmasını beklemez gözlerle odaklandırılır sahneye.

Biraz sonra bazı isimler geçer ikilinin diyalogunda. Genç Adam Yaşlı Kadın'a geçmişini hatırlatmak üzere oradadır. Bir yerde Yasemin'in oğlu Bora olduğunu anımsar kadın karşısındaki gencin. Yaşlı Kadın'ın isminin Müyesser, kendisinin de Genç Adam'ın teyzesi olduğunu öğreniriz. Yasemin genç yaşta ölmüştür ve Bora teyzesi Müyesser hanım tarafından büyütülmüştür. Bora çocukluğunda duyumsadığı tatları yeniden anımsamak ve çocukluğuna düş yolculuğuna çıkmak için o evdedir. İzleyici bu bilginin doğruluğuna inanma evresinde Yaşlı Kadın'ın Yasemin ve Bora isimli kişilerle bir bağının olmadığını ve onlarla ilgili hiçbir şeyi hatırlamadığını öğrenir. İsmi Türkan olduğunu iddia eden Yaşlı Kadın Müyesser ismini de boşa çıkarır.

Gerçek, kendini gizler; tıpkı Yasemin'in sobe oynarken saklandığı yerde gizli gizli ağlaması gibi. Gerçeğin iç acıtan tarafı izleyiciye görünmez. Gerçek saklandığı yerden çıkmaz. Üniversitede öğretim elemanı olan Türkan hanım ile öğrencisi olduğunu söyleyen gencin konuşmaları yansır sahneye. Yazar bir oyun oynar izleyiciyle. Gerçeğin gizlendiği bir oyun. Hamlet'teki 'oyun içinde oyun' sahnesinden farklı bir oyun. Güçbilmez, 'oyun dışında oyun'lar yansır sahneye. Gerçek daha da bulanıklaşır. Her bilgi bir öncekinden uzaklaştırırken, kendine daha da yaklaştırmaz artık izleyiciyi. Çünkü ilk bilginin hedef kitlede oluşturduğu doğruluk hissi ilkini yalanlayan bilgiyle boşluğa düşer. İzleyici bir boşlukta zemini olmayan bir uzama itilir. Yaşlı Kadın ile Genç Adam'ın tüm söylemleri gerçeğin kaybolduğu uçurumda sallanır.

Öyle ki Genç Adam'ın "Yapmayın demiş, bir oğlum var. Yapmışlar. Öyle anlattı durdu gördüğü herkese. . ." (2006; s. 18) sözleriyle başladığı alt metin aktarımı Yaşlı Kadın'ın savaş sahnesini andıran hikâyesinin uyandırdığı etkinin dışında bir zemine çeker izleyiciyi. Bu sefer ki başkadır. Kitaplardan çıkma kurguyla uyumlu öykü, gerçekten yaşanma ihtimaline yaslar gerçekçi etkisini. Yasemin'in oğludur sanki konuşan. Annesinin ölümüyle sarsılır bilinci ve dillerine o sahneye ilintili sözler dökülür tam da Türkan ve öğrencisinin konuşmayı sürdürdüğü evrede. İzleyicinin şüpheyle yaklaştığı sahnenin doğru olma olasılığı Genç Adam'ın Bora gibi silik belleğinden anımsadıklarını dillendirmesiyle yok olur.

Bellekte yok olanların yeniden varoluşu başlar. Yananın varlığını kül olarak sürdürdüğü hafiflikte üstelik. Sürekli bir alt metin kurgulayan anlatıcı rolüne bürünen iki kimliği belirsiz insan vardır sahnede. Kim oldukları bilinmeyen, kim olmadıklarıyla ilgili sürekli farklı açıklamalarda bulunan ikilinin kimliksizliği silah imgesiyle daha da belirginleşir. Zira silahın duyumsattığı korku kimliğin önüne geçer. Kim olmanın önemi silahın yol açacağı ölümle birlikte anlamını yitirir. Beckett'in Godot'sunun yaydığı belirsizlik Vladimir ve Estragon'u nasıl ki karakersiz karaktere dönüştürdüysen Yaşlı Kadın ve Genç Adam da aynı şekilde karakersizleşir. August Strindberg'in deyimidir bu:

Yıllarca 'karakter' sözcüğü birçok anlamda kullanılmıştır. Orijinalde, hiç şüphesiz kişinin ruh karmaşasının baskın özelliği idi ve mizaç ile karıştırılıyordu. Sonraları orta sınıf tabiri haline geldi, böylece doğası hayatta hiç değişmeyecek şekilde belli kalıplar içerisine oturmuş bireye denirken, Hayat nehrinde yol alan becerikli bir gezgin gibi her rüzgârda tekrar orsa etmek için yön değiştiren kişiye ise karakersiz denir. (1992; s. xi- xii)

Herkestirler artık. İkisine bakan herkesi görür. Kendini, yanındakini, çevresindekini, kitaplardakini, gözlemlediklerini. . . Herkese benzeyen iki kişiyle karşı karşıya bırakılır izleyici. Yazar bir ayna koyar sahneye ve ona bakan herkes kendini görür.

Kendi geçmişini, kendi unuttuklarını, doğru hatırlamadıklarını, düşlerini, hayal kırıklıklarını, acılarını, hüznlerini, anımsamayla istemediklerini. . . Doğru, uğramaz belleklere. Anılar silikleşir. Silinse de izi kalır hepsinin: Kül kadar gerçek ve bir o kadar uçup gitmeye müsait en ufak rüzgârda. . .

Üniversitede hoca olduğunu söyleyen kadının zeki ve başarılı öğrencisi Cem ile sınıfın güzel kızı Yeşim'in aşklarının, hapiste olduğunu ifade eden Genç Adam'la keşiştiği evre. . . İhanetin evlilikle son bulması. . . Başka bir anlatıyla kafaları iyice karışan izleyicinin, gerçek olandan tamamen uzaklaştığı anlarda sahneye küllerin gerçekten yağdığı evrede, yanan bir kitabın eksilen sayfalarında gezintiye çıkan okur gibi okuduklarını hayal meyal hatırlaması. . . Ve bir daha geriye dönüp sayfalarda hatırladıklarını teyit edememe hali. . . Yazar belleğin aldaticılığına tanıklık etmesini istiyor izleyicinin. Zira hatırlayanlar hatırladıklarını yanlış hatırlama olasılığını hiç akıllara getirmeden sürdürmektedir konuşmalarını.

O ana kadar Türkan ismiyle kendi varlığını kanıksattıran Yaşlı Kadın üniversite hocası olmadığını ve Sevda Kunduz isimli bir yazar olduğunu söyler. Cem ve Yeşim isimli kimseyi de tanımadığını vurgular. Kadının sürekli geçmişle ilgili anımsadıklarını veya anımsadığını varsaydıklarını inkâr ettiği Genç Adam'ın onun aktardıklarını biliyor gibi yapışını anlamı belirsiz bir boşluğa iter. Genç Adam bir yerden sonra hasta bir kadını idare eden ve sürekli anımsadığını iddia ettiği geçmişle ilgili bilgi sahibi olduğu izlenimi veren bir tanık rolüne bürünür. Hastanın tedavi edicisi gibi rol yapması onun sanrının bir parçası olduğu yanlışlamasını dayatır izleyiciye. Kadının anımsayıp sonrasında doğruluğunu inkâr ettiği geçmişin tanığı Genç Adam, gerçekse bir yalancı; değilse bir sanrıdır izleyicinin gözünde artık. Süreyya Karacabey'in deyimiyile:

Oyun bu noktadan itibaren iki ayrı düzlemde gelişir, ilk düzlem, sahnenin şimdisine aittir ve Genç Adam kadının evindeki varlığını açıklamaya girişir. Her defasında ortak bir öykü ve kimlik inşa edecekler sonra da ortaya çıkan öykü kadın tarafından bozulacaktır. İkinci düzlem, metnin belleğine aittir, Yaşlı Kadın ve Genç Adam'ın belirsiz öznelerle ait monologları, onların dışındaki parçalar, sahnenin şimdisine iliştilmiş kimlik oyununu kesintiye uğratar; hem zamanı hem de mekânı çoğullandırır. (2008; s. 159)

Sahnede olanın şimdisi ile geçmişin çatışması oyun boyunca devam eder. Yaşlı Kadın ile Genç Adam Beckett'in oyunlarına misafir olmuşlar gibidir. Konuşmalardaki bağlamdan kopukluk, Karakterlerin sürekli izleyiciyi ters köşe yapışı ve yazarın oyun süresince ustaca oluşturduğu kimsesizlik hissinin duyumsattığı yalnız kalma korkusu. . . Hepsi karanlık tarafıyla sarıyor izleyenleri. Işıklar sönyüyor, sahne kararıyor ve bir karabasan gibi örtüsünü seriyor gerçeğin aldatmacası. Gerçeklik olgusu yanlışlamalar heyulasına kurban veriliyor. Gerçek, git gide yok oluyor. Gerçeğin yokluğu vücut bulmaya başlıyor izleyenlerin belleklerinde.

Yazarın gerçekle dansına tanıklık ediyor sahne dışındakiler. Bir gerçek adım atıyor bir de kurgu. Yazarın kurgusunun gölgesinde gerçeğin izi silinmeye yüz tutuyor adeta. Yaşlı Kadın ve Genç Adam arasında sıkışıp kalıyor izleyici. Gerçek, Beckett'in Godot'su gibi bir türlü gelmiyor. Sözler havada asılı kalıyor sürekli. İsimler değişiyor. Yazar'ın Yaşlı Kadın ismini yakıştırdığı kişi Müyesser olarak başladığı karakter yolculuğuna Türkan ile devam edip Sevda Kunduz'a evriliyor sonra. Beckett'in Godot'yu Beklerken oyununu sahnelediği bir gece kendisine yöneltilen "Godot kim?" sorusuna verdiği "Ben de bilmiyorum. Bilsem söylerdim oyunda!" sözünü çağırıştıran ifadeler sarıyor oyunu takip edenlerin zihinlerini. Akabinde "Yaşlı Kadın kim?" sorusu buhar olup uçuyor. "Yazar bilse oyunda söylerdi; kendisinden Yaşlı Kadın diye değil ismiyle bahsederdi." çözümlemesi geliyor akıllara. Yazar, bilinçli bir bilinmeyen karakter yansıtıyor sahneye.

Sahneye ara ara gelen çocukların varlığı oyuna hayatı fazla ciddiye almamayı salık veren bir atmosfer katsa da yazar ısrarla izleyiciyi kadının anımsamayla unutma arasında gidip gelen belleğine hapsedmeyi sürdürüyor. İzleyicinin arada kalmışlığı ve belleğe hapsi Genç Adam'ın gerçeği çağırın sözleriyle bazen boşluğa düşüyor. Kadın yeni bir hikâye türettiğinde genç sürekli uyum sağlayan tavırla şahitliğini dile getirince varlığının bir sanrı olma olasılığı zihinlere zank gibi yapışıyor bu sefer. Onun her yeni anlatımı garipsemeyen tavırla sahiplenışı kadının kendi gördüğü bir yanlışlamadan ibaret olduğu düşüncesini dayatıyor izleyenlere.

Oyunun bir yerinde her ikisinin diline Sevda Kuzgun'un "Karanlığın Yürek Atışı" romanı düşüyor. Sahneye çöken karartı geçmişin karanlığını aydınlatıyor. Tankların ezdiği umutlar ve her şeye inat yazmayı sürdüren onurlu kalem oynatıcıları. . . Çöplüğün birinde bulunduğunu söylüyor genç, kitabı. O günlere yolculuğa çıkıyor izleyici. Gerçek, belki de en acı yüzünü o an gösteriyor sahneyi seyre dalanlara. "Geçer diyorlar bugünler. Geçiyor da sahiden. Eski günleri anımsayan, kimseyi sağ bırakmadan." (2006; s. 28) sözlerinin Yaşlı Kadın'ın iç sızlatan tonunda hüzn sarıyor sahneyi. Gerçekdışılık biraz müsaade istiyor. Yazarın yazmanın bedeline işaret ettiği sahnede ilk defa Kül Bellek'in asıl sahibinin sesi duyuluyor. Sevda Kuzgun mahlasıyla sesleniyor izleyicisine Beliz Güçbilmez; ama duyulmuyor. Gerçekle ilintisiz şekilde kurguya takılıp kalıyor izleyici. Aslında var olmayan Sevda Kuzgun'un hiç yazmadığı romanına gerçeklik yükleyerek üstelik.

Sevda Kuzgun adıyla karakter yansıtımına devam eden Yaşlı Kadın'ın karşısındaki Genç Adam da bir yazar edasıyla sürdürüyor konuşmasını. Bazen ağzından çıkanlar bir yazarın kaleminden dökülen sözcükler kadar ahenkli ve duygu yüklü; bazen ise iyi bir okur farkındalığıyla sürdürüyor sözlerini:

Neden mi (Neredeyse çılgık atarak) Neden mi? Çünkü neredeyse aşkla bağlı olduğum metinleriniz, aynı kökten, aynı yerden çıkıp geldiğimiz düşüncesini uyandırıyor bende. Kardeşlik metinlerinizle, içinde büyüdüğümüz rahim aynıydı. Genetik Haritalarımızın tutarsızlığı bir ihaneti getiriyordu akla. Bir orospu annenin ihanetini. . . Laleli'deki evde en büyük kavgalar birbirimizin anasına küfredtiğimizde çıkardı, bu metinlerin orospu anasını affedemem ben artık. . . (2006; s. 31)

Bir romanın içine çekiliyor izleyici. Herkesin roman karakterleri gibi görüldüğü uzama. . . Gerçekle kurgu içi içe geçiyor. Platon'un 'İdealar Dünyası' ile sınırladığı gerçeklikten dört defa uzaklaşıyor: Dünyanın kendisi, oyunun yazarı, sahneye aktarılanlar ve hepsinin sonunda izleyicinin düş dünyasında belirenler. Yazar adım adım dört katmanlı bir yanılsamanın içine gömüyor gerçeği. Genç Adam birden kimlik değiştiriyor. Yazar ve okuru andıran maskenin ardında saklı kalan katil açığa çıkıyor. İyi bir kitap okuru olan katil. . . Karşısındaki katile silah doğrultup Sevda Kuzgun olmadığını itiraf ediyor kadın.

Doğru ve yalan sürekli yer değiştirip duruyor oyunda. İzleyicinin henüz kesinlemediği doğru ve yalanın kimliği belirsiz hali ve bir türlü tanınmayan Yaşlı Kadın ile Genç Adam yeniden geriyor sahneye tanıklık edenleri. "Küçük bir kız yatıyor gölgelerin titrediği odasında. Kapının altından sızan duman, gözlerine, burun deliklerine dolana kadar bir çocuk uykusunun rahatlığında geçiyor gecenin içinden." (2006; s. 33) ve o gece karanlığında bir yürek atışına kulak kesiliyor izleyici. Bir kızın hayatının sönüşünü yere çakılan kız metaforuna yaslıyor yazar; hem de Genç Adam'ın dilinden. Sürekli alt metinler ile farklı farklı anlatıların aktarıcısı rolüne bürünen adam masum bir insanın yok oluşuna dikkatleri çekiyor birden, tam da katil kimliğine bürünürken. Bir katilin merhameti paradoksuna teslim ediyor kız ruhunu.

Dilinden dökülürken hüznün hüzmeleri pişmanca ağlamaya başlıyor sonra. Yaşlı Kadın'ı da etkilercesine duygu boşalımı yaşıyor adam. Yaşlı Kadın karşılaştığı hüznü sahnedeki kendi geçmişini anımsıyor: O kazayı. . . Kazayı geçiren Vesile isimli kişiyle tanışıyor izleyici. Ne gariptir ki Genç Adam gene hiç şaşırmadan onun başlattığı yeni öyküye gerçeğimsilik kazandıran sualler sormaya başlıyor. Silikleşen gerçeğin izleri yansıyor sahneye: Yok olanın hiçliğine karanlığına düşmeden başka bir boyutta sürdürmesi varoluşunu. . . Gerçek hatırlandığı kadar gerçekdışı; unutulduğu kadar gerçekçi gelmeye devam ediyor sahnedeki.

Yaşlı Kadın'ının her dinleyene farklı biçimde anlattığı kaza hikayesini dinlemeye koyuluyor izleyici. Kadın, çocuklarıyla arabadayken ani bir kaza yaşıyor ve kamyon altında eziliyor sevdiği. Nefretin arı haliyle tanıştıran izleyiciyi kadın. "Katıksız ama. . . içine ne öfkenin ne kendine acımanın, hiçbir şeyin bulaşmadığı bir nefret." (2006; s. 37). Duygunun tüm gerçekdışlıkları aşmış gerçekçi haliyle duyumsandığı sahnedeki Genç Adam hafif kararan sahnedeki kendi hikayesine odaklıyor tüm gözleri. Tank paletleri ve hiç unutamadığı tükürüklerin mide bulandıran ıslaklığı. . . Katile duyulan nefretten bir acıma hissi doğuyor izleyenlerin kalbinde. Saf bir acıma hissi. . . Hiçbir menfi amaca hizmet etmeyen, içinde duygudaşlık barındıran bir his. Adamın Yaşlı Kadın'a "Mümkün olsaydı, seve seve yer değiştirirdim sizinle." (2006; s. 40) sözüyle, acılar yarıştırılırken zihinlerde, bir anda ona duyulan acıma hissi zirveye ulaşıyor.

Yazarın bir hamlesiyle daha hisler yanılsamanın boşluğunda sallanıyor. Acınan adam kazaya sebep olan kişi olduğunu söylüyor birden. Kadının yıllardır bulmak ve intikam almak için peşine adamlar taktığı kişi. . . İzleyicinin duygularındaki hızlı geçişler, ani şoklar, beklentiler ve hayal kırıklıklarıyla birlikte anlamsızlaşıyor her şey. Beckettvari bir anlamsızlık ama bu: İçinde derin anlamlar taşıyan. . . Yazarın oyununa geliyor herkes; oyun karakterleri ve izleyiciler.

Sahnedekiler bir gölge oyunundaki karakterler gibi silüetleşiyor adeta. Gölgenin yansıttığı farklı yaşlı kadınlar ve farklı genç adamlar temsil ediliyor sahnedeki. Her seferinde aynı olmayan insanların hikâyelerine kulak kesiliyor izleyici. "Kim bu Yaşlı Kadın ve Genç Adam?" sorusu beliren anlamsızlığın boşluğuna itiliyor yazar tarafından. Hiç kimseyi anlatıyor oyun. Kimsenin bilmediği hiç kimsenin öyküsü yansıyor sahneye: Herkesin öyküsü. . . Bir çemberde dolanan insanın birbirine benzer yaşamlarını dillendiren iki gölgenin yansıttığı gerçeğe yabancılaşıyor izleyici. Sonrasında tekrar silahını doğrulturken başka bir kimliğin temsiline bürünüyor kadın ve artık ağzından çıkan Suat isimli oğlunun varlığına ve isminin Vesile değil de Emel olduğuna inanma bir erek olmaktan çıkıyor izleyici için. Anlamını yitiriyor çünkü gerçek olma ihtimali; tıpkı Genç Adam'ın ceset yığından bahsettiği öyküsü gibi.

İnanmamayı bir seçenek olarak tercih etmeye meyilli izleyici, isminin Emel olduğunu söyleyen Yaşlı Kadın'ın Suat isimli oğlunun kaybolmasının ardından eve ara sıra gelen arkadaşı Genç Adam arasında geçen diyalogla baş başa kalıyor. Bir türlü patlamayan silahın oluşturduğu gergin atmosfer de kaybolmaya yüz tutuyor artık. İzleyicinin 'Nasıl da patlamaz!' beklentisi, duvara çarpıyor bu sefer. Kadının hastane koridorunda bekleyen kalabalığın ölü doğum yapan kızının hayatta kalışına sevincini anlattığı monoloğundan sonra kararan sahnedeki bir silah sesi duyuluyor. Herkesin gördüğü yerde patlamayan silah sesiyle bir şüphe düşürüyor izleyicinin zihnine: Ölü doğan bir şüphe.

Kadının elindeki silahın sonunda patladığı hissine kapılıyor izleyici. Çehov'a selam çakıyor yazar; silah patlamadan da bir işe yarar kanısı yayılırken izleyicinin bilinçaltına. Patlamadan mevcut varoluşuyla yaydığı korku yeterlidir zira geçmiş hatırlamaya; yanlış da olsa. Doğru olmadığı yanılsaması dayatılsa da izleyiciye. Aslında hiç var olmayan gelmez hiç hatıra. Anımsanan, var olanın kendisidir. Doğrular yok olsa da eskiden var olan var olmama hiçliğine düşmez. Yanlış hatırlanır belki; belki doğrudan uzak yansımalar düşer bilinç sahnesine; ama var olmayan değildir hiçbiri. İsimler değişir, anıların failleri aynı değilse bile her anının duyumsattığı his hiç değişmez. Yazar o hissi duyumsatmanın peşindedir işte. Karanlıkta duyulan silah sesinin kadının elindeki silahtan çıktığı olasılığı, evin dışında bir yerlerde tetiğe basan bir magandanın gagesiz savrulmuş kurşununun saplandığı belirsizlikte asılı kalıyor. Bir ihtimal daha var elbet; o da hiçbir silah aslında o an hiç patlamaz; patlayan esasen teypteki silahın kendisi. . . Daha önce bir yerlerde patlayan silahın sesidir yankılanan sahnedeki. Küller arasında işitilen seslerden biridir sadece.

Beliz Güçbilmez, belleğin külleşen anılarla varoluşunu sağlıklı biçimde sürdürmeye çalışırken dikkatleri çektiği oyununda gerçekle gerçekdışlığın birbiriyle benzeştiği silikleşen geçmiş bir yerden sonra hayalin parçası olmaktan kurtulamaz. önermesinin altını çizen yazar, insanın bellekle çatışmasını sahneye taşır. Gerçeğin, sanrının ve düşün bellekte

kaydedilişi, gerçekte olanı gerçekdışılığa iterken aslında olmayanı da gerçeğin tarafına çeker. Gerçekle gerçekdışılığın yer değişimi Yaşlı Kadın üzerinden yaş almayla ilintili görünse de yazar, sağlığını yitiren aklın bu karmaşaya ev sahipliği yaptığını gözler önüne serer Genç Adam karakteriyle. Yaşamın kendisini sorgulamaya açar. Belleğin zayıflığı ve geçmişin gerçekliğini yitirşi diğer bir vurgu noktasıdır oyunda. Beliz Güçbilmez'in karakterleri sahnede oyuncular tarafından yansıtılmaya elverişli olsa da esasen yazar bir gölge oyunu sunar. Hiç kimsenin temsili iki karakterle herkesi yansıtır sahneye. Belleğin çaresizliği ortaklığında buluşturur her bireyi. Bellek kaydeder; unuttur; anımsar. Belleğin üç aşamalı eylemi bir çemberin üzerinde devinim halindedir ve insan bir yerden sonra bilinç sahnesine çıkanların doğruluğu ya da yanlışlığı üzerine bir yargı geliştirme yetisinden uzaklaşır. Sürekli olan silikleşir zamanla; bellekte kayıtlı olan külleşir.

Çıkar Çatışması Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Conflict of Interest The author has no conflict of interest to declare.

Grant Support The author declared that this study has received no financial support.

Yazarın ORCID ID'si / ORCID ID of the author

Yakup YAŞAR 0000-0001-7922-6034

REFERENCES / KAYNAKLAR

- Güçbilmez, B. (2006). *Oyunlar/Bir: Kül Bellek, Frida*. Ankara: Deniz Kitapevi.
- Karacabey, S. (2008). "Bir Okuma Kül Bellek Üzerine". *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*. 25 (2008).
- Owen, W. (2020). *Savaş Şiirleri*. Çevr. Tamer Gülbek. İstanbul: Vakıfbank Kültür Yayınları.
- Strindberg, A. (1992). "Author's Preface". *Miss Julie*. Ed. Philip Smith. United States: Dover Thrift Editions ve Dover Publications.

Atıf Biçimi / How cite this article

Yaşar, Y. (2023). *Kül Bellek*; yokoluşun bellekte varoluşa erişi. *Konservatoryum – Conservatorium*, 10(2), 155-159. <https://doi.org/10.26650/CONS2023-1349374>

Logostan Kurtulmak: 20. Yüzyıl Dramında Karşı-Anlatı İncelemesi

Book Review of Logostan Kurtulmak 20. Yüzyıl Dramında Karşı-Anlatı

Zeynep ERDAL¹ 

¹Öğr. Gör. Dr., Ordu Üniversitesi, Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi, Tiyatro Bölümü, Ordu, Türkiye

Anahtar Kelimeler: Anlatı, karşı-anlatı, logos

Keywords: Narrative, anti-narrative, logos

Logostan Kurtulmak: 20.yy. Dramında Karşı-Anlatı, 2022 yılında Habitus Kitap'tan çıktı. Melike Saba Akım'ın doktora tezinden çıkararak kaleme aldığı kitabı temsiliyet esasına dayalı dramatik yapıyı kuran öğelerin çökmesinin bir sonucu olarak, dram metninde 20. yy. sonrası meydana gelen dönüşüme odaklanıyor. Akım'ın çalışmasının bu noktada üç özgün ayağı bulunuyor. Bunların ilki 20. yy. sonrası dram metninde meydana gelen bu dönüşümü, dilin hakikati aktarma becerisinin çöküşü olarak okuması ve dil-hakikat-temsil arasındaki organik ilişkiye dikkat çekmesi. Çalışmanın ikinci ayağı, yine bu dönüşümü “karşı-anlatı” savı ekseninde *mimesis/diegesis* terimlerinden yola çıkarak okumayı önermesi. Bu doğrultuda, çalışmanın temel sorusu, bir eylem/hareket/olay olmaksızın anlatının mümkün olup olmayacağı üzerine (Akım, 2022, s. 18). Burada kullanılan ‘anlatı’ terimi, dil-anlam arasındaki ilişkiyi açığa çıkarması açısından kapsayıcı. Zira M.Ö. 5.yy. – 20.yy. arası bu ilişki klasik tiyatro anlayışının özünü eş tutulan ‘logos’ ile okunuyor. Kitaba da adını verecek bu okuma ise çalışmanın en temel ve özgün ayağını oluşturuyor.

Kitapta logosun reddi olarak ele alınan 20. yy. bu yönüyle esasen karşı-anlatının toprağına ait. Dolayısıyla karşı-anlatı kavram-sallaştırması burada sözün dışlanması demek değil, anlamın, akılcı sözün dışlanması anlamına geliyor. İzleğini ‘logos’u reddeden tiyatro metinleri ile kuran Akım, tiyatro sanatının dramatik metinle kurduğu ilişkinin Tarihsel Avantart süreçte uğradığı değişimi logos-merkezciliğin eleştirisi olarak okuyor ve dram metninin temel argümanı olan dilin değişim sürecini sırasıyla Tarihsel Avantart, Artaud ve Derrida'nın savunduğu fikirler ekseninde değerlendiriyor. Akım, bu takibi logosun azliyle “dili bir yapı sökümlü stratejisi olarak sorunsallaştıran” (Akım, 2022, s. 22) ve rasyonel olmayan bir dünya kuran Gertrude Stein, Samuel Beckett ve Richard Foreman'ın teatral metinleri özelinde inceliyor.

Logostan Kurtulmak: 20. yy. Dramında Karşı-Anlatı, “Pedagojik Karşıtlıklar”, “Dram Sanatında Dil Sorunsalı” ve “Dram Sanatından Tiyatro Metinlerine” isimli üç ana başlıktan oluşuyor. Birinci ana başlık “Pedagojik Karşıtlıklar”da çalışmayı kavramak için gereken temel kavramlar ele alınıyor. Bunlar, “Anlatı/Karşı-Anlatı”, “Drama/Performans”, “Teatralite/Karşı-Teatralite” ve “Postmodern Drama veya Postmodern/Drama”. Akım, kavramlardaki karşıtlığı temel olarak Aristotelyen dramaturjiyle oluşan dram yani, metnin hiyerarşik olarak üstün tutulması ile 20.yy.’da metne karşı alınan tavır arasında kuruyor. Bu tavır, dram metni içinde diegesis/mimesis, bir diğer ifadeyle söz/eylem karşıtlığıyla oluşurken, dram karşıtlığı, performans, teatralite gibi terimlerle ifade ediliyor. Dolayısıyla anlatı terimi konvansiyonel düzlemde diegesis ile karşılık bulurken, postmodern düzlemde karşı-anlatı ifadesiyle daha geniş bir alana yayılıyor. Akım, karşı-anlatı terimini sözden vazgeçmeden tiyatro sanatına ait yeni bir dil arayışını ifade etmek için kullanmış. Bu bağlamda “Anlatı/Karşı-Anlatı” alt başlığında 20. yy.’a kadar olan anlatının Aristotelesçi, 20. yy. sonrasının ise karşı-Aristotelesçi yönelime sahip olduğunun altını çiziyor. İlk ana başlıkta çizilen bu anlatı/karşı-anlatı kümesi diğer üç karşıtlığı anlamlandırabilmek için kapsayıcı. Zira “Drama/Performans” bölümü, bu kapsayıcılığı tiyatro sanatı özelinde inceliyor. Drama ifadesi Avrupa dramına karşılık gelirken performans tarihsel olarak daha geniş ölçekte incelenerek “teatral olanı sağlayan etmenler” (Akım, 2022, s. 41) paydasında değerlendiriliyor. Bu noktada performans, tiyatronun reddinden ziyade ‘şimdi ve burada’ içinde teatral olanı kuran tüm unsurları kapsayan bir terim olarak okunuyor. İkinci pedagojik karşıtlıkta performans teriminin değerlendirilmesi, üçüncü pedagojik karşıtlık olarak verilen “Teatralite/Karşı-teatralite” başlığına zemin hazırlıyor. Bu bölümde, terimin mucidi Michael Fried'in teatralitekten ne kastettiği aktarıldıktan sonra, teatraliteye karşı olan üç büyük düşünceden Walter Benjamin'in ‘aura’ kavramına yoğunlaşıyor. İcra (performans) değeri olan her sanat eserinin alımlayıcılığı kurduğu ‘şimdi ve burada’ ilişkisinden kaynaklı bir aurası olduğundan ancak temsiliyetin bu aurayı bozduğundan bahsediliyor. Bu noktada temsilin olanaksızlığı tartışmaya açılıyor. Performansın oyuncuyu kendi kimliği içinde sahnede ‘şimdi ve burada’ var etme çabasına karşın Erika Fisher-Lichte'nin de söylediği gibi insan bedeninin sahne üzerinde yine de bir gösterge olacağı

Corresponding Author: Zeynep ERDAL E-mail: zzzeyneperdal1@gmail.com

Submitted: 11.09.2023 • **Accepted:** 14.09.2023 • **Published Online:** 20.11.2023



This article is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License (CC BY-NC 4.0)

hatırlanarak bu bölümün son karşıtlığı “Postmodern Drama veya Postmodern/Drama” bağlanıyor. Akım, postmodern dramayı kavrama dair yapılmış çalışmalardan bahsederek tanımlıyor. Bu noktada çalışmanın takip ettiği analoginin yanı sıra Akım hem bu alt başlıkta hem de diğer karşıtlıklarda okura geniş bir literatür taraması sunuyor. “Postmodern Drama”da performans sanatını da kapsayacak yeni dramatik metinlerden fiziksel ve postdramatik tiyatroya geniş bir alan ele alınıyor. Nihayetinde gelinen nokta, 1960 sonrası metinlerin artık drama alanına dahil olmayışı. Bu dışlanışıysa 1960 sonrası sözün temsil değerini yitirerek edimsel değer kazanması oluşturuyor.

İkinci ana başlık, “Dram Sanatında Dil Sorunsalı”. Bu ana başlık dilin anlatan vasfını yitirmesiyle oluşan temsil krizinden böylelikle dramatik metnin otoritesini kaybetmesinden bahsediyor. Klasik dramın uğradığı dönüşümü ilk olarak Maeterlinck, Jarry ve Strindberg metinlerinde ardından Artaud’nun ve Derrida’nın dili kullanma stratejilerinde somutluyor. Dilin teolojik karakterini kaybetmesi ve mevcut gerçeklik-dil ilişkisinin Nietzsche, Heidegger ve Wittgenstein ekseninde tutarsızlaşması, sanat-temsil ilişkisinin yeniden değerlendirilmesine zemin hazırlıyor ve temsilin olanaksızlığı bağlamında tarihsel avangartları ortaya çıkarıyor. “Dilin Kavramsal Olarak Sorunsallaşması” isimli bu kısımdan sonra “Tarihsel Avangartlarla Birlikte Dram Sanatı” kısmında oyun metninin otoritesini kaybetmesinden ve ardından klasik dramdaki ilk çözümlerden bahsediliyor. Bu iki bölümde temel olarak dilin gösterilen-gösteren ilişkisinin parçalanmasıyla krize girmesinden ve bu durumun dili mevcut gerçeklikle tutarsız hale getirdiği konu ediliyor. Akım, Szondi’nin *Theory of Modern Drama* (1987) çalışmasında dramın 19.yy.’da oluşan tarihsel estetik dönüşümlere uyum sağlayamadığı tespitini kendisine sıçrama tahtası yapıyor. Yine Szondi’nin dramı kurtarma çabası içinde değerlendirdiği Maeterlinck ve Strindberg’i, dil-anlam ilişkisi bakımından “Drama ve Tarihsel Avangart” isimli sonraki kısımda araştırmaya açıyor. Metinlerde logos merkeziliğin yıkılmasının ilk göstergesi yazarların sembolist kavrayışı. Gerçeklik algısında meydana gelen biçimsel sonuçlar “dil-in dramatik yapısının konvansiyonunu zorlaması” (Akım, 2022, s. 81) bakımından Maeterlinck, Jarry ve Strindberg oyunları ile somutlanıyor. Bu bölümde bir yöntem olarak Maeterlinck’in kullandığı statik dram yapısı, Jarry’nin grotesk anlatımla dili vulgarlaştırması ve Strindberg’in istasyon tekniğiyle konvansiyon dramdaki nedensellik ilişkisini yok etmesinden bahsediliyor. Özellikle Strindberg’in kurduğu rüya sahneleri, dilin zaman-mekan bağından bağımsız varoluşu bağlamı, bir sonraki “Antonin Artaud ve Sözün Reddi” alt başlığına taşıyor. Akım Artaud’nun Bali tiyatrosu deneyimleri sonrası logos- merkeziliği ortadan kaldırma fikrini Vahşet Tiyatrosu ile somutluyor. Bilinç dışının ortaya çıkmasına izin veren Vahşet Tiyatrosu ile kültürel normlardan arındırılmış dolayısıyla logostan kopartılmış dil paralel değerlendiriliyor. Gösteren-gösterilen ikili karşıtlığına artık sahip olmayan bu yeni dil yapısı içindeki dram, bu ana başlığın beşinci kısmında “Post-Yapısalcılıkla Birlikte Dram Sanatı” başlığı altında inceleniyor. Bu kısım Derrida ve Artaud’nun ortak düşüncesi rasyonel Batı aklı dolayısıyla logos merkezilik eleştirisiyle bunun -yine bir rasyonel kabul olan- ‘mevcudiyet’ kavramını alaşağı etmesiyle ilgili. Akım her bir alt başlığı bir önceki üzerine inşa ediyor. Bu açıdan okurun fikri takibi kolaylaşıyor. “Post-Yapısalcılıkla Birlikte Dram Sanatı” başlığı sonunda varılan yer ise mevcudiyetin hiçbir vakit mümkün ol(a)mayacağı ve ancak iz’lerden oluşabileceği. Böyle olunca metin seyirci karşısında salt ‘temsil’ değerini yitiriyor ve edilgen konumdan etken konuma geçiyor. Bu kısımda ele alınan yapı-söküm, Akım’ın da belirttiği gibi, bir yıkımdan ziyade yeniden anlamlandırma, metni zenginleştirme süreci (Akım, 2022, s. 125). Derrida’nın post-yapısalcılık teorisiyle açıklanabilen dilin pek çok şeyi peş peşe işaret edebilmesi, çalışmanın üçüncü ana başlıkta incelenecek yazar ve oyunlarına kılavuzluk ediyor. İkinci ana başlıktaki son kısım “Derrida’dan Sonra Tiyatro”, bu bağlamda önemli. Zira Akım’ın çalışmasına kapı aralayan Elinor Fuchs’un *Presence and Revenge of Writing, s. Re-Thinking Theatre after Derrida* (1985) isimli makalesi, yapı-sökümle 20. yy. sonrası tiyatro sanatını birlikte düşünmeyi sağlıyor. 20. yy.’da Tarihsel Avangart düşünce iki yolda ilerlemiş. Bunlar, metni tiyatrodan tamamen dışlamaya çabalayan böylelikle tiyatronun performans değerine vurgu yapan çalışmalar ve özellikle 1980 sonrası ortaya çıkan, metnin tiyatro sanatını hiç terk etmediğini hatırlatan yeni metinsellik çalışmaları. Yeni metinsellik “konvansiyonel dramatik metinlerdeki merkez düşüncesinin yerini Derridacı anlamda sınır düşüncesine” (McDonald’tan akt, s. Akım, 2022, s. 131) bırakıyor. Böylelikle post-yapısalcı düşünce ile “anlamın değil olasılıkların geçerli olduğu” (Akım, 2022, s. 132) yeni yazım ve sahneleme biçimlerini olanaklı kılıyor.

Üçüncü ana başlık, “Dram Sanatından Tiyatro Metinlerine”, Gertrude Stein, Samuel Beckett ve Richard Foreman tiyatrosu üzerine. Üç yazarın ortak noktası, öncelikle oyunlarının logos merkezci olmaması. Bunun yanı sıra, oyunlarında takip edilebilecek bir olay dizisinin olmayışı. Ancak yine de kurulan bir ‘anlatı’ var. Akım, yazarların kurduğu bu anlatıları Stein için peyzaj metin, Beckett için sözün performatifliği ve Foreman için perspektifsizlik ölçeğinde inceliyor. “Dramdan Peyzaja, s. Gertrude Stein” isimli ilk kısım dört alt bölüme ayrılıyor. İlk alt bölüm peyzaj metnin ana unsuru sürekli şimdiki zamanı klasik dramın senkopal zamanının karşısına yerleştiriyor. Stein’in bundan kastı dramatik metinde oluşması istenen ve “dramatik gerilim” (Lehmann, 2006, s. 63) olarak isimlendirilen oyun ile seyirci arasındaki zaman uyumsuzluğunun önüne geçmek. Bunu yaptığında artık seyirci daha önce olmuş olan bir dizi olayın temsilini izlemeyecek, o an orada kuruluyor hissi uyandıran fenomenleri/olgusallıkları duyumsayacak. Dolayısıyla anlam sahneden seyirciye aktarılan bir şey olmayacak. Bu noktada ikinci ana başlık “Olayların Özünü, s. Ne Oldu” da bu fenomenal durumlar ortaya çıkıyor. Stein’in 1913 tarihli oyunu *What Happened* analiz edilerek kurulan bölümde Akım, Stein’in olayların özünün peşinde olduğunu bunu da sözü temsil değerinden ayırarak yapmaya çalıştığını anlatıyor. Üçüncü alt bölüm Stein’in peyzaj metni *Four Saints in Three Acts* üzerine. Sözcükleri temsil değerinden arındırarak zamanın sürekli şimdi içinde kalması mekanı da olgusallıkların birbiriyle ilişkilendiği bir düzleme, peyzaja dönüştürüyor. Akım, bu ana başlığın ikinci yazarı Samuel Beckett’i, “Drama / Performans Eşiği” kapsayıcılığında okuyor. Beckett’in 1950 sonrası “dialog kullanımından feragat

ederek” (Akım, 2022, s. 165) yazdığı metinler 1970 sonrasında da içerecek biçimde performativite fikri ekseninde değerlendiriliyor. Beckett’in diyalogtan monoloğa geçişi ve sonra monoloğu parçalayışını “Öznenin İflası ve Karakterin Ölümü” alt başlığında okuyan Akım, Beckett’in Oyun metnini analiz ederek savını açıklıyor. Performans ilk elden hareketi akla getirir. Ancak Beckett’in hareketi bedenden söze ve yinelemelere taşınması ile sözün performatif değeri ön plana çıkıyor. Akım, Beckett’in 1972’de yazdığı Not I (Ben Değil) oyununun analiziyle sözün ulaştığı performatif değerini sahnedeki mevcudiyeti ortadan kaldırmasına odaklanıyor. Logostan ayrılan dil artık varoluş/varlık boyutunda değerlendiriliyor. Akım, bu bölümün son yazarı Richard Foreman’da tiyatronun ontolojisini sorguluyor. Ontolojik-Histerik Tiyatro’nun kurucusu Foreman’ın Stein’dan miras olarak sürdürdüğü düşün estetiğini sahnede sürekli şimdiki zaman oluşturma üzerinden analiz ediliyor. Bu analizde Akım, varlık ve varoluş kiplerinden yola çıkıyor. Buna göre, varlık sonsuz ve zamansız, varoluş ise zamansal olarak kısıtlı. Öznenin neredeyse yok edildiği Foreman oyunlarında, bir varoluştan bahsetmek mümkün değil. Dolayısıyla dil, sürekli şimdiki zaman içinde artık logosun tamamen yok edildiği “mekanizması görünür kılınması gereken bir makineden” (Akım, 2022, s. 192) ibaret kalıyor. Bu noktada gerçeklik tam bir yanılsamaya dönüşüyor. Akım, bu durumu “Gerçeklik Yanılsamaları, s. Peyzajdan Perspektifsizliğe” alt başlığında inceliyor. Foreman’ın tiyatrosu için kullanılan perspektifsizlik terimi hem merkezi hem de tersten perspektif ilkelerinden yoksun bir sahne anlayışı içeriyor. Bu kavramı son alt başlık “Perspektifsizlik: *Pain(t)*” bölümünde ele alan Akım, örneklem olarak Foreman’ın *Pain(t)* oyunu üzerinden ilerliyor. Akım, oyun analizinde Foreman’ın bu oyunu yapılan Çin kutuları benzetmesini kullanıyor. Buna göre sahne tasarımı açıldığında merkezden uzaklaşan ve kapandığında merkeze geri dönen Çin kutularına benzemektedir. Sahne iperle, çeşitli objelerle ve dekorlarla kendi içinde küçük parçalara bölünmüş (Akım, 2022, s. 199). Akım’ın aktardığına göre dekor, sahnede sınırlandırılmış çerçevenin dışında kurgulanmış. Dekor sahne duvarlarının oluşturduğu çerçevenin dışına taşacak şekilde seyirciye dik açılarla veya paralel olarak yerleştirilmiş (Akım, 2022, s. 201). Genel olarak Foreman oyunlarının diyalogla kurulduğunu söyleyen Akım, dilin tüm varlığıyla orada olmasına rağmen yine de bilindik anlamda bir anlatı oluşturmadığını, anlatının tersine bir mekanizmayla çalışarak bir karşı-anlatı oluşturduğunu söylüyor (Akım, 2022, s. 206). Akım’ın karşı-anlatı olarak ifade ettiği oluşumu Foreman “dil kuantum sıçramaları” (Foreman’dan akt. Akım, 2022, s. 210) olarak tanımlamış. Bu esasen dilin logos-merkezli yapısını kaybetmesi, özne yerine nesne değeriyle ‘varolması’ anlamına geliyor. Akım’ın saptamasıyla, bu ‘varoluş’ seyircinin mantığından ziyade düzensiz uyarımlar oluşturarak algılarına hitap eder bir değere sahip. Akım, son tahlilde Richard Foreman’ın Ontolojik-Histerik Tiyatro’sunun Batı metafiziğini sorgulama edimi olduğu saptamasında bulunuyor ve bu durumun sahne mekanizmasında uğrattığı yapı sökülmesi dilin yapı sökülmesiyle değerlendiriyor.

Sonuç olarak, *Logostan Kurtulmak: 20. Yüzyıl Dramında Karşı-Anlatı*, Tarihsel Avangart sonrası tiyatro sanatının kat ettiği yolu metnin dönüşümü doğrultusunda araştırıyor. Çalışmaya alandaki özgün değerini veren yanı sıra, bu araştırmanın Derrida’nın açtığı yolda, bir logos-merkezcilik eleştirisi olarak ele alınıyor oluşu. Akım bu doğrultuda, önsöz kısmında belirttiği gibi, Hans-Thies Lehmann, Elinor Fuchs gibi yakın dönem tiyatro araştırmacılarının Derridacı bakışını referans alıyor. Öte yandan kitapta, logostan kurtulma çabası, tümüyle bir sözden vazgeçiş olarak okunmuyor. Sözün dramatik yapıda hiyerarşik üstünlük kurmasına karşı çıkan taraftan ele alınıyor. Akım, bu noktada çalışmasının izleğini, sözün anlatı ve dolayısıyla temsil değerini kaybederek logosu dışladığı, karşı-anlatıya dönüşen metinlerle oluşturuyor. Bir diğer ifadeyle rasyonel düşüncüyü dışlayan metinler bunlar. Ancak düşüncüyü ve düşünme eylemini de tamamen dışlayan metinler değil. Akım, karşı-anlatının düşüncüyü aklın dışına ittiğini böylelikle merkezsizleştirmiş ve ölçülü bir yapının dışına taşırılmış olduğunu iddia ediyor. *Logostan Kurtulmak: 20. yy. Dramında Karşı-Anlatı* Türkiye tiyatro literatürüne Gertrude Stein ve Richard Foreman gibi isimleri kazandırırken çokça araştırılan Samuel Beckett’in oyunlarına da güncel bir bakış açısıyla yaklaşmayı sağlıyor.

Çıkar Çatışması Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Conflict of Interest The author has no conflict of interest to declare.

Grant Support The author declared that this study has received no financial support.

Yazarın ORCID ID’si / ORCID ID of the author

Zeynep ERDAL 0000-0002-7442-4792

REFERENCES / KAYNAKLAR

- Akım, M. S. (2022). *Logostan Kurtulmak 20. Yüzyıl Dramında Karşı-Anlatı*. İstanbul: Habitus Kitap.
Lehmann, H-T. (2006). *Postdramatic Theatre* (K. Jurs-Munby, Çev.). Londra: Routledge.

Atıf Biçimi / How cite this article

Erdal, Z. (2023). Logostan Kurtulmak: 20. Yüzyıl Dramında Karşı-Anlatı incelemesi. *Konservatoryum – Conservatorium*, 10(2), 160-162. <https://doi.org/10.26650/CONS2023-1358767>

TANIM

Konservatoryum-Conservatorium, İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nın açık erişimli, hakemli, yılda iki kere Haziran ve Aralık aylarında yayınlanan, uluslararası, bilimsel dergisidir. Dergiye yayınlanması için gönderilen bilimsel makaleler Türkçe ya da İngilizce olmalıdır.

AMAÇ

Konservatoryum-Conservatorium, müzik, müzikoloji ve sahne sanatları alanlarında sanat pratiğini destekleyici bir teorik altyapının oluşmasına katkıda bulunmayı, bu alanlarla yakın ilişki içerisinde olan branşlarla disiplinlerarası çalışmalar yapmayı ve ülkemizin uluslararası akademik işbirliklerinde daha fazla pay almasına katkıda bulunmayı amaçlar. Bu amaç doğrultusunda derginin hedef kitlesini oluşturan akademisyen, araştırmacı, profesyonel ve öğrenciler ile ortak çalışmalar yapmak Konservatoryum-Conservatorium'un ana önceliklerinden biridir.

KAPSAM

Derginin odağını müzik, müzikoloji ve sahne sanatları oluşturur. Bununla birlikte Konservatoryum-Conservatorium, bu branşlarla ilişkili olan felsefe, göstergebilim, estetik, psikoloji, sosyoloji, biyomekanik, fizyoloji, nörobilim, elektroakustik, organoloji gibi alanlarla çağdaş akademik yaklaşımın öngördüğü türden disiplinlerarası çalışmalara açıktır.

EDİTORYAL POLİTİKALAR VE HAKEM SÜRECİ

Yayın Politikası

Dergiye yayınlanmak üzere gönderilen makalelerin içeriği derginin amaç ve kapsamı ile uyumlu olmalıdır. Dergi, orijinal araştırma niteliğindeki yazıları yayınlamaya öncelik vermektedir.

Genel İlkeler

Daha önce yayınlanmamış ya da yayınlanmak üzere başka bir dergide halen değerlendirmede olmayan ve her bir yazar tarafından onaylanan makaleler değerlendirilmek üzere kabul edilir.

Ön değerlendirmeyi geçen yazılar iThenticate intihal tarama programından geçirilir. İntihal incelemesinden sonra, uygun makaleler Editör tarafından orijinaliteleri, metodolojileri, makalede ele alınan konunun önemi ve derginin kapsamına uygunluğu açısından değerlendirilir.

Bilimsel toplantılarda sunulan özet bildirimler, makalede belirtilmesi koşulu ile kaynak olarak kabul edilir. Editör, gönderilen makale biçimsel esaslara uygun ise gelen yazıyı yurtiçinden ve/veya yurtdışından en az iki hakemin değerlendirmesine sunar, hakemler gerek gördüğü takdirde yazıda istenen değişiklikler yazarlar tarafından yapıldıktan sonra yayınlanmasına onay verir.

Makale yayınlanmak üzere dergiye gönderildikten sonra yazarlardan hiçbirinin ismi, tüm yazarların yazılı izni olmadan yazar listesinden silinemez ve yeni bir isim yazar olarak eklenemez ve yazar sırası değiştirilemez.

Yayına kabul edilmeyen makale, resim ve fotoğraflar yazarlara geri gönderilmez.

Yazarların Sorumluluğu

Makalelerin bilimsel ve etik kurallara uygunluğu yazarların sorumluluğundadır. Yazar makalenin orijinal olduğu, daha önce başka bir yerde yayınlanmadığı ve başka bir yerde, başka bir dilde yayınlanmak üzere değerlendirmede olmadığı konusunda teminat sağlamalıdır. Uygulamadaki telif kanunları ve anlaşmaları gözetilmelidir. Telifle bağlı materyaller (örneğin tablolar, şekiller veya büyük alıntılar) gerekli izin ve teşekkürle kullanılmalıdır. Başka yazarların, katkıda bulunanların çalışmaları ya da yararlanılan kaynaklar uygun biçimde kullanılmalı ve referanslarda belirtilmelidir.

Gönderilen makalede tüm yazarların akademik ve bilimsel olarak doğrudan katkısı olmalıdır, bu bağlamda "yazar" yayınlanan bir araştırmanın kavramsallaştırılmasına ve dizaynına, verilerin elde edilmesine, analizine ya da yorumlanmasına belirgin katkı yapan, yazının yazılması ya da bunun içerik açısından eleştirel biçimde gözden geçirilmesinde

görev yapan birisi olarak görülür. Yazar olabilmenin diğer koşulları ise makaledeki çalışmayı planlamak veya icra etmek ve/veya revize etmektir. Fon sağlanması, veri toplanması ya da araştırma grubunun genel süpervizyonu tek başına yazarlık hakkı kazandırmaz. Yazar olarak gösterilen tüm bireyler sayılan tüm ölçütleri karşılamalıdır ve yukarıdaki ölçütleri karşılayan her birey yazar olarak gösterilebilir. Yazarların isim sıralaması ortak verilen bir karar olmalıdır. Tüm yazarlar yazar sıralamasını Telif Hakkı Anlaşması Formunda imzalı olarak belirtmek zorundadırlar.

Yazarlık için yeterli ölçütleri karşılamayan ancak çalışmaya katkısı olan tüm bireyler “teşekkür / bilgiler” kısmında sıralanmalıdır. Bunlara örnek olarak ise sadece teknik destek sağlayan, yazıma yardımcı olan ya da sadece genel bir destek sağlayan, finansal destek ve materyal desteği sunan kişiler verilebilir.

Bütün yazarlar, araştırmanın sonuçlarını ya da bilimsel değerlendirmeyi etkileyebilme potansiyeli olan finansal ilişkileri, çıkar çatışmasını ve çıkar rekabetini beyan etmelidirler. Bir yazar kendi yayınlanmış yazısında belirgin bir hata ya da yanlışlık tespit ederse, bu yanlışlıklara ilişkin düzeltme ya da geri çekme için editör ile hemen temasa geçme ve işbirliği yapma sorumluluğunu taşır.

Editör ve Hakem Sorumlulukları ve Değerlendirme Süreci

Editörler, makaleleri, yazarların etnik kökeninden, cinsiyetinden, cinsel yöneliminden, uyruğundan, dini inancından ve siyasi felsefesinden bağımsız olarak değerlendirirler. Yayına gönderilen makalelerin adil bir şekilde çift taraflı kör hakem değerlendirmesinden geçmelerini sağlarlar. Gönderilen makalelere ilişkin tüm bilginin, makale yayınlanana kadar gizli kalacağını garanti ederler.

Editörler içerik ve yayının toplam kalitesinden sorumludurlar. Gereğinde hata sayfası yayınlamalı ya da düzeltme yapmalıdır.

Editör; yazarlar, editörler ve hakemler arasında çıkar çatışmasına izin vermez. Hakem atama konusunda tam yetkiye sahiptir ve dergide yayınlanacak makalelerle ilgili nihai kararı vermekle yükümlüdür.

Hakemler makaleleri, yazarların etnik kökeninden, cinsiyetinden, cinsel yöneliminden, uyruğundan, dini inancından ve siyasi felsefesinden bağımsız olarak değerlendirirler. Araştırmayla ilgili, yazarlarla ve/veya araştırmanın finansal destekçileriyle çıkar çatışmaları olmamalıdır. Değerlendirmelerinin sonucunda tarafsız bir yargıya varmalıdırlar. Hakemler yazarların atıfta bulunmadığı konuyla ilgili yayınlanmış çalışmaları tespit etmelidirler. Gönderilmiş yazılara ilişkin tüm bilginin gizli tutulmasını sağlamalı ve yazar tarafında herhangi bir telif hakkı ihlali ve intihal fark ederlerse editöre raporlamalıdırlar. Hakem, makale konusu hakkında kendini vasıflı hissetmiyor ya da zamanında geri dönüş sağlaması mümkün görünmüyorsa, editöre bu durumu bildirmeli ve hakem sürecine kendisini dahil etmemesini istemelidir.

Değerlendirme sürecinde editör hakemlere gözden geçirme için gönderilen makalelerin, yazarların özel mülkü olduğunu ve bunun imtiyazlı bir iletişim olduğunu açıkça belirtir. Hakemler ve yayın kurulu üyeleri başka kişilerle makaleleri tartışamazlar. Hakemlerin kendileri için makalelerin kopyalarını çıkarmalarına izin verilmez ve editörün izni olmadan makaleleri başkasına veremezler. Yazarın ve editörün izni olmadan hakemlerin değerlendirmeleri basılamaz ve açıklanamaz. Hakemlerin kimliğinin gizli kalmasına özen gösterilmelidir. Bazı durumlarda editörün kararıyla, ilgili hakemlerin makaleye ait yorumları aynı makaleyi yorumlayan diğer hakemlere gönderilerek hakemlerin bu süreçte aydınlatılması sağlanabilir.

Telif Hakkında

Yazarlar dergide yayınlanan çalışmalarının telif hakkına sahiptirler ve çalışmaları Creative Commons Atıf-GayriTicari 4.0 Uluslararası (CC BY-NC 4.0) olarak lisanslıdır. CC BY-NC 4.0 lisansı, eserin ticari kullanım dışında her boyut ve formatta paylaşılmasına, kopyalanmasına, çoğaltılmasına ve orijinal esere uygun şekilde atıfta bulunmak kaydıyla yeniden düzenleme, dönüştürme ve eserin üzerine inşa etme dâhil adapte edilmesine izin verir.

Açık Erişim İlkesi

Dergi açık erişimlidir ve derginin tüm içeriği okura ya da okurun dahil olduğu kuruma ücretsiz olarak sunulur. Okurlar, ticari amaç haricinde, yayıncı ya da yazardan izin almadan dergi makalelerinin tam metnini okuyabilir, indirebilir, kopyalayabilir, arayabilir ve link sağlayabilir. Bu BOAI açık erişim tanımıyla uyumludur.

Derginin açık erişimli makaleleri Creative Commons Atıf-GayrıTicari 4.0 Uluslararası (CC BY-NC 4.0) olarak lisanslıdır.

ETİK

Yayın Etiği İlke ve Standartları

Konservatoryum/Conservatorium, yayın etiğinde en yüksek standartlara bağlıdır ve Committee on Publication Ethics (COPE), Directory of Open Access Journals (DOAJ), Open Access Scholarly Publishers Association (OASPA) ve World Association of Medical Editors (WAME) tarafından yayınlanan etik yayıncılık ilkelerini benimser; Principles of Transparency and Best Practice in Scholarly Publishing başlığı altında ifade edilen ilkeler için adres: <https://publicationethics.org/resources/guidelines-new/principles-transparency-and-best-practice-scholarly-publishing>

Gönderilen tüm makaleler orijinal, yayınlanmamış ve başka bir dergide değerlendirme sürecinde olmamalıdır. Yazar makalenin orijinal olduğu, daha önce başka bir yerde yayınlanmadığı ve başka bir yerde, başka bir dilde yayınlanmak üzere değerlendirmede olmadığını beyan etmelidir. Uygulamadaki telif kanunları ve anlaşmaları gözetilmelidir. Telifle bağlı materyaller (örneğin tablolar, şekiller veya büyük alıntılar) gerekli izin ve teşekkürle kullanılmalıdır. Başka yazarların, katkıda bulunanların çalışmaları ya da yararlanılan kaynaklar uygun biçimde kullanılmalı ve referanslarda belirtilmelidir. Her bir makale editörlerden biri ve en az iki hakem tarafından çift kör değerlendirilmeden geçirilir. İntihal, duplikasyon, sahte yazarlık/inkar edilen yazarlık, araştırma/veri fabrikasyonu, makale dilimleme, dilimleyerek yayın, telif hakları ihlali ve çıkar çatışmasının gizlenmesi, etik dışı davranışlar olarak kabul edilir.

Kabul edilen etik standartlara uygun olmayan tüm makaleler yayından çıkarılır. Buna yayından sonra tespit edilen olası kuraldışı, uygunsuzluklar içeren makaleler de dahildir.

Araştırma Etiği

Konservatoryum/Conservatorium araştırma etiğinde en yüksek standartları gözetir ve aşağıda tanımlanan uluslararası araştırma etiği ilkelerini benimser. Makalelerin etik kurallara uygunluğu yazarların sorumluluğundadır.

- Araştırmanın tasarlanması, tasarımın gözden geçirilmesi ve araştırmanın yürütülmesinde, bütünlük, kalite ve şeffaflık ilkeleri sağlanmalıdır.
- Araştırma ekibi ve katılımcılar, araştırmanın amacı, yöntemleri ve öngörülen olası kullanımları; araştırmaya katılımın gerektirdikleri ve varsa riskleri hakkında tam olarak bilgilendirilmelidir.
- Araştırma katılımcılarının sağladığı bilgilerin gizliliği ve yanıt verenlerin gizliliği sağlanmalıdır. Araştırma katılımcıların özerkliğini ve saygınlığını koruyacak şekilde tasarlanmalıdır.
- Araştırma katılımcıları gönüllü olarak araştırmada yer almalı, herhangi bir zorlama altında olmamalıdır.
- Katılımcıların zarar görmesinden kaçınılmalıdır. Araştırma, katılımcıları riske sokmayacak şekilde planlanmalıdır.
- Araştırma bağımsızlığıyla ilgili açık ve net olunmalı; çıkar çatışması varsa belirtilmelidir.
- İnsan denekler ile yapılan deneysel çalışmalarda, araştırmaya katılmaya karar veren katılımcıların yazılı bilgilendirilmiş onayı alınmalıdır. Çocukların ve vesayet altındakilerin veya tasdiklenmiş akıl hastalığı bulunanların yasal vasisinin onayı alınmalıdır.
- Çalışma herhangi bir kurum ya da kuruluşta gerçekleştirilecekse bu kurum ya da kuruluştan çalışma yapılacağına dair onay alınmalıdır.
- İnsan ögesi bulunan çalışmalarda, “yöntem” bölümünde katılımcılardan “bilgilendirilmiş onam” alındığının ve çalışmanın yapıldığı kurumdan etik kurul onayı alındığı belirtilmesi gerekir.

DİL

Derginin yayın dili Türkçe ve Amerikan İngilizcesi'dir.

YAZILARIN HAZIRLANMASI

Aksi belirtilmedikçe gönderilen yazılarla ilgili tüm yazışmalar ilk yazarla yapılacaktır. Makale gönderimi online olarak [http:// cons.istanbul.edu.tr](http://cons.istanbul.edu.tr) üzerinden yapılmalıdır. Gönderilen yazılar, yazının yayınlanmak üzere gönderildiğini ifade eden, makale türünü belirten ve makaleyle ilgili bilgileri içeren (bkz: Son Kontrol Listesi) bir mektup; yazının elektronik formunu içeren Microsoft Word 2003 ve üzerindeki versiyonları ile yazılmış elektronik dosya ve tüm yazarların imzaladığı Telif Hakkı Anlaşması Formu eklenerek gönderilmelidir.

1. Konservatoryum, İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nın Haziran ve Aralık aylarında olmak üzere yılda iki defa yayınladığı bilimsel nitelikli hakemli bir dergidir. Haziran sayısı için 15 Mart, Aralık sayısı için 15 Eylül'e kadar başvuru yapılmalıdır.
2. Dergide; daha önce yayınlanmamış veya yayınlanma aşamasında olmayan, özgün, deneme ve derleme makaleleri yayınlanır. Yayınlanmamış tezlerden veya bildirilerden türetilen çalışmalar özet bölümünde bir açıklama dipnotuyla belirtilmelidir. Türkçe makaleler için Türk Dil Kurumu esasları dikkate alınmaktadır.
3. Makaleler; ana başlıktan sonra, giriş bölümünden önce, 150-200 sözcük arasında olacak şekilde, çalışmanın amaç, kapsam, yöntem ve ulaşılan sonuçlarını içeren, Türkçe ve İngilizce özet ile üç anahtar sözcük içermelidir. Özetleri takiben Türkçe makaleler için ayrıca 600-800 kelimelik İngilizce genişletilmiş özet yer almalıdır. İngilizce makalelerde genişletilmiş özet istenmez. Ana başlık, özet ve kaynakça başlıkları ortalanmış olarak kalın ve büyük harflerle; alt başlıklar, giriş ve sonuç başlıkları sola yaslı, kalın ve yalnız kelimelerin ilk harfleri büyük olarak yazılmalıdır. Makale, özetlerle birlikte, ana metin ve referanslar dahil, dipnotlar hariç olmak üzere asgari 3000, azami 6000 sözcük dolayında olmalıdır. Tüm yabancı kelimeler italik yazılmalıdır.
4. Makaleler A4 kağıt boyutunun bir yüzüne, tüm kenarlardan 2,5 cm. boşluk bırakılarak, Times New Roman yazı karakteriyle, 12 punto ve 1,5 satır aralığıyla iki yana yaslı olarak yazılmalıdır. Türkçe başlık 10 kelimeyi geçmemelidir. Alt başlıklar öncesinde satır aralığı konmalı, başlık sonrası paragraflar arasında boşluk olmamalı ve hiçbir paragraf girintili yazılmamalıdır. Dipnotlar kaynak gösterimi için değil ek bilgi vermek için kullanılmalı, sayfa altında numaralandırılmalı, 10 punto ve 1 satır aralığı ile iki yana yaslı olarak yazılmalıdır. Sayfa numaraları da 11 puntoyla, sağ altta yer almalıdır.
5. Yazarların adları makale başlığının bir satır sağ altında yer almalı ve yıldız (*) dipnotla unvanı, kurumu, adresi, telefonu, e-posta adresi verilmelidir. Yazara/metne özgü terminoloji ve/veya kısaltmalar ilk kullanımlarında dipnotla açıklanmalıdır.
6. Makalelerde yer alan görseller ve nota örnekleri kısa açıklamalarıyla birlikte ortalanmış olarak Şekil/Tablo 1. ... şeklinde numaralandırılmalıdır. Tüm görseller, baskıda çözünürlük problemi olmaması için minimum 300 dpi çözünürlükte ve JPG formatında ayrıca gönderilmelidir. Metin içerisindeki yerleştirmeler, gerektiğinde sayfa düzenine göre değiştirilebilirler.
7. Yayınlanmak üzere gönderilen makale ile birlikte yazar bilgilerini içeren kapak sayfası gönderilmelidir. Kapak sayfasında, makalenin başlığı, yazar veya yazarların bağlı oldukları kurum ve unvanları, kendilerine ulaşılacak adresler, cep, iş ve faks numaraları ve e-posta adresleri yer almalıdır (bkz. Son Kontrol Listesi).
8. Dergide makale içi atıflar ve kaynakça uluslararası APA formatına göre gösterilmelidir. Ayrıntılı bilgi için web sayfasında Kaynaklar bölümüne bakınız.
9. Makalesi yayınlanan yazarlara ve görev alan hakemlere talepleri halinde söz konusu sayıdan gönderilmektedir. Derginin sayılarına konservatuvar kütüphanesinden ve <http://cons.istanbul.edu.tr> adresinden ulaşılabilir. Derginin sayılarına konservatuvar kütüphanesinden ve <http://cons.istanbul.edu.tr> adresinden ulaşılabilir.
10. Yayınlanan makalelerin her türlü sorumluluğu yazarlara aittir. Dergiye gönderilen makaleler hiçbir durumda geri gönderilmez.

Kaynaklar

Derleme yazıları okuyucular için bir konudaki kaynaklara ulaşmayı kolaylaştıran bir araç olsa da her zaman orijinal çalışmayı doğru olarak yansıtmaz. Bu yüzden mümkün olduğunca yazarlar orijinal çalışmalarını kaynak göstermelidir. Öte yandan, bir konuda çok fazla sayıda orijinal çalışmanın kaynak gösterilmesi yer israfına neden olabilir. Birkaç anahtar

orijinal çalışmanın kaynak gösterilmesi genelde uzun listelerle aynı işi görür. Ayrıca günümüzde kaynaklar elektronik versiyonlara eklenebilmekte ve okuyucular elektronik literatür taramalarıyla yayınlara kolaylıkla ulaşabilmektedir.

Referans Stili ve Formatı

Konservatoryum – Conservatorium, metin içi alıntılama ve kaynak gösterme için APA (American Psychological Association) kaynak sitilinin 6. edisyonunu benimser. APA 6. Edisyon hakkında bilgi için:

- American Psychological Association. (2010). Publication manual of the American Psychological Association (6th ed.). Washington, DC: APA.
- <http://www.apastyle.org/>

Metin İçinde Kaynak Gösterme

Kaynaklar metinde parantez içinde yazarların soyadı ve yayın tarihi yazılarak belirtilmelidir. Birden fazla kaynak gösterilecekse kaynaklar arasında (;) işareti kullanılmalıdır. Kaynaklar alfabetik olarak sıralanmalıdır.

Örnekler:

Birden fazla kaynak;

(Esin ve ark., 2002; Karasar 1995)

Tek yazarlı kaynak;

(Akyolcu, 2007)

İki yazarlı kaynak;

(Sayıner ve Demirci, 2007, s. 72)

Üç, dört ve beş yazarlı kaynak;

Metin içinde ilk kullanımda: (Ailen, Ciambune ve Welch 2000, s. 12–13) Metin içinde tekrarlayan kullanımlarda: (Ailen ve ark., 2000)

Altı ve daha çok yazarlı kaynak;

(Çavdar ve ark., 2003)

Kaynaklar Bölümünde Kaynak Gösterme

Kullanılan tüm kaynaklar metnin sonunda ayrı bir bölüm halinde yazar soyadlarına göre alfabetik olarak numaralandırılmadan verilmelidir.

Kaynak yazımı ile ilgili örnekler aşağıda verilmiştir.

Kitap

a) Türkçe Kitap

Karasar, N. (1995). *Araştırmalarda rapor hazırlama* (8.bs). Ankara: 3A Eğitim Danışmanlık Ltd.

b) Türkçeye Çevrilmiş Kitap

Mucchielli, A. (1991). *Zihniyetler* (A. Kotil, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

c) Editörlü Kitap

Ören, T., Üney, T. ve Çölkesen, R. (Ed.). (2006). *Türkiye bilişim ansiklopedisi*. İstanbul: Papatya Yayıncılık.

d) Çok Yazarlı Türkçe Kitap

Tonta, Y., Bitirim, Y. ve Sever, H. (2002). *Türkçe arama motorlarında performans değerlendirme*. Ankara: Total Bilişim.

e) İngilizce Kitap

Kamien R., & Kamien A. (2014). *Music: An appreciation*. New York, NY: McGraw-Hill Education.

f) İngilizce Kitap İçerisinde Bölüm

Bassett, C. (2006). Cultural studies and new media. In G. Hall & C. Birchall (Eds.), *New cultural studies: Adventures in theory* (pp. 220–237). Edinburgh, UK: Edinburgh University Press.

g) Türkçe Kitap İçerisinde Bölüm

Erkmen, T. (2012). Örgüt kültürü: Fonksiyonları, öğeleri, işletme yönetimi ve liderlikteki önemi. M. Zencirkıran (Ed.), *Örgüt sosyolojisi kitabı* içinde (s. 233–263). Bursa: Dora Basım Yayın.

h) Yayıncının ve Yazarın Kurum Olduğu Yayın

Türk Standartları Enstitüsü. (1974). *Adlandırma ilkeleri*. Ankara: Yazar.

Makale

a) Türkçe Makale

Mutlu, B. ve Savaşer, S. (2007). Çocuğu ameliyat sonrası yoğun bakımda olan ebeveynlerde stres nedenleri ve azaltma girişimleri. *İstanbul Üniversitesi Florence Nightingale Hemşirelik Dergisi*, 15(60), 179–182.

b) İngilizce Makale

de Cillia, R., Reisingl, M., & Wodak, R. (1999). The discursive construction of national identity. *Discourse and Society*, 10(2), 149–173. <http://dx.doi.org/10.1177/0957926599010002002>

c) Yediden Fazla Yazarlı Makale

Lal, H., Cunningham, A. L., Godeaux, O., Chlibek, R., Diez-Domingo, J., Hwang, S.-J. ... Heineman, T. C. (2015). Efficacy of an adjuvanted herpes zoster subunit vaccine in older adults. *New England Journal of Medicine*, 372, 2087–2096. <http://dx.doi.org/10.1056/NEJMoa1501184>

d) DOI'si Olmayan Online Edinilmiş Makale

Al, U. ve Doğan, G. (2012). Hacettepe Üniversitesi Bilgi ve Belge Yönetimi Bölümü tezlerinin atf analizi. *Türk Kütüphaneciliği*, 26, 349–369. Erişim adresi: <http://www.tk.org.tr/>

e) DOI'si Olan Makale

Turner, S. J. (2010). Website statistics 2.0: Using Google Analytics to measure library website effectiveness. *Technical Services Quarterly*, 27, 261–278. <http://dx.doi.org/10.1080/07317131003765910>

f) Advance Online Olarak Yayımlanmış Makale

Smith, J. A. (2010). Citing advance online publication: A review. *Journal of Psychology*. Advance online publication. <http://dx.doi.org/10.1037/a45d7867>

g) Popüler Dergi Makalesi

Semercioğlu, C. (2015, Haziran). Sıradanlığın rayihası. *Sabit Fikir*, 52, 38–39.

Tez, Sunum, Bildiri

a) Türkçe Tezler

Sarı, E. (2008). *Kültür kimlik ve politika: Mardin'de kültürlerarasılık*. (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

b) Ticari Veritabanında Yer Alan Yüksek Lisans Ya da Doktora Tezi

Van Brunt, D. (1997). *Networked consumer health information systems* (Doctoral dissertation). Available from ProQuest Dissertations and Theses. (UMI No. 9943436)

c) Kurumsal Veritabanında Yer Alan İngilizce Yüksek Lisans/Doktora Tezi

Yaylalı-Yıldız, B. (2014). *University campuses as places of potential publicness: Exploring the politicals, social and cultural practices in Ege University* (Doctoral dissertation). Retrieved from: Retrieved from <http://library.iyte.edu.tr/tr/hizli-erisim/iyte-tez-portali>

d) Web'de Yer Alan İngilizce Yüksek Lisans/Doktora Tezi

Tonta, Y. A. (1992). *An analysis of search failures in online library catalogs* (Doctoral dissertation, University of California, Berkeley). Retrieved from <http://yunus.hacettepe.edu.tr/tonta/yayinlar/phd/ickapak.html>

e) Dissertations Abstracts International'da Yer Alan Yüksek Lisans/Doktora Tezi

Appelbaum, L. G. (2005). Three studies of human information processing: Texture amplification, motion representation, and figure-ground segregation. *Dissertation Abstracts International: Section B. Sciences and Engineering*, 65(10), 5428

f) Sempozyum Katkısı

Krinsky-McHale, S. J., Zigman, W. B., & Silverman, W. (2012, August). Are neuropsychiatric symptoms markers of prodromal Alzheimer's disease in adults with Down syndrome? In W. B. Zigman (Chair), *Predictors of mild cognitive impairment, dementia, and mortality in adults with Down syndrome*. Symposium conducted at American Psychological

Association meeting, Orlando, FL.

g) Online Olarak Erişilen Konferans Bildiri Özeti

Çınar, M., Doğan, D. ve Seferoğlu, S. S. (2015, Şubat). *Eğitimde dijital araçlar: Google sınıf uygulaması üzerine bir değerlendirme* [Öz]. Akademik Bilişim Konferansında sunulan bildiri, Anadolu Üniversitesi, Eskişehir. Erişim adresi: <http://ab2015.anadolu.edu.tr/index.php?menu=5&submenu=27>

h) Düzenli Olarak Online Yayınlanan Bildiriler

Herculano-Houzel, S., Collins, C. E., Wong, P., Kaas, J. H., & Lent, R. (2008). The basic nonuniformity of the cerebral cortex. *Proceedings of the National Academy of Sciences*, 105, 12593-12598. <http://dx.doi.org/10.1073/pnas.0805417105>

i) Kitap Şeklinde Yayınlanan Bildiriler

Schneider, R. (2013). Research data literacy. S. Kurbanoglu ve ark. (Ed.), *Communications in Computer and Information Science: Vol. 397. Worldwide Communalities and Challenges in Information Literacy Research and Practice* içinde (s. 134–140). Cham, İsviçre: Springer. <http://dx.doi.org/10.1007/978-3-319-03919-0>

j) Kongre Bildirisi

Çepni, S., Bacanak A. ve Özsevgeç T. (2001, Haziran). *Fen bilgisi öğretmen adaylarının fen branşlarına karşı tutumları ile fen branşlarındaki başarılarının ilişkisi*. X. Ulusal Eğitim Bilimleri Kongresi'nde sunulan bildiri, Abant İzzet Baysal Üniversitesi, Bolu.

Diğer Kaynaklar

a) Gazete Yazısı

Toker, Ç. (2015, 26 Haziran). 'Unutma' notları. *Cumhuriyet*, s. 13.

b) Online Gazete Yazısı

Tamer, M. (2015, 26 Haziran). E-ticaret hamle yapmak için tüketiciyi bekliyor. *Milliyet*. Erişim adresi: <http://www.milliyet.com.tr>

c) Web Page/Blog Post

Bordwell, D. (2013, June 18). David Koepp: Making the world movie-sized [Web log post]. Retrieved from <http://www.davidbordwell.net/blog/page/27/>

d) Online Ansiklopedi/Sözlük

Bilgi mimarisi. (2014, 20 Aralık). Vikipedi içinde. Erişim adresi: http://tr.wikipedia.org/wiki/Bilgi_mimarisi

Marcoux, A. (2008). Business ethics. In E. N. Zalta (Ed.), *The Stanford encyclopedia of philosophy*. Retrieved from <http://plato.stanford.edu/entries/ethics-business/>

e) Podcast

Radyo ODTÜ (Yapımcı). (2015, 13 Nisan). *Modern sabahlar* [Podcast]. Erişim adresi: <http://www.radyoodtu.com.tr/>

f) Bir Televizyon Dizisinden Tek Bir Bölüm

Shore, D. (Senarist), Jackson, M. (Senarist) ve Bookstaver, S. (Yönetmen). (2012). *Runaways* [Televizyon dizisi bölümü]. D. Shore (Baş yapımcı), *House M.D.* içinde. New York, NY: Fox Broadcasting.

g) Müzik Kaydı

Say, F. (2009). Galata Kulesi. *İstanbul senfonisi* [CD] içinde. İstanbul: Ak Müzik.

Son Kontrol Listesi

Aşağıdaki listede eksik olmadığından emin olun:

- Editöre mektup
 - Makalenin türü
 - Başka bir dergiye gönderilmemiş olduğu bilgisi
 - Sponsor veya ticari bir firma ile ilişkisi (varsa belirtiniz)
 - İngilizce yönünden kontrolünün yapıldığı bilgisi
 - Yazarlara Bilgide detaylı olarak anlatılan dergi politikalarının gözden geçirildiği
 - Kaynakların APA6'ya göre belirtildiği
- Telif Hakkı Anlaşması Formu

- Daha önce basılmış materyal (yazı-resim-tablo) kullanılmış ise izin belgesi
- Kapak sayfası
 - Makalenin türü
 - Makalenin Türkçe ve İngilizce başlığı
 - Yazarların ismi soyadı, unvanları ve bağlı oldukları kurumlar (üniversite ve fakülte bilgisinden sonra şehir ve ülke bilgisi de yer almalıdır), e-posta adresleri
 - Sorumlu yazarın e-posta adresi, açık yazışma adresi, iş telefonu, GSM, faks nosu
 - Tüm yazarların ORCID'leri
- Makale ana metni
 - Makalenin Türkçe ve İngilizce başlığı
 - Özetler 150-200 kelime Türkçe ve 150-200 kelime İngilizce
 - Anahtar Kelimeler: 3 adet Türkçe ve 3 adet İngilizce
 - Makale Türkçe ise, İngilizce genişletilmiş Özet (Extended Abstract) 600-800 kelime
 - Makale ana metin bölümleri
 - Finansal destek (varsa belirtiniz)
 - Çıkar çatışması (varsa belirtiniz)
 - Teşekkür (varsa belirtiniz)
 - Kaynaklar
 - Tablolar-Resimler, Şekiller (başlık, tanım ve alt yazılarıyla)

İLETİŞİM İÇİN:

Baş Editör : Prof. Tufan Karabulut

E-mail : tufank@istanbul.edu.tr

Tel : + 90 216 418 76 39 / 27248

Website : <http://cons.istanbul.edu.tr>

Adres : Gülsuyu Mahallesi, Fevzi Çakmak Caddesi,
Sarmaşıklar Sokak, No: 5, 34848, Maltepe,
İstanbul, Türkiye

+ 90 216 338 18 32 / 27200

Baş Editör Yrd. : Dr. Öğr. Üyesi Mehmet Selim Yavuz

E-mail : msyavuz@istanbul.edu.tr

Website : <http://cons.istanbul.edu.tr>

Adres : Gülsuyu Mahallesi, Fevzi Çakmak Caddesi,
Sarmaşıklar Sokak, No: 5, 34848, Maltepe,
İstanbul, Türkiye

+ 90 216 338 18 32 / 27200

Editöryal Asistan : Arş. Gör. İrem Erdoğan Türen

E-mail : irem.e@istanbul.edu.tr

Website : <http://cons.istanbul.edu.tr>

Adres : Gülsuyu Mahallesi, Fevzi Çakmak Caddesi,
Sarmaşıklar Sokak, No: 5, 34848, Maltepe,
İstanbul, Türkiye

+ 90 216 338 18 32 / 27200

DESCRIPTION

Conservatorium-Konservatoryum is an open access, peer-reviewed, scholarly, international journal published biannually in June and December by Istanbul University, State Conservatory. The manuscripts submitted for publication in the journal must be scientific and original work in Turkish or English.

AIM

Conservatorium-Konservatoryum aims to contribute to the theoretical framework supporting art practice in the fields of music, musicology and performing arts, to include interdisciplinary studies in branches that are related with these fields, and to extend our country's share in international collaborations. In line with this aim, it is one of the priorities of Conservatorium-Konservatoryum to support collaborations among the academicians, researchers, professionals and students who constitute the target group of the journal.

SCOPE

Music, musicology and performing arts constitute the main focus area of the journal. Besides, the journal welcomes interdisciplinary studies with contemporary academic approach, from from the fields related to the main focus area, such as philosophy, semiotics, aesthetics, psychology, sociology, biomechanics, physiology, neuroscience, electroacoustics and organology as well.

EDITORIAL POLICIES AND PEER REVIEW PROCESS

Publication Policy

The subjects covered in the manuscripts submitted to the Journal for publication must be in accordance with the aim and scope of the journal. The journal gives priority to original research papers submitted for publication.

General Principles

Only those manuscripts approved by its every individual author and that were not published before in or sent to another journal, are accepted for evaluation.

Submitted manuscripts that pass preliminary control are scanned for plagiarism using iThenticate software. After plagiarism check, the eligible ones are evaluated by editor-in-chief for their originality, methodology, the importance of the subject covered and compliance with the journal scope.

Short presentations that took place in scientific meetings can be referred if indicated in the article. The editor hands over the papers matching the formal rules to at least two national/international referees for evaluation and gives green light for publication upon modification by the authors in accordance with the referees' claims. Changing the name of an author (omission, addition or order) in papers submitted to the Journal requires written permission of all declared authors. Refused manuscripts and graphics are not returned to the author.

Author Responsibilities

It is authors' responsibility to ensure that the article is in accordance with scientific and ethical standards and rules. And authors must ensure that submitted work is original. They must certify that the manuscript has not previously been published elsewhere or is not currently being considered for publication elsewhere, in any language. Applicable copyright laws and conventions must be followed. Copyright material (e.g. tables, figures or extensive quotations) must be reproduced only with appropriate permission and acknowledgement. Any work or words of other authors, contributors, or sources must be appropriately credited and referenced.

All the authors of a submitted manuscript must have direct scientific and academic contribution to the manuscript. The author(s) of the original articles is defined as a person who is significantly involved in "conceptualization and design of the study", "collecting the data", "analyzing the data", "writing the manuscript", "reviewing the manuscript

with a critical perspective” and “planning/ conducting the study of the manuscript and/or revising it”. Fund raising, data collection or supervision of the research group are not sufficient roles to be accepted as an author. The author(s) must meet all these criteria described above. The order of names in the author list of an article must be a co-decision and it must be indicated in the Copyright Agreement Form. The individuals who do not meet the authorship criteria but contributed to the study must take place in the acknowledgement section. Individuals providing technical support, assisting writing, providing a general support, providing material or financial support are examples to be indicated in acknowledgement section.

All authors must disclose all issues concerning financial relationship, conflict of interest, and competing interest that may potentially influence the results of the research or scientific judgment.

When an author discovers a significant error or inaccuracy in his/her own published paper, it is the author’s obligation to promptly cooperate with the Editor-in-Chief to provide retractions or corrections of mistakes.

Responsibility for the Editors, Reviewers and Review Process

Editors evaluate manuscripts for their scientific content without regard to ethnic origin, gender, sexual orientation, citizenship, religious belief or political philosophy of the authors. They provide a fair double-blind peer review of the submitted articles for publication. They ensure that all the information related to submitted manuscripts is kept as confidential before publishing.

Editors are responsible for the contents and overall quality of the publication. They must publish errata pages or make corrections when needed.

Editor does not allow any conflicts of interest between the authors, editors and reviewers. Only he has the full authority to assign a reviewer and is responsible for final decision for publication of the manuscripts in the Journal.

Reviewers evaluate manuscripts based on content without regard to ethnic origin, gender, sexual orientation, citizenship, religious belief or political philosophy of the authors. They must have no conflict of interest with respect to the research, the authors and/or the research funders. Their judgments must be objective.

Reviewers should identify the relevant published work that has not been cited by the authors. They must ensure that all the information related to submitted manuscripts is kept as confidential and must report to the Editor if they are aware of copyright infringement and plagiarism on the author’s side.

A reviewer who feels unqualified to review the topic of a manuscript or knows that its prompt review will be impossible should notify the Editor and excuse himself from the review process.

The editor informs the reviewers that the manuscripts are confidential information and that this is a privileged interaction. The reviewers and editorial board cannot discuss the manuscripts with other persons. The reviewers are not allowed to have copies of the manuscripts for personal use and they cannot share manuscripts with others. Unless the authors and editor permit, the reviews of referees cannot be published or disclosed. The anonymity of the referees is important. In particular situations, the editor may share the review of one reviewer with other reviewers to clarify a particular point.

Copyright Notice

Authors publishing with the journal retain the copyright to their work licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International license (CC BY-NC 4.0) (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>) and grant the Publisher non-exclusive commercial right to publish the work. CC BY-NC 4.0 license permits unrestricted, non-commercial use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited.

Open Access Statement

The journal is an open access journal and all content is freely available without charge to the user or his/her institution. Except for commercial purposes, users are allowed to read, download, copy, print, search, or link to the full texts of the articles in this journal without asking prior permission from the publisher or the author. This is in accordance with the BOAI definition of open access.

The open access articles in the journal are licensed under the terms of the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0) license.

ETHICS

Standards and Principles of Publication Ethics

Conservatorium-Konservatoryum is committed to upholding the highest standards of publication ethics and pays regard to Principles of Transparency and Best Practice in Scholarly Publishing published by the Committee on Publication Ethics (COPE), the Directory of Open Access Journals (DOAJ), the Open Access Scholarly Publishers Association (OASPA), and the World Association of Medical Editors (WAME) on <https://publicationethics.org/resources/guidelines-new/principles-transparency-and-best-practice-scholarly-publishing>

All submissions must be original, unpublished (including as full text in conference proceedings), and not under the review of any other publication synchronously. Authors must ensure that submitted work is original. They must certify that the manuscript has not previously been published elsewhere or is not currently being considered for publication elsewhere, in any language. Applicable copyright laws and conventions must be followed. Copyright material (e.g. tables, figures or extensive quotations) must be reproduced only with appropriate permission and acknowledgement. Any work or words of other authors, contributors, or sources must be appropriately credited and referenced.

Each manuscript is reviewed by one of the editors and at least two referees under double-blind peer review process. Plagiarism, duplication, fraud authorship/denied authorship, research/data fabrication, salami slicing/salami publication, breaching of copyrights, prevailing conflict of interest are unethical behaviors.

All manuscripts not in accordance with the accepted ethical standards will be removed from the publication. This also contains any possible malpractice discovered after the publication. In accordance with the code of conduct we will report any cases of suspected plagiarism or duplicate publishing.

Research Ethics

Conservatorium-Konservatoryum adheres to the highest standards in research ethics and follows the principles of international research ethics as defined below. The authors are responsible for the compliance of the manuscripts with the ethical rules.

- Principles of integrity, quality and transparency should be sustained in designing the research, reviewing the design and conducting the research.
- The research team and participants should be fully informed about the aim, methods, possible uses and requirements of the research and risks of participation in research.
- The confidentiality of the information provided by the research participants and the confidentiality of the respondents should be ensured. The research should be designed to protect the autonomy and dignity of the participants.
- Research participants should participate in the research voluntarily, not under any coercion.
- Any possible harm to participants must be avoided. The research should be planned in such a way that the participants are not at risk.
- The independence of research must be clear; and any conflict of interest or must be disclosed.
- In experimental studies with human subjects, written informed consent of the participants who decide to participate in the research must be obtained. In the case of children and those under wardship or with confirmed insanity, legal custodian's assent must be obtained.
- If the study is to be carried out in any institution or organization, approval must be obtained from this institution or organization.
- In studies with human subject, it must be noted in the method's section of the manuscript that the informed consent of the participants and ethics committee approval from the institution where the study has been conducted have been obtained.

LANGUAGE

The language of the journal is both Turkish and American English.

MANUSCRIPT ORGANIZATION AND FORMAT

All correspondence will be sent to the first-named author unless otherwise specified. Manuscript is to be submitted online via <http://cons.istanbul.edu.tr> and it must be accompanied by a cover letter indicating that the manuscript is intended for publication, specifying the article category (i.e. , original article, review etc.) and including information about the manuscript (see the Submission Checklist). In addition, a Copyright Agreement Form that has to be signed by all authors must be submitted.

1. Conservatorium is a peer-reviewed journal published biannually in June and December by the Istanbul University State Conservatory. Manuscripts must be submitted until the 15th of March for the June issue and until the 15th of September for the December issue.
2. Original articles, reviews and essays that were not published before or sent to another journal for evaluation are published in the journal. Manuscripts, derived from unpublished theses or proceedings should be indicated with an explanatory footnote in the abstract section. For Turkish articles, the principles of Turkish Language Association are taken into consideration.
3. Manuscripts should include Turkish and English abstracts about 150-200 words and three keywords. The abstracts should include the rationale, scope and method of the work, as well as the results obtained. In case that the manuscript is in Turkish, an extended abstract about 600-800 words must be included as well. Extended abstract is not required for manuscripts in English. The main title, as well as the abstract and bibliography titles should be in bold and capital letters, aligned to the center. Other subheadings, introduction and result titles should be in bold style, with only the first letters capital and aligned to the left side. Manuscripts should be between 3000 - 6000 words, including summaries, main text and references, but excluding footnotes. All foreign language words should be written in italic style.
4. The main text should be written in Times New Roman 12 pt. font size with 1,5 line spacing. Paragraphs should be justified aligned. Turkish titles should be 10 words at most. Additional blank lines should be placed before each subheading, but not between paragraphs. No paragraph should be indented. Footnotes are just for comments and additional information, not for showing sources; they must be numbered consecutively from the beginning to the end, placed at the bottom of pages, and written with 10 pt. font size with 1 line spacing and justified. Page numbers should also be in the bottom right, written with 11 pt. font size.
5. The names of writers should be placed one line below the article title, and title, affiliation, address, phone and e-mail address should be given with a star (*) footnote. Any terminology and/or acronyms specific to the writer/text should be explained in their first use with a footnote.
6. Visual materials and musical examples should be numbered such as Figure/Table 1. ..., and; all of them should be aligned in the center with short explanations. All visuals should have highresolution (with a resolution of at least 300dpi) and should be sent separately in JPG format. Placements in the text can be changed according to the page layout, if needed.
7. A title page including author information must be submitted together with the manuscript. The title page is to include fully descriptive title of the manuscript and, affiliation, title, e-mail address, postal address, phone and fax number of the author(s) (see The Submission Checklist).
8. The citations and bibliography should be indicated according to the international APA format. For further information, see the References section on web site.
9. Copies of the related issue will be sent to the authors and referees on their demand. It is possible to access issues of our journal from the library of the Conservatory and <http://cons.istanbul.edu.tr>
10. All the responsibility for the published article belongs to the author. Either published or not, the articles that are sent to the journal will not be returned.

References

Although references to review articles can be an efficient way to guide readers to a body of literature, review articles do not always reflect original work accurately. Readers should therefore be provided with direct references to original research sources whenever possible. On the other hand, extensive lists of references to original work on a topic can use excessive space on the printed page. Small numbers of references to key original papers often serve as well as more exhaustive lists, particularly since references can now be added to the electronic version of published papers, and since electronic literature searching allows readers to retrieve published literature efficiently.

Reference Style and Format

Conservatorium – Konservatoryum complies with APA (American Psychological Association) style 6th Edition for referencing and quoting. For more information:

- American Psychological Association. (2010). *Publication manual of the American Psychological Association* (6th ed.). Washington, DC: APA.
- <http://www.apastyle.org>

Citations in the Text

Citations must be indicated with the author surname and publication year within the parenthesis. If more than one citation is made within the same paranthesis, separate them with (;).

Samples:

More than one citation;

(Esin, et al., 2002; Karasar, 1995)

Citation with one author;

(Akyolcu, 2007)

Citation with two authors;

(Sayiner & Demirci, 2007)

Citation with three, four, five authors;

First citation in the text: (Ailen, Ciembrune, & Welch, 2000) Subsequent citations in the text: (Ailen, et al., 2000)

Citations with more than six authors;

(Çavdar, et al., 2003)

Citations in the Reference

All the citations done in the text should be listed in the References section in alphabetical order of author surname without numbering. Below given examples should be considered in citing the references.

Basic Reference Types

Book

a) Turkish Book

Karasar, N. (1995). *Araştırmalarda rapor hazırlama* (8th ed.) [Preparing research reports]. Ankara, Turkey: 3A Eğitim Danışmanlık Ltd.

b) Book Translated into Turkish

Mucchielli, A. (1991). *Zihniyetler* [Mindsets] (A. Kotil, Trans.). İstanbul, Turkey: İletişim Yayınları.

c) Edited Book

Ören, T., Üney, T., & Çölkesen, R. (Eds.). (2006). *Türkiye bilişim ansiklopedisi* [Turkish Encyclopedia of Informatics]. İstanbul, Turkey: Papatya Yayıncılık.

d) Turkish Book with Multiple Authors

Tonta, Y., Bitirim, Y., & Sever, H. (2002). *Türkçe arama motorlarında performans değerlendirme* [Performance evaluation in Turkish search engines]. Ankara, Turkey: Total Bilişim.

e) Book in English

Kamien R., & Kamien A. (2014). *Music: An appreciation*. New York, NY: McGraw-Hill Education.

f) Chapter in an Edited Book

Bassett, C. (2006). Cultural studies and new media. In G. Hall & C. Birchall (Eds.), *New cultural studies: Adventures in theory* (pp. 220–237). Edinburgh, UK: Edinburgh University Press.

g) Chapter in an Edited Book in Turkish

Erkmen, T. (2012). Örgüt kültürü: Fonksiyonları, öğeleri, işletme yönetimi ve liderlikteki önemi [Organization culture: Its functions, elements and importance in leadership and business management]. In M. Zencirkıran (Ed.), *Örgüt sosyolojisi* [Organization sociology] (pp. 233–263). Bursa, Turkey: Dora Basım Yayın.

h) Book with the same organization as author and publisher

American Psychological Association. (2009). *Publication manual of the American psychological association* (6th ed.). Washington, DC: Author.

Article

a) Turkish Article

Mutlu, B., & Savaşer, S. (2007). Çocuğu ameliyat sonrası yoğun bakımda olan ebeveynlerde stres nedenleri ve azaltma girişimleri [Source and intervention reduction of stress for parents whose children are in intensive care unit after surgery]. *Istanbul University Florence Nightingale Journal of Nursing*, 15(60), 179–182.

b) English Article

de Cillia, R., Reisigl, M., & Wodak, R. (1999). The discursive construction of national identity. *Discourse and Society*, 10(2), 149–173. <http://dx.doi.org/10.1177/0957926599010002002>

c) Journal Article with DOI and More Than Seven Authors

Lal, H., Cunningham, A. L., Godeaux, O., Chlibek, R., Diez-Domingo, J., Hwang, S.-J. ... Heineman, T. C. (2015). Efficacy of an adjuvanted herpes zoster subunit vaccine in older adults. *New England Journal of Medicine*, 372, 2087–2096. <http://dx.doi.org/10.1056/NEJMoa1501184>

d) Journal Article from Web, without DOI

Sidani, S. (2003). Enhancing the evaluation of nursing care effectiveness. *Canadian Journal of Nursing Research*, 35(3), 26–38. Retrieved from <http://cjr.mcgill.ca>

e) Journal Article with DOI

Turner, S. J. (2010). Website statistics 2.0: Using Google Analytics to measure library website effectiveness. *Technical Services Quarterly*, 27, 261–278. <http://dx.doi.org/10.1080/07317131003765910>

f) Advance Online Publication

Smith, J. A. (2010). Citing advance online publication: A review. *Journal of Psychology*. Advance online publication. <http://dx.doi.org/10.1037/a45d7867>

g) Article in a Magazine

Henry, W. A., III. (1990, April 9). Making the grade in today's schools. *Time*, 135, 28–31

Doctoral Dissertation, Master's Thesis, Presentation, Proceeding

a) Dissertation/Thesis from a Commercial Database

Van Brunt, D. (1997). *Networked consumer health information systems* (Doctoral dissertation). Available from ProQuest Dissertations and Theses database. (UMI No. 9943436)

b) Dissertation/Thesis from an Institutional Database

Yaylalı-Yıldız, B. (2014). *University campuses as places of potential publicness: Exploring the politicals, social and cultural practices in Ege University* (Doctoral dissertation). Retrieved from Retrieved from: <http://library.iyte.edu.tr/tr/hizli-erisim/iyte-tez-portali>

c) Dissertation/Thesis from Web

Tonta, Y. A. (1992). *An analysis of search failures in online library catalogs* (Doctoral dissertation, University of California, Berkeley). Retrieved from <http://yunus.hacettepe.edu.tr/tonta/yayinlar/phd/ickapak.html>

d) Dissertation/Thesis abstracted in Dissertations Abstracts International

Appelbaum, L. G. (2005). Three studies of human information processing: Texture amplification, motion representation, and figure-ground segregation. *Dissertation Abstracts International: Section B. Sciences and Engineering*, 65(10), 5428.

e) Symposium Contribution

Krinsky-McHale, S. J., Zigman, W. B., & Silverman, W. (2012, August). Are neuropsychiatric symptoms markers of prodromal Alzheimer's disease in adults with Down syndrome? In W. B. Zigman (Chair), *Predictors of mild cognitive impairment, dementia, and mortality in adults with Down syndrome*. Symposium conducted at the meeting of the American Psychological Association, Orlando, FL.

f) Conference Paper Abstract Retrieved Online

Liu, S. (2005, May). *Defending against business crises with the help of intelligent agent based early warning solutions*. Paper presented at the Seventh International Conference on Enterprise Information Systems, Miami, FL. Abstract retrieved from http://www.iceis.org/iceis2005/abstracts_2005.htm

g) Conference Paper - In Regularly Published Proceedings and Retrieved Online

Herculano-Houzel, S., Collins, C. E., Wong, P., Kaas, J. H., & Lent, R. (2008). The basic nonuniformity of the cerebral cortex. *Proceedings of the National Academy of Sciences*, 105, 12593–12598. <http://dx.doi.org/10.1073/pnas.0805417105>

h) Proceeding in Book Form

Parsons, O. A., Pryzwansky, W. B., Weinstein, D. J., & Wiens, A. N. (1995). Taxonomy for psychology. In J. N. Reich, H. Sands, & A. N. Wiens (Eds.), *Education and training beyond the doctoral degree: Proceedings of the American Psychological Association National Conference on Postdoctoral Education and Training in Psychology* (pp. 45–50). Washington, DC: American Psychological Association.

i) Paper Presentation

Nguyen, C. A. (2012, August). *Humor and deception in advertising: When laughter may not be the best medicine*. Paper presented at the meeting of the American Psychological Association, Orlando, FL.

Other Sources**a) Newspaper Article**

Browne, R. (2010, March 21). This brainless patient is no dummy. *Sydney Morning Herald*, 45.

b) Newspaper Article with no Author

New drug appears to sharply cut risk of death from heart failure. (1993, July 15). *The Washington Post*, p. A12.

c) Web Page/Blog Post

Bordwell, D. (2013, June 18). David Koepp: Making the world movie-sized [Web log post]. Retrieved from <http://www.davidbordwell.net/blog/page/27/>

d) Online Encyclopedia/Dictionary

Ignition. (1989). In Oxford English online dictionary (2nd ed.). Retrieved from <http://dictionary.oed.com>

Marcoux, A. (2008). Business ethics. In E. N. Zalta (Ed.). *The Stanford encyclopedia of philosophy*. Retrieved from <http://plato.stanford.edu/entries/ethics-business/>

e) Podcast

Dunning, B. (Producer). (2011, January 12). *in Fact: Conspiracy theories* [Video podcast]. Retrieved from <http://itunes.apple.com/http://itunes.apple.com/>

Egan, D. (Writer), & Alexander, J. (Director). (2005). Failure to communicate. [Television series episode]. In D. Shore (Executive producer), *House*; New York, NY: Fox Broadcasting.

g) Music

Fuchs, G. (2004). Light the menorah. On *Eight nights of Hanukkah* [CD]. Brick, NJ: Kid Kosher.

SUBMISSION CHECKLIST

Ensure that the following items are present:

- Cover letter to the editor
 - The category of the manuscript
 - Confirming that “the paper is not under consideration for publication in another journal”.
 - Including disclosure of any commercial or financial involvement.
 - Confirming that last control for fluent English was done.
 - Confirming that journal policies detailed in Information for Authors have been reviewed.
 - Confirming that the references cited in the text and listed in the references section are in line with APA 6.
- Copyright Agreement Form
- Permission of previous published material if used in the present manuscript
- Title page
 - The category of the manuscript
 - The title of the manuscript both in Turkish and in English
 - All authors’ names and affiliations (institution, faculty/department, city, country), e-mail addresses
 - Corresponding author’s email address, full postal address, and phone number
 - ORCIDs of all authors.
- Main Manuscript Document
 - The title of the manuscript both in Turkish and in English
 - Abstracts (150-200 words) both in Turkish and in English
 - Key words: 3 words both in Turkish and in English
 - Extended Abstract (600-800 words) in English (only for Turkish articles)
 - Main article sections
 - Grant support (if exists)
 - Conflict of interest (if exists)
 - Acknowledgement (if exists)
 - References
 - All tables, illustrations (figures) (including title, description, footnotes)

CONTACT INFO

Editor in Chief : Prof. Tufan Karabulut
E-mail : tufank@istanbul.edu.tr
Phone : + 90 216 418 76 39 / 27248
Website : <http://cons.istanbul.edu.tr>
Address : Istanbul University, State Conservatory
Gülsuyu Mahallesi, Fevzi Çakmak Caddesi
Sarmaşıklar Sokak No: 5, 34848 Maltepe
Istanbul - Türkiye

Associate Editor : Asst. Prof. Dr. Mehmet Selim Yavuz
E-mail : msyavuz@istanbul.edu.tr
Website : <http://cons.istanbul.edu.tr>
Address : Istanbul University, State Conservatory
Gülsuyu Mahallesi, Fevzi Çakmak Caddesi
Sarmaşıklar Sokak No: 5, 34848 Maltepe
Istanbul - Türkiye

Editorial Assistant: Res. Asst. İrem Erdoğan Türen
E-mail : irem.e@istanbul.edu.tr
Website : <http://cons.istanbul.edu.tr>
Address : Istanbul University, State Conservatory
Gülsuyu Mahallesi, Fevzi Çakmak Caddesi
Sarmaşıklar Sokak No: 5, 34848 Maltepe
Istanbul - Türkiye

COPYRIGHT AGREEMENT FORM / TELİF HAKKI ANLAŞMASI FORMU

İstanbul University
 İstanbul Üniversitesi



Journal name: Conservatorium
 Dergi Adı: Konservatoryum

Copyright Agreement Form
 Telif Hakkı Anlaşması Formu

Responsible/Corresponding Author Sorumlu Yazar				
Title of Manuscript Makalenin Başlığı				
Acceptance date Kabul Tarihi				
List of authors Yazarların Listesi				
Sıra No	Name - Surname Adı-Soyadı	E-mail E-Posta	Signature İmza	Date Tarih
1				
2				
3				
4				
5				
Manuscript Type (Research Article, Review, etc.) Makalenin türü (Araştırma makalesi, Derleme, v.b.)				

Responsible/Corresponding Author: Sorumlu Yazar:	
University/company/institution	Çalıştığı kurum
Address	Posta adresi
E-mail	E-posta
Phone; mobile phone	Telefon no; GSM no

The author(s) agrees that:
 The manuscript submitted is his/her/their own original work, and has not been plagiarized from any prior work, all authors participated in the work in a substantive way, and are prepared to take public responsibility for the work, all authors have seen and approved the manuscript as submitted, the manuscript has not been published and is not being submitted or considered for publication elsewhere, the text, illustrations, and any other materials included in the manuscript do not infringe upon any existing copyright or other rights of anyone. İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ will publish the content under Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0) license that gives permission to copy and redistribute the material in any medium or format other than commercial purposes as well as remix, transform and build upon the material by providing appropriate credit to the original work.
 The Contributor(s) or, if applicable the Contributor's Employer, retain(s) all proprietary rights in addition to copyright, patent rights.
 I/We indemnify İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ and the Editors of the Journals, and hold them harmless from any loss, expense or damage occasioned by a claim or suit by a third party for copyright infringement, or any suit arising out of any breach of the foregoing warranties as a result of publication of my/our article. I/We also warrant that the article contains no libelous or unlawful statements, and does not contain material or instructions that might cause harm or injury.
 This Copyright Agreement Form must be signed/ratified by all authors. Separate copies of the form (completed in full) may be submitted by authors located at different institutions; however, all signatures must be original and authenticated.

Yazar(lar) aşağıdaki hususları kabul eder
 Sunulan makalenin yazar(lar)ın orijinal çalışması olduğunu ve intihal yapmadıklarını,
 Tüm yazarların bu çalışmaya asli olarak katılmış olduklarını ve bu çalışma için her türlü sorumluluğu aldıklarını,
 Tüm yazarların sunulan makalenin son halini gördüklerini ve onayladıklarını,
 Makalenin başka bir yerde basılmadığını veya basılmak için sunulmadığını,
 Makalede bulunan metnin, şekillerin ve dokümanların diğer şahıslara ait olan Telif Haklarını ihlal etmediğini kabul ve taahhüt ederler.
 İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ'nin bu fikri eseri, Creative Commons Atıf-GayriTicari 4.0 Uluslararası (CC BY-NC 4.0) lisansı ile yayınlamasına izin verirler.
 Creative Commons Atıf-GayriTicari 4.0 Uluslararası (CC BY-NC 4.0) lisansı, eserin ticari kullanım dışında her boyut ve formatta paylaşılmasına, kopyalanmasına, çoğaltılmasına ve orijinal esere uygun şekilde atıfta bulunmak kaydıyla yeniden düzenleme, dönüştürme ve eserin üzerine inşa etme dâhil adapte edilmesine izin verir.
 Yazar(lar)ın veya varsa yazar(lar)ın işverenin telif dâhil patent hakları, fikri mülkiyet hakları saklıdır.
 Ben/Biz, telif hakkı ihlali nedeniyle üçüncü şahıslara vuku bulacak hak talebi veya açılacak davalarda İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ ve Dergi Editörlerinin hiçbir sorumluluğunun olmadığını, tüm sorumluluğun yazarlara ait olduğunu taahhüt ederim/ederiz.
 Ayrıca Ben/Biz makalede hiçbir suç unsuru veya kanuna aykırı ifade bulunmadığını, araştırma yapılırken kanuna aykırı herhangi bir malzeme ve yöntem kullanılmadığını taahhüt ederim/ederiz.
 Bu Telif Hakkı Anlaşması Formu tüm yazarlar tarafından imzalanmalıdır/onaylanmalıdır. Form farklı kurumlarda bulunan yazarlar tarafından ayrı kopyalar halinde doldurularak sunulabilir. Ancak, tüm imzaların orijinal veya kanıtlanabilir şekilde onaylı olması gerekir.

Responsible/Corresponding Author; Sorumlu Yazar;	Signature / İmza	Date / Tarih
	/...../.....