

YEGAH

Musicology Journal

e-ISSN: 2792-0178

DOI: 10.51576

Founder and Editor-in-Chief
Assoc. Prof. Dr. Tolga KARACA

Issue Editor
Assoc. Prof. Dr. Beril ÇAKMAKOĞLU

Volume VII - Issue 3
September / 2024
Tokat / Turkey

Yegah Musicology Journal

International Refereed Journal

Founder and Editor-In-Chief
Assoc. Prof. Dr. Tolga KARACA
Tokat Gaziosmanpaşa University

Issue Editor
Assoc. Prof. Dr. Beril ÇAKMAKOĞLU
Ege University



e-ISSN:2792-0178

Volume VII. Issue 3
23 September 2024

Tokat / Turkey

Yegah M¼zikoloji Dergisi

Uluslararası Hakemli Dergi

Kurucu ve Baş Editör
Doç. Dr. Tolga KARACA
Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi

Sayı Editör¼
Doç. Dr. Beril ÇAKMAKOĞLU
Ege Universitesi



e-ISSN:2792-0178

Cilt VII. Sayı 3
23 Eyl¼l 2024

Tokat / T¼rkiye

Editor's Note

Our journal, which is published four times a year, in March, June, September and December, has a national and international quality. In the September 2024 issue of the journal, there are a total of Fifteen articles, four of which are written in English. The studies in this issue, which has the highest participation throughout the publication life of the journal, are diverse in terms of subject content and are at a level that will make significant contributions to the relevant fields.



- Prepared in English “***An Epistemological Perspective on the Relationship Between Music and Metaphysics***” While the article examines the relationship *between music and metaphysics* with a descriptive understanding.
- “***Music and Cardiovascular Health: The Effects of Listening To And Performing Music on the Heart***” The article titled is *structured by evaluating the relationship between music and medicine in the context of data analysis*.
- “***Kârs As A Form Of Religious Music***” The article titled "Kar in Traditional Turkish Music" was created by evaluating the form of profit in the context of religious music genre. Another article in English reads,
- Again, written in English “***Research on the Construction of Ai Composition System Based on Hmms***” The article titled is *presented as a study on artificial intelligence composition*, which is very popular especially today.
- “***The Tradition Of Reciprocal Taksim in Turkish Music: The Example Of Erol Deran And Aka Gündüz Kutbay’s Segâh Taksim***” the article titled includes *the findings about the type of joint partition through the execution analysis*.
- Prepared in English “***Lviv (Lemberg) Artefacts of Theobald Böhm’s Flute Workshop***” ve
- “***The Vocal Cycle “Machines Agricoles” as a Manifestation of Darius Milhaud’s Creative Credo***” The articles titled are also *shaped in the context of music analysis*.
- “***The Effects Of Callisto Guatelli On The Musical Identity Of Sultan Abdulaziz***” The article titled "Work Analysis" is a study on the composer's style.
- “***Composition Basics Of Works In Zencir Usul And Beste Form***” The article titled includes analysis data in the context of procedure and type and is structured with the interpretation of the findings.
- “***Techniques Used In Group Recordings Of Strings Instruments***” In the article titled, the recording techniques of violin, viola and cello instruments as a group were examined. The study

is included in this issue *as the only study that includes* sound recording techniques/music technology topics. In this issue of our journal, *it is observed that studies in the field of music education are predominantly included.*

- For example; **“24 Etudes In 4 Makams For The Visually Impaired”** The article titled includes the study to improve the verbal transcription skills of disadvantaged individuals. Another article specific to the field of music education is;
- **“Review Of The Archives Of State Conservatories Undergraduate Cello Curriculum”** and covers the examination and evaluation of the documents obtained from the individual archives of the relevant lecturers of the conservatories in Turkey regarding the undergraduate cello curricula.
- **“Analysis Of Methodological Principles Used In Piano Teaching In The Example Of Elena Gnesina’s “Piano Alphabet””** “Another article titled” Possible contributions of the data obtained through the analysis of piano etudes to piano teaching" are included.
- **“The Effect Of Instrument Knowledge On Musical Performance”** In another article titled, the contributions of a musician's instrument knowledge in the context of instrument technique, musical understanding and expression ability were evaluated. Another article on the field of music education;
- **“Curriculums On Common Ground: Comparative Analysis Of Turkish And Music Curriculums”** It is presented under the heading. By analyzing the curricula of these two courses, the interaction between the two different disciplines was revealed.

We think that all the articles in this issue will make important contributions to the fields they are academically related to. We would like to thank all our authors, and as the Yegah Musicology family, we hope that in our next issue, there will be more qualified new studies that will contribute to Turkish music and academic studies.

Hope to meet you in our December 2024 issue. With our love and respect...



September 2024 Issue Editor

Assoc. Prof. Dr. Beril ÇAKMAKOĞLU

Editörün Notu

Mart, Haziran, Eylül ve Aralık dönemleri olmak üzere yılda dört kez yayımlanan dergimiz, ulusal ve uluslararası bir nitelik taşımaktadır. Derginin 2024 yılı Eylül sayısı içerisinde, dört tanesi İngilizce yazılmış olmak üzere toplamda on beş adet makale yer almaktadır. Derginin yayın hayatı boyunca en çok katılımın sağlandığı bu sayıdaki çalışmalar, konu içerikleri bağlamında çeşitli olup ilgili alanlara önemli katkılar sağlayacak düzeydedir.



- İngilizce hazırlanmış “*An Epistemological Perspective on the Relationship Between Music and Metaphysics*” başlıklı makale, *müzik-metafizik* ilişkisini betimsel bir anlayışla incelerken
- “*Müzik ve Kardiyovasküler Sağlık: Müzik Dinlemenin ve İcra Etmenin Kalp Üzerindeki Etkileri*” başlıklı makale ise *müzik-tıp* ilişkisinin veri analizi bağlamında değerlendirilmesiyle yapılandırılmıştır.
- “*Bir Dini Müzik Formu Olarak Kârlar*” başlıklı makale, Geleneksel Türk Musikisi içerisinde yer alan Kâr biçiminin, dinî musiki türü bağlamında değerlendirilmesiyle oluşturulmuştur. İngilizce olarak hazırlanmış diğer bir makale de,
- Yine İngilizce yazılmış “*Research on the Construction of Ai Composition System Based on Hmms*” başlıklı makale, özellikle günümüzde oldukça popüler olan *yapay zekâ besteciliği* üzerine gerçekleştirilmiş bir çalışma olarak sunulmuştur.
- “*Türk Mûsikîsinde Müşterek Taksim Geleneği: Erol Deran ve Aka Gündüz Kutbay’ın Segâh Taksim Örneği*” başlıklı makale ise *icra analizi* üzerinden müşterek taksim türüyle ilgili bulguları içermektedir.
- İngilizce hazırlanmış “*Lviv (Lemberg) Artefacts of Theobald Böhm’s Flute Workshop*” ve
- “*The Vocal Cycle “Machines Agricoles” as a Manifestation of Darius Milhaud’s Creative Credo*” başlıklı makaleler de *müzik analizi* bağlamında şekillendirilmiş çalışmalardır.
- “*Callisto Guatelli’nin Sultan Abdülaziz’in Müzikal Kimliği Üzerindeki Etkileri*” başlıklı makale de *eser analizi* özelinde besteci üslubuna yönelik bir çalışma olarak karşımıza çıkmaktadır.
- “*Zencir Usulünde ve Beste Formundaki Eserlerin İnşa Rükünleri*” başlıklı makale de, usûl ve tür bağlamında *analiz* verilerini içermektedir ve bulguların yorumlanması ile yapılandırılmıştır.
- “*Yaylı Çalgıların Grup Kayıtlarında Kullanılan Teknikler*” başlıklı makalede de, keman, viyola ve çello çalgılarının grup olarak kayıt teknikleri incelenmiştir. Çalışma, bu sayıda *ses kayıt teknikleri/müzik teknolojisi* konularını içeren tek çalışma olarak yer almaktadır.

Dergimizin bu sayısında, *müzik eğitimi* alanını içeren çalışmaların ağırlıklı olarak yer aldığı gözlenmektedir.

- Örneğin; “**Görme Engelliler İçin 4 Makam 24 Etüt**” başlıklı makale, dezavantajlı bireylerin sözel deşifre becerisini geliştirmeye yönelik çalışmayı içermektedir. Müzik eğitimi alanına özgü diğer bir makale de
 - “**Devlet Konservatuvarları Lisans Viyolonsel Müfredatlarına Yönelik Arşivlerin İncelenmesi**” başlığı altında oluşturulmuştur ve Türkiye’deki konservatuvarların ilgili öğretim elemanlarının, lisans viyolonsel müfredatlarına ilişkin bireysel arşivlerinden elde edilen dokümanların incelenmesini ve değerlendirilmesini kapsamaktadır.
 - “**Elena Gnesina’nın “Piyano Alfabeti” Örneğinde Piyano Öğretiminde Kullanılan Yöntemsel İlkelerin Analizi**” başlıklı diğer bir makale ise piyano etütlerinin analizi üzerinden elde edilen verilerin, piyano öğretimine olası katkılarını içermektedir.
 - “**Enstrüman Bilgisinin Müzikal Performansa Etkisi**” başlıklı diğer bir makalede de, bir müzisyenin çalgı bilgisinin kendisine, çalgı tekniği, müzikal anlayış ve ifade yeteneği bağlamında sunacağı katkılar değerlendirilmiştir.
- Müzik eğitimi alanına ilişkin diğer bir makale de;
- “**Ortak Zeminde Öğretim Programları: Türkçe Dersi ile Müzik Dersi Öğretim Programlarının Karşılaştırmalı Analizi**” başlığı altında sunulmuştur. Söz konusu iki derse ait öğretim programları analiz edilerek, iki farklı disiplin arasındaki etkileşim açığa çıkarılmıştır. Bu sayıda yer alan tüm makalelerin, akademik anlamda ilişkili olduğu alanlara önemli katkılar sunacağını düşünmekteyiz. Tüm yazarlarımıza teşekkürlerimizi sunar, Yegah Müzikoloji ailesi olarak bir sonraki sayımızda da Türk müziğine ve akademik çalışmalara katkı sağlayacak, nitelikli yeni çalışmaların artmasını dileriz.

2024 Aralık sayımızda buluşmak dileğiyle. Sevgi ve saygılarımızla...



Eylül 2024 Sayı Editörü

Doç. Dr. Beril ÇAKMAKOĞLU



Yegah Musicology Journal Editorial and Advisory Board

[Prof. Dr. Gülçin Yahya Kaçar \(TR\)](#)
[Prof. Dr. M. Hakan CEVHER \(TR\)](#)
[Prof. Dr. N. Fikri SOYSAL \(TR\)](#)
[Prof. Dr. M. Serkan UMUZDAŞ \(TR\)](#)
[Prof. Dr. Nuri GÜÇTEKİN \(TR\)](#)
[Prof. Dr. Ubeydullah SEZİKLİ \(TR\)](#)
[Assoc. Prof. Dr. Emrah HATİPOĞLU \(TR\)](#)
[Assoc Prof. Dr. Mehmet SÖYLEMEZ \(TR\)](#)
[Assoc Prof. Dr. Yavuz DEMİRTAŞ \(TR\)](#)
[Assoc Prof. Dr. Gamze KÖPRÜLÜ \(TR\)](#)
[Assist. Prof. Dr.Sedat TAMAY \(TR\)](#)
[Dr. Sabiha TUNÇEL GÜÇTEKİN \(TR\)](#)

[Prof. Dr. Walter FELDMAN \(USA\)](#)
[Prof. Dr. George Dimitri SAWA \(USA\)](#)
[Prof. Dr. Remzi DEVLETOV \(Crimea\)](#)
[Prof. Dr. Batır MATYAKUBOV \(Özbekistan\)](#)
[Prof.Dr. Ilgar IMAMVERDİYEV \(Azerbaijan\)](#)
[Prof. Dr. Bhavana PRADYUMNA \(France\)](#)
[Assoc. Prof. Dr. Ranetta GAFAROVA \(Crimea\)](#)
[Assoc. Prof. Dr. Arzu Guliyeva KARAMAN \(TR\)](#)
[Dr. Juan CASTRILLÓN \(Cyprus\)](#)
[Dr. Risto Pekka PENNANEN \(Finland\)](#)

Founder and Editor-In-Chief

Assoc. Prof. Dr. Tolga KARACA
Tokat Gaziosmanpaşa University

Issue Editor

Assoc. Prof. Dr. Beril ÇAKMAKOĞLU
Ege University

e-ISSN:2792-0178

Volume VII. Issue 3
23 September 2024

Tokat / Turkey

Yegah M¼zikoloji Dergisi Yayın ve Danışma Kurulu

Prof. Dr. Gülçin YAHYA KAÇAR (TR)

Prof. Dr. M. Hakan CEVHER (TR)

Prof. Dr. N. Fikri SOYSAL (TR)

Prof. Dr. M. Serkan UMUZDAŞ (TR)

Prof. Dr. Nuri GÜÇTEKİN (TR)

Prof. Dr. Ubeydullah SEZİKLİ (TR)

Doç. Dr. Emrah HATİPOĞLU (TR)

Doç. Dr. Mehmet SÖYLEMEZ (TR)

Doç. Dr. Yavuz DEMİRTAŞ (TR)

Doç. Dr. Gamze KÖPRÜLÜ (TR)

Dr. Öğr. Üyesi Sedat TAMAY (TR)

Dr. Sabiha TUNÇEL GÜÇTEKİN (TR)

Prof. Dr. Walter FELDMAN (USA)

Prof. Dr. George Dimitri SAWA (USA)

Prof. Dr. Remzi Devletov (Kırım)

Prof. Dr. Batır Matyakubov (Özbekistan)

Prof. Dr. Ilgar İMAMVERDİYEYEV (Azerbaycan)

Prof. Dr. Bhavana PRADYUMNA (Fransa)

Doç. Dr. Ranetta Gafarova (Kırım)

Doç. Dr. Arzu Guliyeva KARAMAN (TR)

Dr. Juan CASTRİLLÓN (USA)

Dr. Risto Pekka PENNANEN (Finlandiya)

Kurucu ve Baş Editör

Doç. Dr. Tolga KARACA

Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi

Sayı Editörü

Doç. Dr. Beril ÇAKMAKOĞLU

Ege Üniversitesi

e-ISSN:2792-0178

Cilt VII. Sayı 3

23 Eylül 2024

Tokat / Türkiye

ABOUT OUR ISSUE

Founder, Editor-in-Chief and Publisher: Assoc. Prof. Dr. Tolga KARACA.

Secretariat: Lect. Funda KEKLİK KAL.

Spelling Editor: Assoc. Prof. Dr. Ahmet Hakan BAŞ.

Language Editor: Assoc. Prof. Dr. Hüseyin MERTOL.

Layout: Assoc. Prof. Dr. Tolga KARACA.

Final Proofreading: Research Assist. Hasan Zahid YURDAGÜL.

Issue Editor: Assoc. Prof. Dr. Beril ÇAKMAKOĞLU.

Technical Editor (Cover and logo design): Research Assist. Bora KANAR.

Web Design and Online Publishing: Assoc. Prof. Dr. Tolga KARACA.

Website Address: <https://dergipark.org.tr/tr/pub/ymd> and www.yegahmd.com

Publish Date: 23 September 2024, in Tokat / Turkey.

Publication Type: Online.

Number of Issues: As of the year 2023, our publications are scheduled to be released four times a year, in March, June, September, and December.

Special Issues: Our journal has the authority to include special issues, subject to the decision of the journal's management, provided that they are outside the months of March, June, September, and December.

Article reviews: After our articles are approved by the editor as a result of plagiarism reports, they are reviewed by at least two field expert referees using the blind refereeing system and made ready for publication by us.

All copyrights and responsibilities of our journal *belong to Yegah Musicology Journal*. No article can be quoted or published without citation.

OUR ISSUE REVIEWERS

[Prof. Dr. Çağhan Adar](#)

[Prof. Dr. Chih-fang Huang](#)

[Prof. Mi-hee Lee](#)

[Prof. Moldir A. Urazaliyeva](#)

[Assoc. Prof. Dr. Ali Orhan Dönmez](#)

[Assoc. Prof. Dr. Ali Bilici](#)

[Assoc. Prof. Dr. Haluk Bükülmez](#)

[Assoc. Prof. Dr. Murat Derebey](#)

[Assoc. Prof. Dr. Ozan Eroy](#)

[Assoc. Prof. Dr. Cevahir Korhan Işıldak](#)

[Assoc. Prof. Dr. Erkan Demirtaş](#)

[Assoc. Prof. Dr. Serkan ÇELİK](#)

[Assoc. Prof. Dr. Ulas Rıfat Akyel](#)

[Assoc. Prof. Nur Ayday](#)

[Assoc. Prof. Maira S. Sultanova](#)

[Assist. Prof. Dr. Safiye Yağcı](#)

[Assist. Prof. Dr. Özkan Özkoç](#)

[Assist. Prof. Dr. Kemal Özavcı](#)

[Assist. Prof. Dr. Turgay Akdağoğlu](#)

[Assist. Prof. Dr. Johee Lee](#)

[Assist. Prof. Dr. Mehmet Kurtuluş](#)

[Assist. Prof. Dr. İdil Onaran](#)

[Assist. Prof. Dr. Sibel Polat](#)

[Assist. Prof. Dr. Yasemin ATA](#)

[Assist. Prof. Dr. Ali ÖZDEK](#)

[Res. Assist. Dr. Rabia Gürbüz Us](#)

[Dr. Koray Öz](#)

[Dr. Dhiya Ulfa](#)

SAYIMIZ HAKKINDA

Kurucu (İmtiyaz Sahibi), Baş Editör ve Yayımcı: Doç. Dr. Tolga KARACA.

Sekreteryaya: Öğr. Gör. Funda KEKLİK KAL.

Yazım Editörü: Doç. Dr. Ahmet Hakan BAŞ.

Dil Editörü: Doç. Dr. Hüseyin MERTOL.

Mizanpaj: Doç. Dr. Tolga KARACA.

Son Okuma: Arş. Gör. Hasan Zahid YURDAGÜL.

Sayı Editörü: Doç. Dr. Beril ÇAKMAKOĞLU.

Teknik Editör (Kapak ve logo tasarımı): Arş. Gör. Bora KANAR.

Web tasarımı, çevrim içi baskı: Doç. Dr. Tolga KARACA.

Website Adresleri: <https://dergipark.org.tr/tr/pub/ynd> ve www.yegahmd.com

Yayınlanma Tarihi: 23 Eylül 2024, Tokat / Türkiye.

Yayın Türü: Çevrim içi.

Yayın Sayısı: Sayılarımız 2023 yılı itibarı ile yılda dört kez olmak üzere, mart, haziran, eylül ve aralık aylarında yayınlanmaktadır.

Özel Sayı: Dergimiz; mart, haziran, eylül ve aralık aylarının dışında olmak koşuluyla, dergi yönetiminin alacağı karar ile özel sayılara yer verme yetkisine sahiptir.

Makale İncelemeleri: Makalelerimiz intihal raporları sonucunda editör onayından geçtikten sonra, kör hakemlik sistemi kullanılarak en az iki alan uzmanı hakem tarafından incelemeye alınarak tarafımızdan yayına hazır hale getirilmektedir.

Dergimizin tüm telif hakları ve sorumluluğu *Yegah Müzikoloji Dergisine* aittir. Atıf yapılmadan hiçbir makaleden alıntı yapılamaz ve yayımlanamaz.

SAYI HAKEMLERİMİZ

[Prof. Dr Chih-fang Huang](#)

[Prof. Dr. Çağhan Adar](#)

[Prof. Mi-hee Lee](#)

[Prof. Moldir A. Urazaliyeva](#)

[Doç. Dr. Ali Orhan Dönmez](#)

[Doç. Dr. Ali Bilici](#)

[Doç. Dr. Haluk Bükülmez](#)

[Doç. Dr. Murat Derebey](#)

[Doç. Dr. Ozan Eroym](#)

[Doç. Dr. Cevahir Korhan Işıldak](#)

[Doç. Dr. Erkan Demirtaş](#)

[Doç. Dr. Serkan ÇELİK](#)

[Doç. Dr. Ulas Rifat Akyel](#)

[Doç. Nur Ayday](#)

[Doç. Maira S. Sultanova](#)

[Dr. Öğr. Üyesi Safiye Yağcı](#)

[Dr. Öğr. Üyesi Özkan Özkoç](#)

[Dr. Öğr. Üyesi Kemal Özavcı](#)

[Dr. Öğr. Üyesi Turgay Akdağoğlu](#)

[Dr. Öğr. Üyesi Johee Lee](#)

[Dr. Öğr. Üyesi Mehmet Kurtuluş](#)

[Dr. Öğr. Üyesi İdil Onaran](#)

[Dr. Öğr. Üyesi Sibel Polat](#)

[Dr. Öğr. Üyesi Yasemin ATA](#)

[Dr. Öğr. Üyesi Ali ÖZDEK](#)

[Dr. Arş. Gör. Rabia Gürbüz Us](#)

[Dr. Koray Öz](#)

[Dr. Dhiya Ulfa](#)

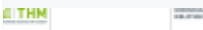
INDEXES

CITATION INDEXES



ANOTHER INDEXES





 LibSearch [FIND](#)

Open Polytechnic
KUKATINI TUWHERA

INDEX  COPERNICUS
INTERNATIONAL

ESJI Eurasian
Scientific
Journal
Index
www.ESJIndex.org



 **ACARINDEX**
academic researches index

* TUAKADEMI

ASOS
indeks

TABLE OF CONTENTS

Research Articles

Review Of The Archives Of State Conservatories Undergraduate Cello Curriculum.....	127-146
<i>Elgün, Ö., Umuzdaş, S.</i>	
The Vocal Cycle “Machines Agricoles” As A Manifestation Of Darius Milhaud’s Creative Credo	147-177
<i>Zharkova, V., Zharkov, O., Shang, Y.</i>	
Lviv (Lemberg) Artefacts Of Theobald Böhm’s Flute Workshop.....	178-201
<i>Karpyak, A., Maksymenko, D., Varyanko, O., Maksymenko, L., Olijnyk, D.</i>	
24 Etudes In 4 Makams For The Visually Impaired	202-215
<i>Özgen, K.</i>	
Research On The Construction Of Ai Composition System Based On Hmms	216-240
<i>Yang, W., Lee, I.</i>	
Techniques Used In Group Recordings Of Strings Instruments	241-264
<i>Tanyeri, B.</i>	
The Tradition Of Reciprocal Taksim In Turkish Music: The Example Of Erol Deran And Aka Gündüz Kutbay’s Segâh Taksim.....	265-282
<i>Bayrakçı, Ö. F.</i>	
Analysis Of Methodological Principles Used In Piano Teaching In The Example Of Elena Gnesina’s “Piano Alphabet”.....	283-313
<i>Gafarova, L.</i>	
Kârs As A Form Of Religious Music	314-337
<i>Bol, Y., Düzbaş, M.</i>	
An Epistemological Perspective On The Relationship Between Music And Metaphysics.....	338-368
<i>Soylu Bağçeci, Fulya.</i>	
Composition Basics Of Works In Zencir Usul And Beste Form	369-392
<i>Bol, Y., Düzbaş, M.</i>	
The Effects Of Callisto Guatelli On The Musical Identity Of Sultan Abdulaziz	392-419
<i>Okçu, S., Yanar, M.</i>	
Curriculums On Common Ground: Comparative Analysis Of Turkish And Music Curriculums.....	420-432
<i>Dönmez, A.</i>	
Music And Cardiovascular Health: The Effects Of Listening To And Performing Music On The Heart.....	433-454
<i>Mert., H., Gündemir, İ. O.</i>	
The Effect Of Instrument Knowledge On Musical Performance	455-477
<i>Mert., H., Özdemir, Y. U.</i>	

İÇİNDEKİLER

Araştırma Makaleleri

Devlet Konservatuvarları Lisans Viyolonsel Müfredatlarına Yönelik Arşivlerin İncelenmesi.....127-146 <i>Elgün, Ö., Umuzdaş, S.</i>	127-146
Darius Milhaud'un Yaratıcı İlkesinin Bir Yansıması Olarak "Machines Agricoles" Vokal Döngüsü.....147-177 <i>Zharkova, V., Zharkov, O., Shang, Y.</i>	147-177
Lviv (Lemberg) Artefaktları: Theobald Böhm'ün Flüt Atölyesi.....178-201 <i>Karpyak, A., Maksymenko, D., Varyanko, O., Maksymenko, L., Oljnyk, D.</i>	178-201
Görme Engelliler İçin 4 Makam 24 Etüt202-215 <i>Özgen, K.</i>	202-215
HMMS Temelli Yapay Zekâ Besteciliği Sistemi İnşası Üzerine Araştırma216-240 <i>Yang, W., Lee, I.</i>	216-240
Yaylı Çalgıların Grup Kayıtlarında Kullanılan Teknikler241-264 <i>Tanyeri, B.</i>	241-264
Türk Müsikiğinde Müşterek Taksim Geleneği-Erol Deran Ve Aka Gündüz Kutbay'ın Segâh Taksim Örneği265-282 <i>Bayrakçı, Ö. F.</i>	265-282
Elena Gnesina'nın 'Piyano Alfabeti' Örneğinde Piyano Öğretiminde Kullanılan Yöntemsel İlkelerin Analizi283-313 <i>Gafarova, L.</i>	283-313
Bir Dinî Müzik Formu Olarak Kârlar314-337 <i>Bol, Y., Düzbaş, M.</i>	314-337
Müzik Ve Metafizik İlişkisine Epistemolojik Bir Bakış338-368 <i>Soylu Bağçeci, Fulya.</i>	338-368
Zencir Usulünde Ve Beste Formundaki Eserlerin İnşa Rükünleri369-392 <i>Bol, Y., Düzbaş, M.</i>	369-392
Callisto Guatelli'nin Sultan Abdülaziz'in Müzikal Kimliği Üzerindeki Etkileri392-419 <i>Okçu, S., Yanar, M.</i>	392-419
Ortak Zeminde Öğretim Programları-Türkçe Dersi İle Müzik Dersi Öğretim Programlarının Karşılaştırmalı Analizi.....420-432 <i>Dönmez, A.</i>	420-432
Müzik Ve Kardiyovasküler Sağlık Müzik Dinlemenin Ve İcra Etmenin Kalp Üzerindeki Etkileri433-454 <i>Mert., H., Gündemir, İ. O.</i>	433-454
Enstrüman Bilgisinin Müzikal Performansa Etkisi.....455-477 <i>Mert., H., Özdemir, Y. U.</i>	455-477



Makalenin Türü / Article Type : Araştırma Makalesi/ Research Article
Geliş Tarihi / Date Received : 26.07.2024
Kabul Tarihi / Date Accepted : 13.08.2024
Yayın Tarihi / Date Published : 23.09.2024
DOI : <https://doi.org/10.51576/ymd.1522743>
e-ISSN : 2792-0178

İntihal/Plagiarism: Bu makale, en az iki hakem tarafından incelenmiş ve intihal içermediği teyit edilmiştir. / This article has been reviewed by at least two referees and confirmed to include no plagiarism.

DEVLET KONSERVATUVARLARI LİSANS VİYOLONSEL MÜFREDATLARINA YÖNELİK ARŞİVLERİN İNCELENMESİ

ELGÜN, Özgür¹
UMUZDAŞ, Serpil²

ÖZ

Konservatuvar eğitimi, alana özgü bir iç program ve müfredatla yürütülmektedir. Temelde sanatçı yetiştirmek amacıyla kurulan sistemde, müfredat ve işleyişe yönelik ortak ve farklı yönler olabilmektedir. Program ve işleyiş, şeffaflık ilkesiyle paydaşların erişiminde olmalıdır. Bu çalışma, Türkiye'deki konservatuvarların ilgili öğretim elemanlarının lisans viyolonsel müfredatlarına ilişkin bireysel arşivlerinden elde edilen dokümanların incelenmesini ve değerlendirilmesini içermektedir. Bu bütüncül araştırmaya; konservatuvarlarında viyolonsel lisans eğitimi veren kurumlardan, Ankara Hacettepe Üniversitesi, İzmir Dokuz Eylül Üniversitesi, Edirne Trakya Üniversitesi, Bursa Uludağ Üniversitesi, Antalya Akdeniz Üniversitesi Devlet Konservatuvarları ile Ankara Bilkent Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi'nin müfredatları dahildir. Bu

¹ Dr. Öğr. Üyesi., Aydın Adnan Menderes Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Müzik Bölümü, Yaylı Çalgılar Anasanat Dalı, ozgurelgun@gmail.com, ORCID: [0000-0003-2341-7792](https://orcid.org/0000-0003-2341-7792)

² Prof. Dr., Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Türk Müziği Bölümü, sumuzdas@hotmail.com, ORCID: [0000-0002-6013-2406](https://orcid.org/0000-0002-6013-2406)

müfredatlarda sınıf düzeyine göre zorunlu ve ihtiyari eserler belirlenerek bir standart yakalamaya çalışılmıştır. Mevcut çalışma, konservatuvarların viyolonsel lisans ders içeriklerini; etüt, sonat, konçerto ve Bach süitleri dönem ve sınıflara göre incelemektedir. Çalışmanın en önemli özelliği, yazarların; tarihi ve güncel arşivlere ulaşım derlemeleriyle, bütüncül ve karşılaştırmalı bir belge elde edilmesidir. Hazırlanan dokümandan, öncelikli olarak kurumsal program yapımcılar, öğretim elemanları ve öğrencilerin yararlanması beklenmektedir.

Anahtar Kelimeler: Viyolonsel, müfredat, devlet konservatuvarı, lisans eğitimi, arşiv.

REVIEW OF THE ARCHIVES OF STATE CONSERVATORIES UNDERGRADUATE CELLO CURRICULUM

ABSTRACT

The conservatory education provided within conservatories is conducted by a field-specific internal program and curriculum. The system, which is primarily designed to cultivate artistic talent, may encompass both shared and distinct elements within its curriculum by the principles of transparency and accountability. This study entails an examination and evaluation of the documents obtained from the individual archives of the relevant faculty members of conservatories in Turkey regarding their undergraduate cello curricula. This comprehensive study encompasses the curricula of several prominent conservatories in Turkey, including those of Ankara Hacettepe University, İzmir Dokuz Eylül University, Edirne Trakya University, Bursa Uludağ University, Antalya Akdeniz University State Conservatories, and Ankara Bilkent University Faculty of Music and Performance and operational framework. The program and its functioning should be accessible to all relevant stakeholders, in academic Arts. In these curricula, an effort was made to establish a standard by determining the required and optional repertoire according to the grade level. The present study examines the cello undergraduate course contents of conservatories, including etudes, sonatas, concertos, and Bach suites by period and grade. Of particular note is the authors' achievement of a comprehensive and comparative document by accessing and compiling historical and contemporary archives. It is anticipated that this document will prove beneficial to institutional program makers, teaching staff, and students alike.

Keywords: Cello, curriculum, state conservatory, undergraduate education, archive.

GİRİŞ

Türkiye’de Klasik Batı Müziği eğitimi veren konservatuvarlar, genel olarak ilkokuldan sonra kabul sağlamakla birlikte, öğrenciye; lisans ve lisansüstü düzeyindeki eğitimini burada devam ettirme imkânı da verebilmektedir. Yeteneğe ilişkin özel şartlar gerektiren konservatuvar eğitimi, lisansa kadar Millî Eğitim Bakanlığı’na, lisans ve lisansüstü düzeyinde Yüksek Öğretim Kurumu’na bağlı olarak özel bir iç program ve müfredatla yürütülmektedir. Dünya’da yaygın olarak kurumlaşarak mesleki eğitim veren konservatuvarlarda; müzik, tiyatro, bale gibi sanat dalları bulunmaktadır. Bu kurumların temel amacı sanatçı yetiştirmektir. Ortak amaçları olsa da akademik anlayış farklılıkları ile uygulamada da farklılıklar görülebilmektedir. Temel bir sistemin içinde kurulan bu farklılıklar olasıdır ve özgünlüğü sağlar. Ancak iç program ve işleyiş, şeffaflık ilkesiyle paydaşların erişiminde olmalıdır. Bu içeriğin; kabul ve devam şartları, müfredat, ölçme değerlendirme kriterleri gibi belli başlıklarla dijital olarak sunulması beklenir. Ancak bazı akademik web sitelerinde güncel ve yeterli bilgilerin yer almadığı gözlenmektedir.

Konservatuvarlardaki müzik eğitimi, çalgı eğitimi temelinde yürütülmektedir. Burada, çalgı eğitimi programının hedeflerine yönelik olarak teknik ve müzikal becerileri kapsayan etüt ve eserler seslendirilmektedir (Umuzdaş, 2013: 1223). Çalgıya başlama yaşındaki farklılıklar (Bal, 2019: 22) gibi nedenlerle öğrencilerin eriştiği düzeylerde değişiklik gözlenebilmektedir. Hazır bulunuşluluk düzeyindeki olası bu farklılıklar, lisans düzeyinde devam edebilmektedir. Ancak her sınıf düzeyinde zorunlu ve ihtiyari eserler belirlenerek bir standart yakalamaya çalışılır. Mevcut çalışma, konservatuvarlar viyolonsel lisans ders içeriklerini; etüt, sonat, konçerto ve Bach süitleri dönem ve sınıflara göre incelemektedir. Çalışmanın en önemli özelliği, yazarların; tarihi ve güncel arşivlere ulaşım derlemeleriyle, bütüncül ve karşılaştırmalı bir belge elde edilmesidir. Hazırlanan dokümandan, öncelikli olarak kurumsal program yapıcılar, öğretim elemanları ve öğrencilerin yararlanması beklenmektedir.

YÖNTEM

Araştırma; nitel betimsel yöntem ile tarama modelinde yürütülmüştür. Çalışmada; çoğu veri, gönüllü akademik personelin sağladığı kişisel arşivlerden elde edilmiştir. Bunun yanı sıra ilgili web sitelerindeki kısıtlı dokümandan elde edilen verilerin sistemli olarak incelenmesi ve

değerlendirilmesi yapılmıştır. Sağlanan belgeler gizli bir bilgi içermemektedir. Ayrıca veriler görüş vs. içermediğinden etik izin gerektirmemektedir. Mevcut çalışmayla hazırlanan kapsayıcı ve güncel doküman; dönem ve sınıfa göre eser ve etüt isimlerini ve ilgili belirtke tablosunu sunar. Makalede veriler birinci yazar tarafından toplanmış ve tablolaştırılmıştır, diğer kısımlar ikinci yazar tarafından yazılmıştır.

Araştırma için; viyolonsel dalında lisans düzeyinde eğitim verme koşulunu sağlayan konservatuvarlardan; Ankara Hacettepe Üniversitesi, İzmir Dokuz Eylül Üniversitesi, Edirne Trakya Üniversitesi, Bursa Uludağ Üniversitesi, Antalya Akdeniz Üniversitesi Devlet Konservatuvarları ile Ankara Bilkent Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi müfredatları dahildir.

BULGULAR

1. Konservatuvarların Lisans Viyolonsel Programındaki Zorunlu Etüt Sayısı

Düzye	Hacettepe	Dokuz Eylül	Trakya	Uludağ	Akdeniz	Bilkent
1. Sınıf	3 Etüt	1 Etüt	4 etüt	2 Kapris	Belirtmemiş	4 etüt
2. Sınıf	3 Etüt	1 Etüt	4 etüt	2 Kapris	Belirtmemiş	4 etüt
3. Sınıf	4 Etüt	1 Etüt	4 etüt	2 Kapris	Belirtmemiş	4 etüt
4. Sınıf	3 Etüt	1 Etüt	4 etüt	2 Kapris	Belirtmemiş	4 etüt

Tablo 1. Zorunlu etüt sayısı.

2. Lisans Viyolonsel Programındaki Zorunlu Sonat Sayısı

Sonatlar	Hacettepe	Dokuz Eylül	Trakya	Uludağ	Akdeniz	Bilkent
1. Sınıf	1 Sonat	1 Sonat	1 Sonat	1 Sonat	1 Sonat	1 Sonat
2. Sınıf	1 Sonat	1 Sonat	1 Sonat	1 Sonat	1 Sonat	1 Sonat
3. Sınıf	1 Sonat	1 Sonat	1 Sonat	1 Sonat	1 Sonat	1 Sonat
4. Sınıf	1 Sonat	1 Sonat	1 Sonat	1 Sonat	1 Sonat	1 Sonat

Tablo 2. Zorunlu sonat sayısı.

3. Konservatuvarların Lisans Viyolonsel Programındaki Zorunlu Konçerto Sayısı

Konçertolar	Hacettepe	Dokuz Eylül	Trakya	Uludağ	Akdeniz	Bilkent
1. Sınıf	1 Konçerto	1 Konçerto	1 Konçerto	1 Konçerto	1 Konçerto	1 Konçerto
2. Sınıf	1 Konçerto	1 Konçerto	1 Konçerto	1 Konçerto	1 Konçerto	1 Konçerto
3. Sınıf	1 Konçerto	1 Konçerto	1 Konçerto	1 Konçerto	1 Konçerto	1 Konçerto
4. Sınıf	1 Konçerto	1 Konçerto	1 Konçerto	1 Konçerto	1 Konçerto	1 Konçerto

Tablo 3. Zorunlu konçerto sayısı.

4. Konservatuvarların Lisans Viyolonsel Müfredatlarındaki Zorunlu Bach Süitler

Bach Süitler	Hacettepe	Dokuz Eylül	Trakya	Uludağ	Akdeniz	Bilkent
1. Sınıf	No.1 veya 2	No.2	Belirtilmemiş	No. 1 veya 2	No.1 veya 2	No.2
2. Sınıf	No.2 veya 3	No.3	Belirtilmemiş	No.3	No.2 veya 3	No.3
3. Sınıf	No.3 veya 4 veya 5	No.4	Belirtilmemiş	No.4	No.2 veya 3 veya 4	No.4
4. Sınıf	No.4 veya 5 veya 6	No.5 veya 6	Belirtilmemiş	No.5 veya 6	No.4 veya 5 veya 6	No.5

Tablo 4. Zorunlu Bach süitler.

5. Konservatuvarların Lisans Viyolonsel Müfredatlarındaki Zorunlu Etüt ve Eserler

Hacettepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı lisans viyolonsel etütleri:

Lisans 1, L. R. Feuillard (La Technique du V. Cello vol. 6, 7), Duport (21), Grützmacher (vol. 1), R. Matz (Pus vol. 4), Popper (op. 83 vol. 1,2,3), Kreutzer (22 Studies), Cossmann (Concert Studies; Op. 10), Piatti, Servais, Rode, Franchomme (12 Caprices) ve benzeri.

Lisans 2, L. R. Feuillard: La Teknique du V. Cello vol. 6,7 – Duport 21- Grützmacher vol. 1, 2 – Popper op. 83 vol. 1,2,3 – Kreutzer 22 Studies – Cossmann Concert Studies Op. 10- Piatti – Servais – Franchomme 12 Caprices- Silva ve benzeri, 7 arızalı minörleriyle Feuillard, Cossmann veya benzerlerinden.

Lisans 3, Bazelaire (3, 4), P. Rode, L. R. Feuillard (La Technique du V. Cello vol. 6, 7), Dotzauer (4), Duport (21), Grützmacher (vol. 2), Popper (op. 83 vol. 3, 4), Kreutzer (42), Kummer, Cossmann (Concert Studies Op. 10), Piatti, Servais, Franchomme (12 Caprices), Silva ve benzeri.

Lisans 4, Bazelaire (3, 4), Stutschevsky (4), P. Rode, L. R. Feuillard (La Technique du V. Cello vol. 7, 8), Dotzauer (4), Duport (21), Grützmacher (vol. 2), Popper (op. 83 vol. 3, 4), Kreutzer (42), Kummer, Cossmann (Concert Studies Op. 10), Piatti, Servais, Franchomme (12 Caprices), Silva, Mainardi ve benzeri.

Hacettepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı lisans viyolonsel sonatları;

Lisans 1, Boccherini (4, 5), Beethoven (Varyasyonlar 1, 2), Haydn (Do), M. Marais (La Folia), Breval (Sol majör), Bach (1, 2), Francoeur (Mi majör) ve benzeri.

Lisans 2, Boccherini (No. 6), Beethoven (No. 4, varyasyonlar), Haydn (Do), Bach (No. 1, 2), Saygun, Grieg, Brahms (No. 1), Debussy, Böelmann, Schumann (5 stücke), Chopin ve benzeri.

Lisans 3, Boccherini (No. 6), Beethoven (No. 3, 5), Bach (2, 3), Shostakovich, Reger, De Falla (Süit), Saygun, Grieg, Brahms (No. 1), Debussy, Schumann (5 stücke), Chopin, Strauss, Mendelssohn ve benzeri.

Lisans 4, Prokofyev, Beethoven (No. 3, 5), Bach (2, 3), Valentini, Franck, Kodaly, Rachmaninov, Lalo, Shostakovich, Reger, Faure (No. 1, 2), Stravinsky (Süit), Schubert, Hindemith, Britten, Cassado, Locatelli, De Falla (Süit), Saygun, Grieg, Brahms (No. 2), Debussy, Strauss, Mendelssohn ve benzeri.

Hacettepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı lisans viyolonsel konçertoları,

Lisans 1, Böelmann (Syn. Vry), Saint-Saens, Haydn (Do majör), E. Lalo, D. Von Goens, Roussel (Koncertino), Goltermann, Romberg, Davidoff, Klengel, Tartini, Boccherini ve benzeri.

Lisans 1, Elgar, Lalo, Milhaud (No. 1), P. E Bach (La), Kabalevsky (No. 1), Popper, Romberg, Davidoff, Klengel, Tartini, Boccherini ve benzeri.

Lisans 3, Bloch, Khacaturian, Çaykovski (Rococo Vry), Respighi (Vry), Saint-Saens (No. 2), Elgar, Milhaud (No. 1), Delius, P. E Bach (La), Kabalevsky (No. 1), Popper, Romberg, Davidoff, Klengel, Tartini, Boccherini ve benzeri.

Lisans 4, Haydn (Re), Dvorak, Bloch, Khacaturian, Çaykovski (Rococo Vry), Respighi (Vry), Elgar, Milhaud (No. 1, 2), Schumann, Shostakovich (No. 1, 2), Prokofyev, Barber, Honneger, Saygun, Kodallı, Alnar, Akses, Hindemith, Delius, P. E Bach (La), Kabalevsky (No. 1, 2), Davidoff, Boccherini ve benzeri.

Hacettepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı lisans viyolonsel Bach solo sütünler,

Lisans 1, Bach No. veya 2.

Lisans 2, Bach No.3 veya 3.

Lisans 3, Bach No. 3 veya 4 veya 5.

Lisans 4, Bach No.4 veya 5 veya 6.

Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı lisans viyolonsel etütleri;

Lisans 1, Dotzauer Vol. III & IV, D. Popper Op. 73, F.A. Kummer Op. 60, F.W. Grützmacher Op. 38 Vol. II, A.F. Servais Caprices Op. 11 (sınıf güçlüğünde olanlar), A. Pıattı Caprices Op. 25 (sınıf güçlüğünde olanlar), J.L. Duport 21 Etüden, J. Stutschewsky Vol. III, J. Klengel Vol. III & IV, L.R. Feuillard Cello Teknik Vol. VI, A. Franchomme 12 Caprices.

Lisans 2, A. Pais, P. Bazelaire, J.F. Dotzauer Vol. IV, D. Popper Op. 73, F.W. Grützmacher Vol. II, J.L. Duport 21 Etüden, A.F. Servais Caprices, A. Pıattı, Caprices, A. Franchomme 12 Caprices.

Lisans 3, Dotzauer Vol. IV, Feuillard Vol. VII & VIII, A. Franchomme Caprices, F.W. Grützmacher Vol. II, A. Pais 20 Etüden, A. Pıattı Caprices, D. Popper Op. 73, A.F. Servais Caprices.

Lisans 4, Dotzauer Vol. IV, Feuillard Vol. VII & VIII, A. Franchomme Caprices, F.W. Grützmacher Vol. II, E. Mamardı, A. PAIS, A. Pıattı Caprices, D. Popper Op. 73 Vol. III & IV, A.F. Servais Caprices, P. Tortellier.

Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı lisans viyolonsel sonatları;

Lisans 1, L. van Beethoven No. 1, 2, J.B. Breval Sol Majör, L. Boccherini, F. Francoeur, M. Marais “*La Folia*”, J.S. Bach ve benzeri.

Lisans 2, R. Schumann “*5 Stücke im Folkston*”, L. van Beethoven No. 2, 5 veya 7 Varyasyon, J.S. Bach, J. Brahms mi minör, L. Boccherini Sol Majör veya “*Dodici Sonat*” ve benzeri.

Lisans 3, Beethoven No. 4, J.S. Bach gamba sonat No. 3, J. Brahms mi minör, C. Debussy, M. de Falla “*Suite Populaire Espagnole*”, C. Franck La Majör, F. Mendelssohn, A.A. Saygun, E. Grieg, D. Shostakovich, R. Strauss, M. Reger ve benzeri.

Lisans 4, S. Barber, Beethoven No. 3 La Majör, J. Brahms Fa Majör, B. Britten Do Majör, L. Boccherini No. 6, G. Cassado, F. Chopin, C. Debussy, E. Dohnanyı Op. 8, G. Faure No. 1, 2, C. Franck, P. Hindemith, Z. Kodaly, E. Lalo, E. Grieg, P. Locatelli, B. Martinu No. 1, 2, F. Mendelssohn Variations, F. Mendelssohn No. 1, 2, S. Prokofiev, S. Rachmaninov, M. Reger, C. Saint-Saëns No. 1, 2, Saygun veya Partita, D. Shostakovich, F. Schubert “*Arpeggione*”, R. Strauss, I. Stravinsky “*Suite Italienne*”, G. Valentini ve benzeri.

Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı lisans viyolonsel konçertoları;

Lisans 1, L. Boccherini Si Bemol Majör, C. Davidoff (sınıf gücünde olanlar), G. Goltermann (sınıf gücünde olanlar), B. Romberg (sınıf gücünde olanlar), J. Klengel (sınıf gücünde olanlar), D. von Göens, G. Tartini (sınıf gücünde olanlar), C.P.E. Bach la minör, C. Saint-Saëns la minör, L. Boellmann Symphonic Variations op. 23 ve benzeri.

Lisans 2, L. Boccherini Si Bemol Majör, E. Elgar, E. Lalo, D. Milhaud No. 1, J. Haydn Do Majör, C.P.E. Bach la minör, C. Saint Saens ve benzeri.

Lisans 3, E. Bloch “*Schelomo*”, E. Elgar, J. Haydn Do Majör, D. Kabalevsky No. 1, 2, A. Khachaturian, E. Lalo, O. Respighi Variations ve benzeri.

Lisans 4, F. Alnar, S. Barber, E. Bloch “*Schelomo*”, F. Delius, A. Dvorak, E. Elgar, A. Khachaturian, J. Haydn Re Majör, A. Honegger, D. Kabalevsky, N. Kodallı, N. Miaskovsky, S. Prokofiev Symphony Concertante, D. Shostakovich No. 1, 2, R. Schumann, R. Strauss “*Don Quixote*”, P.I. Tchaikovsky Rococo Variation ve benzeri.

Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı lisans viyolonsel Bach sütleri;

Lisans 1, Bach No. veya 2.

Lisans 2, Bach No.3

Lisans 3, Bach No.4

Lisans 4, Bach No.5 veya 6.

Trakya Üniversitesi Devlet Konservatuvarı lisans viyolonsel etütleri;

Lisans 1, Piatti 12 Kapris Op.2, J. Franchomme 12 Kapris Op. 7, Popper Etüt Kitabı Op.73, Grützmacher Etüt Kitabı Op.38, Servais 6 Kapris Op. 11, Dotzauer 113 Etüt III veya IV. Kitap, Duport 21 Etüt Kitabı.

Lisans 2, Dotzauer 113 Etüt III. veya IV. Kitap, Popper Etüt Kitabı Op.73, A. Kummer “İki viyolonsel için 92 Etüt” Op. 60, A. Piatti 12 Kapris Op.25, A. Nölck Etüt No.8 A-dur, F. Grützmacher Etüt Kitabı Op.38, J. Schofield “Yay ve Parmaklar için 12 Teknik Çalışma Kitabı”, J. L. Duport 21 Etüt Kitabı, A. J. Franchomme 12 Kapris Op. 7.

Lisans 3, D. Popper Etüt Kitabı Op.73, J. Schofield “Yay ve Parmaklar için 12 Teknik Çalışma Kitabı”, A. Piatti 12 Kapris Op.25, M. Bukinik “4 Konser Etüdü” No.4 F-moll, F. Dotzauer 113 Etüt IV. Kitap, J. L. Duport 21 Etüt Kitabı, A. Servais 6 Kapris Op.11, A. Franchomme 12 Kapris Op.7.

Lisans 4, D. Popper Etüt Kitabı Op.73, A. Piatti 12 Kapris Op.25, J. Franchomme 12 Kapris Op. 7, J. L. Duport 21 Etüt Kitabı, M. Bukinik “4 Konser Etüdü” No.4 F-moll, F. Grützmacher Op.38.

Trakya Üniversitesi Devlet Konservatuvarı lisans viyolonsel sonatları;

Lisans 1, L. V. Beethoven Piyano & Viyolonsel Sonatları, L. Boccherini 6 Sonat, F. Francoeur Sonat E-dur, S. Prokofiev Sonat Op. 119 C-dur, J. S. Bach Viola da Gamba Sonatı (ilk 3’ünden biri), Shostakovich Sonat Op.40, Brahms Sonat 1 veya 2.

Lisans 2, L. V. Beethoven Piyano ve Viyolonsel Sonatları, C. Frank Sonat Op.42, L. Boccherini 6 Sonat, G. Valentini Sonat Op.8 E-dur, D. Shostakovich Sonat Op.40 D-moll, S. Prokofiev Sonat

Op.119 C-dur, A. J. Franchomme “İkili Büyük Konçertant” E-dur B.70, J. Brahms Sonat No.1 E-moll & F Major No.2.

Lisans 3, L. V. Beethoven Piyano ve Viyolonsel Sonatları, D. Shostakovich Sonat Op.40 D-moll, J. Brahms Sonat Op.38 No.1 E-moll veya Op.99 No. F-dur, S. Rachmaninov Sonat Op.19, F. Francoeur Sonat E-dur, F. Mendelssohn Sonata Op.45 No. 1 in B-dur veya Op.58 D-dur No.2 g) E. Grieg Sonat Op.36, C. Frank Sonat Op.42, A. A. Saygun Sonat Op.12.

Lisans 4, L. V. Beethoven Piyano ve Viyolonsel Sonatları, D. Shostakovich Sonat Op.40 D-moll, J. Brahms Sonat Op.38 No.1 E-moll veya Op.99 No. F-dur, S. Rachmaninov Sonat Op.19, R. Schumann 5 Parça” Op.102, F. Mendelssohn Sonata Op.45 No. 1 in B-dur veya Op.58 D-dur No.2 g) S. Prokofiev Sonat Op.119 C-dur, C. Debussy Sonat D-moll, G. Valentini Sonat Op.8 E-dur, P. Locatelli Sonat D-dur, F. Chopin Sonat Op.65 G-moll, R. Strauss Sonat Op.6 F-dur, E. Grieg Sonat Op.36, C. Frank Sonat Op.42, A. A. Saygun Sonat Op.12.

Trakya Üniversitesi Devlet Konservatuvarı lisans viyolonsel konçertoları:

Lisans 1, Saint-Seans Konçerto A-minor, K. Davidov Konçerto (4 konçertodan biri), D. Kabalevsky Konçerto (Op. 49 G-moll No.1 veya Op.77 C-moll No.2), A. Khachaturian Konçerto E-moll, J. Haydn Konçerto C-dur, E. Lalo Konçerto D-moll, T. Khrennikov Konçerto C-dur No. I, J. Haydn Konçerto D Major.

Lisans 2, K. Davidov Konçerto(4 konçertodan biri), E. Lalo Konçerto D-moll, J. Haydn Konçerto D-dur, Saint-Seans Konçerto Op.119 No.2 D-moll, A. Khachaturian Konçerto E-moll, E. Elgar Konçerto Op.85 E-moll, D. Kabalevsky Konçerto (Op. 49 G-moll No.1 veya Op.77 C-moll No.2) h) T. Khrennikov Konçerto C-dur No. I, D. Milhaud Konçerto Op.136 No.1.

Lisans 3, J. Haydn Konçerto D-dur, E. Lalo Konçerto D-moll, D. Shostakovich Konçerto Op.107 No.1 Es-dur, R. Schumann Konçerto Op. 129 A-moll, A. Khachaturian Konçerto E-moll, K. Davidov Konçerto No.2 veya No.4, P. Tchaikovsky “Rokoko Teması Üzerine 12 Varyasyon” Op. 33 i) B. Romberg Konçerto Op.56 No.9 veya Op.75 No.10, A. Khachaturian Konçerto E-moll, E. Elgar Konçerto Op.85 E-moll, A. A. Saygun Konçerto Op.74.

Lisans 4, A. Dvorak Konçerto Op. 104 B-moll, P. Tchaikovsky “Rokoko Teması Üzerine 12 Varyasyon” Op.33, R. Schumann Konçerto Op. 129 A-moll, E. Lalo Konçerto D-moll, D. Shostakovich Konçerto Op.107 No.1 Es-dur, E. Elgar Konçerto Op.85 E-moll, K. Davidov Konçerto No.2, A. Khachaturian Konçerto E-moll, J. Haydn Konçerto D-dur.

Trakya Üniversitesi Devlet Konservatuvarı lisans düzeyi müfredatındaki J.S. Bach solo süitleri bilgisine ulaşamamıştır.

Uludağ Üniversitesi Devlet Konservatuvarı lisans viyolonsel etütleri;

Lisans 1, A.Franchoime 12 kapris, A.Piatti kapris, F.Grützmacher Op.38 Kitap 1, 2, D. Popper Op.73, A.F. Servais kapris, Op.11, J.L.Duport 21 etüt.

Lisans 2, A.Franchoime 12 kapris A.Piatti kapris, F.Grützmacher Op.38, D. Popper Op.73 No: 20, A.F. Servais kapris Op.11.

Lisans 3, A. Franchoime 12 kaprisler A.Piatti kaprisler A.F. Servais kaprisler Op.11 F.Grützmacher Op.38 2. kitap.

Lisans 4, M. Bukinik Konzert etud, A. Piatti kaprisler, F. Grützmacher Op.38 2.kitap, A.F. Servais kaprisler Op.11, A. Franchoime 12 kapris.

Uludağ Üniversitesi Devlet Konservatuvarı lisans viyolonsel sonatları;

Lisans 1, F.Francoeur, J.B. Breval G Maj, L. van Beethoven Varyasyonlar, L. van Beethoven Sonatlar, M. Marais La Folia.

Lisans 2, L. van Beethoven No: 3,4,5, L.Boccherini A Major G Majör, J.Brahms E.Grieg, R.Schumann Fantasiestücke.

Lisans 3, A.A. Saygun Op.12 L. van Beethoven 3,4,5 J.Brahms, C.Debussy S.Prokofiev Op.119, D. Schostakovich Op.40, S. Rachmaninov, F. Schubert Arpeggione, R. Schumann fantasiestücke, R.Schumann 5 stücke im volkston.

Lisans 4, A.A. Saygun Op.12, L. van Beethoven 3,5, J. Brahms, C. Debussy, S. Prokofiev Op.119, D. Schostakovich Op.40, S. Rachmaninov, F. Schubert Arpeggione, P. Locatelli Re Majör C. Frank.

Uludağ Üniversitesi Devlet Konservatuvarı lisans viyolonsel konçertoları;

Lisans 1, L. Boccherini B flat majör L. Boelmann Senfoni Varyasyonlar, J. Haydn in C Majör, C.Saint-Seans, A. Khacaturyan.

Lisans 2, L. Boccherini si bemol major, E. Lalo, J. Haydn Do Majör, C.Saint-Seans, E. d'Albert in Do Majör.

Lisans 3, E. Elgar, E. Lalo, J. Haydn Re Major, P.I. Tchaikovsky Rococo variations, R. Schumann, E. d'Albert in Do Majör.

Lisans 4, A. Dvorak, D. Schostakovich, E. Elgar, E. Lalo, J. Haydn in Re Majör
P.I. Tchaikovsky Rococo varyasyonlar, R. Schumann, A. Honegger, D. Kabalevsky No: 2.

Uludağ Üniversitesi Devlet Konservatuvarı lisans Bach viyolonsel sütünleri;

Lisans 1, Bach No.1 veya 2.

Lisans 2, Bach No.3.

Lisans 3, Bach No.4.

Lisans 4, Bach 5 veya 6.

Akdeniz Üniversitesi Antalya Devlet Konservatuvarı lisans viyolonsel etütleri;

Lisans 1, Op.8'den 36'ya kadar Minardi, 7 arızalı minörleri ile Feuillard, Cossmann ve benzerleri, Feuillard La Technique du V. Cello vol 6 ve 7, Dupord 21, Grutzmacher vol 1, R. Matz pus vol 4, Popper Op 83 Vol 1,2,3, Kreutzer 22 Studies, Cossmann Concert Studies Op.10, Piatti, Servais, Franchomme 12 Caprices.

Lisans 2, Feuillard, Sevcik Op.8 No:41'e kadar, 7 arızalı minörleri ile, Feuillard, Cossmann veya benzerleri, Lisans 1'den kalan eksikliklerin tamamlanması, Feuillardla technique du V. Cello vol, 6,7, Dupord 21, Grutzmacher vol 1,2, Popper Op. 83 vol. 1,2,3, Kreutzer 22 Studies, Cossmann Concert Studies op.10, Piatti, Servais, Franchomme12 Caprices, Silva.

Lisans 3, Feuillard, Sevcik Op.8 No:46'ya kadar, 7 arızalı minörleri ile Feuillard, Cossmann veya benzerlerinden, Lisans 2'den kalan eksikliklerin tamamlanması, Bazelaire 3,4, P. Rode, Feuillard La technique du V. Cello vol 7,8, Dupord 21, Grutzmacher 2, Dotzauer 4, Popper

Op. 83 Vol 3 ve 4, Kreutzer 42, Kummer, Cossmann Concert Studies op.10, Piatti, Servais, Fanchomme 12 Caprices, Silva.

Lisans 4, Sevcik Op.8 No:56'ya kadar, 7 arızalı minörleriyle, Lisans 3'den kalan eksikliklerin tamamlanması, Bazelaire 3,4, Dupord 21, Feuillard: La technique du V. Cello vol 7,8, Grutzmacher vol 2, Dotzauer 4, Popper Op. 83 Vol 3 ve 4, Kreutzer 42, Stutschevsky 4, Rode, Cossmann Concert Studies Op.10, Piatti, Servais, Franchomme Caprices, Silva, Mainardi.

Akdeniz Üniversitesi Antalya Devlet Konservatuvarı lisans viyolonsel sonatları;

Lisans 1, Boccherini 4,5, Beethoven 1,2-varyasyonlar, M. Marais la Folia, Breval Sol Majör, Haydn Do Majör, Bach 1,2, Franceor Mi, Saygun Partita solo.

Lisans 2, Boccherini 6, Beethoven 4 varyasyonlar, Haydn Do, Bach 1,2, Saygun, Grieg Brahms 1, Debussy, Boelman, Schumann 5 stuck, Chopin.

Lisans 3, Boccherini 6, Beethoven 3,5 varyasyonlar, Bach 2,3, Şostakoviç, Reger, De Falla suit, Chopin, Saygun, Grieg, Brahms 1, Debussy, Strauss, Mendelssohn.

Lisans 4, Beethoven 3,5, Shostakovich, Prokofiev, Brahms 2, Reger, Saygun, Debussy

Strauss, Mendelssohn 2, Lalo, Valantini, Franck, Kodaly, Rachmaninov, Faure 1,2, Stranvsky suit, Schubert, Hindemith, Britten, Saint-Saens 2, Cassado, Locatelli.

Akdeniz Üniversitesi Antalya Devlet Konservatuvarı lisans viyolonsel konçertoları;

Lisans 1, Boelmann Syn. Vry., Saint-Saens, Haydn Do Majör, Lalo, D. Von Goens, Rossel Concertino, Goltermann, Romberg, Davidoff, Klengel.

Lisans 2, Elgar, Lalo, Delius, Milhaud 1, Ph. Em. Bach La, Kabalevsky 1, Popper, Romberg, Davidoff, Klanger, Tartini, Boccherini.

Lisans 3, Bloch, Haçaturian, Kabalevsky I, Çaykovski Rococo varyasyon, Respigi vr., Elgar, Lalo, Saint-Saens 2, Ph. Em. Bach La, Delius, Milhaud 1, Romberg, Davidoff, Klengel, Boccherini.

Lisans 4, Haydn 2, Haçaturian, Kabalevsky 1,2, Çaykovski Rococo varyasyon, Elgar, Dvorak, Bloch, Lalo, Ph. Em. Bach La, Milhaud 1,2, Schumann, Şostakoviç 1,2, Prokofiev, Barber, Honegger, Saygun, Kodallı, Alnar, Akses, Hindemith, Davidoff, Boccherini.

Akdeniz Üniversitesi Antalya Devlet Konservatuvarı lisans viyolonsel Bach solo sütünleri;

Lisans 1, Bach No.1 veya 2.

Lisans 2, Bach No.2 veya 3.

Lisans 3, Bach No.3 veya 4 veya 5.

Lisans 4, Bach No.4 veya 5 veya 6.

Bilkent Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi Müzik Bölümü lisans viyolonsel etütleri;

Lisans 1,2,3,4, Dotzauer vol.3, Stutschovsky vol.3, Feuillard etüt vol.6, Popper op.73, Duport 21, Grutzmacher op.38 vol.1, Franchomme 12 Kapris.

Bilkent Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi Müzik Bölümü lisans viyolonsel sonatları;

Lisans 1, Beethoven 2. veya 4. Sonat, Boccherini, Reger.

Lisans 2, Debussy, Schumann 5 stuck im Folkston, Grieg, Strauss, Beethoven 5. Sonat.

Lisans 3, Mendelssohn 1-2, Beethoven 3. Sonat, Valentini, Shostakovich, M. de Falla İspanyol sütünleri, Brahms sonat No.1, St Saens Sonat 1 ve 2, Mendelsshon Varyasyonlar.

Lisans 4, Prokofiev, Schubert, Locatelli Re, Boccherini La No.6, Brahms II, C. Franck, Kodaly, Rachmaninoff, Lalo, Faure 1-2.

Bilkent Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi Müzik Bölümü lisans viyolonsel konçertoları;

Lisans 1, St. Saens, Goltermann (sınıf güçlüğünde olanlar) Konçertodan 1 bölüm, Boccherini si bemol Majör, Haydn Do Majör, Davidoff, Romberg, D. Von Goens.

Lisans 2, Elgar, Boccherini, Em.Bach, Lalo, Milhaud.

Lisans 3, Bloch Schelome, Kabalevski, Haydn Do, Re, Respighi Varyasyon.

Lisans 4, Strauss Don Kışot, Tchaikovsky Rococo, Schumann, Dvorak.

Bilkent Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi Müzik Bölümü lisans viyolonsel Bach sütünleri:

Lisans 1, Bach No.2.

Lisans 2, Bach No.3.

Lisans 3, Bach No. 3.

Lisans 4, Bach No. 5.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Türkiye’de klasik batı müziği eğitimi veren konservatuvarlarda ilkokuldan sonra başlayarak on iki yıl süren eğitimin son dört yılını içeren lisans dönemi, sanatçılığa giden yolda uzmanlaşma bağlamındaki önemli adımlardandır. Bir sanatçının hizmet öncesi aldığı bu formal eğitim sürecinde oluşturduğu repertuar, mesleki yaşamında karşılaşacağı yeni eserlere adaptasyonunun ve yorum becerisinin temellerini oluşturur. Kurumlar, bu bilinç ve misyonla müfredatlarına önem vermektedir. Yazarların, müfredatları inceleme amacıyla yürüttükleri bu araştırmayla; her kuruluşun ilgili belgelerini bir arada ve paydaşlara açık şekilde sunamadığı anlaşılmıştır. Çalışma kapsamında, bu eksiklik giderilmiş, bütünleştirici güncel bir belge sunulmuştur. Çalışmaya dahil edilen tüm konservatuvarların lisans müfredatları etütler açısından değerlendirildiğinde, her bir konservatuvarda etüt sayıları ve çift sesli etütler açısından sayıca farklılıklar görülmektedir. Hacettepe Devlet Konservatuvarı, her eğitim yılı boyunca 3 etüt bir tanesi çift sesli, Trakya Devlet Konservatuvarı her yıl toplam 4 etüt, Uludağ Devlet Konservatuvarı her yıl toplam 4 kapris, Dokuz Eylül Devlet Konservatuvarı 2 etüt, Bilkent ise 4 etüt 2 tanesi çift sesli istemektedir. Tüm okulların öğrencinin entonasyon, ton ve teknik becerilerini arttırabilmesi adına çok geniş bir yelpazeden eserler seçerek öğrencinin tercihine bıraktıkları görülmektedir. Sonatlar açısından bakıldığında ise Hacettepe Devlet Konservatuvarı güz döneminde bir sonatın tamamı, Trakya Devlet Konservatuvarı güz döneminde sonatın 1. bölümü, bahar döneminde geri kalan bölümlerini,

Uludağ ve Dokuz Eylül Konservatuvarları güz döneminde bir sonatın tamamı, Bilkent güz döneminde bir sonattan 1 veya 2 bölüm, bahar döneminde ise geri kalanını istemektedir. Müfredatlarda var olan sonatlar; klasik dönemden çağdaş döneme denk zengin bir içeriğe sahiptir. Müfredatlar konçertolar açısından ele alındığında ise Hacettepe Devlet Konservatuvarı, güz döneminde konçertonun tamamını, Trakya Devlet Konservatuvarı güz döneminde konçertonun bir bölümünü, bahar döneminde ise geri kalan bölümlerini, Uludağ ve Dokuz Eylül Konservatuvarları bahar döneminde tamamını, Bilkent ise güz döneminde konçertodan 1 bölüm, bahar döneminde ise geri kalanını istemektedir. Okulların konçerto repertuvarları da sonatlar gibi klasik dönemden çağdaş döneme uzanan geniş bir repertuarı öğrenci ve öğretmenin tercihlerine sunmaktadırlar. J.S Bach viyolonsel solo süitleri açısından okulların müfredatlarına bakıldığında ise, en zor olarak kabul edilen süit No.6, sadece Hacettepe, Dokuz Eylül ve Akdeniz Üniversiteleri müfredatında lisans 4 seviyesinde istenmektedir. Bu konservatuvarlarla birlikte diğer konservatuvarlar zorluk derecesine göre her dönem en az 3 bölüm olmak üzere müfredatlarına eklemişlerdir. Antalya Üniversitesi Devlet Konservatuvarında eserler etüt, sonat konçerto ve Bach süitler açısından yıllara ayrılmış, ancak her dönem ne kadar eser çalınması beklendiği bildirilmemiştir. Ayrıca Hacettepe, Uludağ ve Dokuz Eylül Devlet Konservatuvarlarının web adreslerinde uygulanmakta olan müfredata ilişkin veri bulunmamaktadır. Mevcut çalışmanın bulgularının web sitelerinden bilgiler konservatuvarlarda dersten sorumlu olarak görevli bulunan viyolonsel öğretim elemanlarının bireysel arşiv ve dokümanlarından elde edilmesi, sahada işe yarar bir bütünsel veri sağlamaktadır. Veri toplama sürecinde yazarların karşılaştığı veri kaynağı eksikliği; Yüksek Öğretim bünyesindeki eğitim sürecinde güncel yenilikler bağlamında akreditasyon çalışmalarına ivedilik kazandırılması gereğini öne çıkarmaktadır. Bu araştırmanın temel araştırma sorusu olmasa dahi; araştırma sürecinde varlığı tespit edilen durum, yeni araştırmacılara öncelikli bir araştırma önerisi olarak sunulmaktadır. Çalışma ile, program ve yaklaşım geliştirilmesi ihtiyacına (Güler, 2006: 612) kaynak ve destek olabilecek bulgular elde edilmiştir. Konservatuvarların viyolonsel müfredatları özelindeki bu araştırmanın ilgili çalışma (Elgün ve Umuzdaş, 2022) ile birlikte okunması, değerlendirilmesi ve kullanılması yerinde olur. Çalışmanın en önemli özelliği, yazarların; tarihi ve güncel arşivlere ulaşım derlemeleriyle, bütüncül ve karşılaştırmalı bir belge elde etmiş olmalarıdır. Hazırlanan doküman, kurumsal program yapıcı ve uygulayıcı akademik personelin yararına sunulmuştur.

KAYNAKLAR

- Akdeniz Üniversitesi Antalya Devlet Konservatuvarı Lisans Müfredatı https://konservatuvar.akdeniz.edu.tr/tr/lisans_devresi_mufredatlari-5345 adresinden 08.06.2024 tarihinde erişilmiştir.
- Bal, E. (2019). *Devlet konservatuvarları ortaokul devresi viyolonsel dersi müfredatlarının incelenmesi ve program geliştirme önerisi*. [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.
- Bilkent Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi Lisans Müfredatı <https://music.bilkent.edu.tr/wp-content/uploads/2023/11/Viyolonsel-Mu%CC%88fredati-1.pdf> adresinden 06.06.2024 tarihinde erişilmiştir.
- Elgün, Ö., ve Umuzdaş, S. (2022). *Devlet Konservatuvarları Müzik ve Bale Ortaokulları İle Müzik ve Sahne Sanatları Liseleri Viyolonsel Müfredatlarının Karşılaştırılması*. Yegâh Müzikoloji Dergisi, 5(2), 151-175.
- Güler, D. (2006, Nisan 26-28). *Devlet konservatuvarlarındaki viyolonsel eğitim-öğretim programlarının çağdaş öğretim programcılık anlayışına uygunluğunun incelenmesi*. Ulusal Müzik Eğitimi Sempozyumu Bildirisi, Pamukkale Üniversitesi. Eğitim Fak. Denizli.
- Trakya Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Lisans Müfredatı <https://konservatuvar.trakya.edu.tr/pages/viyolonsel-sanat-dali-lisans-mufredati> adresinden 13.06.2024 tarihinde erişilmiştir.
- Umuzdaş, S. (2013). Lise ve lisans düzeyindeki viyolonsel öğrencilerinin çalgı çalmada karşılaştıkları teknik problemlerin incelenmesi. *The Journal of Academic Social Science Studies International Journal of Social Science*. 6(2), 1221-1239. Doi: [10.9761/jasss.672](https://doi.org/10.9761/jasss.672)

EXTENDED ABSTRACT

Introduction

In Turkey, conservatories that provide classical Western music education generally admit students after they have completed primary school. However, these institutions also offer students the opportunity to continue their studies at the undergraduate and graduate levels. Conservatory education, which necessitates specific criteria related to talent, is conducted through a distinctive internal program and curriculum. It is affiliated with the Ministry of National Education up to the undergraduate level and with the Higher Education Institutions at both the undergraduate and graduate levels. Conservatories, which are a widely institutionalized form of vocational education, offer instruction in a range of artistic disciplines, including music, theater, and ballet. The principal objective of these establishments is to provide training for artists. Despite shared objectives,

discrepancies emerge in practice due to variations in academic comprehension. These discrepancies, which emerge within a fundamental structure, are feasible and contribute to a distinctive character. Nevertheless, the internal program and its functioning should be accessible to all relevant stakeholders by the principle of transparency. It is anticipated that this content will be presented in digital format, organized under the following headings: admission and attendance requirements, curriculum, and assessment criteria. However, it has been observed that some academic websites lack the most recent and comprehensive information.

The objective is to establish a standard by determining the compulsory and optional works at each grade level. This study examines the cello undergraduate course contents of conservatories, including etudes, sonatas, concertos, and Bach suites, according to periods and classes. The most significant aspect of this study is that the authors have created a comprehensive and comparative document by accessing and compiling historical and contemporary archives. It is anticipated that this document will be beneficial for institutional program creators, instructors, and students.

Methodology

The research was conducted by a survey model employing a qualitative descriptive methodology. The majority of the data utilized in this study were sourced from the personal archives of volunteer academic staff. Furthermore, the data obtained from the limited documents on the relevant websites were subjected to a systematic analysis and evaluation. The information and documents provided do not contain any confidential information. The comprehensive and up-to-date document prepared in conjunction with the present study presents the names of works and etudes organized by period and grade, as well as a related specification table. The research encompasses the curricula of conservatories that offer undergraduate education in cello, including Ankara Hacettepe University, Izmir Dokuz Eylül University, Edirne Trakya University, Bursa Uludağ University, Antalya Akdeniz University State Conservatories, and Ankara Bilkent University Faculty of Music and Performing Arts.

Conclusions and Recommendations

The research conducted by the authors to examine the curricula revealed that the relevant documents were not consistently available in every organization and were open to stakeholders. In the context of this study, this shortcoming has been addressed and an integrative and current document has been presented.

Upon evaluation of the undergraduate curricula of all conservatories included in this study in terms of etudes, notable discrepancies emerge concerning the number of etudes and the number of double-voice etudes present in each conservatory. Hacettepe University State Conservatory requires three etudes, one of which is for two voices. Trakya University State Conservatory requires a total of four etudes each year. Uludağ University State Conservatory requires a total of four caprices each year. Dokuz Eylül University State Conservatory requires two etudes. Ankara Bilkent University Faculty of Music and Performing Arts requires four etudes, two of which are for two voices. It is evident that all educational institutions afford students the autonomy to select pieces from an extensive array of options, to enhance their intonation, tone, and technical abilities.

Regarding sonata requirements, the Hacettepe University State Conservatory mandates the completion of a full sonata during the fall semester, while the Trakya University State Conservatory necessitates the submission of Part 1 of a sonata during the fall semester, with the remaining components to be presented in the spring semester. Additionally, the Dokuz Eylül Conservatories mandate the completion of a full sonata during the fall semester. The Ankara Bilkent University Faculty of Music and Performing Arts, on the other hand, necessitates the submission of either one or two sections of a sonata during the fall semester, with the remaining components to be presented during the spring semester. The sonatas included in the curricula encompass a diverse array of styles, spanning from the classical era to the contemporary period.

In terms of concertos, the curricula of the Hacettepe University State Conservatory and the Trakya University State Conservatory diverge. The former requires the entire concerto in the fall semester, while the latter requires only the first movement of the concerto in the fall semester, with the remainder to be completed in the spring semester. In the spring semester, Uludağ and Dokuz Eylül Conservatories require the entire concerto, while Ankara Bilkent University Music and Performing Arts requires one movement of the concerto in the fall semester and the remainder of the concerto in the spring semester. The concerto repertoire of these institutions, like sonatas, offers a diverse range of compositions spanning the classical, contemporary, and student-teacher preferences eras.

An analysis of the curricula of various academic institutions reveals that the most challenging of Johann Sebastian Bach's cello solo suites, Suite No. 6, is only required at the undergraduate 4 levels in the curricula of Hacettepe, Dokuz Eylül, and Akdeniz Universities. Additionally, other conservatories have incorporated at least three sections into their curricula each semester, with the difficulty level varying according to the specific institution.

Upon examination of the four-year curriculum table of Antalya University State Conservatory, it becomes evident that the works are divided into years based on the categories of etudes, sonata concertos, and Bach suites. However, the number of works expected to be played in each semester remains undocumented. Furthermore, an examination of the websites of Hacettepe, Uludağ, and Dokuz Eylül State Conservatories revealed no information regarding the curriculum currently in use. The present study's findings were obtained from the websites and individual archives and documents of the cello instructors responsible for the course at the conservatories, providing valuable comprehensive data in this field. The absence of data sources encountered by the authors during the data collection process underscores the necessity for accreditation studies in the context of current innovations in the higher education sector. While not the primary focus of this study, the findings presented here are offered as a priority research proposal for new researchers in the field. The findings of this study can serve as a valuable source of information and support for the development of new programs and approaches (Guler, 2006, p. 612). It is recommended that this research (Elgün & Umuzdaş, 2022) on cello curricula in conservatories be carefully read, evaluated, and utilized.

The most significant aspect of this study is that the authors have created a comprehensive and comparative document by accessing and compiling historical and contemporary archives. This document is intended to be a valuable resource for institutional program creators and implementing academic staff.



Makalenin Türü / Article Type : Araştırma Makalesi/ Research Article
Geliş Tarihi / Date Received : 31.07.2024
Kabul Tarihi / Date Accepted : 09.09.2024
Yayın Tarihi / Date Published : 23.09.2024
DOI : <https://doi.org/10.51576/ymd.1519103>
e-ISSN : 2792-0178

İntihal/Plagiarism: Bu makale, en az iki hakem tarafından incelenmiş ve intihal içermediği teyit edilmiştir. / This article has been reviewed by at least two referees and confirmed to include no plagiarism.

THE VOCAL CYCLE “MACHINES AGRICOLES” AS A MANIFESTATION OF DARIUS MILHAUD’S CREATIVE CREDO

ZHARKOVA, Valeriya¹

ZHARKOV, Oleksandr²

SHANG, Yunan³

ABSTRACT

The purpose of this research was to identify the key aspects of Darius Milhaud’s creative credo through the lens of the vocal cycle “Machines agricoles”. The musical elements in the vocal cycle were analyzed to understand its composition. The study of Darius Milhaud’s work, including his vocal compositions, revealed the influence of historical events, cultural and social trends on his music, considering the context of the time. The unique features of Milhaud’s creative style in this particular vocal cycle were also covered. Additionally, the socio-cultural aspects of the period were

¹ Full Doctor, Professor, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Department of World Music History, zharkovavaleriya7@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-3706-3481>

² PhD, Professor, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Department of Music Theory, zharkov.o@meta.ua, <https://orcid.org/0000-0003-0196-2933>

³ Graduate Student, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Department of World Music History, shang_yunan@outlook.com, <https://orcid.org/0000-0003-0908-5509>

highlighted. The analysis of the vocal cycle “Machines agricoles” underscored its significance in the artistic context. Additionally, issues that lead to differences in its interpretation were identified. Reflecting the interaction with the cultural context and personal feelings, this cycle is not only a piece of music, but the embodiment of a new understanding of human and nature. The analysis of the composition and aesthetic aspects of this cycle revealed the profound significance of Milhaud’s creative principle. New perspectives for understanding Milhaud’s creative legacy were offered, which contributed to a broader understanding of the art and cultural context of the time. The study of the vocal cycle “Machines agricoles” by D. Milhaud helped to expand the understanding of the composer’s creative heritage and his approach to composition. The research highlights Darius Milhaud’s unique musical techniques in vocal cycles, offering insights into his creative process. It underscores Milhaud’s significance in 20th century music and his impact on musical culture.

Keywords: 20th century French music, musical language, poetic context, composer, vocal cycle, Darius Milhaud, “Machines agricoles”, style.

DARIUS MİLHAUD’UN YARATICI İLKESİNİN BİR YANSIMASI OLARAK “MACHINES AGRICOLES” VOKAL DÖNGÜSÜ

ÖZ

Bu çalışmanın amacı, Darius Milhaud’un “Machines agricoles” vokal döngüsü merceğinden yaratıcı inancının temel yönlerini belirlemektir. Vokal döngüsündeki müzikal unsurlar bestesini analiz etmek için incelendi. Darius Milhaud’un vokal besteleri de dahil olmak üzere eserlerinin incelenmesi, tarihî olayların, kültürel ve sosyal eğilimlerin müziği üzerindeki etkisini zamanın bağlamında ortaya koydu. Çalışma ayrıca Milhaud’un bu belirli vokal döngüsündeki yaratıcı tarzının benzersiz özelliklerini de ele aldı. Ek olarak, dönemin sosyo-kültürel yönleri vurgulandı. “Machines agricoles” vokal döngüsünün analizi, sanatsal bağlamdaki önemini vurguladı. Ayrıca, yorum farklılıklarına neden olan konular belirlendi. Kültürel bağlam ve kişisel duygularla etkileşimi yansıtan bu döngü, sadece bir müzik parçası değil, insan ve doğaya dair yeni bir anlayışın somutlaşmış halidir. Bu döngünün kompozisyon ve estetik yönlerinin analizi, Milhaud’un yaratıcı ilkesinin derin anlamını ortaya koydu. Bu çalışma, Milhaud’un yaratıcı mirasını anlamak için yeni perspektifler açtı ve dönemin sanat ve kültürel bağlamının daha geniş bir anlayışına katkıda bulundu. D. Milhaud’un “Machines agricoles” vokal döngüsünün incelenmesi, bestecinin yaratıcı mirasını ve besteleme yaklaşımını anlamayı genişletti. Çalışma, Darius Milhaud’un vokal döngülerindeki benzersiz müzikal tekniklerini vurgulayarak, yaratıcı sürecine dair içgörüler sundu.

Bu, Milhaud'un XX. yüzyıl müziğindeki önemini ve müzik kültürü üzerindeki etkisini vurgulamaktadır.

Anahtar kelime: XX. yüzyıl Fransız müziği, müzikal dil, şiirsel bağlam, besteci, vokal döngüsü, Darius Milhaud, "Machines agricoles", stil.

INTRODUCTION

D. Milhaud's vocal cycle "Machines agricoles" was composed in 1919. Its creation in this period, after the end of the First World War, forever linked it to a tragic cultural and historical context. This was reflected in various aspects of the work – in its concept, organisation, and musical language. Even at the youthful age of 27, Milhaud displayed a remarkable level of maturity in his composition. This work, recognised as one of the first in his early experience as a composer, testified to the artist's firm decision to convey his creative ideas to the audience. One might have expected this to provide the basis for in-depth research into various aspects of Milhaud's work, but the fate of this opus (Op.) turned out to be different.

Milhaud's "creative credo" refers to his entire artistic philosophy, which combines unique composing methods with a thorough understanding of the social, cultural, and historical background of his period. Milhaud's philosophy is manifested in his vocal cycle "Machines agricoles" through his avant-garde approach, which confronts established musical standards by putting technical, prosaic words to music rather than the highly creative, expressive lyrics that were typical of French vocal music. Avant-garde music is marked by its originality and experimentation, which regularly question accepted musical norms and traditions. Milhaud's work exemplifies the avant-garde essence by rejecting established aesthetic standards in favour of new sounds, therefore rethinking what music is and how it may address societal issues. This unconventional decision is consistent with his experimental mindset, which includes the usage of polytonality, rhythmic intricacy, and the incorporation of other inspirations such as jazz and Brazilian folklore. His artistic ethic, therefore, entails stretching the bounds of music to reflect greater human experiences, such as the interaction between technology and nature, post-war trauma, and the increasing spiritual component of human existence. The cycle illustrates his commitment to translating his personal experiences into a new spiritual and creative realm, demonstrating his capacity to combine originality with emotional depth (Liu, 2017).

The Ukrainian translation of the title as “Catalogue of Agricultural Machines” further emphasises the extraordinary verbal content of the vocal cycle, diverging from the true meaning of the work. In the context of the French musical tradition, where it was standard to set the poems of prominent poets (such as P. Verlaine, S. Baudelaire, S. Mallarmé, A. Rimbaud) to expressive musical performance, the prosaic nature of the text of “Machines agricoles” was a major departure. This shocked many contemporaries. For a long time, “Machines agricoles” has positioned Milhaud as an avant-garde composer who upends established norms and traditions. However, few of the musicologists who disseminated such interpretations had scrutinised the cycle or had personal experience of its performance.

Analyzing D. Milhaud’s “Machines agricoles” is crucial for contemporary musicology, offering insights into the cultural context of its creation. This work reflects the time, with its social and cultural aspects. Analysing a piece of music opens a wide range of tasks for researchers. The semantic aspects that bring to life the cultural layers of the time in the work itself have been previously identified and analysed. This included the study of the musical motifs used, as well as contextual references that point to the socio-cultural aspects of the era (Hasanov et al., 2018: 749-759). The analysis of “Machines agricoles” also involved identifying the principal ways of understanding the meaning of the work in the context of its creation and reception. This included researching how the work itself was perceived and interpreted in its time, as well as how it is understood and appreciated by contemporary audiences and musicologists. Some aspects of this work have already been studied by other researchers.

In the Ukrainian humanitarian space, the name of D. Milhaud is known as a significant element of the “panoramic projections” of the cultural life of Paris in the first half of the 20th century. Although a small number of studies are devoted to Milhaud, they mainly focus on aspects of the composer’s use of non-European musical sources, such as Brazilian folklore and American jazz. Recently, Y. Shang (2021: 121-130; 2022: 72-84) paid special attention to the vocal work of D. Milhaud and his personality, while V. Zharkova (2023) offered valuable observations on the essence of the work. In global musicology, Milhaud’s art is represented in a more diverse and detailed manner (Ee, 2024: 13-24). Among the numerous studies by various researchers, it is worth mentioning the fundamental monographs by J. Drake (2002), J. Ross et al. (2023), A. Gritten (2020), B. Kelly (2023), as well as the monograph by French authors J. Harbec and M.N. Lavoie

(2014). L.K. Epstein (2014; 2023: 1-5) investigated the manifestation of Darius Milhaud's "Machines agricoles" as a phenomenon of post-pastoralism in 20th century culture.

Despite the considerable interest in the works of Darius Milhaud and his recognised place in the history of music, the specific aspects of his vocal cycle in the work "Machines agricoles" are still only partially explored. Therefore, it is important to conduct additional research aimed at covering the influence of this work on contemporary musical culture and determining its role in the context of the evolution of musical styles and trends. Particular attention should be paid to revealing the specific individual features of the composer's creative process, including its influence on the development of the musical identity and artistic ideas of the era. Additionally, the ways in which audiences have responded to the work in different temporal, cultural, and social contexts should be carefully examined to gain a full understanding of its impact and significance in the musical world. This study aims to explore this musical masterpiece in greater depth and expand the understanding of its place in music history as an important stage in the development of musical art.

The purpose of this research was to reveal the unique concept and structure of D. Milhaud's vocal cycle "Machines agricoles" as a manifestation of his personal spiritual world. The objectives included analysing the musical elements of the vocal cycle "Machines agricoles" to cover the technical and artistic aspects of the work, investigation of the influence of historical events on Darius Milhaud's music through the analysis of the context of the time of composition, as well as analysing the composer's creative style and identifying the socio-cultural aspects of the period.

METHOD

The analysis of the vocal cycle "Machines agricoles" was aimed at identifying its musical and textual characteristics, as well as at understanding their meaning and interaction in the context of Milhaud's creative process. The analysis examined the structure of the work, its musical themes, harmony, rhythm, and musical texture. The specific features of each part of the cycle, their interconnections and influence on the overall listening experience were highlighted. Specifically, the musical techniques employed by the composer to convey the imagery and emotional content of the text were analyzed. Particular attention was given to the specific features of the rhythmic and melodic line, which gracefully reproduce the mood and shades of feelings inherent in the text. An in-depth analysis revealed harmonic techniques that help create atmosphere and convey mood, building a sound that creates a sound image of the verbal text. The study showed how the composer

successfully integrated musical and verbal elements to create a coherent artistic picture. The text of the piece was also carefully analysed to cover its semantic load and interaction with the musical material. Key themes and imagery dominating the text were identified, along with their relevance to the cycle's overarching concept. Particular attention was paid to the reproduction of the poetic content through musical techniques, which enriches the emotional scope of the work and extends its inner meaning. This approach allows the listener to experience not only the beauty of the melodies, but also the depth of the feelings that the artist put into his creation.

Additionally, the analysis of the vocal cycle "Machines agricoles" revealed a wide range of musical and poetic means employed by the composer. Comparative analysis of works by D. Milhaud with other vocal cycles of the era helped to imagine common features and differences, which revealed the depths of the context and features of the work. Particularly noteworthy is the non-standard choice of literary material, which contributed to the creation of a unique atmosphere and the reproduction of images and plots related to rural life and work in agriculture. The analysis helped uncover the specific features and differences of the composer's work compared to his other works, as well as to other works of a similar genre. The results of the comparative analysis highlighted the unique features of "Machines agricoles", such as the choice of non-standard literary material and its musical arrangement. This testifies to the composer's creative approach and his ability to create original and memorable musical works that impress listeners with their depth and expressiveness. The analysis of the work included an in-depth investigation of not only its musical aspects, but its contextual and historical shades, which opened new horizons for understanding the composer's creative credo. The integration of the analysis results on the work's structure, musical themes, harmony, and text with the comparative characteristics of other works by Milhaud and analogous vocal cycles of the era improved the understanding of "Machines agricoles". The analysis helped to identify the key moments and themes that distinguish this vocal cycle as an expressive manifestation of Milhaud's creative credo. Particular attention was given to the role of the work in shaping the composer's musical style and its influence on the subsequent development of vocal music. The identified features and differences of "Machines agricoles" in comparison with other Milhaud's works, as well as with works of an analogous genre of the era, emphasised the significance of this work as a historical phenomenon and cultural heritage. The findings of this study emphasised role of the work in shaping the composer's musical style.

RESULTS AND DISCUSSION

Analysis of the characteristics of creativity and manifestation of the author's style of Darius Milhaud in composing "Machines agricoles"

Ukrainian musicology is considered one of the most dynamic and constantly evolving fields in the world of music science. It is constantly expanding its horizons, discovering new facets of musical culture from different eras and different countries. This constant evolution allows researchers and art lovers to expand their knowledge and understanding of the world of music. One of the most striking examples of innovation in musicology is the study of little-known or completely unexplored works.

In 1919, Darius Milhaud composed one of his most scandalous and outrageous works, a vocal cycle called "Machines agricoles" (Machines agricoles, Op. 56). Each part of the series is named after an agricultural machine: No. 1 "La Moissonneuse Espigadora" ("Harvester", machine for gathering harvest), No. 2 "La Faucheuse" ("Mower"), No. 3 "La Lieuse" ("Binder"), No. 4 "La Déchameuse-semeuse-enfouisseuse" ("Harrow-plough-sower-digger"), No. 5 "La Fouilleuse-draineuse" ("Subsoil-draining plough"), No. 6 "La Faneuse" ("Hay Tedder") (Çilingir et al., 2023; Kwag, 2021). These titles reflected the unexpected prosaic "industrialised" text that Milhaud borrowed from a catalogue of agricultural machinery for an agricultural industrial exhibition. This was so unexpected for the world of French refined vocal music of the time that it long impeded the understanding of the work's intent and its compositional and semantic aspects.

For a long time, critics considered this cycle to be a "Dadaist provocation", a joke by a young composer who broke the traditional norms and rules of vocal music. Such assessments outraged Milhaud because of their unfairness. Milhaud argued that no critic had understood what motivated him to compose these works or that they were written in the same spirit as those that previous composers had celebrated at the time of harvest, grapes, or the "good farmer," in the same spirit in which Honegger celebrated the locomotive and Fernand Léger – the world of machines. Milhaud also noted that those who wanted to show his penchant for irony and eccentricity quoted "Machines agricoles" (Gagné, 2019). He attempted to 'defend' his work, insisting that he had composed it sincerely, professionally, and 'with his heart. He expressed surprise that some intelligent people could believe that an artist would spend his time deceiving people, since the creative process requires a lot of painstaking work. Although as early as 1925 one of the critics in the *La Revue musicale* journal expressed a dissenting opinion, with which the majority did not agree, researchers

have recently begun to pay special attention to the hidden layers of meaning in "Machines agricoles" and recognise the special role of this cycle in the composer's oeuvre.

It is worth paying attention to the title of the work – "6 Pastorales pour une voix et sept instruments" (6 Pastorales for voice and chamber ensemble), which directs the listener to the world of rural landscapes and unadulterated emotional impressions. The author rejects the widespread belief that the prose text and musical language of the cycle's parts contradict the title of the work. It is also worth highlighting the opinions of Madeleine Milhaud, the composer's wife, and the famous American researcher Roger Nichols, who argued that parts of the cycle were not satirical or similar at all: they were like pastorals. Thus, in his cycle, Milhaud uses the pastoral tradition on a new level that rejects the romantic idealisation of rural space (Sonn, 2022).

The "spirit of pastoral" covers the more profound aspects of nature and human interaction with it, pushing the boundaries of the traditional symbols of fauns and shepherds. In this broad context, the choice of themes for Milhaud's vocal cycle becomes understandable and quite natural. "Machines agricoles" reflect the ecological aspect of farm life, where ecology includes not only natural elements but also the human impact on the environment. This approach to Milhaud's composition allows considering it as an attempt to embody a new relationship between human and nature. In the musical images of "Machines agricoles", one can see not only a product of technological advance, but also a symbolic act of reviving the connection with nature and human efforts to preserve ecological balance (Popovici et al., 2021). This Milhaud's approach to the cycle allows considering it as the embodiment of a new unity between human and the pure world of nature.

Overall, "Machines agricoles" reveals significant artistic guidelines of the composer, which reflect "pastoralism" as a spiritual dimension of human existence in the post-apocalyptic environment of post-war Europe, as well as the desire to create a holistic sound world of equivalent semantic layers (Lenk and Majsova, 2022). "Machines agricoles" is a manifestation of Milhaud's creative credo and a testament to his ability to transform traumatic experiences into a new spiritual space.

The appeal to devotion as a spiritual effort that transforms a person and their perception is known in various artistic forms of European culture. This concept not only plays a major role in traditional artistic expressions, but also has a profound existential meaning that touches the soul and encourages inner cognition. In this context, Milhaud's "Machines agricoles" becomes the embodiment of this semantic space that transcends simple words and expressions (Thorpe, 2023).

This musical composition opens a space of new impressions and feelings for the listener, which

cannot always be verbalised. It captivates with its depth and emotional impact, penetrating the depths of human consciousness and eliciting reflection on the nature of devotion and the place of humanity in this world. Thus, “Machines agricoles” become not just a musical composition, but a way for listeners to delve into the inner world of devotion, which is full of feelings and emotions that need to be expressed. They open the door to a unique spiritual space where music becomes a language that transforms the soul and perception, helping us to get closer to the depths of our own existence.

The vocal cycle “Machines agricoles” is an essential aspect of Milhaud’s oeuvre, which played a saving role for him in an era when French artists were trying to find a way out of the humanitarian crisis. In a complex cultural and historical context, the musical harmony, brightness of sound, and lyricism of pastoral images that reflected the composer’s childhood in Provence and expressed the artist’s Mediterranean nature became the foundation for the unleashing of his creative energy over the decades to come. Therefore, it is advisable to consider this cycle as a manifestation of Milhaud’s creative credo. Cultural exchange has always been a key element in the development of art, and investigation of the work of foreign masters becomes a crucial step in this process. A special place in this context is occupied by Darius Milhaud’s early vocal works, whose compositions stay a source of inspiration for many musicians and musicologists today. The inclusion of his works in the Ukrainian musicological context is a major step that allows broadening our understanding of contemporary musical culture and its place in the world. This step contributes to the enrichment of cultural heritage and stimulates new research in music science.

C. Utz (2021) noted in his book that this period in the history of music was marked by the spread and mixing of various cultural influences, which necessitated a new approach to understanding musical evolution. As a result, the researcher has identified the foundations of global music historiography, relying on new models such as transnationalism, tangled histories, and reflexive globalisation. Y. Shang (2021: 121-130) notes that the inclusion of Darius Milhaud’s early vocal works in the Ukrainian musicological context expands the understanding of Ukrainian researchers about the strategies of renewing the musical thinking of 20th century French composers (Kalashnyk et al., 2024: 1421-1427). Milhaud’s oeuvre, which uses words and poetic texts, is still understudied. His experiments, combining national culture with avant-garde research, open new perspectives for understanding the development of musical culture in the 20th century. Milhaud used the poetry of F. Jammes and P. Claudel, which shows the influence of French culture, where music and poetry

have always been intertwined. As noted in the research, Milhaud is characterised by a distinctive character, experimentation, and a desire to play the melody in a style that is special to the author. We can agree that French culture has a strong influence on Milhaud, which is evident in all his works, and in "Machines agricoles" specifically.

Between 1910 and 1920, Paris witnessed remarkable changes in its musical landscape, shifting from international conflict to cultural enrichment. During these years, the city experienced not only social and political turbulence, but also became a centre of cultural and musical diversity, attracting talented artists from all over the world. Music in this period no longer solely expressed emotions and ideologies, but also became a powerful mechanism of unification and cooperation. The vocal cycle "Machines agricoles", as a kind of musical monument of the era, is not only a reflection of the complex emotional and cultural aspects of its time, but also an embodiment of the composer's profound creative philosophy. Analysis of this composition has revealed to researchers not only its musical concept and technical solutions, but also delves into the essence of Milhaud's creative intent, revealing the depth of his artistic expression and his influence on the musical culture of his time. This study has restored the context and circumstances that prompted the composer to create this work.

Darius Milhaud, a prominent French composer of the 20th century, is known for his rich and varied oeuvre. His music, imbued with sincere emotionality and a profound understanding of the world, impresses listeners with its depth and sophistication. Y. Shang (2022: 72-84) highlighted the specific features of D. Milhaud's oeuvre, which is marked by a complex fusion of different national traditions and stylistic searches. Among the key aspects of his artistic personality are the concept of "Provence", the use of poetic texts and expressive skills, which testify to his belonging to the French mentality.

The vocal cycle "Machines agricoles" becomes an important object of research, as it is not only a piece of music, but also a kind of reflection of Darius Milhaud's creative credo. The cycle plunges into the depths of the composer's musical aesthetics and reveals his influence on the French musical culture of the 20th century. J. Walker (2015) examines Milhaud's opera *Esther de Carpentras*, created during a period of debate about French identity. The opera reflects the debate about the benefits of a centralised Parisian identity over regional diversity that was taking place in society. Her Jewish roots influenced the concept of Frenchness, demonstrating how a combination of different identities could become the basis for a true French identity. The study also examines the

ways in which the opera addressed these issues and provides a critical analysis of the perception of the work. Overall, this shows how for Milhaud, the composition became a means of creating an idealised image of the “patrie” through the integration of various elements. Considering each note sign and musical element of the cycle, one can hear not only melodic lines and harmonic transitions, but also feel the depth of poetic images that reflect the sound of nature and human feelings through the musical dimension. Furthermore, the technical aspects of the composition demonstrate the skilful use of polyphony, rhythmic structure, and orchestration, which testifies to Milhaud’ high level of skill and his ability to create musical images that stay in the memory of listeners for many years. The composition’s relation to contemporary musical trends underlines the relevance of its musical language and Milhaud’s ability to adapt to changes in the musical world of his time while staying true to his ideals and aesthetic convictions.

“Machines Agricoles”, a work that explores the intersection of machinery and agriculture, can be altered or reinterpreted in various performance contexts through multimedia presentations or modern reorchestration. In multimedia performances, the integration of visual elements such as video projections of agricultural processes or real-time data visualization can enhance the audience’s understanding of the themes of mechanization and productivity. Additionally, modern reorchestration could involve the use of electronic instruments and digital sound manipulation to create a more contemporary soundscape that reflects the technological advancements in agriculture, thereby emphasizing the contrast between traditional farming practices and modern innovations (Afonina and Karpov, 2023: 76-81). This approach not only revitalizes the original composition but also invites audiences to engage with the evolving narrative of agriculture and its reliance on machinery in today’s world.

Examining the blending of poetry and music is an essential aspect of understanding the evolution of both arts and their relationship to the development of print communication (Kalashnyk et al., 2020: 2984-2990). The combination of poetry and music attracts the attention of not only creators, but also critics, researchers, and the general public, as it opens the door to new ways of expressing emotions, thoughts, and ideas. The study of the vocal cycle indicates a coherent fusion of poetry and music. In considering it, one can see that word and sound complement each other to create a unique musical world full of poetic depth and emotional intensity. Poetic texts that come to life to the accompaniment of musical sounds helped to better understand the depth of the poetic expression and its musical embodiment. This combination opened new ways of perceiving and

interpreting both arts, enriching the understanding of their interaction and impact on the cultural landscape. K. Green's (2011) research on the blending of poetry and music in the context of their evolution and interconnection with the development of print communication shows that poetry is becoming more linguistic, but at the same time still difficult to understand due to a specific reading strategy. Combining poetry with music creates two different images in one format but can create tension between the rhythm of the music and the complexity of the poem. This creates interesting dynamic interrelationships between musical and poetic elements, revealing new layers of meaning and shades in the composition. The study focuses on a specific musical work by Milhaud and its reflection of the composer's creative credo. It allows for a better understanding of Milhaud's artistic contribution to the music scene through the analysis of a specific piece of music. Penetration into the depths of his creative process and perception of the musical dialogue between poetry and music allows enjoying not only the musical form, but the versatility of poetic images embedded in this composition (Markova, 2023: 90-96).

Examining the role of the piano in French cinema of the 1930s makes a valuable contribution to the understanding of the visual and audiovisual arts of the period. The history of cinema is filled with extraordinary moments when music becomes not only a background, but also an active participant in the plot, emphasising emotional tension, evoking mood, and even creating its own image. The embodiment of the "Machines agricoles" cycle in French cinema of that period not only reflects the sound atmosphere and aural aesthetics of the era, but also acts as a key component for understanding the composer's artistic expression and creative philosophy. H. Lewis's research (2020: 158-179) explores the piano's visual and narrative presence in this cinematic context, noting its potential for aural disruption. This approach is used to analyse the significance of the musical instrument as a symbol of emotional and cultural dynamics in cinema. This opens new perspectives for understanding the interaction between music and cinema and their influence on the development of artistic and cultural trends of the 20th century.

Analysis of the exposition sections of the parts of the "Machines agricoles" cycle

In "Machines agricoles", the composer recreates the idea of various mechanical movements, which is embedded in the titles and verbal texts of the vocal miniatures. He creates six contrasting movements that are united by common musical means and techniques and include the sound of the

voice and seven instruments: violin, viola, cello, double bass, piccolo (or flute), clarinet in B-flat, and bassoon (Nosara, 2021).

The first episode in the cycle, “La Moissonneuse Espigadora” (the harvester), in many ways sets the rules of the game and presents the composer’s concept for the entire cycle. From the very first bars, “Machines agricoles” takes listeners away from laughing at its provocative title and creates a transparent pastoral sound. The viola, clarinet, and flute offer gentle pentatonic melodies in different keys, while the soprano sings the text. The composer interprets these words as the basis for the composition, successfully transferring the characteristics of the content to the constructive level of the miniature. The first part of this cycle consists of two stanzas with an introduction and a final part, which convey to the listener an unusual description of a convenient mechanism (Figure 1).

The image shows a musical score excerpt for the first episode of the cycle, "La Moissonneuse Espigadora". The score is written for six parts: Petite flûte (ou gde flûte), Clarinette en Si^b, Voix, Violon, Alto, and Violoncelle. The tempo is marked "Douxement" with a metronome marking of 132. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 6/8. The score begins with a two-measure rest for the flute and voice parts. The clarinet and cello enter in the first measure with a pentatonic melody marked *p*. The voice enters in the fourth measure with the lyrics "La mois-son-neuse es - pi - ga - do - ra". The violin and viola parts are mostly silent in this excerpt, with some notes appearing in the Alto and Violoncelle parts.

Figure 1. Excerpt from the first episode in the cycle, “La Moissonneuse Espigadora”

Source: L.K. Epstein (2014).

Notably, the introduction (bars 1-4) is a two-voice canon constructed as an endless canon of the first category, without a clearly defined leader or subject (proposta) to begin the imitation (Epstein, 2014). A clarinet in C major and a viola in B flat major perform it. In bar 4, the cello joins the canon, but with only one motif, creating a natural link for the vocal voice to enter. Such a beginning

can be perceived as professional maturity and uniqueness of the composer of the work, who possesses mastery and a prominent level of polyphonic technique and is brave enough to start the cycle with acute polytonal tension: C major/B flat major. Furthermore, the beginning of the vocal cycle with an instrumental dialogue and the stratification of the musical fabric into short expressive chants will also stay a characteristic feature of the following parts of the cycle.

The second part of the cycle, *La Faucheuse* (The Mower), is based on a completely different principle. Here, too, the structural aspects of the texture are important, as they recreate the idea of another type of mechanical movement and unfold the advertising poem for this machine. The miniature’s shape has three parts with elements of variation (Figure 2).



Figure 2. Fragment of the second part of the cycle, “La fauchese”

Source: U. Sonntag et al. (2023).

Here, the texture consists of four layers: clarinet, bassoon, cello (in the second and fourth cases, additionally flute); violin and double bass (in the first case, only the solo violin); viola; vocals. The development in miniature is based on an eight-bar first instrumental layer. “La fauchese” begins with it and is repeated three more times, while in the fifth and final case, only the first three bars are heard. Syntactically, the motifs of different instruments do not coincide within this layer: the

clarinet has a 2+3+3 bar structure, the bassoon – 2+2+1+3 structure, while the cello has a 2+2+2+2 pair structure. This creates a sense of the complexity of movement and independent functioning of individual “small” mechanisms within a single texture layer. This principle also applies to shaping. In the second measure, a second textural layer appears (solo violin) with an expressive melody in the upper register. It is also eight-bar and ends a measure later than the first, which “blurs” the boundaries of the section.

In the third bar, the viola and voice enter – the third and fourth layers. The viola presents its material in parallel quintets, its syntactic structure is 4+4 bars. The vocal part also has an eight-bar organisation: 4+4 bars. They complete the presentation of the material in the tenth bar, when the first layer has already been within the structural boundaries of the second section for two measures, while the second layer has also “completed” its first measure. This polyphonic layering avoids a general caesura and creates a sense of continuous movement. Each instrument (all the layers) has its own unique melodic line, which has its individual key: the clarinet plays in A major, the bassoon – in B flat major, the violin and voice – in B major, the viola – in conventional C major, and the cello, like the clarinet, in A major (Oberlander, 2011). This creates a bright polytonal sound, where the tones form the acronym BACH. Perhaps this allusion to J.S. Bach’s polyphony is an ironic joke by Milhaud, or perhaps it is an indication of the period of flourishing of polyphonic technique in European Baroque music. Different melodic lines in such a relief pitch organisation are united by the similarity of the rhythmic figures on which each part is based. The melody of each part varies around the I-II-III-V degrees of its key. This similarity of melodic movement contributes to the simultaneous unification of different lines. Notably, in terms of harmonies, the layers merge due to church modes: the clarinet and voice have A major in Lydian, and the viola has C major in Mixolydian. This creates common sounds that combine melodic lines of different levels. The third miniature, “La Lieuse” (binder), embodies a new aspect of mechanical movement by displaying the text: “the case is made entirely of steel, the angle and the tubes are square, this type of tube is used because of its greater resistance”. This composition has a three-part structure with reduced repetition, where the first two parts have a two-part form (Figure 3).

Rythmique (♩ = 88)

Petite flûte (ou gde flûte) *mf*

Clarinete en Si *mf*

Bassoon *mf*

Voix

Violon *mf*

Alto *mf*

Violoncelle *f*

Contrabasse *f*

Le ba-ti prin-ci-pal est en-tiè-re-ment en-a-cier, cor-niè-res et tu-bes car-rés: ce gen-re de

tu-be a-é-té-em-plo-yé par-ce qu'il of-fre plus de ré-sis-tance à la tor-sion.

Figure 3. Fragment of the third part of the cycle, "La Lieuse"

Source: U. Sonntag et al. (2023).

The texture differs in the extreme parts of the miniature. Each instrumental line represents a separate layer of texture (with the exception of the flute and bassoon, which are played together in four-octave doubling, and the violin and viola, which also form a single line). Clearly, each of these

lines is more contrasting than the others. For instance, the flute and bassoon perform a rather cantilena-like melody, the clarinet part is virtuosic and expressive; the violin and viola create a vertical structure of four pure quintets, moving like a melody, with a basis consisting of quintet movements; the cello part is similar in character to that of the clarinet; the movement of the double bass is based on the contrast of jumps in septuplets (bar 1) and simple gradual melodic shapes (bar 2). All this creates a multi-layered contrasting polyphony.

The fourth miniature, “La Déchameuse-semeuse-enfouisseuse” (the harrow-plough-sower-digger), played in slow tempo, creates an instrumental and tempo contrast with the previous parts of the cycle. The text details the advantages of this tractor unit, including its stable and reinforced part for holding the seed basket. It is also equipped with a distributor that supports the ploughshare. The key musical concept of this cycle part is the use of harmonics of the stringed instruments, which creates a certain contrast in the cycle, as Milhaud did not employ this technique in his previous miniatures (Figure 4).

The image shows a musical score for the fourth miniature, "La Déchameuse-semeuse-enfouisseuse". The score is in 3/4 time and marked "Lent" with a tempo of 56 beats per minute. The instruments listed are Petite flûte (or grande flûte), Voix (voice), Violon (violin), Alto (viola), and Violoncelle (cello). The score includes lyrics in French: "La Dé-chau - meu - se Se - meuse En - fou - is - seu - se est a - vec 3/6 - tan - cons et cer - tai - nes per - ties ren - for - cées pour pou - voir sup - por - ter con - ve - na - ble - ment la cais - se se - moir." The score features various musical notations, including triplets, harmonics (harm.), and dynamics (p).

Figure 4. Fragment of the fourth part of the cycle, “La Déchameuse-semeuse-enfouisseuse”

Source: U. Sonntag et al. (2023).

The main theme, as in the previous movements, consists of several layers: the vocal part; the melody in the flute; the string layer of violin, viola, and cello (Martins, 2019: 49-87). The string layer, which plays the harmonics, also has two lines: the polyphonic interaction of the violin and viola with complementary rhythm; the sustained sound of the cello in A of the second octave. This timbre solution creates a new colourful sound, reflecting the work of a new mechanism, which is reflected in the title of the piece and the text. It is interesting that the violin and viola parts feature conditional polytonal sound. The violin plays on the notes of A-B-C-sharp, which are consonant with A major in the vocal part, while the viola plays on the triads of D-E-F-sharp, which later develop into D major/B minor. A separate textural line is the melody of the low flute, which begins in E of the first octave and ends in D-sharp of the third octave, moving from C-sharp minor to A major at the end of the first movement. Here, too, one can feel the mechanistic nature of the movement. In the flute part, this is expressed in the repetition of the motif with variations, which creates the sound effect of any mechanism. This melody has certain features of romantic music, which can be considered the composer's sneer at the traditions of romantic music, where mechanisms were not the subject of expression in moments of inspiration.

The fifth miniature, "La Fouilleuse-draineuse" (the subsoil-draining plough), is based on a text that details the advantages of a machine with a long ploughshare and a drainage system for removing water from swamps or wet land. This part is constructed as a two-part form, where the first verse consists of two lines (5+6), while the second verse is one continuous stanza (bars 12–20), where the last three bars serve as a coda (Figure 5).

Vivement (♩ = 92)

Petite flûte (ou gde flûte)

Clarinette en Si

Bassoon

Voix

Violon

Alto

Violoncelle

Contrabasse

Get - te ma - chine est mu - nie d'un soc long et

rond qui en fait u - ne drai - neu - se pour l'as - sai - nis - se - ment des ter - res ma - re - ca - geu - ses ou im - per - mé - ables.

Figure 5. Fragment from the fifth part of the cycle, “La Fouilleuse-draineuse”.

Source: U. Sonntag et al. (2023).

In the first theme, the composer again uses multi-layered texture and polytonality, as in the first three miniatures. Here, the texture consists of several layers: 1) voice; 2) flute with violin; 3)

clarinet with viola; 4) bassoon with cello. Interestingly, all the layers sound in G major, while the clarinet and viola lines sound in E major, creating a polytone effect. In all layers, there are movements around stages I-III-V. This movement forms similar intonations in each part, which generally convey the feeling of continuous mechanical movement in a circle.

The sixth miniature “La Faneuse” (the hay tedder) impresses with its large-scale structure, complex rhythm and rich musical material, stretched over 64 bars, divided into four stanzas. The last stanza, which is a reprise, reproduces the main theme and completes the musical journey. In the first section (section A, 14 bars long), the instrumental parts impress with their sophisticated construction. They are presented in the form of consecutive two endless canons of the first category, which are exquisitely refined by the violin and cello. This musical receptivity creates the impression of a profound and fascinating musical landscape, where each instrument plays its own unique melodic line that intertwines with the others to create a complex and exciting polyphony (Figure 6).

The image shows a musical score for the sixth part of the cycle, "La fauchese". The score is in 6/8 time and marked "Modere" with a tempo of 54 beats per minute. It features five staves: Clarinette en Sib, Voix, Violon, Alto, and Violoncelle. The vocal line includes the lyrics: "Le foin fa-né sè - che en peu de temps; aus - si la fa-neuse est elle u-ne ma-chine i - nap-pré-ci-ab-le pour l'a-gri-cul-teur. ...". The instrumental parts include dynamics like *p* and *sordine* (muted).

Figure 6. Fragment from the sixth part of the cycle, “La fauchese”

Source: L.K. Epstein (2014).

The first canon lasts 6 bars, while the second also consists of 6 bars. In the context of these canons, the viola part acts as a counterpoint, attracting attention with its large trills and the G–E-flat motif. All the string instruments play with the horn, giving the music a transparent texture that, on the one hand, hearkens to the beginning of the fourth movement, and, on the other hand, allows the composer to gradually increase the density and dynamics of the texture. The first two bars unfold

in the diatonic G major, while the further sound of the canon is enriched by the sound of E flat in the parts of viola and voice, which creates a harmonious sound of G major. Notably, this is the only beginning of the miniature where the diatonic character prevails. The movement of the vocal part is based on the sounds of the tonic triad, while the use of quartets enhances the first phrase, creating the impression of fanfare, which is further smoothed out by the gradual development and the sound of E flat. In measure 5, the clarinet joins the voices, creating a diatonic counterpoint to the voices of the canon and the vocal part. In measure 8, the bassoon joins in with its new counterpoint in G minor, creating a polymodal sound (Delgado, 2023). All this gives the impression of simplicity, continuous movement through the canon, and relative diatonicity.

“Machines agricoles” reveals Milhaud’s important artistic guidelines. Pastoralism as a special spiritual dimension of human existence in the post-apocalyptic environment of post-war Europe; a sense of the subtle semantic layers of the artist’s self-fulfilment in the context of French musical traditions inextricably linked to the concepts of mastery, clarity, and completion; the desire to create a holistic sound world of equivalent semantic layers, formed by expressive timbre (the voice and each instrument have their own line) – all this testifies to the depth of the cycle’s concept and its outstanding role in shaping Milhaud’s creative credo” (Losleben, 2019: 36-56). Thus, “Machines agricoles” is a manifestation of the composer’s creative credo, a kind of confession by the author, transforming his traumatic life experience into a new spiritual space. Notably, the appeal to the phenomenon of confession as a special spiritual effort to enter a space that exceeds the possibilities of words takes on various artistic forms in the history of European culture, but always has a profound existential meaning. “Machines agricoles” is a manifestation of this semantic space. The vocal cycle “Machines agricoles” plays a “saving role” in Milhaud’s work at a time when French artists were looking for a way out of the humanitarian catastrophe. In a complex cultural and historical context, the beauty of the musical fabric, its light colour, soft lyricism of pastoral images that reflected the composer’s childhood in Provence and revealed the “Mediterranean” nature of the artist, formed the foundation for the deployment of the creative energy of the artist in the following decades. Therefore, it is advisable to consider the cycle as a manifestation of the composer’s creative credo.

Analysing Darius Milhaud's work in terms of style and characteristic features of the author

Composed in 1919, Darius Milhaud's "Machines agricoles" is one of the crucial works in his oeuvre, as well as in the context of the musical culture of the early 20th century. It is often compared to other works of the period in various ways. In terms of a theme, Milhaud's "Machines agricoles" can be considered a composition that reflects not only the beauty and tranquillity of rural life, but also penetrates the essence of contemporary transformations in agriculture (Losleben, 2019: 36-56). The first parts of the composition can transport the listener to the calm, idyllic rural landscapes, where work in the fields, communication between peasants, and the sounds of nature take place. However, as one listens to the piece, the music gradually reflects the introduction of technology and mechanisation into agriculture. Milhaud skilfully recreates the sounds of rural life, using a variety of musical means to create an atmosphere filled with rhythmic activity and melodic harmony. However, he also emphasises the impact of technological change on the lives of peasants and agriculture overall. The mechanical sounds that gradually mix with natural sounds give the composition a paradoxical nature, showing the tension between traditional lifestyles and innovative technologies. The composition's postwar background lends an additional degree of relevance to its interpretation. While not openly anti-war, the piece captures the mood of post-World War I Europe, when scientific advancements and mechanisation were transforming society. This setting, together with the cultural and emotional repercussions of the war, affected Milhaud's creative expression, making *Machines agricoles* a representation of the complicated interplay between mankind, nature, and industrialisation in a period of recovery and transition (Lazzaro and Moore, 2019: 3-14). Milhaud's "Machines agricoles" transports the listener into the complex world of rural life and its interaction with technological transformation and social change (Bouzonviller and Gay, 2022). It is perceived as both an embodiment of the beauty of nature and a call to care and the wise use of modern technology in harmony with the environment (Kozlin and Hryshchenko, 2023: 88-100). Compared to other works of the period, Milhaud's "Machines agricoles" stands out for its unique orchestration and ability to convey the sound of rural life and nature. Compared to Maurice Ravel's "Daphnis et Chloé", which also features exquisite orchestration and detailed depictions of nature, "Machines agricoles" may reflect more profound social and technological aspects of rural life (Herrmann and Repath, 2019). They can also be a tangible response to the realities of their time, reflecting industrial development and changes in agriculture. Compared to George Gershwin's "America", which also features elements of folk music and rich orchestration, "Machines

agricoles” may have a more profound focus on rural life and its interaction with technological change (Katorza, 2020: 323-341). They can reflect not only the aesthetic appeal of nature, but also the impact of industrialisation and mechanisation on agriculture and the way of life of the peasants. In this way, “Machines agricoles” can be distinguished by its deeper social and technological perspective than other works of its time. They can represent not only the musical beauty and aesthetic aspects of rural life, but also become a kind of cultural reflection of the period of industrial development and social change.

Milhaud’s “Machines agricoles” is a work that stands out for its uniqueness in the context of 20th century musical literature. This composition combines various musical trends of the period, demonstrating the impressive originality of the author’s approach (Sarno, 2020: 36-58). He effectively uses the orchestra to create picturesque soundscapes that transport the listener into the world of rural life, but also reflect the impact of technological change and social transformation. In his musical work, Milhaud is not afraid to experiment with structure, rhythm, and harmony, which makes his approach to composition particularly interesting and advanced for his time. He creates music that not only captivates the listener with its beauty and depth, but also reflects the complexity of the modern world and the constant search for new expressive means. Thus, Milhaud’s “Machines agricoles” stays not only a prominent example of musical creativity of its time, but also continues to impress with its relevance and influence on the development of musical art. They are evidence that innovation and creativity can help musicians break new ground and push the boundaries of conventional styles and formats (Martens and Wentink, 2023: 61-76).

The findings of the present study suggest that the vocal cycle “Machines agricoles” by Darius Milhaud plays a significant role in revealing the composer’s main creative principles and his creative approach. This composition, which transcends the conventional poetic context by using industrial descriptions of mechanisms for agricultural labour, is marked by significant musical means that play a key role in creating a chamber-vocal composition. This approach shifts attention from the dominance of the word to musical expression in the vocal miniature, opening new perspectives on the development of the genre in early 20th century French music. The structure of the cycle, as a key element of Milhaud’s creative expression, is full of a series of unique features that mark his individuality. One of the most prominent features is the emphasis on the instrumental nature of the vocal part. Milhaud skilfully combines vocals with instrumental sounds, creating a unique atmosphere that reflects his skill and musical ingenuity. Furthermore, this style is marked

by the polyphonic independence of voices, which is achieved through imitations and other polyphonic techniques. This creates the effect of a profound intellectual dialogue between different musical lines, revealing the expressive potential of each voice. In his oeuvre, Milhaud also uses polytonality, which gives his compositions a colourful sound and linear multidimensionality characteristic of the 20th century. This forces listeners to reject their usual reference points and closely follow the unfolding of an individual commonsense logic. Furthermore, experiments with the sound of instruments such as the piccolo flute and clarinet give Milhaud's works a unique nature. He skilfully combines a variety of sound textures to create an impressive palette of sounds that often becomes his trademark.

This vocal cycle has been found to be an important representation of the cultural context of its time. The agricultural machines that became the basis for the creation of this cycle reflect technological advances and social changes in agriculture, and most importantly, substantial changes in the spiritual world of human and his ideas about emotional lyrical markers. Furthermore, the results of the analysis of texts and musical form made it possible to understand that Milhaud uses music not only as a means of expression, but also as a means of communication and reflection on modernity. He integrates a variety of musical genres and styles into his works, which demonstrates his high level of compositional skill.

CONCLUSION AND SUGGESTIONS

The principal idea of the cycle is to identify new spiritual markers in the "post-apocalyptic" space of post-war Europe as a result of the shift in the established norms of understanding the boundary between humanity and nature. Milhaud's decision to utilise technical, prosaic language about agricultural technology rather than conventional poetry forms is a considerable break from French musical conventions. This choice illustrates the composer's avant-garde approach and ambition to break away from existing artistic traditions while also linking his work with the greater cultural and technical developments of post-World War I Europe. The research emphasises how "Machines agricoles" allows Milhaud to investigate the complicated link between humans, nature, and mechanisation, showing a deeper philosophical and spiritual component to his work.

This research discovered that Milhaud's compositional strategies, such as polytonality, rhythmic layering, and instrumental experimentation, play an important role in producing a multidimensional soundscape that reflects the interaction between rural life and technological advancement. The

vocal cycle's structure, with each section named after an agricultural equipment, emphasises the mechanical features of modern life, while Milhaud's melodic vocabulary reinterprets these industrial components as emblems of human resilience and inventiveness. The incorporation of musical and linguistic components demonstrates Milhaud's talent for integrating numerous influences, ranging from French pastoral traditions to expanding avant-garde trends, resulting in "Machines agricoles" reflecting both its historical background and the growth of musical art.

The study's broad implications show that this composition is more than just an experimental piece; it is also a major cultural artefact that captures the postwar transition in creative expression. Milhaud illustrates how art may be used to promote spiritual refreshment and intellectual curiosity by translating the tragedy of war and technological transformation into a pastoral, but mechanised, musical language. This piece illustrates his conviction in music's ability to express complex emotional and cultural ideas while transcending traditional genres to address current societal challenges. As such, "Machines agricoles" not only adds to our understanding of Milhaud's creative growth but also offers insight into broader tendencies in twentieth-century music, in which conventional limits were progressively pushed in towards innovation and experimentation.

The vocal cycle by D. Milhaud is a key object for research from different perspectives. Further research may pursue the following avenues: expanding the understanding of the stylistic features of the composer's thinking; investigating the transformation of polyphonic technique in musical compositions in the early 20th century; studying the relationship between the work and the socio-cultural environment. Exploring these areas will provide deeper insight into D. Milhaud's creative credo and his contribution to the development of vocal music.

REFERENCES

- Afonina, O., Karpov, V. (2023). Art practices in modern culture. *Culture and Contemporaneity*, 2, 76-81. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-0285.2.2023.293863>
- Bouzonviller, E., Gay, M. A. (2022). *Agrégation Anglais 2023. F. Scott Fitzgerald. Tender is The Night*. Paris: Editions Ellipses.
- Çilingir, H. Z., Ghoneima, A., Eckert, G. (2023). Relationship of airway anatomy and trumpet performance. *Musica Hodie*, 23, 76790. DOI: <https://doi.org/10.5216/mh.v23.76790>
- Delgado, J. E. A. (2023). Notes on modal music, identity and creation: Perspectives from Ecuador. *Musica Hodie*, 23, 75565. DOI: <https://doi.org/10.5216/mh.v23.75565>

- Drake, J. (2002). *Portrait(s) of Darius Milhaud*. Cleveland: The Darius Milhaud Society.
- Ee, T. S. (2024). Uneven worlds, new minoritisations, intersectional privilege: Questioning different kinds of 'global' in musical transmission processes. *Asian-European Music Research Journal*, 13, 13-24. DOI: <https://doi.org/10.30819/aemr.13-2>
- Epstein, L. K. (2014). Darius Milhaud's *Machines agricoles* as post-pastoral. *Music & Politics*, 8 (2). DOI: <http://dx.doi.org/10.3998/mp.9460447.0008.204>
- Epstein, L. K. (2023). The creative labor of music patronage in interwar France. *H-France Review*, 23 (179), 1-5.
- Gagné, N. V. (2019). *Historical dictionary of modern and contemporary classical music*. London: Rowman & Littlefield.
- Green, K. (2011). *Music and the English lyric poem: Explorations in conceptual blending*. Sheffield: University of Sheffield.
- Gritten, A. (2020). Darius Milhaud: Modality and structure in music of the 1920s by Deborah Mawer; *Entretiens Avec Claude Rostand* by Darius Milhaud. *Tempo*, 211, 39-40.
- Harbec, J., Lavoie, M. N. (2014). *Darius Milhaud: Compositeur et Expérimentateur*. Vrin: Librairie Philosophique.
- Hasanov, E. L., Panachev, V. D., Starostin, V. P., Pudov, A. G. (2018). Innovative approach to the research of some characteristics of choir scenes as culturology issue. *Astra Salvensis*, 6 (1), 749-759.
- Herrmann, F. G., Repath, I. (2019). *Some organic readings in narrative, ancient and modern*. Eelde: Barkhuis. DOI: <https://doi.org/10.2307/j.ctv13nb6p9>
- Kalashnyk, M. P., Novikov, I. M., Varakuta, M. I., Genkin, A. O., Kupina, D. D. (2020). The prospects of the arts promotion in the context of limitations and consequences of self-isolation. *International Journal of Criminology and Sociology*, 9, 2984-2990. DOI: <https://doi.org/10.6000/1929-4409.2020.09.363>
- Kalashnyk, M., Loshkov, U., Yakovlev, O., Genkin, A., Savchenko, H. (2024). Musically-acoustic thesaurus as spatial dimension of cognitive process. *Scientific Herald of Uzhhorod University. Series Physics*, 55, 1421-1427. DOI: <https://doi.org/10.54919/physics/55.2024.142af1>
- Katorza, A. (2020). It ain't necessarily so: Gershwin, whiteness, altruism and the distortion of American Jews' music history. *Jewish Culture and History*, 21 (4), 323-341. DOI: <https://doi.org/10.1080/1462169X.2020.1836830>
- Kelly, B. L. (2023). *Tradition and style in the works of Darius Milhaud 1912-1939*. London: Routledge.
- Kozlin, V., Hryshchenko, V. (2023). Musical projects in Guitar Pro 7.5 sequencer. *Notes on Art Criticism*, 44, 88-100. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-2180.44.2023.293925>

- Kwag, M. (2021). *A performance guide on selected sonatas for flute and piano by: Darius Milhaud (1892-1974), Louis Durey (1888-1979), Francis Poulenc (1899-1963)*. https://etd.ohiolink.edu/acprod/odb_etd/etd/r/1501/10?clear=10&p10_accession_num=ucin1627665101419925 available from June 29.
- Lazzaro, F., Moore, C. (2019). Machines and the musical imagination (1900-1950). *Sonar*, 39 (2), 3-14.
- Lenk, S., Majsova, N. (2022). *Faith in a Beam of Light: Magic Lantern and Belief in Western Europe, 1860-1940*. Turnhout: Brepols Publishers.
- Lewis, H. (2020). The piano mécanique in 1930s French cinema. *French Screen Studies*, 20 (3-4), 158-179. DOI: <https://doi.org/10.1080/14715880.2019.1703618>
- Losleben, K. (2019). Arctic Arcadia: Modern adaptations of an antique idea. *European Journal of Musicology*, 18 (1), 36-56. DOI: <https://doi.org/10.5450/EJM.18.1.2019.36>
- Markova, O. (2023). Metaphysics of personal-creative synchronisations in music. *Notes on Art Criticism*, 43, 90-96. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-2180.43.2023.286841>
- Martens, M., Wentink, C. (2023). The lived experiences of independent western classical chamber musicians in the United Arab Emirates: A narrative inquiry. *Asian-European Music Research Journal*, 11, pp. 61-76. DOI: <https://doi.org/10.30819/aemr.11-5>
- Martins, J. O. (2019). Scalar dissonance and the analysis of polytonal/modal mismatch in twentieth-century music. *Musurgia*, 16, 49-87. DOI: <https://doi.org/10.3917/musur.193.0049>
- Nosara, V. G. (2021). *Brief program notes for a saxophone lecture recital: Compositions by Benjamín Gutiérrez, Fernande Decruck, Karel Husa and Robert Muczynski*. <https://krex.k-state.edu/items/b01e2687-b1e2-47ae-a4f8-ecbd72d57897> acce available from June 27.
- Oberlander, E. M. (2011). *Reaching Arcadia: Rural and agricultural themes in vocal art music including plans to introduce this music to a rural*. Fargo: North Dakota State University.
- Popovici, A. M., Pantanjoglu, L., Lucaci, L., Nitescu, D., Sterian, A., Georgescu, O., Ivascu, G., Zarnescu, M. (2021). *Concept*. Bucharest: UNATC Press.
- Ross, J., Huebner, S., Kelly, B. L., Fauser, A., Berenson, E. (2023). *French Music, Culture, and National Identity, 1870-1939*. Rochester: University of Rochester Press.
- Sarno, M. (2020). Reflection, representation, religion: André Caplet's le miroir de Jésus. *19th-Century Music*, 44 (1), 36-58. DOI: <https://doi.org/10.1525/ncm.2020.44.1.36>
- Shang, Y. (2021). Darius Milhaud's vocal heritage: The period of formation. *Musical Arts and Culture*, 33 (1), 121-130. DOI: <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-33-1-10>
- Shang, Y. (2022). The phenomenon of Darius Milhaud's creative personality. *Musical Arts and Culture*, 35 (1), 72-84. DOI: <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2022-35-1-6>

- Sonn, R. D. (2022). *Modernist diaspora: Immigrant Jewish artists in Paris, 1900-1945*. London: Bloomsbury.
- Sonntag, U., Gyorgy, A., Marshall, D., Berg, S., Eggebrecht, R., Kupsa, F., Weigel, M., Nolte, I. (2023). Darius Milhaud – Early string quartets & vocal works. *Troubadisc*, 2. <https://boxset.me/darius-milhaud-early-string-quartets-vocal-works-vol-2-24-44-flac/> available from June 28.
- Thorpe, J. D. (2023). “*As Always, Have Big Fun!*”. *A Performer’s Analysis and Guide to Three Saxophone Works by Anthony R. Green and Their Source Material Inspiration*. Champaign: University of Illinois.
- Utz, C. (2021). *Musical Composition in the Context of Globalization: New Perspectives on Music History in the 20th And 21st Century*. Bielefeld: Transcript Verlag.
- Walker, J. (2015). *Darius Vilhaud, Esther De Carpentras, and the French Interwar Identity Crisis*. Chapel Hill: University of North Carolina.
- Zharkova, V. (2023). Darius Milhaud’s vocal cycle “Machines agricoles”: Outrage or confession? *Scientific Bulletin of the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 138, 76-88. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2023.138.294788>

GENİŞLETİLMİŞ ÖZET

Bu çalışmanın amacı, Darius Milhaud’un yaratıcı anlayışının temel yönlerini “Machines agricoles” vokal döngüsü üzerinden belirlemektir. Vokal döngüdeki müzikal unsurlar, bestesinin analiz edilmesi için incelendi. Darius Milhaud’un vokal besteleri de dahil olmak üzere eserlerinin incelenmesi, tarihi olayların, kültürel ve sosyal eğilimlerin müziği üzerindeki etkilerini, döneminin bağlamını dikkate alarak ortaya koydu. Bu çalışma aynı zamanda Milhaud’un yaratıcı tarzının bu belirli vokal döngüsündeki benzersiz özelliklerini de kapsadı. Ayrıca, dönemin sosyo-kültürel yönleri de vurgulandı.

“Machines agricoles” vokal döngüsünün analizi, sanatsal bağlamda önemini ortaya koydu. Bu bağlamda, yorum farklarına neden olan sorunlar belirlendi. Kültürel bağlamla ve kişisel duygularla etkileşimi yansıtan bu döngü, sadece bir müzik eseri olmanın ötesinde, insan ve doğa anlayışının yeni bir yorumu olarak görülmektedir. Bu döngünün kompozisyon ve estetik yönlerinin analizi, Milhaud’un yaratıcı prensibinin derin anlamını ortaya koydu. Bu çalışma, Milhaud’un yaratıcı mirasının anlaşılması için yeni perspektifler açtı ve dönemin sanat ve kültürel bağlamının daha geniş bir şekilde anlaşılmasına katkıda bulundu.

D. Milhaud’un “Machines agricoles” vokal döngüsünün incelenmesi, bestecinin yaratıcı mirasının ve besteleme yaklaşımının daha iyi anlaşılmasına yardımcı oldu. Çalışma, Darius Milhaud’un

vokal döngülerdeki benzersiz müzikal tekniklerini vurgulayarak, onun yaratıcı süreci hakkında içgörüler sundu. Milhaud'un XX. yy. müziğindeki önemini ve müzikal kültür üzerindeki etkisini vurguladı.

Darius Milhaud'un "Machines agricoles" vokal döngüsüne odaklanan bu çalışmada, bestecinin yaratıcı anlayışının temel yönleri belirlenmiş ve vokal döngüdeki müzikal unsurlar detaylı bir şekilde analiz edilmiştir. Milhaud'un vokal besteleri de dahil olmak üzere eserlerinin incelenmesi, tarihi olayların, kültürel ve sosyal eğilimlerin müziği üzerindeki etkilerini, döneminin bağlamını dikkate alarak ortaya koymuştur. Çalışma, Milhaud'un yaratıcı tarzının bu belirli vokal döngüsündeki benzersiz özelliklerini de kapsamaktadır. Ayrıca, dönemin sosyo-kültürel yönleri de detaylı bir şekilde ele alınmıştır.

"Machines agricoles" vokal döngüsünün analizi, sanatsal bağlamda önemini vurgulamış ve yorum farklarına neden olan sorunları belirlemiştir. Kültürel bağlamla ve kişisel duygularla etkileşimi yansıtan bu döngü, sadece bir müzik eseri olmanın ötesinde, insan ve doğa anlayışının yeni bir yorumu olarak görülmektedir. Bu döngünün kompozisyon ve estetik yönlerinin analizi, Milhaud'un yaratıcı prensibinin derin anlamını ortaya koymuştur. Bu çalışma, Milhaud'un yaratıcı mirasının anlaşılması için yeni perspektifler açmış ve dönemin sanat ve kültürel bağlamının daha geniş bir şekilde anlaşılmasına katkıda bulunmuştur.

D. Milhaud'un "Machines agricoles" vokal döngüsünün incelenmesi, bestecinin yaratıcı mirasının ve besteleme yaklaşımının daha iyi anlaşılmasına yardımcı olmuştur. Çalışma, Darius Milhaud'un vokal döngülerdeki benzersiz müzikal tekniklerini vurgulayarak, onun yaratıcı süreci hakkında içgörüler sunmuştur. Milhaud'un XX. yy. müziğindeki önemini ve müzikal kültür üzerindeki etkisini vurgulamıştır.

Bu çalışmanın amacı, Darius Milhaud'un yaratıcı anlayışının ana unsurlarını "Machines agricoles" vokal döngüsü bağlamında belirlemektir. Bu vokal döngüsündeki müzikal unsurlar incelenerek kompozisyonunun analiz edilmesi hedeflenmiştir. Darius Milhaud'un eserlerinin, özellikle vokal kompozisyonlarının incelenmesi, tarihi olaylar, kültürel ve sosyal eğilimlerin müziği üzerindeki etkisini, dönemin bağlamı göz önünde bulundurularak ortaya koymuştur. Bu çalışmada ayrıca, Milhaud'un bu özel vokal döngüsündeki yaratıcı tarzının benzersiz özellikleri de ele alınmıştır. Sosyo-kültürel bağlamın önemi vurgulanarak, dönemin kültürel ve toplumsal dinamiklerinin Milhaud'un müziği üzerindeki etkisi detaylandırılmıştır.

Milhaud’un eserleri, özellikle “Machines agricoles” vokal döngüsü, tarihi ve kültürel bağlamın müziğe nasıl yansıdığını anlamak açısından önemli bir örnektir. Çalışma, Milhaud’un yaratıcı sürecindeki ana unsurları ve bu süreçte etkili olan kültürel ve tarihsel faktörleri detaylandırmıştır. Bu bağlamda, Milhaud’un müzikal dilinin ve kompozisyon tekniklerinin dönemin kültürel ve toplumsal dinamikleriyle nasıl şekillendiği analiz edilmiştir.

Çalışma, Darius Milhaud’un yaratıcı prensiplerinin derinliğini ve müzikal anlayışının kapsamını ortaya koyarken, onun sanatsal mirasının modern müzik üzerindeki etkisini de gözler önüne sermektedir. Milhaud’un müziği, sadece estetik bir ifade aracı değil, aynı zamanda kültürel ve tarihsel bir fenomen olarak değerlendirilmektedir. Bu bağlamda, Milhaud’un müziği, dönemin sosyo-kültürel dinamikleri ve kişisel deneyimlerinin bir yansıması olarak incelenmiştir.

“Machines agricoles” vokal döngüsünün analizi, bu eserin sanatsal bağlamdaki önemini vurgulamıştır. Bu bağlamda, eserin yorumlanmasındaki farklılıklara neden olan konular da belirlenmiştir. Kültürel bağlam ve kişisel duygularla etkileşimi yansıtan bu döngü, sadece bir müzik parçası olmanın ötesinde, insan ve doğa anlayışının yeni bir yorumu olarak değerlendirilebilir. Bu kompozisyonun ve estetik unsurların analizi, Milhaud’un yaratıcı prensibinin derin anlamını ortaya koymuştur. Bu çalışma, Milhaud’un yaratıcı mirasını anlamak için yeni perspektifler sunmuş ve dönemin sanat ve kültürel bağlamının daha geniş bir anlayışına katkıda bulunmuştur.

D. Milhaud’un “Machines agricoles” vokal döngüsünün incelenmesi, bestecinin yaratıcı mirasını ve kompozisyona yaklaşımını anlamada önemli bir katkı sağlamıştır. Bu çalışma, Darius Milhaud’un vokal döngülerdeki benzersiz müzikal tekniklerini vurgulayarak, onun yaratıcı sürecine dair önemli bilgiler sunmaktadır. Milhaud’un XX. yy. üziğindeki önemini ve müzik kültürüne olan etkisini öne çıkarmaktadır.

Darius Milhaud’un “Machines agricoles” vokal döngüsü, bestecinin müzikal dilinin özgünlüğünü ve yaratıcılığını gösteren önemli bir eserdir. Bu çalışmada, Milhaud’un bu eserde kullandığı müzikal teknikler ve kompozisyon unsurları detaylı bir şekilde analiz edilmiştir. Eserin kompozisyonu incelenirken, ritmik yapı, melodik çizgiler ve armonik düzenlemeler üzerinde durulmuştur. Milhaud’un yaratıcı sürecindeki yenilikçi yaklaşımlar ve müzikal dili, dönemin müzik anlayışına önemli katkılar sağlamıştır.

Milhaud’un “Machines agricoles” eseri, sadece müzikal bir yapıt olmanın ötesinde, dönemin kültürel ve toplumsal dinamiklerinin bir yansıması olarak da değerlendirilmiştir. Bu bağlamda,

Milhaud'un müziğinin kültürel bağlamla olan etkileşimi ve bu etkileşimin müziğe nasıl yansıdığı detaylandırılmıştır. Milhaud'un eseri, dönemin sosyo-kültürel bağlamı içinde ele alınarak, müziğin kültürel bir ifade aracı olarak nasıl kullanıldığını göstermektedir.



Makalenin Türü / Article Type : Araştırma Makalesi/ Research Article
Geliş Tarihi / Date Received : 02.08.2024
Kabul Tarihi / Date Accepted : 06.09.2024
Yayın Tarihi / Date Published : 23.09.2024
DOI : <https://doi.org/10.51576/ymd.1524624>
e-ISSN : 2792-0178

İntihal/Plagiarism: Bu makale, en az iki hakem tarafından incelenmiş ve intihal içermediği teyit edilmiştir. / This article has been reviewed by at least two referees and confirmed to include no plagiarism.

LIVV (LEMBERG) ARTEFACTS OF THEOBALD BÖHM'S FLUTE WORKSHOP

KARPYAK, Andriy¹

MAKSYMENKO, Dmytro²

VARYANKO, Oleh³

MAKSYMENKO, Liliia⁴

OLIJNYK, Dmytro⁵

ABSTRACT

The analysis of artefacts from Theobald Böhm's Second Flute Workshop is crucial for understanding 19th-century music industry developments and craftsmanship. This study aims to analyze the reception of Böhm's reforms and their popularization among specialists and

¹ Full Doctor, Professor, Lviv National Music Academy named after M.V. Lysenko, Department of Wind and Percussion Instruments, a.karpyak@ukr.net, <https://orcid.org/0000-0002-4544-8533>

² Full Doctor, Associate Professor, Lviv National Music Academy named after M.V. Lysenko, Department of Wind and Percussion Instruments, maksymenko_dm@meta.ua, <https://orcid.org/0000-0001-9334-5865>

³ PhD, Senior Lecturer, Lviv National Music Academy named after M.V. Lysenko, Department of Wind and Percussion Instruments, oleh_varyanko3@meta.ua, <https://orcid.org/0009-0002-2071-250X>

⁴ Full Doctor, Senior Lecturer, Lviv National Music Academy named after M.V. Lysenko, Department of Wind and Percussion Instruments, researcher_maksymenko@outlook.com, <https://orcid.org/0009-0005-8454-5650>

⁵ PhD, Senior Lecturer, Lviv National Music Academy named after M.V. Lysenko, Department of Wind and Percussion Instruments, olijnyk.dmytro@hotmail.com, <https://orcid.org/0009-0003-5327-1824>

intellectuals, particularly in the capital of the Kingdom of Galicia and Lodomeria, part of the Austrian Empire. The main methods include analysis of archival materials, comparison of newly manufactured flutes with previous forms, and retrospective analysis. The study examines Böhm's activities, focusing on his second workshop (1855-1858). The investigation of Lviv artefacts from Böhm's workshop is of significant scientific and cultural interest, enhancing our understanding of flute evolution and Böhm's contributions. The study highlights the importance of Böhm's flute artefacts in the history of flute art, refining and complementing existing knowledge and supporting further research. The early years following Böhm's 1847 reform reveal the shock and varied reactions of industry experts, including rejection, refutation, adaptation, or acceptance of Böhm's inventions. The initial stages of mastering these new instruments in European provincial centers, such as Lviv, provide unique insights into the professional crisis triggered by the reform. The Lviv example illustrates distinct attitudes towards Böhm's innovations and general trends as filtered through Galician consciousness and mentality. This study utilizes previously unpublished archival information and facts, contributing to a comprehensive understanding of this pivotal event in flute history.

Keywords: musical instrumental creativity, history of musical instruments, wind instrument performance, flute construction, retrospective analysis.

THEOBALD BÖHM'ÜN FLÜT ATÖLYESİNE AİT LVIV (LEMBERG) ESERLERİ

ÖZ

Theobald Böhm'ün ikinci flüt atölyesi'nden gelen eserler analizi, XIX. yüzyıl müzik endüstrisi gelişmeleri ve zanaatkarlığını anlamak için çok önemlidir. Bu çalışma, Böhm'ün reformlarının kabulünü ve bunların özellikle Avusturya İmparatorluğu'nun bir parçası olan Galiçya ve Lodomeria Krallığı'nın başkentindeki uzmanlar ve entelektüeller arasında yaygınlaştırılmasını analiz etmeyi amaçlamaktadır. Başlıca yöntemler, arşiv materyallerinin analizi, yeni üretilen flütlerin önceki formlarla karşılaştırılması ve retrospektif analizdir. Çalışma, Böhm'ün faaliyetlerini ve ikinci atölyesini (1855-1858) incelemektedir. Böhm'ün atölyesinden Lviv artefaktlarının incelenmesi, flütün evrimini ve Böhm'ün katkılarını anlamamızı artıran önemli bilimsel ve kültürel ilgi taşımaktadır. Çalışma, Böhm'ün flüt artefaktlarının flüt sanatının tarihinde önemini vurgulamakta, mevcut bilgileri rafine etmekte ve ek araştırmaları desteklemektedir. Böhm'ün 1847 reformunu takip eden ilk yıllar, endüstri uzmanlarının şok ve çeşitli tepkilerini, reddetme, çürütme, uyarılma veya Böhm'ün icatlarını kabul etme dahil olmak üzere, ortaya koymaktadır. Lviv gibi Avrupa'nın taşra merkezlerinde bu yeni enstrümanları ustalaşmanın ilk aşamaları, reformun tetiklediği mesleki krizi anlamak için benzersiz içgörüler sunar. Lviv örneği, Böhm'ün yeniliklerine yönelik belirgin tutumları ve Galiçya bilinci ve zihniyeti prizmasından kırılan genel eğilimleri göstermektedir. Bu

çalışma, daha önce yayımlanmamış arşiv bilgileri ve gerçekleri kullanarak flüt tarihindeki bu önemli olayı kapsamlı bir şekilde anlamaya katkıda bulunmaktadır.

Anahtar Kelimeler: müzikal enstrümantal yaratıcılık, müzik aletleri tarihi, nefes sanatı, flüt yapımı, retrospektif analiz.

INTRODUCTION

T. Böhm is the creator of the modern flute, whose perfection has remained unsurpassed for more than 170 years. The importance of the artist and craftsman and his activity in developing wind performance can generally be compared to the weight and authority of Antonio Stradivari in the history of violin art. Throughout his life, T. Böhm (2011) produced about 800 flutes, 550 of which were made after the extensive reform of 1847. The uniqueness of T. Böhm's professional journey and the development of his creations in performance practice stems from the intricate and protracted phases of adjustment that experts and audiences underwent during the 19th century to embrace the fundamentally new systems and sounds of his instruments. Appreciating the true greatness of the Munich musician's innovation emerges only in contemporary times, following a comprehensive understanding of the intricacies involved in crafting his models and juxtaposing their outcomes with those of his nearest rivals. Now, in the context of growing interest in the history of musical instruments, T. Böhm's activity becomes particularly relevant. This allows for a better understanding of the technical progress in the manufacture of musical instruments and for determining the master's contribution to the formation of the musical heritage.

A number of Ukrainian scientists have dedicated their work to T. Böhm's activity. V. Hromchenko (2018: 105-117) raises the question of revealing the specificity of spiritual artistic individual creativity in the times of romanticism, using T. Böhm's activity as an example. A. Y. Karpyak (2002) devoted a substantial part of his study to T. Böhm's activity. N. A. Ponikarovska and A. S. Ryabukha (2020) dedicated an entire paper to flutes created by T. Böhm. They focused in detail on the specifics of the musical instruments created by the artist and described his life path, calling T. Böhm a reformer and innovator of that time. V. P. Kachmarchik (2009) also noted the substantial role of the artist in shaping the culture of wind instruments in the romantic era in his work. In particular, the researcher noted that thanks to T. Böhm, the components of local and "total" improvement of the mechanical-acoustic system of the flute were determined.

The purpose of this study is to provide a comprehensive overview of flute artefacts crafted by T. Böhm from 1847 to 1858, particularly focusing on specimens that made their way to Lviv between 1855 and 1858. To achieve this purpose, a specific set of objectives was defined: to determine T. Böhm's contribution to the development of flute art; to analyse the innovations and changes he introduced in the construction and sound of flutes; to provide an objective assessment of the master's influence on the development of wind art in the 19th and 20th centuries; to highlight the importance of T. Böhm as a master and innovator; to identify key characteristics of T. Böhm's creativity using analytical methods; to explore the geographical distribution of T. Böhm's instruments across countries and regions during the specified period; to monitor the increasing popularity of the master's instruments among both professionals and amateurs.

METHOD

Analysis is one of the key methods used in examining T. Böhm's contribution to the development of flute art. This method entails a comprehensive examination and analysis of information derived from a multitude of sources throughout the course of the study. These included books, articles, and monographs dedicated to the history of the flute and the life and work of T. Böhm. Analysis was also applied to musical journals and newspapers containing articles about T. Böhm, his innovations, and his influence on flute art. The study benefited immensely from the examination of archival materials: letters, manuscripts, notes, and diaries of T. Böhm, including documents related to his collaboration with workshops and musicians. One of T. Böhm's books (1847), in which he discussed the principles of flute construction as a whole and the possibility of improving the instrument, played an important role in the analytical component of the study. T. Böhm's results were not left without attention. He actively corresponded with other musicians, describing the advantages of the instrument he had improved. For example, this is evident in his letter to Wilhelm Popp, a famous German flutist and composer (Böhm, 2021). However, T. Böhm did not limit himself to personal correspondence. Anything related to flutes, requirements for this instrument, improvement of acoustics, construction, T. Böhm shared with the masses by publishing thematic articles.

During the analysis process, the obtained data were systematised, key facts, quotes, were extracted. All the data obtained were analysed for the assessment of the credibility and reliability of sources, comparison of different points of view, and identification of contradictions. The final stage of the

analysis was the integration of the results with those from other sources and research methods to form a comprehensive understanding of T. Böhm's contribution. The comparative method is one of the key methods used in researching T. Böhm's contribution to the development of flute art. This method involves comparing the constructive and acoustic characteristics of T. Böhm's flutes with flutes by other masters of the 19th and 20th centuries (Şanver, 2023: 53-57). During the research process, parameters and criteria for comparison were chosen. Material, construction, and acoustic characteristics of the musical instrument were considered (Izahar, 2022). Flutes by T. Böhm and other masters were also selected for comparison. All the results of the comparative analysis were summarised, and similarities and differences between the flutes were determined.

The retrospective method of research explores the evolution of the flute in a historical context, considering the musical trends and technological capabilities of the time. This method allows understanding how T. Böhm's flute emerged and developed during the 19th and 20th centuries. During the research process, chronological frameworks were established, the period under study was examined. Musical trends, technological capabilities, cultural, and economic factors of that time, which influenced the development of the flute, were also investigated. The retrospective method provided an understanding of the context in which the evolution of the flute took place, evaluated T. Böhm's contribution to the history of flute development. Additional aspects of the research included identifying factors that influenced the development of the flute and conducting typologization of flutes within chronological frameworks (Kalashnyk et al., 2024: 1421-1427).

The study of T. Böhm's work is a comprehensive and robust approach, but it has limitations. The use of archival sources is challenging due to potential gaps in historical records and Böhm's own writings may exhibit bias due to his advocacy for his innovations. Cross-referencing is used to address this issue, comparing Böhm's statements with those of other musicians and scholars during the same period. However, not all flutes produced by other makers have been preserved or documented as detailed as those created by Böhm, resulting in potential gaps in the analysis. Additionally, technological advancements since Böhm's time make direct comparisons between instruments from different historical periods challenging. Despite these challenges, the research provides a detailed insight into Böhm's lasting impact on the art of the flute. By acknowledging these limitations, the research strengthens and offers a detailed understanding of Böhm's contributions.

RESULTS

This section presents the research findings on the activities of T. Böhm's workshop. The process of creating T. Böhm's innovative instrument can be divided into several stages (Table 1). T. Böhm aimed to create a flute with a wider range, a more convenient key system, and better sound. T. Böhm, a German flutist and inventor, sought to improve the flute. He examined the acoustic principles of the instrument, discussed the experience of previous masters, and based on this, developed a new design (Yenne, 2023; Kachmarchyk and Kachmarchyk, 2022: 49-62; Krutsko, 2021: 121-124).

Stage	Description	Processes	Important moments	Conclusion
Experiment	Research of different materials, constructions, and sizes of the flute	1. Experiments with various silver alloys. 2. Testing different types of keys. 3. Development of a new finger placement system.	T. Böhm was not only an inventor but also an experienced flutist. T. Böhm personally supervised all stages of production.	T. Böhm not only improved the flute but also laid the foundation for further instrument development.
The new key and bore system of the instrument	Development of a new key system that significantly facilitated flute playing and expanded its range.	1. Development of a new lever system. 2. Application of a cylindrical shape for the sound channel with a parabolic head of the instrument.	T. Böhm's new key system revolutionised flute manufacturing. This system later became a standard worldwide. Furthermore, the flute's possibilities expanded significantly due to the cylindrical shape of the channel.	T. Böhm created a key and air channel system for the instrument that is still used today.
Manufacturing	Flutes were handmade in T. Böhm's workshop from high-quality materials.	The use of only the highest quality materials and a complex manufacturing process for flutes.	T. Böhm's flutes were characterised by high-quality sound. These flutes were true works of art and were also very expensive.	T. Böhm established the production of high-quality flutes.
Testing	The master personally tested each flute to	T. Böhm asked other musicians to test the flute. T. Böhm made	T. Böhm was very demanding about the quality of his flutes. He did not allow a flute to be	T. Böhm guaranteed the high quality of

guarantee its quality.	design based on the results.	changes based on the test results.	sold if it did not meet his high standards. Thanks to thorough testing, T. Böhm ensured the high quality of each flute.	each flute through control over their manufacture.
------------------------	------------------------------	------------------------------------	---	--

Table 1. Process of Creating the New Format of T. Böhm's Instrument.

T. Böhm experimented with various materials. He used wood, metal, and plastic for flute making. He conducted experiments to determine the optimal size and shape of the holes, the most effective arrangement of the keys, and the most suitable types. T. Böhm created detailed drawings of a new type of flute, including dimensions and placement of all parts, key construction, lever system (Figure 1). T. Böhm's invention had a revolutionary impact on the flute as a phenomenon. The flute's range was significantly expanded, allowing it to perform more complex musical pieces. The flute's timbre became more even and expressive. The new key system greatly facilitated the execution of chromatic passages, which was important for popularising such an instrument (Wasser, 2021: 5).



Photo 1. The flute made by T. Böhm in Munich, Germany, in 1848.

Note: This is a Böhm system flute, serial number 4, made of silver with a wooden lip plate and supplemented with an antique case. Identical to instruments available in Lviv.

Source: Theobald Böhm Flute (2024).

Letters, diary entries, and memoirs of contemporaries provide an idea of the atmosphere in T. Böhm. T. Böhm personally controlled the production process. He meticulously monitored all stages of flute manufacturing, ensuring their high quality (Gul, 2023: 246-258). The workshop had a creative atmosphere, with T. Böhm encouraging his employees to experiment and explore new

ideas. T. Böhm's workshop became a gathering place for flutists. Musicians from all over the world gathered to order instruments or to see the master at work. From 1847 to 1859, in the so-called Second workshop of T. Böhm, the master personally made 130 flutes of the latest model, which practically did not differ from modern instruments but contrasted significantly with the usual wooden specimens of the early and mid-19th century. T. Böhm's flutes were sold in various countries worldwide, and his workshop played a crucial role in spreading this new type of flute. The price of the flute was quite high, indicating that T. Böhm's instruments were considered prestigious (Michael, 2022: 89-97).

The geography of instrument distribution during this period was quite wide, as T. Böhm's workshop was known from 1828. Primarily, in Munich, T. Böhm managed to place 18 instruments. Some of them remained in the master's family (for example, the ebony-nickel flute No. 106 was made for T. Böhm Jr.); among other buyers were T. Böhm's students or well-known and respected musicians of the city. The name of C. Wehner (1838-1912) is noteworthy – one of the best students of the master, who soon took the position of a soloist at the Imperial Mariinsky Theatre in St. Petersburg (1867-1884), and later became the leading flutist in New York, a soloist of the Metropolitan Opera orchestra. In September 1857, C. Wehner purchased a standard silver flute No. 119; in March 1858, a new model silver flute No. 123. However, throughout his subsequent professional life, C. Wehner remained faithful to the granadilla flute by T. Böhm, purchased in 1878 (De Lorenzo, 1992).

Among other notable flute buyers, F. Lachner (1803-1890) stands out. From 1829, he held the position of first Kapellmeister of the Vienna Kärntnertor Theatre, court Kapellmeister in Mannheim (1834), and from 1836 was appointed Chief Conductor of the Bavarian Opera (1836-1867). A composer and author of the famous Concerto for Flute and Orchestra in D minor (1832), F. Lachner became the happy owner of a silver flute by T. Böhm No. 59. Among the buyers of five instruments in neighboring Stuttgart, one of T. Böhm's students, K. Krüger (1831-1905), stands out. He later became the first flutist of the Royal Chapel and a professor at the conservatory in Stuttgart (flute made of coconut wood No. 8). Another noteworthy buyer was W. Böhm, the master's son, who acquired flutes No. 75 and No. 97 (De Lorenzo, 1992). In Paris, a single silver flute No. II, weighing 16.5 lot (290.4 g), was sent as a sample for the flute firm "Godfroy & Lot" Hypollite Godfroy and Louis Lot, who acquired a license from T. Böhm to manufacture his silver cylindrical flutes in 1847. Among the buyers in London (12 flutes sold), R. Carte (1808-1891)

deserves special mention – a performer, composer, master, author of “A Complete Course of Instructions for the Böhm Flute” (London, 1845), and secretary of the “London Flute Lover Society” (1866), who purchased flutes No. I, No. 14, No. 23 from T. Böhm’s workshop (Giannini, 1993).

One flute each was purchased in T. Böhm’s workshop at that time by Italian buyers from Florence and Rome. Emanuele Krakamp (1813-1883), after purchasing instrument No. 90, was one of the first in Italy to develop the Method of Playing the T. Böhm Flute (“Metodo per il Flauto Cilindrico Alla Böhm Op.103”, Emanuele Krakamp, Milan 1847), which became the basis in all conservatories in Italy even during the musician’s lifetime, including Naples, where the musician worked as a professor at the conservatory. The renowned flutist and composer G. Briccialdi (No. 4, 1848) was among those who, initially enthusiastic about the creation of the Böhm flute, decided to become famous for his achievements by reforming the conical flute in 1860 and improving the cylindrical metal flute in 1869. Contemporary flutists, performing popular virtuosic pieces by the musician, had to adapt to the unsuccessful proposal of D. Briccialdi to swap the b-h keys on the T. Böhm flute, which was eagerly taken up by musical instrument factories, as well as the inappropriate closed gis key by L. Dorus (Kachmarczyk, 2004: 218-228; 2007: 10-15; Petrucci, 2018).

Six out of nine instruments purchased in the United States were made for the active and prudent professor from New York (No. 83-88, 110, 111) P. Ernst (1792-1868). The teacher purchased five wooden flutes and one silver flute and later added two flutes made of coconut wood. Nine flutes in the Russian Empire were purchased mainly through the efforts of A. Rapp in St. Petersburg (No. 20, 26, 29, 78) and A. Sacchetti, who initially purchased a flute in Odesa (No. 31, 1849) while working as a soloist at the Italian Opera, and later in Tambov (No. 79, 81, 82, 1854, No. 105, 1856) as a teacher at the Tambov Institute (Frolova-Walker, 2018). In the sphere of popularity and influence of Georg Bair’s “Viennese” flute, the Austrian Empire did not warmly welcome the invention of T. Böhm. The only flute in Vienna made of melchior copper-nickel alloy (No. 19) was purchased in 1848 by T. Böhm’s student, H. Heindl (1828-1849). In a letter to the master dated May 20, 1848, he writes: “Thank you for the wonderful flute. I feel endless joy from the instrument and will undoubtedly honour your invention in my playing”. Unfortunately, H. Heindl tragically passed away shortly thereafter at the age of 21.

Quite unexpectedly, considering the fierce competition in Austria for the preeminence of reverse-conical models, Lviv residents showed significant interest in the latest technology and ordered as many as five instruments from T. Böhm, covering practically the entire spectrum of the master's offerings from silver flutes with "do" (No. 115) and "si" (No. 93 and 98) keys to a grenadilla flute with silver keys (No. 126) and the first of T. Böhm's alto flutes (No. 120) (Ventzke, 1966). In the first half of the 19th century, many professional flutists operated in Lviv: A. Borowski, K. Brunnhofer, J. Baschny, F. K. Pollak, as well as amateurs: G. E. Aslan, M. Ciemirski, Dr. Krobshoffer, and others (Schreiner et al., 2009). In addition to progressive steps and instrument updates by Galician flutists, who were satisfied with simple flute models at the crossroads of eras, such changes usually came from outside and required lengthy absorption. In the first half of the 19th century, the city did not lack attention from touring flutists from all corners of Europe. Chevalier der Poligny – L. Vogel from Paris (1809), J. Wolfram from Vienna (1825), C. aus Böhmen from Prague (1832), J. G. Vledder from Amsterdam (1838) gladly performed in Lviv.

The arrival of J. Wolfram in 1825 had a significant resonance in the city, influencing not only the aesthetic tastes of music lovers but also defining new instrumental preferences among Lviv residents. The event was covered extensively in the press for a long time. Even before the artist's arrival, newspapers, including the "Warsaw Courier" (February 8), informed about the significant achievements of the flautist and his extensive concert tour, which included cities in Russia, Warsaw, Lublin, and Lviv. Throughout several issues: No. 11, No. 13, No. 16, No. 20, the Galician publication "Mnemoszina" convinced readers of the exceptional mission of Joseph Wolfram, who decided to share with Lviv residents the latest discoveries of flute masters and brought with him a progressive model – the improved "Panaulon" flute. The artist stayed in the city for more than two weeks to give an additional concert on March 3 and to acquaint a large circle of interested parties with the previously unknown instrument model in more detail (Truyèn, 2023: 57-70).

In the 1820s, flutes with an extended lower joint reaching G became popular in Austria, and they were manufactured in Vienna (Dikicigiller, 2014: 21-25). These instruments were called Panaulons. Some of these flutes had a U-shaped, bassoon-like lower knee, while others remained straight. Determining the source of the instrument's invention remains somewhat difficult today. In 1813, G. Bayr announced the creation of a flute capable of covering the range from G small octave and later published the methodology "Praktische Flötenschule" in 1823. According to

another version, the 17-key Panaulons were created by Trexler and Koch in 1815. At the time of J. Wolfram's arrival in Lviv and the first appearance of the "Panaulon" model in the city by the Doppler brothers, tasked with glorifying the unique generation of "Viennese" flute in their immortal works, they were still too young (Powell, 2002).

Therefore, over the next decades, Lviv's flute instrumentarium was in the stream of improvements of "Viennese" flute prototypes, among which the precedence was subsequently attributed to Viennese master J. J. Ziegler (1795-1858). The successes of F. Doppler and K. Doppler only reinforced the conviction of the instrument's system's perfection. The flute, at least externally, reached the capabilities of the violin range. Prominent representatives of classical and romantic art Ludwig van Beethoven and Franz Schubert used the sound of the "Viennese" flute in their compositions without hesitation. Panaulon equally wonderfully and uniquely illuminated the themes of F. Schubert's tragic love, and the fiery Hungarian folk motifs of the Doppler brothers' works. However, the distinctiveness of the flute, which was always considered its strength in the restless era of instrumental reform, began to contradict the demands for universality and cold calculation of general instrument unification. From such a rigid perspective, several shortcomings were revealed: the "folk-original" tuning of the flute conflicted with the evenly tempered demands of ensemble and orchestral practices, the deceptive width of the range was limited to achieving individual sound effects in the lower register and was not provided with convenience in terms of technique and motor skills, complicating already quite inconvenient fingering sequences, the large weight complicated the performance process, and the significant number of holes, valves, and the metallic base of the head led to the rapid appearance of cracks in the wooden base of the instrument and much more (Łoza and Charczuk, 2016; Pustlauk, 2016). The sophisticated progressive audience, intellectuals, and some young artists subconsciously and consciously awaited quick and radical changes, trying to promote the acceleration of the process.

In 1855, T. Böhm first released flutes that immediately gained recognition among musicians (Böhm, 1871). Over the next three years, until 1858, his workshop continued to improve the design and increase the quality of its instruments. Flutes by T. Böhm had a significant impact on the musical culture of the 19th century. With their help, musicians gained new technical capabilities and expanded the musical range of performance, which influenced the development of the performing arts. The musical community responded to T. Böhm's flutes with interest and enthusiasm. Their high quality and exceptional design made them popular among both professional

musicians and amateurs. His technical innovations, most notably the introduction of a cylindrical bore and a groundbreaking key system, had a profound impact on the pedagogical approaches to flute education. The instrument's ease of handling, increased range and improved intonation were not only appealing to professional musicians but also necessitated updates to the flute curriculum in conservatories across Europe. Educators began integrating advanced techniques made possible by the T. Böhm flute, thereby restructuring the methodology employed in the training of prospective flutists (Hasanov et al., 2018: 749-759). T. Böhm's craftsmanship in flute design proved to be not only technically advanced but also a creative contribution to the world of music. His instruments became a symbol of a new era in the development of 19th-century musical culture, changing the standards of quality and opening up new possibilities for musicians and composers. Based on the analysis of narrative materials and official information, it can be concluded that T. Böhm's workshop was an important center for manufacturing flutes of a new type. Here, instruments were made that significantly expanded the capabilities of the flute and enriched the musical world. T. Böhm's workshop was one of the most modern enterprises of its time. It was a time of real trial for the inventor. The recognition of his talent, efforts, and achievements depended on the success of the new flutes. T. Böhm worked diligently and carefully, refining every detail. He did not employ assistants, which became common in later periods of his workshop's operation, when he collaborated, in particular, with K. Mendler (1833-1914). The situation was complicated by the high price of T. Böhm. Their cost sometimes doubled that of conventional models. Recently invented metallic cylindrical flutes were so expensive that initially, only wealthy people could afford them.

Among such buyers, the name M. Ciemirski from Lviv stands out. The most interesting order placed by M. Ciemirski, the third in line, was his request to T. Böhm to make him an alto flute, which turned out to be the first instrument of this model made by the master. This event, despite M. Ciemirski's amateur activities, allowed the botanist's name to be included in various professional flute studies (Rees, 2013; Kachmarczyk, 2005: 218-231; 2008). In January 1858, the alto flute No. 120 made of a nickel-silver alloy was purchased by the customer for 156 florins. Thus, the quality samples of T. Böhm's instruments only fuelled M. Ciemirski's enthusiasm. In early autumn, he purchased a granadilla flute, No. 126, with silver keys from the master for 170 florins. According to the great-grandson of T. Böhm, Mr. L. Böhm, it is quite plausible to assume that M. Ciemirski's purchases did not end there, as the workshop records end in February 1859 and

are partially restored only for the period 1876-1879. T. Böhm's invention of a new type of flute had a significant impact on the musical sphere. In 1850, he was awarded a silver medal at the industrial exhibition in Leipzig; in 1851 – the highest medal at the industrial exhibition in London; in 1854 – the highest medal at the industrial exhibition in Munich; and in 1855 – a gold medal at the World Exhibition in Paris.

The T. Böhm flute had a more uniform tone across its entire range. This made the flute's sound more expressive and richer. Flutists were able to use new sound production techniques that were previously impossible. This led to the flute being used in a wider range of musical genres. The new key system of the T. Böhm flute significantly facilitated the execution of chromatic passages. This allowed flutists to play more complex musical pieces. The flute became a more accessible instrument for beginner musicians, significantly increasing the number of flutists worldwide. The invention of the T. Böhm flute stimulated composers to write new compositions for this instrument. Many new concerts, sonatas, chamber works, and opera parts for the flute appeared. The flute became one of the most popular solo instruments in the world. The key system of the T. Böhm flute was borrowed from other wind instruments, such as the oboe, clarinet, and bassoon. This led to the modernisation of these instruments and expanded their capabilities.

DISCUSSION

The data on T. Böhm's flute artefacts indicate his decisive influence on the development of flute-making and musical culture. His innovative approaches to creating and improving instruments found resonance in the community of experts and musicians of that time. Observations from a retrospective perspective show that T. Böhm's reforms were crucial for the evolution of flute making. His decisions and instrument models set a precedent in the development of musical technologies that influenced the further development of wind instruments. Analysing the tasks and purposes of the most active customers of T. Böhm's workshop during 1847-1859, one cannot fail to notice the distinctive character of the mentality of Lviv patrons. Among the regular customers of the master who purchased four or more instruments from T. Böhm, the following benefactors stand out: P. Ernst (New York), A. Rapp (St. Petersburg), A. Sacchetti (Odesa, Tambov), and M. Ciemirski (Lviv). With the exception of the Lviv amateur, all other proposed names belong to well-known artists, professional educators who had a clear and understandable goal to master the new instrumentation and pass on knowledge to the next generation of specialists.

In the Lviv artistic environment of the mid-19th century, vibrant progressive tendencies are observed: an interest in scientific and technological achievements, in constant renewal, a desire to move in harmony with the times, not to lag behind the advanced ideas of the era, and to be modern and versatile. However, what appears peculiar and specific is that such aspirations were not formed in the pursuits, efforts, or work of professional flutists but in the circles of amateur movements and hobbies, in the work of intellectuals often not directly related to the musical profession. The activities of direct specialists were in no hurry to go beyond the existing tradition, gradually provincialising and playing only a role as instruments in the hands of successful and wealthy art enthusiasts. It was too dependent on existing norms, authorities and sluggish. In the 1850s, the Doppler brothers' career peaked. They periodically visited Lviv with concerts and remained devoted to traditional instrumentation, giving local experts no reason to worry about the future (Karpyak, 2002; 2013; 2018).

Despite T. Böhm's groundbreaking innovations, not all musicians were able to flourish in the evolving professional landscape. A case in point is that of J. Pappius, a young artist based in Lviv, who found it challenging to integrate into the professional music community. This protracted struggle exemplified the resistance encountered by some musicians when adapting to Böhm's instruments, resulting in a missed opportunity for Lviv to retain its position at the vanguard of European flute performance (Afonina and Karpov, 2023: 76-81).

Y. Yaroslavenko, a prominent composer in the 1920s, advocated for the continued use of flutes with 8, 10, and 12 keys in Lviv's ensembles. In his publication "How to Establish a Wind Orchestra" he emphasised the longevity and craftsmanship of these earlier models, which were crafted from grenadilla, ebony, and boxwood. This illustrates the cultural attachment to traditional instruments despite the innovations introduced by Böhm (Kozlin and Hryshchenko, 2023: 88-100). In the 1930s, the Lviv music magazine "Orkiestra" played a significant role in the promotion of various flute models. For example, advertisements from a wind instrument factory in Przemyśl exhibited both the Böhm system flutes and the Schwedler-Kruspe system flutes, reflecting the competitive atmosphere that pervaded flute design during this era (Kuryshch, 2023: 107-112).

Even in the 1950s, flutes of the H. F. Meyer system remained popular in Galicia, as evidenced by the surviving artefacts in the Y. Biletsky collection and the numerous photographs of local ensembles. The continued use of these older systems indicates that the region was reluctant to adopt Böhm's designs, despite their technical superiority (Boonrod, 2024: 25-40).

Due to the lack of powerful competitors of T. Böhm's workshop and uncompromising traditionalist authorities (including J. L. Tulou, G. Briccialdi, H. Mayer, M. Schwedler) on the periphery, in the outskirts of the Austrian Empire, the provincial world absorbed all the latest developments much easier and more organically, often peacefully combining the use of instruments of invincible antagonists (Berry, 2017). It seemed that Lviv's acquaintance with the new wind instrumentation, the transition of specialists to the use of flutes of a fundamentally new generation, proceeded quite calmly and peacefully, without encountering sharp resistance or denial, rejection of certain constructive principles of the inventor and his instrument system as a whole, characteristic of major musical centres. However, the phenomenon of embracing flute reform in Lviv, despite the initial progressive response, unfolded in a spontaneous, chaotic, unfocused, and weak manner. Obviously, even according to the contents of T. Böhm's office books, Lvivians possessed sufficient financial resources to provide themselves with instrumental novelties and, as a result, professional growth, but only an intellectual and first-year student responded to the challenge of modernity. Experts who were obliged to take the organisation of notification and advertising into their own hands in a timely manner (actions that can be observed in many other cities that joined the popularisation of the master's latest technology through the efforts of H. Godfroy and L. Lot, G. Briccialdi, B. Koch, P. Camus, L. Buffet, "Rudall and Rose" firm), agitation to provide younger colleagues, students, and apprentices with the latest instrumentation (P. Ernst, A. Rapp, A. Sacchetti, G. Rudall), clarification of the advantages of changes, creation of guidelines, textbooks for mastering new instrumentation (R. Carte, E. Krakamp, P. Camus, H. Altès), showed overt conservatism and lack of understanding, unprofessionalism in Galicia (Cardoso, 2023).

Regarding the comparison of this study with the works of other authors, commonalities in effectiveness have been identified. In particular, other studies confirm the influence of T. Böhm on the evolution of flute-making and recognise him as a key figure in the development of musical instruments. The similarity of conclusions may serve as a basis for further attempts to detail and expand the scope of research. On the other hand, differences in effectiveness may highlight new areas or overlooked aspects of T. Böhm's activities that could be the subject of further research. For example, common aspects of this study and the work of J. Benevento can be noted. Both studies have similarities in that historical sources and archival data were used in the process of work. However, this study is more focused on the influence of T. Böhm's personality and his activities in the provincial music and art world. Meanwhile, the aforementioned study explores issues within

a broader context of flute art (Benevento, 2021). Both sources describe the life and work of T. Böhm. Both the book and the study analyse the impact of T. Böhm's flute on the musical sphere. Comparing the study with the work of R. Bigio and E. Nugent (2022: 1-5), it can be concluded that both sources describe the development of the flute in the 19th century. The importance of T. Böhm's invention – the flute of a new type can be emphasised. The impact of T. Böhm's flute on performance practice and playing technique was analysed. However, the authors of the work focus on the personal flute of the artist Vern K. Powell, making him the central figure of their study.

Similarly, to this study, M. De Palma (2022: 103-113) emphasised the importance of T. Böhm's contribution to the development of wind music in the 19th century in his article. However, unlike the study, more attention was paid to comparing musical instruments. Information about T. Böhm's concerns about the imperfect construction of the flute, as well as the long path to creating the ideal instrument, can be found in both this study and the paper of C. H. Klein (2020). While in this study T. Böhm is portrayed as an inventor who influenced changing musical tastes in the regions of European countries, in the opponent's work more attention is paid to T. Böhm's relationships with other artists of the time. R. J. Brown et al. (2023) highlight T. Böhm as an innovator and talented inventor in the world of 19th-century wind instruments. This echoes the present study, which also recognises T. Böhm's significant contribution to the development of musical art. However, a difference can be found here as well. While this study is built around T. Böhm's activities and inventions, in the opponent's paper, the focus is on common terms related to the music industry.

Comparing the obtained results, several key aspects defining the uniqueness and significance of the research can be identified (de Almeida Ribeiro, 2023). The analysis of this subject highlights the great contribution of the master to the development of the instrument. Considering the obtained results and comparing them with the findings of other authors, a number of commonalities and differences are revealed, which should be considered in analysing the evolution of flute art. One of the key aspects that appeared common in most studies is the emphasis on T. Böhm's role as a reformer and innovator in the field of flute art. In particular, the work of J. H. Rindel (2021) extensively illuminated T. Böhm's activities, covering a broader period of his life. This study focused on the period from 1855 to 1858. Other studies that cover a longer period or focus on different aspects of his activities complement the research, expanding the overall context. Agreeing with the study of S. J. Clark (2023), a need for further research on the influence of T. Böhm can be

indicated, as the researcher noted the influence of T. Böhm on the development of wind music in other European countries.

Today, the T. Böhm flute is the most popular type of flute worldwide. It is used both in orchestras and in solo performances. T. Böhm made a significant contribution to the development of the flute, and his work will continue to influence musicians worldwide. The obtained results concern the flute artefacts created by T. Böhm for Lviv between 1855 and 1858. The main task of the discussion was to determine the importance of the obtained data and their context in the broad field of research on the history of musical art.

CONCLUSIONS

This study systematised and analysed the data on flute artefacts created by T. Böhm for Lviv during 1855-1858. The study focused on analytical, comparative, and retrospective analyses of these artefacts and their influence on the development of Lviv's musical culture in the specified period. T. Böhm created a new flute model, which significantly differed from previous instruments. T. Böhm improved the flute mechanism by adding valves to all tone holes, changing their placement and shape, applying a new lever system, and giving the instrument a cylindrical bore. These innovations significantly expanded the flute's range, improved its intonation, and facilitated the performance of complex musical compositions.

The mastery of the Böhm flute in Lviv, which was created in the mid-19th century by M. Czernirski, was not always accessible in famous musical centers. J. Pappius, a young artist, struggled in the professional environment, leading to a prolonged struggle over many decades. This missed an opportunity to remain in the modern and ambitious European professional environment, achieved through the efforts of previous generations of Lviv flutists. Composer Y. Yaroslavenko, who directed Lviv wind orchestras in the 1920s, highlighted the use of flutes with 8, 10, and 12 keys in Lviv musical ensembles. Even in the 1930s, Lviv music magazine "Orkiestra" advertised from a wind instrument factory in Przemyśl, which offered an early instrument of the Schwedler-Kruspe system. Flutes of the H. F. Meyer system, 1814-1897, remained actively used in Galicia even in the 1950s.

This study opened up new horizons in understanding the development of flute art in the provincial world of the 19th century. T. Böhm's innovative approach to construction and the refined sound of his instruments highlight his uniqueness among the masters of that time. T. Böhm's influence on

the world music scene and active role in shaping the flute repertoire make him a key figure in the history of musical instrument making, which became evident only in the 20th century. This study contributed to a better understanding of his legacy and has opened up new perspectives for future research in musical archaeology. An analysis of sources, a comparison of T. Böhm's flutes with the work of other masters, and a retrospective analysis of the subject were conducted. Given the above, the purpose of the study has been fulfilled.

REFERENCES

- Afonina, O., Karpov, V. (2023). Art Practices in Modern Culture. *Culture and Contemporaneity*, 2, 76-81.
- Benevento, J. (2021). *The French Flute School: A Flute Curriculum*. Belmont: Belmont University.
- Berry, Y. (2017). Chattoir Interview with Ludwig Böhm. <http://www.editorials.chattoir.com/Chattoir-Interview-with-Ludwig-Bohm.html> accessed on May 29.
- Bigio, R., Nugent, E. (2022). A Peek at Verne Q. Powell's Personal Rudall Carte Flute. *The Flutist Quarterly*, 47 (4), 1-5.
- Böhm, L. (2021). Theobald Böhm's Comment on The Open G Sharp Key. <https://thebelflute.com/theobald-bohms-comment-on-the-open-g-sharp-key/> accessed on June 10.
- Böhm, T. (1847). *On Flute Making and the Latest Improvements to It*. Mainz: B. Schott's Söhne.
- Böhm, T. (1871). *Die Flöte und das Flötenspiel in Akustischer, Technischer und Artistischer Beziehung*. München: Joseph Aibl.
- Böhm, T. (2011). *The Flute and Flute-Playing*. New-York. Dover Publications.
- Boonrod, V. (2024). Design and Development of Musical Instruments from Recycled Materials for the Elderly in Phitsanulok Province in the Northern Part of Thailand. *Asian-European Music Research Journal*, 13, 25-40.
- Brown, R. J., Wade, G., Wade, B. (2023). *A Concise Guide to Musical Terms*. Saint Louis: Mel Bay Publications.
- Cardoso, M. (2023). Musical Instrument Teaching Assessment Practices. *Musica Hodie*, 23, 74384.
- Clark, S. J. (2023). *The Development, Tradition, and Global Influence of the Paris Conservatoire Flute Examinations*. Tuscaloosa: The University of Alabama ProQuest Dissertations Publishing.

- de Almeida Ribeiro, F. (2023). Being the Other: Defamiliarization Processes in Musical Composition. *Musica Hodie*, 23, e73322.
- De Lorenzo, L. (1992). *My Complete Story of the Flute: The Instrument, the Performer, the Music*. Lubbock: Texas Tech University Press.
- De Palma, M. (2022). A Comparison Between Traversiere and Flute. *Young Scientific Music and Dance Forum: Conference with International Participation*, 15, 103-113.
- Dikicigiller, B. B. (2014). Innovations of Theobald Böhm to the Flute Construction. *Journal of Arts & Humanities*, 3 (11), 21-25.
- Frolova-Walker, M. (2018). *Rimsky-Korsakov and His World*. Princeton: Princeton University Press.
- Giannini, T. (1993). *Great Flute Makers of France: The Lot and Godfroy Families, 1650-1900*. London: Tony Bingham.
- Gul, J. (2023). Craft and Industry Exhibitions in Breslau (Wrocław) in 1852 and 1857 as a Reflection of the Development of Musical Instrument Making in the Region. *Musicologica Slovaca*, 14 (2), 246-258.
- Hasanov, E. L., Panachev, V. D., Starostin, V. P., Pudov, A. G. (2018). Innovative Approach to the Research of Some Characteristics of Choir Scenes as Culturology Issue. *Astra Salvensis*, 6(1), 749-759.
- Hromchenko, V. (2018). Wind Instrument Solo in the Music of Romanticism. *Musicological thought of the Dnipro Region*, 13, 105-117.
- Izahar, I. Q. (2022). Achieving Rounded Flute Tones in Lower Register: “Apres Un Reve” by Gabriel Faure. <https://ir.uitm.edu.my/id/eprint/75577/1/75577.pdf> accessed on May 29.
- Kachmarchik, V. P. (2009). *German Flute Art*. Kyiv: Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine.
- Kachmarchyk, V., Kachmarchyk, N. (2022). A “Well-Tempered Flute” by T. Böhm – The Final Stage of Its Evolution and the Standardization of Its Tuning System. *Studia Universitatis Babeş-Bolyai – Musica*, 67, 49-62.
- Kachmarczyk, V. P. (2004). T. Böhm’s Reform (To the Problem of Researching the Mechanical-Acoustic System of the Flute). *Musical Art. Collection of Scientific Articles*, 4, 218-228.
- Kachmarczyk, V. P. (2005). To the Question of Comparative Analysis of Modifications of T. Böhm’s Flute. *Musical Art. Collection of Scientific Articles*, 5, 218-231.
- Kachmarczyk, V. P. (2007). T. Böhm – Flute Performer and Reformer. *Musical Instruments*, 15, 10-15.
- Kachmarczyk, V. P. (2008). *German Flute Art of the 18th-19th Centuries*. Donetsk: Yugo-Vostok.

- Kalashnyk, M., Loshkov, U., Yakovlev, O., Genkin, A., Savchenko, H. (2024). Musically-Acoustic Thesaurus as Spatial Dimension of Cognitive Process. *Scientific Herald of Uzhhorod University. Series Physics*, 55, 1421-1427.
- Karpyak, A. (2002). *Flute Art in the Musical Culture of Lviv (XIX-XX Centuries)*. Kyiv: National Academy of Music of Ukraine.
- Karpyak, A. (2013). *Conceptual Foundations of Artistic Thinking of a Contemporary Flutist*. Lviv: Shevchenko Scientific Society.
- Karpyak, A. (2018). Unknown Pages from the History of the Brothers Dopplers' Concert Activity and the Musical Life of Lviv in the 19th Century. In: *The Collection of Scientific Works "The History of Formation and Development Prospects of Wind Music in the Context of National Culture of Ukraine and Abroad Countries"* (pp. 9-14). Rivne: Volynski Oberehy.
- Klein, C. H. (2020). *The Oboe Sings: Translating Bel Canto Song for the Oboe*. Adelaide: University of Adelaide.
- Kozlin, V., Hryshchenko, V. (2023). Musical Projects in Guitar Pro 7.5 Sequencer. *Notes on Art Criticism*, 44, 88-100.
- Krutsko, O. (2021). Böhm's Flute and Its Perception by Contemporaries. *American Research Journal of Humanities & Social Science*, 4 (10), 121-124.
- Kuryshchuk, Y. (2023). Current State and Retrospective of Piano Duets Development. *Notes on Art Criticism*, 44, 107-112.
- Łoza, K., Charczuk, C. (2016). *Lychakiv Cemetery in Lviv. Guide*. Wrocław: Wydawnictwo Ossolineum.
- Michael, L. (2022). Window to the Past: Exploring Two Centuries of Early Flutes Via the Sigal Music Museum. *The Flutist Quarterly*, 47 (2), 89-97.
- Petrucci, G. L. (2018). *Giulio Briccialdi: The Prince of Flutists*. Varese: Zecchini.
- Ponikarovska, N. A., Ryabukha, A. S. (2020). On The Historical Development of the Flute. Theobald Böhm – Reformer and Innovator. https://www.rusnauka.com/12_KPSN_2012/Istoria/3_109290.doc.htm accessed on June 15.
- Powell, A. (2002). *The Flute (Yale Musical Instrument Series)*. London: Yale University Press
- Pustlauk, A. (2016). *The Simple System Flute Between 1790 and 1850, Its Performance Practice and Chamber Music Repertoire with Pianoforte and/or Strings*. Brussel: Vrije Universiteit.
- Rees, C. (2013). *The Kingma System Alto Flute: A Practical Guide for Composers and Performers*. London: Royal College of Music.

- Rindel, J. H. (2021). Acoustical Aspects of the Transverse Flute from 1700 To Present. https://www.norskakustiskselskap.org/wp-content/uploads/2021/10/C147-Rindel_BNAM2021_Flute_acoustics-0-52-Rindel-Jens_Holger.pdf accessed on May 29.
- Şanver, A. Z. (2023). The Historical Process of the Flute and Theobald Böhm's Contribution to the Development of the Flute. *SED-Sanat Eğitimi Dergisi*, 11 (1), 53-57.
- Schreiner, G. F., Muchar, A. Unger, F. (2009). *Grätz: A Natural-Historical-Statistical-Topographical Survey of this City and Its Surroundings*. Ann Arbor: University of Michigan Library.
- Theobald Böhm Flute. (2024). https://americanhistory.si.edu/collections/nmah_606256 accessed on June 25.
- Truyền, N. T. (2023). Musical Instruments in the Cultural Life of the Xơ Đăng in Quảng Ngãi. *Asian-European Music Research Journal*, 12, 57-70.
- Ventzke, K. (1966). *The Böhm Flute*. Frankfurt am Main: Verlag Das Musikinstrument.
- Wasser, S. A. (2021). Powell Flutes: Innovating Products and Markets. *Journal of Arts Entrepreneurship Education*, 3 (1), 5.
- Yenne, B. (2023). *100 Inventions that Shaped World History*. Naperville: Sourcebooks.

GENİŞLETİLMİŞ ÖZET

Theobald Böhm'ün ikinci flüt atölyesinden elde edilen eserlerin analizi, XIX. yy. müzik endüstrisinin ve zanaatkarlığın gelişimini anlamada büyük tarihi öneme sahiptir. Bu eserlerin ortaya çıkarılması ve analizi, dönemin teknolojik ilerlemeleri ile müzik enstrümanlarının özelliklerinin daha iyi anlaşılmasını sağlar. Bu çalışmanın amacı, T. Böhm'ün reform sonuçlarına verilen tepkilerin ve bu icatların uzmanlar ve entelektüeller arasında, özellikle de Avusturya İmparatorluğu'nun bir bölgesi olan Galiçya ve Lodomeria Krallığı'nın başkentinde nasıl yaygınlaştırıldığına analizidir.

Bu bağlamda, kullanılan ana yöntemler şunlardır: arşiv malzemelerinin analizi, yeni üretilen flütlerin önceki formlarla karşılaştırılması ve retrospektif yöntem. Çalışma, T. Böhm'ün faaliyetlerini çeşitli açılardan incelemektedir. Ayrıca, bu çalışmanın önemli bir kısmı, mucidin 1855-1858 yılları arasında faaliyet gösteren ikinci atölyesinin incelenmesine ayrılmıştır. T. Böhm'ün Lviv'deki flüt atölyesinden elde edilen eserlerin incelenmesi, flütün evrimi ve T. Böhm'ün bu enstrümanın gelişimine olan katkısını daha derinlemesine anlamak açısından özel bilimsel ve kültürel bir öneme sahiptir. Bu araştırmanın sonuçları, T. Böhm'ün flüt eserlerinin tarihsel

bağlamda önemini ve flüt sanatının gelişimi üzerindeki etkilerini daha geniş bir perspektifte değerlendirmemizi sağlamaktadır.

Çalışma sırasında elde edilen veriler, genel olarak flüt sanatına ilişkin bilgileri derinleştirip tamamlamakta ve bu konudaki gelecekteki araştırmalara katkı sunabilecek niteliktedir. T. Böhm'ün 1847 reformunun ardından geçen ilk yıllar, endüstrinin önde gelen uzmanlarının yaşadığı şok durumunu, bu icatları reddetme, çürütme, abartma, kullanma, “modernleştirme” çabalarını veya yeni profesyonel hayata uyum sağlama girişimlerini en canlı ve ikna edici biçimde yansıtmaktadır. Araştırmacılar, Avrupa'nın taşra merkezlerinde bu yeni enstrümanların benimsenmesinin ilk aşamalarına çok az dikkat göstermiştir. Bu yerlerdeki deneyimler, reformun yol açtığı profesyonel krizinin bireysel aşamalarını analiz etmek için sıra dışı ve özgün veriler sunabilir ve bu fenomenal olayın bütüncül bir resmini oluşturmaya yardımcı olabilir.

Lviv örneği, bir yandan profesyonel ve amatör flüt dünyasında Münih'teki bu gelişmeye karşı olan tutumların özgün yansımalarını, diğer yandan Galisya bilinci ve mentalitesi prizmasından kırılarak genel eğilimlerin bazı özelliklerini canlı bir şekilde ortaya koymaktadır. Çalışma, ilk kez yayınlanan arşiv bilgileri ve veriler kullanılarak gerçekleştirilmiştir. Lviv'deki arşiv materyallerinin detaylı bir şekilde incelenmesi, yerel zanaatkarların T. Böhm'ün yeniliklerine olan tepkilerini ve bu yeniliklerin müzik dünyasına olan etkilerini daha derinlemesine analiz etmemizi sağlamaktadır. Ayrıca, Galiçya ve Lodomeria Krallığı'nın başkentinde yer alan flüt atölyelerinin, bu yenilikleri nasıl benimsediği ve uyguladığı konusunda kapsamlı bir inceleme yapılmıştır. T. Böhm'ün yeniliklerinin yayılma sürecinin incelenmesi, sadece yerel bir olay olarak değil, aynı zamanda Avrupa müzik endüstrisinin daha geniş bir çerçevede nasıl şekillendiğini anlamak açısından da büyük önem taşımaktadır. Böhm'ün flüt reformu, sadece bir müzik enstrümanı inovasyonu olarak kalmamış, aynı zamanda dönemin zanaatkarlık anlayışını da derinden etkilemiştir.

Çalışmanın bir diğer önemli yönü, bu yeniliklerin dönemin entelektüel ve kültürel yaşamına olan etkilerinin analiz edilmesidir. Özellikle Lviv gibi kültürel merkezlerde, Böhm'ün icatlarının nasıl karşılandığı ve bu yeniliklerin yerel müzik kültürünü nasıl şekillendirdiği üzerine yapılan incelemeler, reformun geniş çaplı etkilerini anlamak için kritik bir rol oynamaktadır. T. Böhm'ün reformlarının yerel zanaatkarlar ve müzisyenler tarafından nasıl algılandığı ve uygulandığı, Avrupa müzik tarihinin bu dönemi hakkında daha derin bir anlayış kazanmamıza olanak tanır.

Sonuç olarak, bu çalışma, T. Böhm'ün flüt atölyesinden elde edilen eserlerin incelenmesi yoluyla, müzik enstrümanlarının evrimi ve bu enstrümanların müzik dünyası üzerindeki etkileri hakkında

daha geniş bir perspektif sunmaktadır. Böhm'ün yeniliklerinin yerel ve uluslararası düzeyde nasıl algılandığı ve uygulandığı, Avrupa müzik tarihinin bu önemli dönemini daha iyi anlamamıza yardımcı olmaktadır.

Bu çalışmanın bulguları, T. Böhm'ün reformlarının yalnızca flüt yapımında değil, aynı zamanda genel müzik aletleri yapımında da önemli bir dönüm noktası olduğunu göstermektedir. Reformların Lviv gibi bir şehirdeki yankıları, yerel zanaatkârların ve müzisyenlerin yenilikleri benimseme ve bu yenilikleri kendi bağlamlarında nasıl uyarladıklarına dair benzersiz bir bakış açısı sunmaktadır. Lviv'in dönemin kültürel ve entelektüel merkezi olarak rolü, Böhm'ün yeniliklerinin bu şehirde nasıl algılandığı ve uygulandığını incelemek için ideal bir örnek teşkil etmektedir.

Bu analiz, Böhm'ün flüt reformunun, müzik dünyasında geniş çaplı bir etkiye sahip olmasının yanı sıra, dönemin sosyo-kültürel dinamiklerini nasıl şekillendirdiğini de gözler önüne sermektedir. Reformlar sadece teknik yenilikler olarak kalmamış, aynı zamanda müzikal ifade biçimlerini ve performans pratiklerini de derinden etkilemiştir. Özellikle, flüt sanatındaki bu radikal değişikliklerin, diğer müzik aletlerinin yapımında ve çalınışında da benzer dönüşümlere yol açtığı gözlemlenmiştir.

Çalışmanın bir diğer kritik noktası, T. Böhm'ün reformlarının, dönemin müzik eğitimindeki etkileridir. Bu yeniliklerin müzik eğitim kurumlarında nasıl kabul gördüğü ve öğretildiği, reformların kalıcılığı ve yaygınlığı hakkında önemli ipuçları sunmaktadır. Böhm'ün reformlarının, müzik eğitimi alanındaki geleneksel metodolojiler üzerinde nasıl bir etki yarattığı ve bu reformların, eğitim programlarına entegrasyonu, müzik eğitiminin evrimi açısından dikkate değerdir.

Lviv'deki arşiv belgeleri ve elde edilen eserler, T. Böhm'ün yeniliklerinin sadece müzikal değil, aynı zamanda kültürel bir fenomen olarak da nasıl benimsendiğine dair zengin bir bilgi kaynağı sunmaktadır. Özellikle, reformların yerel müzik kültürü üzerindeki etkisi, Lviv'deki müzikal faaliyetlerin incelenmesi yoluyla daha iyi anlaşılabilir. Bu tür belgeler ve eserler, reformların sadece müzik enstrümanları yapımında değil, aynı zamanda müzik kültüründe de köklü değişikliklere yol açtığını ortaya koymaktadır.

Bu bağlamda, Böhm'ün reformlarının, müzik enstrümanlarının estetik ve akustik niteliklerini nasıl dönüştürdüğü üzerine yapılan incelemeler, enstrüman yapımı sanatındaki değişimlerin anlaşılmasında kritik bir rol oynamaktadır. Flüt yapımında gerçekleştirilen bu yeniliklerin, diğer

enstrüman yapımcıları üzerindeki etkileri ve bu yeniliklerin farklı müzik türlerinde nasıl bir etki yarattığı da çalışmanın bir diğer önemli boyutunu oluşturmaktadır.

Araştırmanın sonuçları, T. Böhm'ün reformlarının, sadece flüt sanatında değil, genel olarak müzik sanatında bir devrim yarattığını göstermektedir. Bu reformların etkileri, flüt sanatının ötesine geçmiş ve müzik dünyasında geniş çaplı bir dönüşüm başlatmıştır. Böhm'ün yeniliklerinin, Avrupa'nın çeşitli kültürel ve entelektüel merkezlerinde nasıl algılandığı ve uygulandığı, müzik tarihindeki bu önemli dönemi daha iyi anlamak için zengin bir kaynak sunmaktadır.



Makalenin Türü / Article Type : Araştırma Makalesi/ Research Article
Geliş Tarihi / Date Received : 29.07.2024
Kabul Tarihi / Date Accepted : 14.08.2024
Yayın Tarihi / Date Published : 23.09.2024
DOI : <https://doi.org/10.51576/ymd.1523661>
e-ISSN : 2792-0178

İntihal/Plagiarism: Bu makale, en az iki hakem tarafından incelenmiş ve intihal içermediği teyit edilmiştir. / This article has been reviewed by at least two referees and confirmed to include no plagiarism.

GÖRME ENGELLİLER İÇİN 4 MAKAM 24 ETÜT*

KÜÇÜKGÖKÇE, Özgen¹

ÖZ

Görme engelli bireylerin, özellikle müzik eğitimine yönelik materyal eksiklikleri bilinen bir gerçektir. Bireyler, Braille alfabesi ile yazılmış kabartma nota yazılarının azlığını sıklıkla ifade etmekte ve bu anlamdaki boşluğun ısrarla doldurulması gerektiğini düşünmektedirler. Bu bağlamda Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuarı gerek kurum gerekse kişiler bazında öncü çalışmalarda bulunmakta ve alandaki eksiklikleri gidermeye yönelik çabasıyla dikkati çekmektedir. Bu çalışma da Ege Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Koordinasyon Birimi tarafından desteklenen ve 2023 yılı Ekim ayında sonlandırılan “Görme Engelliler İçin 4 Makam 24 Etüt” başlıklı 23901 numaralı projenin ardından hazırlanmış ve elde edilen verilerin sunulmasıyla yapılandırılmıştır. Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuarı öğretim

* Bu çalışma, Doç. Dr. Özgen Küçükgökçe tarafından yürütülen ve 2023 yılı Ekim ayında sonlandırılan Ege Üniversitesi GAP kapsamındaki “Görme Engelliler İçin 4 Makam 24 Etüt” başlıklı projeden üretilmiştir.

¹ Doç. Dr. Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuarı, Türk Müziği Bölümü, TSM Anasanat Dalı, ozgen.kucukgokce@ege.edu.tr. <https://orcid.org/0000-0002-0155-0886>

üyesi Doç. Dr. Özgen KÜÇÜKGÖKÇE tarafından, 2020 yılında eğitime yönelik hazırlanan ve veriler, Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuarı resmî web sitesinde yayımlanmıştır. Görme engelli bireylerin sözel deşifre becerisini geliştirmeye yönelik herhangi bir çalışmanın daha önce gerçekleştirilmemiş olması, projeyi alanda önemli bir boşluğu doldurmaya yönelik bir niteliğe büründürmüştür. Verilerin internet sitesinde yayımlanmasından sonra, görme engelli on birey ile görüşmeler gerçekleştirilmiştir. Görüşmeler sonucunda projenin, hedef kitlenin müzik eğitim kalitesine olan katkısı, proje ile ilgili görüşler ve daha sonrasında yapılabilecek benzeri çalışmalara dair öneriler elde edilmiş ve bu çalışmada da yorumlanarak sunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Geleneksel Türk sanat müziği, görme engelliler, Braille nota yazısı, 4 Makam 24 Etüt kitabı, görme engelliler için proje.

24 ETUDES IN 4 MAKAMS FOR THE VISUALLY IMPAIRED

ABSTRACT

It is a known fact that visually impaired individuals lack materials, especially for music education. Individuals often express the scarcity of braille notation written in the Braille alphabet believe that this gap should be persistently filled. In this context, Ege University State Turkish Music Conservatory carries out pioneering work both on the basis of institutions and individuals and attracts attention with its efforts to eliminate the deficiencies in the field. This article was prepared following the project number 23901 titled "4 Positions 24 Studies for the Visually Impaired", which was supported by the Ege University Scientific Research Projects Coordination Unit and terminated in October 2023, and was structured by presenting the data obtained. Ege University State Turkish Music Conservatory faculty member Assoc. Dr. A book titled 4 Makam and 24 etudes, prepared for education and aiming to increase students' verbal deciphering skills, was published by Özgen KÜÇÜKGÖKÇE in 2020. The book, which has been observed to be useful in verbal sight-reading studies in Traditional Turkish Classical Music, especially in the repertoire course, was projected within the scope of GAP and translated into Braille Notation in order to be useful for visually impaired individuals, and the data was published on the Official Website of the Ege University State Turkish Music Conservatory. The fact that no study has been carried out before to improve the verbal decoding skills of visually impaired individuals has made the project

an attempt to fill an important gap in the field. After the data was published on the website, interviews were held with ten visually impaired individuals. As a result of the interviews, suggestions about the contribution of the project to the music education quality of the target audience, opinions about the project and similar studies that can be done in the future were obtained and presented in this article study.

Keywords: Traditional Turkish classical music, visually impaired people, Braille notation writing, 4 makams and 24 etude books, project for the visually impaired.

GİRİŞ

Tarih süreci içerisinde tüm toplumlarda yazı ve yazılı kaynakların oldukça önem taşıdığı bilinmektedir. Yazı, toplum hafızasının, değerlerinin, bilgi ve birikimlerinin sonraki nesillere aktarımını sağlayan önemli bir ifade unsurudur. Müzik alanında yazılı ürünler, birikimin aktarımı açısından oldukça önemlidir. Görme engelli bireylerin basılı müzik materyal eksiklikleri olduğu, kendileri tarafından sıklıkla dile getirilmektedir ve bu alandaki kaynak ihtiyacı araştırmacılar tarafından fark edilip alandaki boşluğu doldurmaya yönelik çalışmalar gerçekleştirilmektedir.

Çalışmanın konusu, Ege Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Koordinasyon Birimi tarafından desteklenen ve 2023 yılı Ekim ayında sonlandırılan “Görme Engelliler İçin 4 Makam ve 24 Etüt” adlı proje çalışmasının süreç ve sonuçlarını içermektedir.

Görme Engelliler İçin 4 Makam 24 Etüt adlı proje, 2020 yılında Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı öğretim üyesi Doç. Dr. Özgen KÜÇÜKGÖKÇE tarafından yazılan “4 Makam 24 Etüt” adlı kitabın, *Braille Nota Yazısı* kullanılarak görme engelliler için dijital ortamda yazılmasıyla oluşturulmuştur. *Görme Engelliler İçin 4 Makam 24 Etüt* olarak düzenlenen kitabın dijital verileri, Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı resmî web sitesinde yayınlanmıştır.

Çalışma, web sitesi’nde, projeler başlığı altında; https://konservatuvar.ege.edu.tr/tr/18455/gorme_yetersizligi_olan_bireyler_icin_4_makam_24_etud.html linkinde mevcuttur.

YÖNTEM, EVREN ve ÖRNEKLEM

Bu çalışmada, literatür taramasının yanı sıra proje kapsamında gerçekleştirilen yarı yapılandırılmış görüşme yöntem ve tekniklerinden de faydalanılmıştır. Nitel veriler toplanarak değerlendirmeye

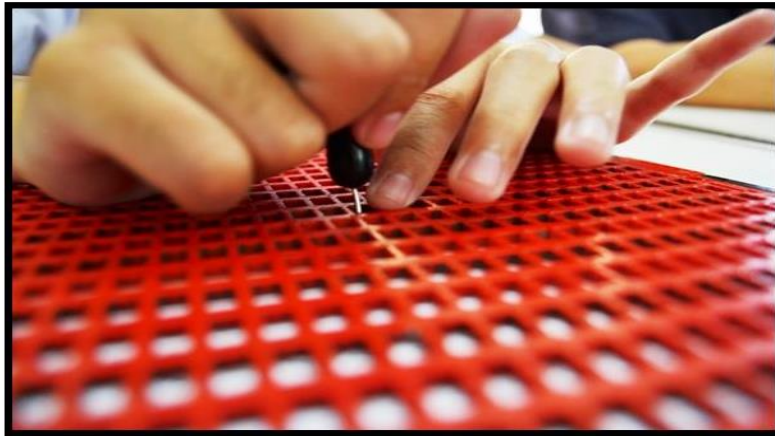
alınmıştır. Araştırmanın evreni, Braille Nota Yazısı kullanarak müzik alanında materyal üretmek, örnekleme de 4 Makam 24 Etüt adlı kitabın Braille Nota Yazısı kullanılarak dijital ortama aktarılmasıdır.

Braille Yazısı

1829 yılında, kendisi de görme engelli olan Fransız Louis Braille tarafından, görme engellilerin okuyup yazmalarına imkân sağlayan bir alfabe oluşturulduğu bilinmektedir. Sistem, iki sütundan oluşan, dikdörtgen bir düzen üzerine dizilmiş altı tane noktanın kabartılması esasına dayanır. Kabartma yazı ya da altı nokta gibi farklı isimlerle de anılan Braille Nota Yazısı, görme engelli bireylerin okuma ve yazma amacıyla kullandıkları en temel araçlardandır (Koenig ve Holbrook, 2000: 264).



Resim 1. Louis Braille.



Resim 2. Kabartma Yazı Uygulaması.

Braille Yazısı, 27 satır ve 30 hücreden oluşan bir tabletin arasına yerleştirilmiş A4 boyutundaki bir kâğıda, çivi uçlu bir kalemle bastırılarak, kâğıdın kabartılması yoluyla 6 adet kabartma nokta çıkartılarak elde edilmektedir. Noktalar, sol üstten başlayıp sağ altta bitecek şekilde 1'den 6'ya doğru numaralandırılarak seslendirilir (Özel, 2018: 5).

Braille Nota Yazısı ve Türkiye'deki Kullanımı

Braille müzik işaretlerinin Fransa'da 1829-1834 yılları arasında yaygın olarak kullanılmaya başlanmasına rağmen yazılı bir kaynak haline getirilmesi, İngiliz Dr. Armitage'nin 1871 yılında Londra'da yaptığı çalışmalar sonucunda mümkün olabilmektedir. Nitekim 1879 yılında müzik işaretleri anahtarı Almanca olarak basılmış, 1885 yılında ise Braille müzik sistemi Paris'te basılmıştır (Krolick, 1996: 6-10).

Braille nota alfabesi, ülkemizde 1925 yılında açılan ilk görme engelliler okulu ile kullanılmaya başlanmıştır. Başlangıçta Braille alfabesi Türkçe ve matematik yazımında kullanılmıştır. 1961 ve 1975 yıllarında yayımlanan kabartma yazı el kitaplarında, yalnızca Türkçe ve matematik yazım kuralları yer alırken bu bölümde kabartma müzik işaretlerine dair bir veri bulunmamaktadır (Şendurur, 1995: 3-14).

Braille'nin ülkemizde müzik alanında kullanımının başlangıcı, 1986 yılında Milli Eğitim Bakanlığı Özel Eğitim ve Rehberlik Dairesi Başkanlığı'nın emri ile oluşturulan Braille Danışma Kurulu'nun, uluslararası Braille müzik işaretlerini esas alarak ülkemizde kullanılacak olan müzik işaretleri kılavuzunu hazırlamaya başlamasıyla gerçekleşmiştir (Özel, 2018: 45).

Bu tarihten itibaren, görme engelli bireylerin materyal eksikliklerini tamamlamaya yönelik çeşitli çalışmalar gerçekleştirilmiş ve ihtiyacı olanların hizmetine sunulmaya başlanmıştır. Teknolojinin gelişmesi, internet çağının getirdiği kolaylıklar neticesinde, görme yetersizliğine sahip bireylerin verilere ulaşması daha kolay hale gelmektedir.

Türkiye'de görme engelli bireylerin eğitimde eşitliğini ve kaynaklara kolay ulaşımını sağlamak amacıyla çalışan çeşitli kurumlara ait yapılan çalışmalar mevcuttur. Örneğin; Eğitimde Görme Engelliler Derneği 2018 yılından beri görme engelliler için çevrimiçi müzik kütüphanesi hizmetini yürütmektedir. Bu platformda bireyler, sisteme yüklenmiş olan *brf* uzantılı dijital müzik materyallerine ulaşabilmektedirler.

2004 yılında İzmir'de kurulan "Türkiye Görme Özürlüler Kitaplığı", görme engellerin eğitimleri ile kültürel gelişimlerine ücretsiz hizmet etmek üzere eğitim materyalleri üreten ve bu alanda

projeler uygulayan bir kurumdur. Üye sayısı 6000’i aşan kurum, ülke içi ve dışı birçok yere ücretsiz materyal hizmeti sunmaktadır. Bu kurumun kabartma nota üzerine gerçekleştirdiği ilk ve tek çalışma, 2015 yılında Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı ile birlikte yürütülen "Türk Müziği Eğitiminde Kabartma Nota Materyalleri Geliştirme Projesi"dir. Bu proje kapsamında, Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı öğrencilerinin Türk Müziği Solfej ve Kuramı derslerinde yararlandıkları Geleneksel Türk Müziği Nazariyatı kitaplarındaki tüm etütler ve TSM Repertuarı I-II, THM Repertuarı I-II kitaplarındaki tüm eserler, kabartma nota sistemine çevrilmiş ve öğrencilerin hizmetine sunulmuştur.

2017 yılında Marmara Üniversitesi Engelli Öğrenci Birim Koordinatörlüğü tarafından, görme engelli kişilerin eğitim metodolojisinin oluşturulup, çözümlerin sürdürülebilirliğinin sağlanması, görme engelli müzik kütüphanesinin kurulması, mevcut müzik programlarının erişilebilirliği gibi konuları içeren bir çalıştay düzenlenmiştir. Bu projenin yürütücüsü Doç. Dr. Özgen KÜÇÜKGÖKÇE ve araştırmacılarından Birsen Buket TÜZÜN’ün katıldığı bu çalıştayda, Braille nota yazısı, görme engelli bireylerin müzik eğitimleri, kabartma nota bilgisayar yazımlarının tanıtımı, ulusal görme engelli müzik kütüphanesi kurulumu gibi konular ele alınmış ve mevcut sorunların giderilmesine ilişkin çözüm önerileri tartışılmıştır.

Milli Eğitim Bakanlığı, Çalışma ve Sosyal Güvenlik Bakanlığı ve (IQSES) Hibe programı kapsamında, Bartın Üniversitesi ortaklığı ile görme engelli bireylerin notalara erişim sorunlarına yönelik sorunlarının çözümü ve müzik öğretmenlerinde engelliliğe yönelik farkındalığın geliştirilmesi amacıyla “Notalara Dokunmak (Touching Notes)” isimli bir proje gerçekleştirilmiştir. Proje kapsamında, ihtiyaç sahiplerinin kimseden yardım almaksızın erişilebilir şekilde kendi çalışmalarını oluşturarak Braille veya mürekkep baskılı şekilde materyal elde etmesini sağlamak için bir yazılım geliştirmek amaçlanmıştır (<https://www.eged.org/notalaradokunmak>, Erişim tarihi: 03 Temmuz 2022).

2019 yılında Manisa Celal Bayar Üniversitesi, “Görme Engelli Bireyler İçin Müzik Eğitimi Çalıştayı” gerçekleştirilmiştir. Çalıştay, Manisa Celal Bayar Üniversitesi Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı, İskenderun Teknik Üniversitesi Mustafa Yazıcı Devlet Konservatuvarı, Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı, Manisa Celal Bayar Üniversitesi Engelliler Danışma ve Koordinasyon Birimi, Manisa Aile Çalışma ve Sosyal Hizmetler İl Müdürlüğü işbirliği ile

düzenlenmiştir. Çalıştay süresince, ortak sorunlar masaya yatırılmış ve çözüm önerileri sunulmuştur.

1- 4 Eylül 2022 tarihleri arasında Ankara'da, görme engelli müzik öğretmenlerine yönelik nota okuryazarlığı eğitimi, Eğitimde Görme Engelliler Derneği Proje Ofisi'nde gerçekleştirilmiştir. Bu eğitimde, Türk sanat müziği ve Türk halk müziği notalarının yazımı konuları işlenmiş, yazılan kabartma notalarının çıktı olarak alınabilme süreci hakkında bilgiler sunulmuştur.

Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı, ilk defa 2007 yılında görme engelli bir bireyi lisans eğitimine kabul etmiştir. Öğrencinin eğitimi süresince materyal eksikliği fark edilmiş ve sorunun giderilmesine yönelik girişimlerde bulunulmuştur. Müzik eğitimi almaya hak kazanan görme engelli bireylere yardımcı olmak üzere, 2015 yılında Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Öğr. Gör. Birsen Buket TÜZÜN, Braille nota yazısı eğitimi almıştır ve TÜZÜN, 2015-2016 öğretim yılından beri “Kabartma Nota Uygulamaları I-II (Seçmeli)” derslerinde konservatuvarın görme engelli öğrencilerine Braille yazıdaki notasyon sistemini öğretmektedir.

2018 yılında kabartma nota yazımını kolaylaştırmak ve öğrencilere istedikleri notaları daha hızlı temin edebilmek üzere, internet ortamında kabartma sisteminde nota yazımını sağlayan yazılım olan “Duxbury Braille Translator” ve “Index Braille Everest Dv-5 Embosser” kabartma baskı makinesi Ege Üniversitesi Rektörlüğü tarafından Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarına alınmış ve görme engelli öğrencilerin hizmetine sunulmuştur. Bu sayede görme engelli öğrencilere sınavlarda sorulan sorular, kabartma notaya çevrilmiş şekliyle öğrencilere sunulmaktadır.

2021 yılında, proje ekibi tarafından Türkiye’de ve alanında ilk olan bir Sosyal Sorumluluk Projesi hayata geçirilmiştir. Ege Üniversitesi Türk Musikisi Konservatuvarı Türk Müziği Bölümü öğretim üyesi Doç. Dr. Özgen KÜÇÜKGÖKÇE'nin yürütücülüğünde “Görme Engelliler İçin Geleneksel Türk Müziğinde 100 Temel Eser” projesi kapsamında hazırlanan kabartma nota kitabı, görme engelli konservatuvar öğrencilerinin yanı sıra; profesyonel Türk müziği topluluklarında ses ve saz icracısı olarak görev alan görme engelli bireylere, amatör Türk müziği topluluklarında ses ve saz icracısı olarak görev alan görme engelli bireylere, Türkiye genelindeki tüm konservatuvarlara hazırlık yapan görme engelli bireylere, Millî Eğitim Bakanlığına bağlı okullarda eğitim veren görme engelli öğretmenlere, Millî Eğitim Bakanlığına bağlı okullarda eğitim gören görme engelli öğrencilere materyal üretmek amacıyla hazırlanmıştır.

“4 Makam 24 Etüt” Adlı Kitabın İçeriği

Geleneksel Türk sanat müziği alanında, özellikle eğitime yönelik kaynakların eksikliği bilinen bir gerçektir. Gerek çalgısal gerek sözel türlerin icrasına yönelik eğitim etütlerinin az oluşu, bu boşluğu doldurmaya yönelik çalışmaların önemini artırmaktadır. Bilindiği gibi özellikle konservatuvar gibi kurumların müzik eğitimi içerisinde, müziksel işitme-okuma-yazma, repertuvar, çalgı eğitimi, armoni gibi derslerde müziğin dili öğretilmektedir. Bir müzik yazısını, seslerin süreleri, yükseklikleri ve adları ile hız, gürlük, anlatım özelliklerine uygun olarak okumaya müziksel okuma denir. Hazırlıksız olarak ilk kez karşılaşılan bir müzik yazısını okuma ise müzikte, deşifre olarak tanımlanmaktadır. Deşifre becerisi kazandırmak, müzik eğitimi içerisinde, üzerinde önemle durulması gereken konuların başında gelmelidir. İngilizcede sight-singing olarak ifade edilen terimin Türkçe karşılığı, deşifre şarkı söylemedir. Ezginin, ilk görüşte ve hazırlıksız olarak, sözleriyle seslendirilmesi sözel deşifre olarak ifade edilebilir. Sözel deşifre, özellikle geleneksel Türk sanat müziği eğitimi içerisinde, Türk müziği konservatuvarlarının repertuvar derslerinde eğitimin önemli bir unsuru olarak karşımıza çıkmaktadır ve sözel deşifredeki başarı, müzikalitenin önemli bir parçası konumundadır. Geleneksel Türk sanat müziğinin sözel eserleri, makamsal ezgi yapısı-usûl-söz birlikteliğinden oluşur. Sözel deşifre yapılırken de doğal olarak makam ve usûl bilgisinin iyi olması beklenir. İyi bir sözel deşifre yapabilmenin temel koşulu, seslendirilecek ezginin makam özelliklerinin iyi bilinmesi ve kullanılan usûle hâkim olmaktan geçer. Geleneksel Türk sanat müziğinin sözel seslendirilmesi sırasında eserin, ilgili usûlün dizlere vurularak beraber seslendirildiği geleneksel bir anlayış bulunmaktadır. Konservatuvarların repertuvar derslerinin eğitim müfredatı içerisinde de sürdürülen bu davranış, derslerde okunan sözel eserlerin tümünde uygulanmaktadır. Sözel deşifre, mutlaka usûlün vurulması yoluyla gerçekleştirilir. Bu durumun öğrencileri oldukça zorladığı fark edildiğinden, konuyla ilgili çalışmalar yapmanın gerekliliği ortaya çıkmıştır.

Bir diğer gereklilik, sözel deşifre becerisini geliştirmeye yönelik makamsal eğitim etütlerini içeren çalışmaların eksikliğidir. Bu düşünce doğrultusunda seçilen, Sabâ, Bestenigâr, Dügâh ve Şevkefzâ makamları, eser sayısı bakımından geleneksel Türk sanat müziğinin diğer makamlarına göre daha az kullanılmış olmakla birlikte, belli kurumlardaki icracılar dışında genel olarak günümüz icracılarının daha az eser seslendirmeyi tercih ettiği makamlar arasında yer almaktadır. Ayrıca

çalışmanın konusunu oluşturan dört makamın, öğrencilerin sözel deşifre sırasında en çok zorlandığı makamlar arasında olduğu gözlemlenmiştir.

Etütlerdeki ezgi yapılanmaları, ilgili makamın geleneksel seyir özellikleri dikkate alınarak oluşturulmuştur. Etütlerin bir bölümünde ise makam dizisi dışında yer alan bazı çeşni ve geçkiler kullanılmıştır. Sözel deşifreyi geliştirmeye yönelik üretilen eğitim etütleri, biçimsel açıdan, geleneksel Türk sanat müziğinin herhangi bir sözel türünün özellikleri düşünülerek tasarlanmamıştır.

"Söz" unsuru, etütlerin, makam ve usûl dışındaki üçüncü yapı taşıdır. Çalışmada yer alan etütlerde kullanılan sözler, öğrencinin sözel deşifresini geliştirmek amacı güttüğünden edebi değeri olan, bütünsel anlamlı sözler yerine, geleneksel Türk sanat müziğinde terennüm adı verilen özel söz gruplarının kullanılması ile oluşturulmuştur. Anlam içeren ya da sözlük anlamı olmayan kelime gruplarına terennüm adı verilir. Terennüm, geleneksel Türk sanat müziğinin Kâr, Beste, Ağır Semâi, Yürük Semâi gibi büyük türleri içerisinde kullanıldığı gibi, şarkı türündeki bazı eserlerde de yer almaktadır.

Çalışmada kullanılan terennümlerde yer alan sözcük/söz dizileri şunlardır: "ah", "yâr", "ey", "of", "hey", "gel", "aman", "dost", "gönül", "medet", "cânâ", "cânım", "cânânım", "yârim", "gülşenim", "gültenim", "efendim", "sâdıkınâm", "servinâzım", "çâresâzım", "şûh-i sitemkârım", "dilnüvâzım", "kurbânınam", "hayrânınam", "sergerdânınam", "dil de nihân", "dil de giryân", "be li yârim", "be li mûrim", "be li dost", "tir ye le li ye le le li", "ten nen ni ten nâ", "ten nen ni te nen", "te ne nâ, nâ dir", "ney", "ter dil li", "de re dil lâ nâ", "yâ lâ ye le le li", "müjdelersun", "o güzel başın çün", "o hilâl kaşın çün".

Etütlerde kullanılan usûllerin seçimi, ilgili makamların TRT (Türkiye Radyo Televizyon Kurumu) repertuarında yer alan sözel eserler içerisinde, sırasıyla en fazla kullanılan 6 usûlün tespit edilmesiyle gerçekleştirilmiştir. Eğer usûl sayılarında eşitlik var ise usûl çeşitliliğini sağlamak amacı ile çalışmadaki diğer etütlerde kullanılan usûl dengesi dikkate alınarak tercihte bulunulmuştur. Sözel deşifrenin, usûl ile birlikte yapılma zorunluluğu bulunduğundan, çalışmada, eğitim etütlerinin altında usûlün görsel şekli de hatırlatma amacıyla verilmiştir. Çalışmada kullanılan makamların repertuarında yer alan sözel eserlerdeki usûl dağılımları, tablolar halinde sunulmuştur.

Proje Süreci

Ege Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projesi Koordinatörlüğü bünyesinde, 23901 numaralı Genel Araştırma Projesi içerisinde yürütücü olarak Doç. Dr. Özgen KÜÇÜKGÖKÇE yer almıştır. Kabartma nota yazım işlemi, araştırmacı Öğr. Gör. Birsen Buket TÜZÜN tarafından gerçekleştirilmiştir. Ayrıca, Doç. Dr. Beril ÇAKMAKOĞLU, Öğr. Gör. Derya TANSU ve Öğr. Gör. Nesem YENİPAZAR COŞKUN da proje sürecinde görev alan diğer araştırmacılarıdır. 24.10.2022 tarihinde başlatılan proje, 2023 Ekim ayında sonlandırılmıştır.

Proje, öncelikli olarak “4 Makam ve 24 Etüt” adlı kitabın, proje ekibi üyelerinden Öğr. Gör. Birsen Buket TÜZÜN tarafından Braille Nota Yazısına çevrilmesi süreciyle başlatılmıştır. 12 aylık sürede tamamlanan proje sonucunda, EÜDTMK resmî Web Sitesinde dijital olarak yayımlanan veriler, ilgili kişilerin hizmetine sunulmuştur.

Proje tamamlandıktan sonra, verilerin yararlılığı ve alandaki etkisini değerlendirebilmek adına görme engelli bireyler ile görüşmelerde bulunulmuştur. Proje kapsamında, görüşme kişileri için etik kurul onay belgesi de alınmıştır. Görüşme kişileri seçilirken; yaş aralığı, cinsiyet, müzik eğitim düzeyi, farklı bölgelerde ikamet etme gibi kriterler dikkate alınmıştır. Görüşme kişileri, 14 ile 65 yaş arasında olup altı tanesi erkek, dört tanesi kadındır. Katılımcılardan üçü Diyarbakır, dördü İzmir, ikisi İstanbul, biri Kıbrıs'ta ikamet etmektedir. Müzikle gerek amatör gerekse profesyonel olarak ilgilenen katılımcıların tamamı Braille nota yazısı bilmektedir.

SONUÇ ve ÖNERİLER

Braille yazısının kullanımına, ülkemizde 1925 yılında açılan ilk körler okulu ile birlikte başlanmıştır. 1961 ve 1975 yıllarında yayımlanan kabartma yazı el kitaplarında yalnızca Türkçe ve matematik yazım kuralları yer almaktadır. Kabartma müzik işaretleri ile ilgili ilk çalışmalar ise Millî Eğitim Bakanlığı Özel Eğitim ve Rehberlik Dairesi Başkanlığının emri ile oluşturulan Braille Danışma Kurulu'nun, 1986 yılından itibaren uluslararası Braille müzik işaretlerini esas alarak gerekli uyum sürecini sağlaması ve ülkemizde kullanılacak olan müzik işaretlerine yönelik bir kılavuz hazırlaması ile gerçekleştirilmiştir. Bu tarihten itibaren çeşitli çalışmalar yapılsa da, görme engelli bireylerin Braille müzik notasyonu özelinde materyal eksiklikleri olduğu bilinen bir gerçektir.

Ege Üniversitesi Bilimsel Araştırma Proje Koordinatörlüğü tarafından desteklenen, 23901 numaralı ve “Görme Engelliler İçin 4 Makam 24 Etüt” başlıklı proje de, materyal eksikliğini

gidermek ve ilgili bireylere katkı sağlayarak onların müzikal gelişimine olumlu anlamda ivme kazandırmayı amaçlamaktadır.

Müzik alanı ile ilgili çalışmalar değerlendirildiğinde, görme engelli bireylere yönelik sözel deşifre becerisi kazandırma amacı güden herhangi bir çalışmanın olmadığı görülmektedir. Proje yürütücüsü Doç. Dr. Özgen KÜÇÜKGÖKÇE tarafından 2020 yılında “4 Makam 24 Etüt” başlıklı, sözel deşifre becerisini geliştirmeye yönelik, makamsal eğitim etütlerini içeren bir kitap yayımlanmıştır. Bu proje ise adı geçen kitabın Braille nota yazısına çevrilerek, Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuarı resmî web sitesine yüklenmesi ve görme engelli bireylere de ulaşmasını amaçlamış ve elde edilen verilerin yüklenmesiyle proje tamamlanmıştır. Projenin, alanında ilk olması nedeniyle özgün bir değer taşıdığı ve hedef kitlenin müzik eğitim kalitesini yükseltmesi bakımından da ilgililere önemli bir katkı sağladığı sonucuna varılmıştır.

Projenin tamamlanmasından ve dijital verilerin web sitesine aktarılmasından sonra, projenin alana katkısı görme engelli on birey ile gerçekleştirilen görüşmeler sonucunda ortaya çıkarılarak, yorumlanmıştır. Görüşme kişileri, çalışmadan sağladıkları yararları belirtmiş ve projenin kendilerinin müzikalitelere olumlu anlamda katkı sağladığını ifade etmişlerdir.

Görüşme kişilerinin tümü enstrüman çaldıklarını belirtmişler ve proje materyalinin çalgı eğitim süreçlerine olumlu anlamda katkı sunacağını düşünmektedirler. Ayrıca “4 Makam 24 Etüt” adlı kitaptaki etütlerin, geleneksel Türk sanat müziğinde az kullanılan makamlardan oluşması nedeniyle kendilerine makamsal zenginlik kazandıracağını dile getirmişlerdir. Çalışmanın, deşifre becerisini geliştirmenin yanı sıra usûl uygulamaları bağlamında da katkı sunduğu hedef kitle tarafından belirtilmiştir.

Görüşme kişilerinin bu süreçte bazı önerileri olduğu da dikkati çekmiştir. Örneğin, projenin daha çok kişiye ulaşabilmesi yönünde çalışmaların yapılması beklenmektedir. Çalışmanın içeriğinde yer alan dört makamda oluşturulan etütler gibi farklı makamlarda da etütler hazırlanması ve yine Braille nota yazısına çevrilerek ulaşılabilirliği öneriler arasında yer almaktadır.

Görme engellilerin Braille notalara erişim durumunun, onların müzik eğitimlerine olumlu katkılar sunacağı ve dolayısıyla müzikalitelere yükselmesinde oldukça etkili olacağı düşünülmektedir. Braille nota yazısına yönelik, yazılı materyallerin nitelikli bir biçimde artarak devam etmesi, ihtiyaç duyan bireylere olumlu katkılar sunması, ayrıca ülkemizde bu konuyla ilgili farkındalığın da çoğaltılması önerilmektedir.

KAYNAKLAR

Koenig, A. J. & Holbrook, M. C. (2000, Vol. II). Instructional strategies for teaching children and youths with visual impairments. *Foundations of Education*. s. 264-330.

Krolick, Bettye (1996). *Dictionary of Braille Music Signs*. Washington, D.C. Library of Congress, National Service for the Blind and Physically Handicapped.

Küçükgökçe, Ö. (2020). *4 Makam 24 Etüt*. Ege Üniversitesi Basımevi.

Özel, B. (2018). *Amerika Birleşik Devletleri'ndeki Görme Engellilerin Müzik Eğitiminde Braille Nota Sisteminin Kullanımı ve Türkiye'deki Durumun İncelenmesi*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.

Şendurur, Y. (1995, No. 16). Görme Özürlü Öğrencilerin Keman Eğitiminde Karşılaştığı Güçlükler. *Mavi Nota Dergisi*.

İnternet: https://konservatuvar.ege.edu.tr/tr/18455/gorme_yetersizligi_olan_bireyler_icin_4_makam_24_etud.html (erişim tarihi: 16 Haziran 2024).

İnternet: <https://www.eged.org/notalaradokunmak> (erişim tarihi: 03 Temmuz 2022).

EXTENDED ABSTRACT

Writing and written sources are of great importance for every society throughout history because writing is a crucial element that allows societies to progress interact with each other in every field, and transfer their knowledge from generation to generation. The contribution of written culture to transmission as well as oral culture should not be ignored. As it is known, writing and reading are of great importance in the field of music. Visually impaired people have suffered from the lack of printed musical materials for many years. The lack of notes written in Braille and theoretical resources led them to education by ear. This situation necessitated memorization-based education. We can clearly state that the studies on the education of visually impaired individuals are not yet fully sufficient in our country. In this context, it seems that writing and reading music poses a significant problem for the visually impaired. Based on the fact that writing and reading are the main necessity in music education, it is important to address the solution focus of this problem. Braille Note Writing is one of the basic requirements in the music education of visually impaired individuals. Before explaining the studies on Braille notation writing, it is necessary to talk about Braille writing.

It is known that in 1829, an alphabet was created by the Frenchman Louis Braille, who was also visually impaired, allowing the visually impaired to read and write. This system, called the Braille alphabet, is based on the embossing of six dots arranged on a rectangular pattern consisting of two columns. It is known that this system included the signs required in music as well as the letters used in the alphabet, and that Louis Braille further developed the system expressing music until 1834.

Braille writing, also known as braille (tactile alphabet) or six dots, is one of the most basic tools used by visually impaired individuals for reading and writing (Koenig and Holbrook, 2000: 264).

The Braille Notation System was also created by Louis Braille. "In the time that has passed since the Braille Musical Signs System was first used in France between 1829 and 1834, each nation has made some changes according to its own musical system and made arrangements to ensure that it can be used in the most fluent way. In our country, the Braille Advisory Board ensured that universal Braille music signs were adapted to Turkish Music in the most appropriate way in 1986 (Özel, 2018: 45). We have personally determined the contribution of the resources written with the help of these musical signs to the education of visually impaired individuals.

Since this date, various studies have been carried out to fill the material deficiencies of visually impaired individuals and started to be made available to those in need. As a result of the development of technology and the conveniences brought by the internet age, it has become easier for visually impaired individuals to access data.

In Turkey, there are studies carried out by various institutions working to ensure equality in education and easy access to resources for visually impaired individuals. One of these studies is the GAP project named "4 Positions 24 Studies for the Visually Impaired", which is the source of our article.

Assoc. Özgen KÜÇÜKGÖKÇE took part. The process of writing braille notes was carried out by researcher Lecturer. See. It was realized by Birsen Buket TÜZÜN. Also, Assoc. Dr. Beril ÇAKMAKOĞLU, Lecturer. See. Derya TANSU and Lecturer. See. Nesem YENİPAZAR COŞKUN are other researchers who took part in the project process. 24.10. The project, which started in 2022, was terminated in October 2023.

he project is primarily based on the book titled 4 Makam ve 24 Etude, prepared by one of the project team members, Lecturer. See. It was initiated by Birsen Buket TÜZÜN with the process of translating it into Braille Note Writing. As a result of the project completed within 12 months, the

data published digitally on the EÜDTMK Official Website was made available to the relevant people.

The book titled "4 Makam 24 Etudes", which constitutes the content of the project, is a resource written on the lack of resources in the field of traditional Turkish classical music, especially for education. The lack of training studies for both instrumental and vocal genres highlights the importance of efforts to fill this gap. As it is known, especially in the music education of institutions such as conservatories, the language of music is taught in courses such as musical hearing-reading-writing, repertoire, instrument training and harmony. Reading a musical text in accordance with the duration, height and names of the sounds, as well as speed, loudness and expression characteristics, is called musical reading. Reading a musical text encountered for the first time without preparation is defined as sight-reading in music. Acquiring sight-reading skills should be one of the most important issues in music education. Verbal sight-reading appears as an important element within the maqam and usul elements, especially in traditional Turkish classical music education. It became necessary to present the book written in this direction for the benefit of visually impaired individuals.



Makalenin Türü / Article Type : Araştırma Makalesi/ Research Article
Geliş Tarihi / Date Received : 20.08.2024
Kabul Tarihi / Date Accepted : 09.09.2024
Yayın Tarihi / Date Published : 23.09.2024
DOI : <https://doi.org/10.51576/ymd.1536267>
e-ISSN : 2792-0178

İntihal/Plagiarism: Bu makale, en az iki hakem tarafından incelenmiş ve intihal içermediği teyit edilmiştir. / This article has been reviewed by at least two referees and confirmed to include no plagiarism.

RESEARCH ON THE CONSTRUCTION OF AI COMPOSITION SYSTEM BASED ON HMMS

YANG, Weijia¹

LEE, Inho²

ABSTRACT

The era of Artificial Intelligence (AI) in music has truly arrived. Since the groundbreaking success of “Genesis,” the first AI-composed album released in 2016 by the world’s inaugural Artificial Intelligence Virtual Artist (Aiva), the music industry has witnessed an AI revolution. This momentum continued with the remarkable launch of Suno AI V3 in early 2024, capable of generating publishable music within minutes based on simple prompts. AI composition has now become a focal point of interest for scholars around the globe. Currently, there are many automatic composition algorithms in the interdisciplinary research field of musicology and computer science, and Markov chain is a representative automatic accompaniment algorithm for intelligent computer systems. With the advent of the big data era, Markov chain, an automatic composition method based on probability theory, has gradually been ignored by everyone, but research on artificial intelligence music generation based on Hidden Markov model (HMM) is still very valuable. This

¹ Dr. Weijia Yang, Department of Global Music, Graduate School of Kyonggi University, 24, Kyonggidaero 9-gil, Seodaemun-gu 03746, Republic of Korea, vjkisa520@gmail.com, <https://orcid.org/0009-0007-8400-9449> .

² Corresponding Author, Assist.Prof.Dr. Inho LEE, Department of Applied Music, Kyonggi University, 24, Kyonggidaero 9-gil, Seodaemun-gu 03746, Republic of Korea, soulinno@kgu.ac.kr, <https://orcid.org/0000-0001-7096-0670> .

paper proposes a method for constructing an AI composition system based on the HMM. This system achieves the goal of automatically generating accompaniment music from score data. The proposed system has achieved relatively stable results in the generation of musical elements such as form and harmony, accompaniment texture, and instrumentation, and has scored well in evaluation experiments. This study hopes to explore the technical boundaries of musicology research in the AI era through the construction of algorithmic composition engineering cases in an empirical way.

Keywords: Automatic accompaniment algorithm, Artificial Intelligence, composition, popular music, Hidden Markov Model.

HMMS TEMELLİ YAPAY ZEKÂ BESTECİLİĞİ SİSTEMİ İNŞASI ÜZERİNE ARAŞTIRMA

ÖZ

Müzikte Yapay Zekâ (YZ) çağı gerçekten başladı. Dünyanın ilk YZ Sanal Sanatçısı (Aiva) tarafından 2016 yılında yayımlanan ve büyük bir başarı elde eden “Genesis” adlı albümden, 2024’ün başlarında yalnızca birkaç kelimelik bir komutla dakikalar içinde yayımlanmaya hazır müzik üretebilen Suno AI V3’ün dikkat çekici çıkışına kadar, müzik endüstrisi bir YZ devrimi yaşamaktadır. YZ ile beste yapımı, artık dünyanın dört bir yanındaki akademisyenler için ilgi odağı haline gelmiştir. Şu anda, müzikoloji ve bilgisayar bilimi disiplinler arası araştırma alanında birçok otomatik besteleme algoritması bulunmaktadır ve Markov zinciri, zeki bilgisayar sistemleri için temsil edici bir otomatik eşlik algoritmasıdır. Büyük veri çağının gelmesiyle birlikte, olasılık teorisine dayalı bir otomatik besteleme yöntemi olan Markov zinciri yavaş yavaş göz ardı edilmeye başlanmıştır. Ancak, Gizli Markov Modeli (HMM) temelli YZ müzik üretimi üzerine yapılan araştırmalar hala çok değerlidir. Bu makale, popüler müzik tarzı için HMM’ye dayalı bir YZ beste sistemi inşa etme yöntemini önermektedir. Bu sistem, nota verilerinden otomatik olarak eşlik müziği üretme hedefini gerçekleştirmektedir. Önerilen sistem, form ve uyum, eşlik dokusu ve enstrümantasyon gibi müzikal unsurların üretilmesinde görece istikrarlı sonuçlar elde etmiş ve değerlendirme deneylerinde iyi notlar almıştır. Bu çalışma, YZ çağında algoritmik besteleme mühendisliği örneklerinin inşası yoluyla müzikoloji araştırmalarının teknik sınırlarını deneysel bir şekilde keşfetmeyi amaçlamaktadır.

Anahtar kelimeler: Otomatik eşlik algoritması, Yapay Zekâ, beste, popüler müzik, Hidden Markov Model.

INTRODUCTION

Artificial Intelligence (AI) has emerged as a new scientific research field in recent years within the realm of computer science. The research on (Minsky, 2007) and (Gurkaynak et al., 2016) indicates that it encompasses the relevant theories, methods, technologies, and applications for constructing human intelligence systems and has consistently been a focal point of research. Professor (Zhu, 2017) and professor (Tang, 2021) express that the development of artificial intelligence is built upon the mutual permeation of foundational disciplines such as computer science, philosophy, and linguistics. (Farbood & Schöner, 2001), (Allan & Williams, 2004) and (Bell, 2011), among others, multiple studies have pointed out that AI composition stands as a representative intersection between computer science and musicology. (Sako et al., 2014)'s research points out that the markov chain has been a foundational aspect of AI composition research. As early as (Simon et al., 2008)'s research, it particularly emphasized the research perspective of "following limited melodic score data and generating accompaniment in real-time". Simultaneously, both studies on (Luque, 2009) and (Fernández & Vico, 2013) indicate that AI composition can be regarded as an advanced method of intelligent accompaniment and an important part of the algorithmic composition system. The construction of algorithms based on music composition theory is the core of its technology. The artificial intelligence automatic accompaniment has developed very rapidly in recent years due to the progress of science and technology (Oliwa, 2008), especially on the international level, where artificial intelligence accompaniment already has a relatively systematic approach (Xia & Dannenberg, 2015). The following research case on AI Composition and Hidden Markov Model (HMM) is the basic reference for this study. This study also focuses on algorithm modeling research on this topic.

About the AI Composition, (Dannenberg & Grubb, 1994) published intelligent accompaniment of real-time music, marking an early initiation of real-time intelligent accompaniment experiments. (Bäckman, 2009)'s optimal harmony progression and (Doush & Sawalha, 2020)'s accompaniment system based on polyphonic rock music are both anchored in the performer's 'score,' analyzed by a computer program, and then synthesized into the accompaniment. Examples such as (Thom,

2000) and (Linson et al., 2012)'s improvisation system using artificial intelligence are also relatively well-known.

About the HMM, Markov Chain and Hidden Markov Chain are crucial algorithms in the AI composition domain, especially in the field of intelligent accompaniment, where these algorithms are frequently employed for data analysis or function matching. The rule-based knowledge base system algorithm, also known as an expert system (Dannenberg & Hu, 2003), such as tonal harmony rules (Chong & Ding, 2014), can be cumbersome due to a large number of rules and a huge database. (Rohrmeier & Graepel, 2012) and (Herremans et al., 2017) built a database based on Bach Chorales and performed harmony matching operations based on the Hidden Markov Chain. Additionally, (Shan & Chiu, 2010) and (Zarro & Anwer, 2017), based on the alignment work of Palestrina, employed the Markov Chain for harmony matching operations. Furthermore, the accompaniment system of (Orio, 2001) and (Jordanous & Smaill, 2008) also utilizes Hidden Markov Models.

In the aforementioned research, the Hidden Markov algorithm is employed to predict the next harmony or texture. Whether the music scores follow the algorithmic composition system or popular tools like “(Band-in-a-Box, 2024)” and “(Music Memos, 2024)”, they all represent the standardization trend of the composition process. The methods used in the mentioned literature mostly rely on the theory of artificial intelligence model. After analyzing the melody of the song, the result of the generated harmony and accompaniment is executed. Therefore, this article aims to implement the AI Composition System based on HMM (HMM-AICS) in a more innovative and convenient way. This experimental work aligns with the trend by focusing on “AI Composition” and “HMM.”

This article proposes HMM-AICS based on the existing research on AI composition, combined with the music theory of pop music style and the application of orchestration. The first step involves melody identification, analyzing the tonality, phrases, rhythm, tempo, and other features of the melody. The second and third steps focus on program theme content, and the final part involves accompaniment output. The system is divided into four parts: music element analysis, harmony matching, orchestration matching, and accompaniment output, as illustrated in Figure 1. Based on this structure, this study completed the construction of a database based on music theory, and further integrated the HMM into this system. In the last part of this study, the experimental verification of musical works was also set up.

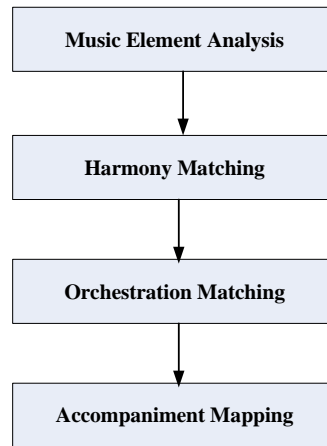


Figure 1. The Structure of HMM-AICS.

METHOD

Popular Music Style Database Construction

The database of the proposed HMM-AICS is based on music theory, which can make the accompaniment more consistent with the rules of music creation and optimize the operation of the program. There are two concepts in pop music, namely broad and narrow. In this study, it specifically refers to the “non-classical” commercial music style. In the accompaniment of pop music, notes, harmony, and rhythm are crucial structural components (Wright et al., 2012). This section revolves around the construction of three databases: “Notes, Harmony, and Rhythm.” The Notes Basic Database explains fundamental data about the music, such as tone color, pitch, and duration. The Pitch Database specifically focuses on major and minor tonalities of harmony or melody, as well as other special pitches. The Harmony Database serves as the foundational corpus for automatic accompaniment, including common triads, seventh chords, suspended chords, etc. Additionally, it can enhance the richness of harmonic vocabulary through algorithms related to random probabilities. The Rhythm Database serves as a reference for the musical bass and drum sections. Based on note duration and values, musical rhythms are composed, and after grouping several rhythms, they are stored in the rhythm database.

Notes database

Note data utilizes universal MIDI information as the architectural standard. This paper defines the representation method for each note, including P (pitch), D (duration), R (rhythm), V (velocity), T

(timbre), as shown in Equations (1) to (6). Here, “ a ” represents the MIDI pitch number, “ b ” represents the MIDI note duration, “ c ” represents the combined MIDI rhythm grouping of “ a ” and “ b ”, “ d ” represents the MIDI velocity, and “ e ” represents the MIDI instrument number.

$$\text{Tone} = F \quad (P, V, D, T) \quad (1)$$

$$P(\text{Pitch}) = 12k + a \quad (2)$$

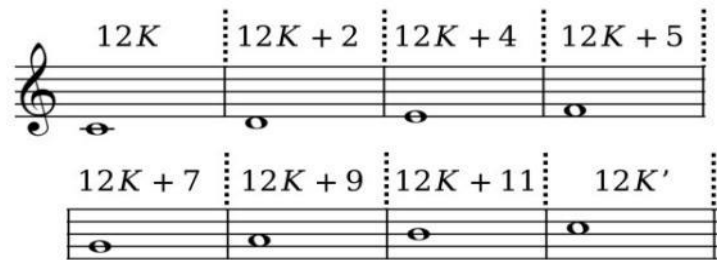
$$D(\text{Duration}) = b \quad (3)$$

$$R(\text{Rhythm}) = c \quad (4)$$

$$V(\text{Velocity}) = d \quad (5)$$

$$T(\text{Timbre}) = e \quad (6)$$

Pitch is the musical element that needs to be defined first. By defining pitch, the arrangement of scales can be determined. Based on the different arrangements of scales, different modes and tonalities can be formed. Scales and modes are the foundation of harmony. The correspondence between pitch and scales is shown in Score 1. Here, “ k ” represents the octave pitch position, a represents the relative pitch position within the same octave, and “ $12k + a$ ” can accurately represent any pitch position. It is important to note that both k and k' are integers and are adjacent octaves.



Score 1. Correspondence chart of natural major scale and pitch.

Six major tonality databases, including natural, melodic, and harmonic scales, can all be defined and stored using this method. Other commonly used scales such as blues, medieval, and ethnic scales can also be extended based on this approach. By considering pitch and scales, chords can be deduced, completing the establishment of the harmonic progression.

Harmony database

Setting harmonic data involves calculating adaptable harmonic combinations based on the identified melody. This section focuses on summarizing the mapping methods between harmonic theory and data. Due to program limitations, this paper uses the common tonality in popular music, specifically the harmonic major tonality, as a case study. Starting from functional harmony, Table 1 reflects the basic harmonic functional attributes. From popular music to classical music, harmonic movement unfolds as T (Tonic) - S (Subdominant) - D (Dominant). Therefore, the harmonic database is extended based on these three fundamental functional groups. Comparing with Score 2, each chord corresponds to pitch expression parameters based on the natural major tonality. The subsequent variations in harmonic color and progressions are derived from this.

Tonic Function	I	III _m
Subdominant Function	IV	II _m
Dominant Function	V	III _m

Table 1. Basic Harmony Function Property Sheet.

$12k + 7$	$12k + 9$	$12k + 11$	$12k'$	$12k' + 2$	$12k' + 4$	$12k' + 5$
$12k + 4$	$12k + 5$	$12k + 7$	$12k + 9$	$12k + 11$	$12k'$	$12k' + 2$
$12k$	$12k + 2$	$12k + 4$	$12k + 5$	$12k + 7$	$12k + 9$	$12k + 11$

I	II _m	III _m	IV	V	VI _m	VII ⁰
---	-----------------	------------------	----	---	-----------------	------------------

Score 2. The Corresponding Position is the Chord Storage Parameter Based on Natural Major.

(1) Chord Color Transformation

Expand harmonic color beyond basic functional harmony. Functional harmony only satisfies basic harmonic combinations, and by adding or replacing pitches, harmonic color can be further enriched. As shown in Table 2, all colors can be classified into major chords, minor chords, suspended chords, and dominant seventh chords, these being the four basic colors. Then, by adding

notes, 13 commonly used compound chords such as seventh chords and ninth chords can be formed. Eight alternative chords can also be obtained by replacing the third note.

Basic Color	Augmented Chord	Altered Chord (3rd Tone)
Major	6th, M7, M9, add2	sus2, sus4
Minor	6th, m7, m9, m11, add2	m, sus4
Suspended	sus2	None
Dominant 7	9th, 13th, #9th	6th, 7th sus4, 11th

Table 2. The Basic Chord Color and Conversion Table.

Map the chords of the four basic colors. By replacing and adding notes, a rich harmonic color palette can be achieved, and the data can be represented by three types of actions: replacing pitches, adding pitches, and adding materials for compound chords. It can be understood as changing the third note based on the triad, or directly using seventh chords, ninth chords, and eleventh chords. Refer to the three tables below, which are further extensions of Table 2. The left column represents the indication of replacing, adding, or stacking chords, while the right column expresses pitch or chord codes. In this context, “*a*” represents the third note, belonging to a pitch position within an octave, and “*b*” is an additional pitch, excluding the pitch of the triad, in the same octave range.

Alter the 3rd Tone / $12k + a$	$a = \{2, 3, 4, 5\}$
Add a Pitch / $12k + b$	$b = \{2, 8, 11\}$
9th Chord	$12k + 11; 12k + 13$

Table 3. Major Chord Basic Harmony Color Deformation Representative Code.

Alter the 3rd Tone / $12k + a$	$a = \{3, 4, 5\}$
Add a Pitch / $12k + b$	$b = \{2, 8, 11\}$
9th Chord	$12k + 11; 12k + 13$
11th Chord	$12k + 11; 12k + 13; 12k + 17$

Table 4. Minor Chord Basic Harmony Color Deformation Representative Code.

Suspended Chord: Alter the 3rd Tone / 12k + a	$a = \{2\}$
Dominant 7 Chord: Alter the 3rd Tone / 12k + a	$a = \{9, 5\}$
9th Chord / 12k + b; 12k + c	$b = \{11\}; c = \{2, 3\}$
13th Chord	$12k + 11; 12k + 2; 12k + 5; 12k + 9$

Table 5. Suspended Chord and Dominant Chord Basic Harmony Color Deformation Representative Code.

(2) Harmony Progression Settings

Based on the harmony degrees, summarize the matrix related to harmony degrees. The harmony degree matrix represents the probability of each harmony degree appearing in the song. This probability is not fixed and is influenced by factors such as the overall musical structure, rhythm, and cadence. Throughout the process of harmony progression, in addition to considering the degree of melodic matching, additional explanations for the overall direction of harmony are needed. The probability of harmony progression in major keys is shown in Table 6. The matrix at the intersection of the X and Y axes is organized based on the frequency of occurrence of various degree harmonies in popular music, and similar methods can be used to define probability matrices for other modes. Based on the harmony database and chord probabilities, matching harmonies can be calculated. After determining the harmony degrees, the harmonic colors can be expanded, but it is important to adhere to common harmonic patterns in popular music. The probability of chromatic harmony substitution can fluctuate around 30%, and it is important to limit the number of chromatic harmony substitutions to three times in the same musical section.

	VII°	VIIm	V	IV	IIIIm	IIIm	I
I	0.3	0	0.3	0	0	0.3	0
IIIm	0.2	0.3	0.06	0.2	0.2	0.02	0.01
IIIIm	0.3	0.2	0.2	0.1	0.05	0.1	0.05
IV	0.3	0.15	0.15	0.08	0.3	0.01	0.01
V	0.02	0.2	0.06	0.2	0.2	0.3	0.02
VIIm	0.2	0.06	0.2	0.2	0.3	0.03	0.01
VII°	0.07	0.18	0.18	0.18	0.18	0.18	0.03

Table 6. The Major Key Chord Progression Probability Transition Matrix based on Popular Music Theory.

Rhythm database

Rhythmic components determine the rhythm of a pop song. Based on the formulas 1 and 3 mentioned earlier, musical rhythms can be compiled according to the defined durations, and several rhythms can be grouped and stored in the rhythm database. Duration is the primary focus. The duration of notes is divided based on time, and rhythm and beats are based on this division. Duration is measured in milliseconds. In regular calculations, a rhythm of 60 BPM (beats per minute) means 60 vibrations per 1000 milliseconds (1 minute), and other speeds can be calculated accordingly. If a whole note corresponds to 4000 milliseconds, the note values in Table 7 can be calculated.

Note	Whole	Half	Quarter	8th	16th	32th
Duration (ms)	4000	2000	1000	500	250	125

Table 7. The Numerical List of the Note Duration.

Based on the duration, the rhythmic section for the bass can be composed. The bass is the fundamental part of harmony, defining not only the harmonic functions of the music (root position, inversion) but also establishing the foundation of the texture. The bass's range is preferably between 30 and 50 (MIDI pitch range). The system classifies the bass into three types: regular bass, melodic bass, and patterned bass. Regular bass uses the root (sometimes the fifth) of the chord as the bass. Melodic bass is often created by adding passing tones, introducing a melodic quality to the bass line. Patterned bass is based on the decomposition and semi-decomposition structure of the chord, also relying on the root and fifth. Each type of bass is associated with 10 common rhythmic patterns, serving as templates for the system. In units of short phrases, these rhythmic patterns are called upon, looped within the same section, and undergo slight variations.

The bass voice database can be synchronized with the percussion voice database. When consolidating the databases, the drum groups in the percussion voice database are sorted by rhythmic complexity. Based on the bass voice, similar bass groups are selected. The bass voice database includes multiple categories of rhythmic combinations. Once the pitch is determined, rhythmic combinations are automatically matched and stored in a temporary buffer, awaiting subsequent calls from the system.

In summary, this section focuses on the music theory database, revolving around the construction of the “notes, harmony, and rhythm” databases. It specifically defines algorithms for musical elements such as pitch, rhythm, and duration. Regarding dynamics and timbre, MIDI CC data can be temporarily utilized, and future extensions for sound quality can be achieved through third-party VST sources. This study aims to discuss musical content, avoiding further exploration of sound quality. The database is not only applicable to the analysis of musical elements but can also be invoked in harmony matching, orchestrator matching, and other areas.

RESULTS

AI Composition System for Popular Music

The proposed HMM-AICS architecture includes the harmony matching part and polyphonic matching part. The harmony matching part is composed of fundamental harmony matching, altered chord matching, and inversion/origin. The polyphonic matching part is composed of percussion part matching, low-pitched part matching, harmony texture part matching, and secondary melody part matching. As shown in Figure 2, the proposed AISFSPM can automatically generate chords and accompaniment textures based on MIDI file data. The harmony arrangement process is mainly shown in Figure 3, which is also the accompaniment generation database application process.

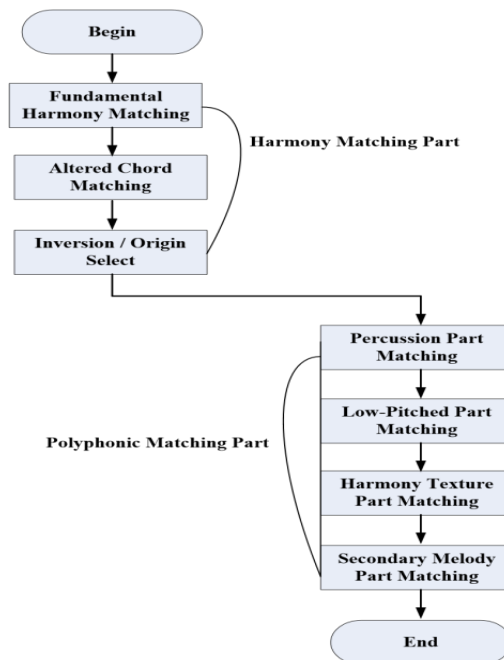


Figure 2. The Proposed HMM-AICS Architecture.

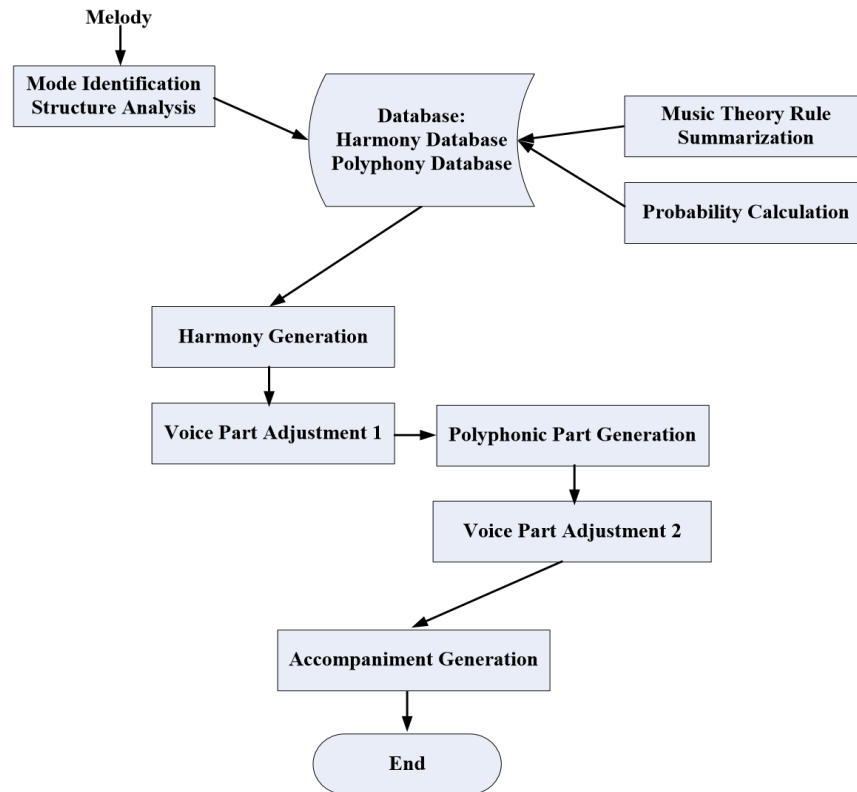


Figure 3. The Flow Chart of Accompaniment Generation Database Application.

Hidden Markov Model Harmony Matching Analysis

Hidden Markov Model (HMM) includes 2 state classes and 3 probability matrixes. The probability matrixes includes hidden state S , observable state O , and initial state probability matrix π , hidden state transition matrix A , observed state transition probability matrix B . HMM can be expressed as $\lambda=(A, B, \pi)$ three elements, or $\lambda=(N, M, A, B, \pi)$ five elements.

In harmony matching, each harmony states D_n ($D_1, D_2, D_3, D_4, \dots, D_n$) can be matched from the melody, and the HMM can calculate the visible final state. The five elements corresponding to harmony matching are a hidden state within the same measure available chorus state. The initial state matrix is the hidden state matrix, and is retrieved from the database, can finally obtain the matched chord output.

(1) Hidden State Class N

S is the harmony state class, which can be directly called from the database. The n states are $\theta_1, \theta_2, \dots, \theta_n$, and at time t , the Markov state is q_t , and $q_t \in \{\theta_1, \theta_2, \dots, \theta_n\}$.

(2) Observable State M

The melody trend can be analyzed from the database, and divided m into $t + 1$ measures, where t duration determines the chord density, change a chord every t . This time is the observable state at time t , and the number of possible chords corresponding to each state. The number of chords matches the corresponding state in the database. Let n states be $V1, V2, \dots Vn$. The observable state at time t is $O_t \{V1, V2, \dots Vn\}$. $B = \{b_j(k)\}$, which represents the probability of harmony between the observed state and the hidden state. From the melody trend of the previous step, calculate the possible harmony hidden state:

$$B_j(k) = P(O_t = vk | q_t = \theta_j) \tag{7}$$

(3) Initial state probability matrix $\pi, \pi = \{i\}$, and:

$$\pi_i = P(q_t = \theta_j), 1 \leq i, j \leq M \tag{8}$$

Most of the initial chords of popular music start from the tonic key, and the probability refers to the matrix in the database.

(4) Hidden state transition probability matrix $A = \{a_{ij}\}$.

$$a_{ij} = P(q_{t+1} = \theta_j | q_t = \theta_i) \tag{9}$$

Where $a_{ij} \gg 0$. State at the previous moment t is q_t , and the chord $q(t + 1)$ is at the next time “ $t + 1$ ”, the Markov chain chord state transition as shown in Figure 4.

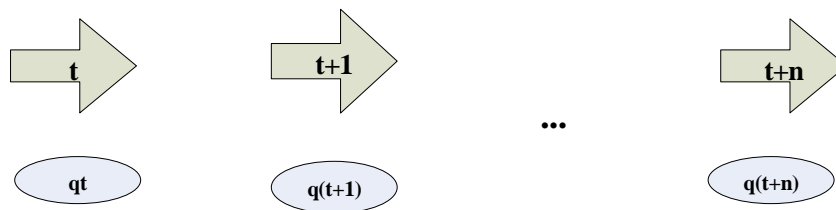


Figure 4. The Markov Chain Chord State Transition.

Accompaniment Matching Analysis Notes and harmony parts matching

In this paper, in terms of algorithmic programming, first, select possible chords for the melody, and then provide the probability of the current chord according to the previous chord state. In the melody limited chorus option, generate the required basic harmony and proceed to the next step. In the melody limited chorus option, generate the required basic harmony and proceed to the next step. Hidden Markov chains are used in basic chord generation. The latter includes probability generation of altered chords and suspended chords. The above chords can be obtained from the dataset. The harmony generation system flow chart is as illustrated in Figure 5.

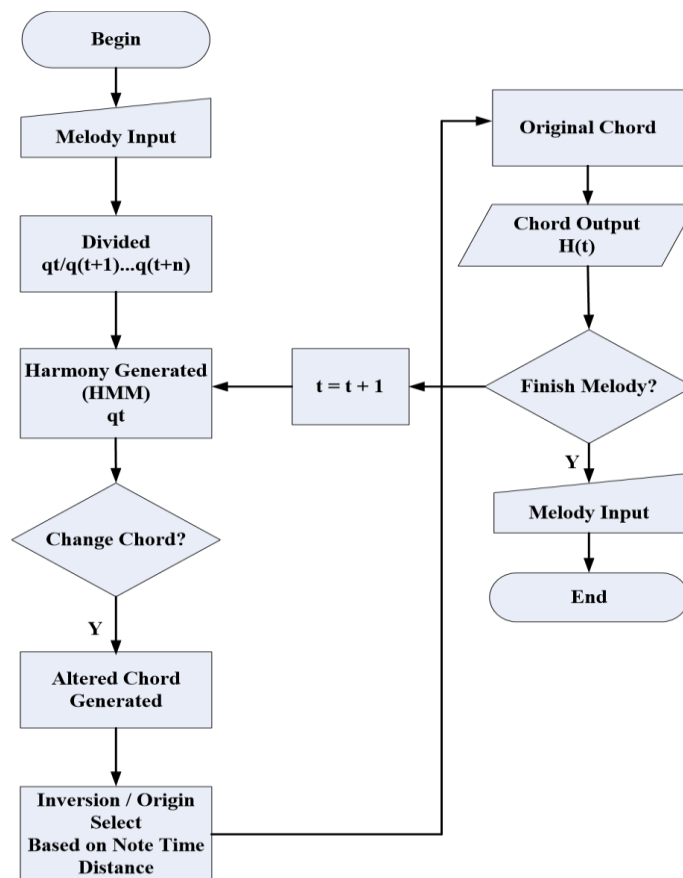


Figure 5. Harmony Generation Flow Chart.

For harmony texture part matching, keyboard and guitar can perform in a complementary role for both. When the keyboard performs a long tone for the harmony texture, the guitar can perform a rhythmic tone for the harmony texture, vice versa.

Chord progression example: I7 - VIIm7 – I – IV - VIIm7 – V - V7 – I. Keyboard performs a long tone as the background, and Arpeggio part can be performed by guitar, I7 chord including “C, E, G, B,” as the four parameters: 12k, 12k+4, 12k+7, 12k+11. Bass part matching uses original, and the second pitches from high to low are 12k, 12k+4, 12k+7, and 12k+11. And the pitch 12k+7, from low to light is 12+11, 12+12, 12+16, 12+12, 12+11, and 12+12.

Bass and percussion parts matching

Bass and percussion are representatives of the rhythm section of pop music. The bass part includes conventional bass, melody bass, and figured bass. The genetic algorithm can automatically compose music when provided with a bass line (De Prisco et al., 2010). According to previous research, the genetic algorithm can automatically generate the required bass-part according to the ready-made melody and chord progression direction data.

- (1) Conventional Bass: according to the dataset to generate a conventional bass line.
- (2) Melody Bass: decreasing big jump and increasing stepwise.
- (3) Figured Bass: repeating pitches to avoid exceeding the range.

The example chord progression: I7 – VI7 – I – IV – VI7 – V – V7 – I. In the case of I7 – VI7, the first note is the root note of the original, and C can be connected with one of A, C, E, G notes from VI7. If change these notes to digits, 0 can be connected with one of 9, 12, 16, 18. Melodyized harmony uses the database to generate regular rhythms, so that the pitch goes up and down, not exceeding the range. After the above algorithm determines the pitch of the accent position, other parts use more passing tones.

The percussion section of pop music exhibits strong patternicity and belongs to the arrangement of the looping type. In the looping rhythm pattern, adding some drum group variations in each section can enhance the music’s agility. Therefore, in every 3-4 cycles, slight changes can be made on the basis of the original rhythm pattern to meet the changing needs. A piece of music typically changes its sectional texture in different parts, and the drum group rhythm pattern follows suit. The drum group generation process rules are shown in Figure 8.

- (1) Drum Set Loop: with drum set loop rhythm.
- (2) Drum Set Subtraction: in the basic drum set to delete separate strong beats.
- (3) Drum Set Fine Tuning: in the basic drum set to change the note slightly.
- (4) Embellishment Ending: in the ending part to add some embellishment notes.

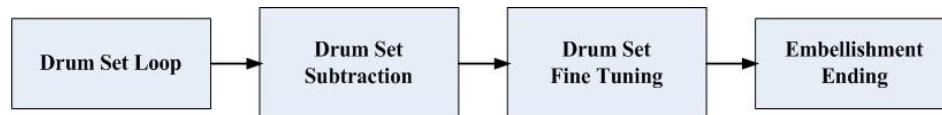


Figure 6. The Rules of Drum Set Generation Flow Chart.

In summary, this section centers around the architecture approach of the AI Score Following System based on the HMM. Starting from the system and database construction process, it provides a detailed introduction to the principles of setting up the two classes and three probability matrices of HMM. Furthermore, it explains the accompaniment matching methods for notes, harmony, and rhythm, emphasizing melody, texture, bass, and percussion sections. It can be understood as a mapping construction scheme for the AI Composition System based on HMM and music theory databases.

DISCUSSION

The following experiment compares the original accompaniment of the three pieces: Love Transferred (Eason Chan, 2013), Rice Field (Jay Chou, 2013), and Glory (TFBOYS, 2021) with the proposed HMM-AICS in this article as an example. Table 8 shows the basic music attributes.

Pieces	Tempo	Key
Love Transferred	54	F Major
Rice Field	82	A Major
Glory	62	A minor

Table 8. The Basic Music Attributes.

Tables 9, 10, and 11 show the chord generation cases of the original chords, music memos, and HMM-AICS of three pieces of music.

Piece	Chord Direction				
	Original Chord Direction (1 Grid 1 Measure)				
Love Transferred	I	IV	III _m	V _{Im} – V	I
	V _{Im}	II _m	II _m 7	V	V _{Im}
	III	IV – V	I	V _{Im}	II _m – II _m 7
	II _m 7	VI	V _{sus4} add9	I	

Music Memos				
V	V – I	VI – III _m	I	I
I – V	I	II _m	I	VI _m
VI _m	IV – V	I	I	I
VI _m	I	II _m – V	I	
HMM-AICS				
III _m	II	V7	VI _m – V	VI _m
Vsus2	II _m	II _m 7	V	III _m
III7omit5	II	III _m	I	III _{sus} 2
V	II7	Vsus4	I	

Table 9. Love Transferred.

Piece	Chord Direction				
	Original Chord Direction (1 Grid 1 Measure)				
	Iadd9 – V	VI7 – III7	II7 – Vsus4	Iadd9	Iadd9 – V
	VI7 – III7	II _m 7 – Vsus4	Iadd9	Iadd9 – V	VI7 – III7
	II _m 7 – Vsus4	Iadd9			
	Music Memos				
Rice Field	I – III _m	V	III _m	VI _m – V	III _m
	VI7 – III7	VI	III _m 7 – II	V	V – II _m
	V – IV	I			
	HMM-AICS				
	III – II	II – I	II – V7	III	II
	III	II _m 7sus2 – V	I	V7	VI – I
	II _m	II7	I		

Table 10. Rice Field.

Piece	Chord Direction			
	Original Chord Direction (1 Grid 1 Measure)			
	V _m 7 – I	VI _m 7 – VII7	III _m 7omit5 – VI _m 7	II _m – II
	V _m 7 – I	VI _m 7 – VII7	III _m 7omit5 – VI _m 7	II _m
	Music Memos			
Glory	V _m – II _m	#VII – II _m	I – VI _m 7	#VII
	II _m – #VII	III _m – VI _m	V _m – VI _m	II _m
	HMM-AICS			
	I	V _m 7omit3 – II7	IV7 – II _m 7	I
	I – III _m	V _m 7	bIII _m – VI7	VII

Table 11. Glory.

We also conducted a comparative analysis of the musical content of the three versions of the aforementioned three pieces :

(1) About the Love Transferred

- a. Original: mainly uses MIDI keyboard, strings, and Jazz drum set. Keyboard includes Arpeggio, strings secondary melody, and percussion is more regular.
- b. Music Memos: uses bass, Jazz 2-part drum set, and drum kit accompaniment for the bass part, with a fixed form more rigid.
- c. HMM-AICS: uses MIDI keyboard, guitar, and bass to perform the polyphonic accompaniment. Keyboard uses column chords, guitar accompaniment, and the bass uses a long bass tone.

(2) About the Rice Field

- a. Original: mainly uses drum set, percussion, vocal choir, and synthesizer accompaniment. The abundant percussion timbres make the performance lively. The synthesizer in addition to arpeggio uses a bright high-frequency timbre.
- b. Music Memos: uses bass and drum set, with some texture variance.
- c. HMM-AICS: uses drum set, synthesizer, and guitar for the arrangement. Guitar performs arpeggio, drum set fixed rhythm is more rigid, and synthesizer supplements guitar texture and low-pitched parts.

(3) About the Glory

- a. Original: uses drum set, percussion, vocal choir, synthesizer accompaniment. The arrangement is more regular, percussion uses loops texture, vocal choir uses choir harmony, and synthesizer uses high-pitched plucked for secondary melody.
- b. Music Memos: uses bass and drum set. Texture has some variance.
- c. HMM-AICS: uses drum set, synthesizer, guitar, and bass. Synthesizer performs plucked arpeggio, drum set performs looped texture with approximate variance. Bass performs low-pitched tones, and the guitar uses variant arpeggio for the supplement.

Based on the comparison results above, the proposed HMM-AICS in this paper can essentially accomplish the conventional arrangement of popular music styles. However, it is also evident that there is still considerable room for improvement with HMM-AICS. The accompaniment generated based on the melody in this study may benefit from further optimization using alternative algorithms, particularly in aspects such as harmony and texture.

CONCLUSION

This study developed an Artificial Intelligence Composition System (AICS) based on Hidden Markov Models (HMM) and a music theory database, achieving certain results in the generation of accompaniment music. The discussion on the construction of the music theory database revolves around the three databases: “Notes, Harmony, and Rhythm,” with a particular focus on defining algorithms for musical elements such as pitch, rhythm, and duration. The architecture of HMM-AICS is explained starting from the process of system and database construction, providing a detailed introduction to the principles of setting up two classes and three probability matrices within HMM, and further explaining the methods for matching notes, harmony, and rhythm in accompaniment. HMM-AICS performed well in experiments and can serve as a case study for AI music generation for researchers.

Recommendations

This study belongs to the interdisciplinary research content of computer science and musicology, and can provide reference cases for researchers in these two disciplines. This study simulates the complete orchestration process in popular music and generates music through hidden Markov chains through machine learning. The main focus of this study that can provide reference for relevant researchers is as follows.

- (1) The Architecture Method of HMM-AICS.
- (2) Establish a music theory database - note database, harmony database, and rhythm database.
- (3) The Principle of Four Step Generation Setting for Hidden Markov Chains
- (4) Matching Method between HMM and Harmony Sound Part
- (5) The mapping and matching method of accompaniment parts - notes, harmonies, bass, and Percussion parts.

From the perspective of accompaniment assistance, the proposed HMM-AICS still has significant room for development. AI Composition belongs to the challenging field of artificial intelligence,

requiring interdisciplinary integration of artificial intelligence, machine learning, and music theory to achieve certain research results. This study references the complete process of music composition in an AI manner and then imitates and generates accompaniment styles, providing insights into new arranging and music generation methods. The proposed HMM-AICS is still in a relatively new stage. Due to various limitations, there are still many shortcomings. The fixed nature of accompaniment texture, the need for database expansion, and the improvement of music rules are challenges that need to be addressed and are directions for future research.

ACKNOWLEDGEMENTS

The authors express their deep appreciation to Kyonggi University in South Korea for the invaluable support throughout this project. Special thanks to Teacher Yanyuan Gao from Zhangzhou City Vocational College in China for her technical support to this research. This study serves as important research support for Weijia Yang's application for his doctoral degree of Kyonggi University. All authors made contributions to this study. There are no conflicts of interest in this study.

REFERENCES

- Allan, M., & Williams, C. (2004). Harmonising chorales by probabilistic inference. *Advances in Neural Information Processing Systems*, 17.
- Bäckman, K. (2009). Automatic jazz harmony evolution. *Proceedings of the 6th Sound and Music Computing Conference (SMC)*, 349–354.
- Band-in-a-Box. (2024, Feb. 6). <https://www.pgmusic.com>
- Bell, C. (2011). Algorithmic music composition using dynamic Markov chains and genetic algorithms. *Journal of Computing Sciences in Colleges*, 27(2), 99–107.
- Chong, E. K. M., & Ding, Q. (2014). Symbolic representation of chords for rulebased evaluation of tonal progressions.
- Dannenberg, R. B., & Grubb, L. (1994). Automating ensemble performance. *Procs of ICMC94*, 63–69.
- Dannenberg, R. B., & Hu, N. (2003). Polyphonic audio matching for score following and intelligent audio editors.

- De Prisco, R., Zaccagnino, G., & Zaccagnino, R. (2010). Evobasscomposer: A multiobjective genetic algorithm for 4-voice compositions. *Proceedings of the 12th Annual Conference on Genetic and Evolutionary Computation*, 817–818.
- Doush, I. A., & Sawalha, A. (2020). Automatic music composition using genetic algorithm and artificial neural networks. *Malaysian Journal of Computer Science*, 33(1), 35–51.
- Eason Chan. (2013). Love Transfer. <https://youtu.be/jouvNcQOm7Q?si=X5ELaq2TI76bNxO8>
- Farbood, M., & Schöner, B. (2001). Analysis and synthesis of Palestrina-style counterpoint using Markov chains. *ICMC*.
- Fernández, J. D., & Vico, F. (2013). AI methods in algorithmic composition: A comprehensive survey. *Journal of Artificial Intelligence Research*, 48, 513–582.
- Gurkaynak, G., Yilmaz, I., & Haksever, G. (2016). Stifling artificial intelligence: Human perils. *Computer Law & Security Review*, 32(5), 749–758.
- Herremans, D., Chuan, C.-H., & Chew, E. (2017). A functional taxonomy of music generation systems. *ACM Computing Surveys (CSUR)*, 50(5), 1–30.
- Jay Chou. (2013). Rice Field. <https://youtu.be/kC2bkbMC6Zs?si=kNk971D1PEseDxUe>
- Jordanous, A., & Smaill, A. (2008). Artificially intelligent accompaniment using Hidden Markov Models to model musical structure.
- Linson, A., Dobbyn, C., & Laney, R. (2012). Improvisation without representation: Artificial intelligence and music.
- Luque, S. (2009). The stochastic synthesis of iannis xenakis. *Leonardo Music Journal*, 19, 77–84.
- Minsky, M. (2007). *The emotion machine: Commonsense thinking, artificial intelligence, and the future of the human mind*. Simon and Schuster.
- Music Memos. (2024, Feb. 6). <https://www.chordai.net/musicmemos/>
- Oliwa, T. M. (2008). Genetic algorithms and the abc music notation language for rock music composition. *Proceedings of the 10th Annual Conference on Genetic and Evolutionary Computation*, 1603–1610.
- Orio, N. (2001). An automatic accompanist based on hidden markov models. *Congress of the Italian Association for Artificial Intelligence*, 64–69.
- Rohrmeier, M., & Graepel, T. (2012). Comparing feature-based models of harmony. *Proceedings of the 9th International Symposium on Computer Music Modelling and Retrieval*, 357–370.
- Sako, S., Yamamoto, R., & Kitamura, T. (2014). Ryry: A real-time score-following automatic accompaniment playback system capable of real performances with errors, repeats and jumps. *Active Media Technology: 10th International Conference, AMT 2014, Warsaw, Poland, August 11-14, 2014. Proceedings 10*, 134–145.

- Shan, M., & Chiu, S. (2010). Algorithmic compositions based on discovered musical patterns. *MULTIMEDIA TOOLS AND APPLICATIONS*, 46(1), 1–23.
- Simon, I., Morris, D., & Basu, S. (2008). MySong: Automatic accompaniment generation for vocal melodies. *Proceedings of the SIGCHI Conference on Human Factors in Computing Systems*, 725–734.
- Tang, F. (2021). Analysis on the construction of english language and culture teaching system based on artificial intelligence. *Big Data Analytics for Cyber-Physical System in Smart City: BDCPS 2020, 28-29 December 2020, Shanghai, China*, 1464–1469.
- TFBOYS. (2021). Glory. <https://youtu.be/8CookdwavLo?si=NQE9REIBPMMXAmOA>
- Thom, B. (2000). Artificial intelligence and real-time interactive improvisation. *Proceedings from the AAI-2000 Music and AI Workshop*, 35–39.
- Wright, R., Younker, B. A., Beynon, C., Hutchison, J., Linton, L., Beynon, S., Davidson, B., & Duarte, N. (2012). Tuning into the future: Sharing initial insights about the 2012 Musical Futures pilot project in Ontario. *The Canadian Music Educator*, 53(4), 14.
- Xia, G., & Dannenberg, R. B. (2015). Duet interaction: Learning musicianship for automatic accompaniment. *NIME*, 259–264.
- Zarro, R. D., & Anwer, M. A. (2017). Recognition-based online Kurdish character recognition using hidden Markov model and harmony search. *Engineering Science and Technology, an International Journal*, 20(2), 783–794.
- Zhu, D. (2017). Analysis of the application of artificial intelligence in college English teaching. *2017 2nd International Conference on Control, Automation and Artificial Intelligence (CAAI 2017)*, 235–237.

GENİŞLETİLMİŞ ÖZET

Bu çalışma, Gizli Markov Modelleri (HMM) ve bir müzik teorisi veritabanına dayalı bir YZ Besteleme Sistemi (AICS) geliştirmiş ve eşlik müziği üretiminde belirli sonuçlar elde etmiştir. Müzik teorisi veritabanının inşası, “Nota, Armoni ve Ritim” olmak üzere üç veritabanı etrafında açıklanmış, özellikle perde, ritim ve süre gibi müzikal unsurların algoritmalarla tanımlanmasına odaklanılmıştır. HMM-AICS’nin mimarisi, sistem ve veritabanı oluşturma sürecinden başlayarak, HMM içindeki iki sınıf ve üç olasılık matrisinin ayar prensiplerine ayrıntılı bir giriş sağlamış ve ardından nota, armoni ve ritmin eşlikte nasıl eşleştirileceğini açıklamıştır. HMM-AICS, deneylerde iyi performans sergilemiş ve AI müzik üretimi için ilgili araştırmacılara bir vaka çalışması olarak hizmet edebilir.

HMM-AICS, popüler müzik tarzlarının müzik teorisi ve orkestrasyonunu bir araya getirerek, teori tabanlı bir veritabanı inşasını tamamlamış ve bu sisteme Gizli Markov Modellerini entegre etmiştir. HMM-AICS veritabanı müzik teorisine dayanır ve bu sayede eşlik, müzik kompozisyonunun kurallarına daha uygun hale getirilir ve programın işleyişi optimize edilir. Bu inşa, “Nota Armoni ve Ritim” olmak üzere üç veritabanı etrafında gerçekleşir. Nota veritabanı, müziğin tınısı, perde ve süre gibi temel verileri sağlar. Tonal veritabanı, armoni veya melodinin majör ve minör skalalarına ve diğer özel tonal yönlere odaklanır. Armoni veritabanı, otomatik eşlik için temel bir veri kaynağıdır ve yaygın üçlü akorlar, yedili akorlar, askı akorları vb. içerir. Ayrıca, rastgele olasılıkla ilgili algoritmalarla birleştirilerek armonik kelime dağarcığının zenginliğini artırabilir. Ritim veritabanı, müziğin düşük sesli bölümlerine referans olarak hizmet eder ve bas ve davul bölümlerini içerir. Nota sürelerine ve değerlerine göre müzik ritmi yazılır, birkaç ritim gruplanır ve ritim veritabanında saklanır. Dinamikler ve tını bölümü için geçici olarak MIDI CC verileri kullanılabilir ve daha sonra üçüncü parti VST eklentileriyle ses kalitesi genişletilebilir. Veritabanı, müzikal unsurların analizi, armoni eşleştirme, orkestrasyon eşleştirme gibi bölümlerde kullanılabilir.

HMM-AICS'nin çekirdeği veritabanı inşasıdır ve mimari haritası, HMM içindeki iki sınıf ve üç olasılık matrisinin ayarına odaklanır. Nota, armoni ve ritim eşlik yöntemleri, HMM'nin ayırt edici bir özelliğidir ve özellikle melodi, doku, bas ve vurmali çalgılar bölümlerine vurgu yapar. HMM-AICS, MIDI dosya verilerine dayanarak otomatik olarak akorlar ve eşlik dokuları oluşturabilir. Armoni düzenleme süreci, akor eşleştirme ve armoni eşleştirme bölümlerini içeren eşlik üretim veritabanı uygulama sürecinin bir parçasıdır. Akor eşleştirme bölümü, temel akor eşleştirme, değiştirilmiş akor eşleştirme ve ters çevrim/kök pozisyonundan oluşur. Armoni eşleştirme bölümü ise vurmali çalgılar bölümü eşleştirme, bas bölümü eşleştirme, armoni dokusu eşleştirme ve ikincil melodi bölümü eşleştirmeden oluşur. Gizli Markov algoritması, bir sonraki armoni veya akoru tahmin etmek için kullanılır. Besteleme sürecinin standardizasyon eğilimini, algoritmik kompozisyon sistemini takip eden bir nota veya “Band-in-a-Box” ve “Music Memos” gibi klasik araçlar temsil eder.

Bu çalışmanın son bölümünde, müzik eserlerinin deneysel doğrulaması da yapılmıştır. Deneyler, bu çalışmada önerilen HMM-AICS'yi bir üretim modeli olarak kullanmıştır. Eason Chan'ın 2013 yılında yayınlanan “Love Transfer”, Jay Chou'nun 2013 yılında yayınlanan “Rice Field” ve TFBOYS'un 2021 yılında yayınlanan “Glory” adlı üç şarkısının orijinal eşlikleriyle

karşılaştırmalar yapılmıştır. Müzik içeriğinin niteliksel araştırma sonuçlarına dayanan karşılaştırmalara göre, önerilen HMM-AICS temel olarak pop müzik tarzının rutin düzenlemelerini gerçekleştirebilmektedir. Bununla birlikte, HMM-AICS'nin hala önemli bir ilerleme kaydetme potansiyeline sahip olduğu da gözlemlenmiştir. Bu çalışmada melodiye dayalı olarak üretilen eşliklerde, armoni, doku gibi detaylarda diğer algoritmaların kullanılarak daha fazla optimize edilmesi düşünülebilir.

HMM-AICS, deneysel ortamlarda güçlü bir performans sergilemiş ve YZ müzik üretimi konusunda araştırmacılar için değerli bir vaka çalışması olarak konumlandırılmıştır. Bu disiplinler arası çalışma, bilgisayar bilimi ve müzikoloji arasındaki köprüyü kurarak her iki alandaki araştırmacılara referans çerçevesi sunmaktadır. Çalışmanın ana katkıları şunlardır:

- (1) HMM-AICS'nin mimari metodolojisi.
- (2) Nota, Armoni ve Ritim veritabanlarının oluşturulması ve yapılandırılması.
- (3) Gizli Markov Zincirleri için dört adımlı üretim ayar ilkeleri.
- (4) HMM ile armonik ses bileşenlerinin eşleştirilmesi yöntemleri.
- (5) Eşlik unsurları olan nota, armoni, bas ve perküsyonun haritalanması ve eşleştirilmesi stratejileri.

HMM-AICS modelinin, eşlik müziği yardımı alanında önemli bir gelişim potansiyeline sahip olduğu düşünülebilir. YZ destekli besteleme, birçok disiplinle yakından ilişkili bir çapraz disiplin alanıdır ve bu durum, HMM-AICS'nin bir disiplinler arası entegrasyon sonucu olarak gelişiminin de YZ, makine öğrenimi ve müzik teorisi gibi alanlarda derinlemesine işbirliği gerektirdiğini göstermektedir. Bu çalışma, zorlu bir alan olan YZ destekli bestelemeyi temel alarak, müzik yaratım sürecini referans almakta ve eşlik tarzlarının taklidi ve üretimi üzerine yoğunlaşmaktadır. Bu, müzik üretiminde yenilik açısından önemli bir anlam taşımakla birlikte, müzik üretim yöntemlerine de yeni bir yön sunmaktadır.

Ancak, HMM-AICS şu anda bazı sınırlamalar ve zorluklarla karşı karşıyadır. Sistem, müzik içeriğinin yalnızca armoni kısmına odaklanmakta ve tını, kontrpuan gibi alanlarda daha fazla tartışmaya yer vermemektedir. Özellikle, eşlik dokusunun nispeten sabit kalması sorunu, diğer algoritmalarla çözülmesi gereken bir durum olabilir ve güncellemelerle daha zengin ve esnek müzikal ifadeler sağlanabilir. Ayrıca, veritabanının zenginliği, YZ öğrenme sürecini doğrudan etkiler; daha kapsamlı bir müzik veritabanı, HMM-AICS'nin performansını artırmaya yardımcı olacaktır. Aynı zamanda, müzik teorisinin bütünlüğü de kilit bir faktördür ve daha doğru müzik yaratımı ve eşlik üretimi için müzik teorisi ile Aapay Zeka algoritmalarının daha derin bir şekilde

birleştirilmesi gerekmektedir. HMM-AICS'nin gelecekteki araştırmalarda, algoritma optimizasyonu, veritabanı genişletme ve mzık teorisinin derinleştirilmesi gibi konularda daha fazla geliştirilmesi gerekecektir. Sürekli keşif ve yenilikler sayesinde, HMM-AICS'nin YZ destekli mzık yaratımı alanında daha büyük atılımlar yapması beklenebilir.



Makalenin Türü / Article Type : Araştırma Makalesi/ Research Article
Geliş Tarihi / Date Received : 16.08.2024
Kabul Tarihi / Date Accepted : 05.09.2024
Yayın Tarihi / Date Published : 23.09.2024
DOI : <https://doi.org/10.51576/ymd.1534451>
e-ISSN : 2792-0178

İntihal/Plagiarism: Bu makale, en az iki hakem tarafından incelenmiş ve intihal içermediği teyit edilmiştir. / This article has been reviewed by at least two referees and confirmed to include no plagiarism.

YAYLI ÇALGILARIN GRUP KAYITLARINDA KULLANILAN TEKNİKLER

TANYERİ, Bekir¹

ÖZ

Bu çalışmada keman, viyola ve çello gibi yaylı çalgıların grup olarak kayıt teknikleri incelenmiştir. Çalışmanın giriş bölümünde gelişen teknolojinin müzik üretimine ve müzik sanatına etkileri anlatılmıştır. Devamında ses kayıt tarihine değinilmiştir. 19. yy'da kullanılan kayıt tekniklerinden anlatılmıştır. Günümüze kadar uzanan bu serüvenin günümüzde nasıl bir hal aldığı vurgulanmıştır. Bulgular bölümünde, üç farklı stüdyoda yapılan grup yaylı çalgı kaydı canlı olarak gözlemlenmiştir. Birinci stüdyoda; 5 keman, ikinci ve üçüncü stüdyolarda ise 4 keman icracısı bulunmaktadır. Her üç stüdyoda da viyola ve 1 viyolonsel icracısı bulunmaktadır. 3 stüdyoda da farklı kayıt tekniği kullanıldığı, farklı mikrofönlama tekniklerinin tercih edildiği gözlemlenmiştir. Yakın ve uzak mikrofönlama tekniğinin aynı anda kullanılması durumunda alınması gereken önlemlerden bahsedilmiştir. XY mikrofönlama tekniğinin grup yaylı çalgı kayıtlarına etkisi üzerinde durulmuştur. Farklı odalarda yapılan kayıtlarda kullanılan teknikler incelenmiştir. Sonuç olarak

¹ Dr.Öğr.Üyesi, Kırıkkale Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü, bekirtanyeri@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-3303-0260>

grup üye sayısının ve kullanılan mikrofon sayısının kayıt tekniklerini etkilediği görülmüştür. Geniş diyaframlı kondansatör mikrofonların tercih edildiği gözlemlenmiştir. Miks aşamasında yapılacak olan stereo konumlandırmanın kayıt esnasında başladığı belirtilmiştir. Yine miks aşamasında tercih edilecek olan zaman tabanlı işlemcilerin (Reverb ve delay) kayıt aşamasında da kullanıldığı ve dinamik alan ve frekans tabanlı işlemcilerin, kayıt aşamasında kullanılmaması gerektiği belirtilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Ses kayıt, müzik teknolojisi, kayıt teknikleri, sayısal işlemciler, mikrofonlama teknikleri.

TECHNIQUES USED IN GROUP RECORDINGS OF STRINGS INSTRUMENTS

ABSTRACT

In this study, the recording techniques for string instruments such as violin, viola, and cello in a group setting have been examined. The introduction section discusses the impact of developing technology on music production and the art of music. Following this, the history of sound recording is explored, with a focus on the techniques used in the 19th century. The study emphasizes how this journey has evolved up to the present day. In the findings section, live observations were made of group string instrument recordings conducted in three different studios. In the first studio, there are five violinists, while the second and third studios each have four violinists. Each of the three studios also includes one violist and one cellist. It was observed that different recording techniques and microphone placements were employed in each of the three studios. The precautions that should be taken when using both close and distant miking techniques simultaneously are discussed. The impact of XY miking techniques on group string instrument recordings is highlighted. Techniques used in recordings conducted in different rooms are also examined. As a result, it was found that the number of group members and the number of microphones used influenced the recording techniques. Large-diaphragm condenser microphones were preferred. It is noted that the stereo positioning that will be applied during the mixing stage actually begins during the recording process. Additionally, it is stated that time-based processors (reverb and delay), which are preferred

during the mixing stage, are also used during recording, whereas dynamic and frequency-based processors should not be used during the recording phase.

Keywords: Audio Recording, Music Technology, Recording Techniques, Digital Processors, Microphone Techniques.

GİRİŞ

21. yüzyılda gelişen teknoloji bizlere her sahada büyük kolaylıklar sağlamaktadır. Müzik endüstrisi de gelişen teknolojiden faydalanıp, kusursuz nitelikte ürünleri üretebilmektedir. Bilgisayar teknolojisi, aranjeden mastering'e kadar, projede yer alan her bireyin işini kolaylaştırmaktadır. Gelişen bu teknoloji ile insanın yaratıcılığı birleşince elde edilecek ürünlerin çeşitliliği ve kalitesi artmaktadır. Farklı kayıt teknikleri ile ses işleme programlarının yeteneklerinin birleşmesi sonucunda, küçük bir odada kaydedilen sesler çok daha büyük konser salonundaymış gibi hissedilmektedir. Ses kayıt teknikleri, müzik prodüksiyonunda kritik bir rol oynar. Kaydedilen sesin kalitesi, son ürünün başarısını belirlerken, doğru tekniklerin kullanılması kayıt sürecinin etkinliğini ve sonuçların tatmin ediciliğini sağlar. Bu kapsamda, kemanın grup kayıtlarında özel bir yeri ve önemi vardır. Grup yaylı kayıtları, birden fazla yaylı çalgının bir araya gelerek eş zamanlı olarak çalındığı, karmaşık ve harmonik yapılar oluşturduğu özel bir disipline dayanır. Bu tür kayıtların başarıyla gerçekleştirilmesi, enstrümanların dengeli bir şekilde kaydedilmesi, uygun mikrofon yerleşimi, akustik ortamın optimize edilmesi ve teknisyenin özenli çalışması gibi birçok faktöre bağlıdır.

Müzik düzenlemelerinde birçok çalgı yer almaktadır. Bunların bazıları ses kütüphanelerinden kullanılmaktadır. Bazı özel çalgıların ise canlı çalınması gerekmektedir. Özellikle solo çalgılar ses kütüphanelerinden tercih edilmemektedir. Klarnet, ney, kaval, klasik kemençe gibi uzun sesli çalgılar tercih edilmemektedir. Bu çalgılardan biri de kemandır. Keman günümüzde hemen hemen her tür müziğin içerisinde yer almaktadır. Özellikle grup yaylı, müziğe zenginlik, derinlik ve doluluk katmaktadır. Birden fazla kemanın bir araya gelerek çalmasıyla oluşturulan ses dokusu, tek bir kemanın çıkardığı sese kıyasla daha geniş ve dolgun bir ses yelpazesi sunmaktadır. Farklı sesleri ve melodileri bir araya getirerek harmonik ve polifonik yapılar oluşturur. Bu durum, müzikal derinlik ve karmaşıklık sağlayacağı gibi dinleyicilere daha zengin bir dinleme sunmaktadır. Grup yaylının sıcak ve duygusal tonu, dinleyicilere derin duygusal bağlar kurma

fırsatı verebilir. Bu enstrümanın kullanımıyla, müzikte duygusal bir atmosfer yaratılabilir ve dinleyiciler üzerinde güçlü bir etki bırakılabilir. Klasik müzikten caz, pop, rock ve dünya halk müziklerine kadar birçok farklı müzik türünde kullanılmaktadır. Özellikle film müziklerinde izleyicideki duygu değişiminde büyük rol oynamaktadır. Bu esneklik, müzik yapımcılarına ve bestecilere çeşitli tarzlarda ve projelerde grup yaylının dinamik ve esnek kullanımını sağlamaktadır.

Senfonik orkestralarda genellikle yaylı çalgılar grubu kemanlar, viyolalar, çellolar ve kontrbaslar olmak üzere dörde ayrılmaktadır. Genellikle bu gruba “yaylılar” denilmektedir. Yaylılar içerisinde kemanlar birinci kemanlar ve ikinci kemanlar olarak ikiye ayrılmaktadır. Her bir keman grubunda 10-18 kişi yer almaktadır. Viyola ve çellolar 6-10 ve bas grupta 4-8 kişi bulunmaktadır. Bu sayılar, orkestranın büyüklüğüne, çalınacak eserin özelliklerine ve konser salonunun büyüklüğüne göre değişebilir. Ayrıca, belirli bir performansta konuk müzisyenlerin katılımı da bu sayıları etkileyebilir. Yani standart senfonik yaylı orkestrasında yaklaşık 70 kişi yer almaktadır. “En kalabalık orkestra topluluğu senfoni orkestrasıdır. Topluluğun yaylı çalgılar kesimi bu adla anılan orkestrayı oluşturur. Bir senfoni orkestrası, ikili, üçlü ya da dörtlü orkestra düzenine göre kurulur. Bu terimler, her üfleme çalgıdan (özellikle tahta üfleme çalgılardan) orkestrada kaç tane kullanılacağını belirler. Her kümedeki yaylı çalgıların sayısı da, üfleme çalgıların sayısına göre dengeyi sağlayacak yolda arttırılır” (Müzik Ansiklopedisi; 1985).

Müzik aranjelerinin çoğunda bas gitar kullanıldığı için yaylı kayıtlarında genellikle kontrbas tercih edilmemektedir. İki çalgı da alt frekanslara sahip olduğu için ikisinden birisi kullanılmaktadır. Tablo 1’ de yaylı çalgıların frekans aralıkları görülmektedir. Müzik türüne göre değişkenlik gösteren bu tercih, genellikle bas gitardan yana kullanılmaktadır. Hatta miks aşamasında çakışmanın önüne geçmek için çellonun alt frekansları kesilmektedir. Bas gitarın tercih edilmesinin diğer bir nedeni ise; kontrbas, elektrik bas gitara göre çok daha büyük bir çalgıdır. Bir de kontrbasın sustaini, elektrik bas gitara göre daha kısadır. Bu etkenler çalgının kullanım sahasını olumsuz yönde etkilemektedir.

Çalgı	1. Tel	2. Tel	3. Tel	4. Tel
Keman	Sol ₃ - 195.6	Re ₄ - 293.3	La ₄ - 440.0	Mi ₅ - 660.0
Viyola	Do ₃ - 130.4	Sol ₃ - 195.6	Re ₄ - 293.3	La ₄ - 440.0
Viyolonsel	Do ₂ - 65.19	Sol ₂ - 97.78	Re ₃ - 146.7	La ₃ - 220.0

Çalgı	1. Tel	2. Tel	3. Tel	4. Tel
Kontrbas	Mi1 - 41.25	La1 - 55.00	Re2 - 73.30	Solz - 97.78

Tablo 1. Keman ailesinin frekans tablosu (Zeren:202:2003).

Standart bir ses kayıt stüdyosu genellikle ortalama 15 ila 30 metrekare arasında değişen bir alana sahiptir. Ancak bu alan büyüklüğü, stüdyonun amacına, kullanımına, donanımına ve bütçesine bağlı olarak değişebilir. Daha büyük stüdyolar genellikle daha fazla ekipman ve daha geniş bir çalışma alanı sağlayabilir. Standart bir stüdyonun içinde kontrol odası, kayıt odası ve bazen bir resepsiyon veya dinlenme alanı gibi alanlar bulunabilir.



Fotoğraf 1: Hans Zimmer Strings ses örneklerinin kayıt anı.

Fotoğraf 1’de 60 kişilik yaylı kaydı görülmektedir. Fotoğraf Hans Zimmer’in tasarladığı bir ses kitaplığının kayıt aşamasında çekilmiştir. Yakın ve uzak mikrofonlama tekniği bir arada kullanılmıştır. Hatta uzak mikrofonlamada stereo etkiyi artırmak için çok sayıda mikrofon kullanılmıştır. Bu sayede daha hacimli ve geniş bir ses elde edilmektedir. Fotoğraf 1’de görülen yaylılar, sağ, sol ve orta olmak üzere 3’e ayrılmıştır. 20 keman orta, 20 keman sol ve 20 keman sağ

hoparlöre gönderilecek şekilde stereo planlama yapılmıştır. Böyle bir proje yüksek bütçe ve profesyonel bir ekip çalışması gerektirmektedir. Bu nedenle alternatif kayıt teknikleri kullanılabilir.

Ses Kaydının Tarihi

Ses kaydının kısa tarihine geçmeden önce ses olgusu frekans terimlerinin tam olarak anlaşılması gerekmektedir. Müzik teknolojisinin ham maddesi sestir. Ses, insan yaşamında ve iletişimde merkezi bir rol oynamaktadır. İletişimin en temel araçlarından biri olan ses, hem dil bilgi alışverişini sağlar hem de duyguların ve düşüncelerin ifade edilmesine olanak tanır. İşitsel algı, çevremizdeki dünyayı anlamamızda ve deneyimlerimizde kritik bir rol oynar. Müzik, konuşma, doğa sesleri ve uyarıcılar gibi farklı ses türleri, insan duyguları üzerinde güçlü etkiler yaratabilir. Kulağımızı uyararak ve bu yolla beynimizde duyumlara yol açan etkilerin bir ses oluşturduğundan söz ederiz. Buna göre, bir sesin var olabilmesi için, çalışır durumda bir kulak ve beyin (yani bir alıcı sistem) bulunması, onları uyaraabilecek nitelikteki etkenlerin bir yerlerde (ses kaynağı) oluşması ve bu etkenlerin, oluşturdukları yerden kulağa kadar, kulağı uyarmaya yetecek şiddette iletilmesi (iletici ortam) gerekir. Bu öğelerden herhangi birisi yoksa ses de yoktur (Zeren; 2003). Bir ses dalgasının frekansı sıkışma ve seyrekleşme döngüsünün sayısı ile ölçülür. Parçacıkların tek bir ileri-geri titreşim hareketi bir döngüyü teşkil eder. Frekans bir saniyede meydana gelen döngü sayısıdır. Birimi Hertz (Hz)'dir. Bir saniyede 100 döngü (cycle per second, cps) 100 Hz'e eşittir ve 2000 cps da 2000 Hz'e veya 2 kHz anlamına gelmektedir (Pasinoğlu; 2016).

Ses kayıt teknolojisinin tarihi, insanlığın sesleri yakalama ve yeniden üretme konusundaki uzun süreli arayışını yansıtır. Bu teknolojinin gelişimi, birçok bilim insanı ve mucidin katkılarıyla zaman içinde önemli ilerlemeler kaydetmiştir.

Sir Charles Wheatstone, mikrofon ifadesini ortaya atan ilk kişidir. Ünlü İngiliz fizikçi ve mucit olan Wheatstone, telgraf icat etmesiyle tanınmaktadır. Wheatstone çeşitli ilgi alanlarına sahipti ve 1820'lerde akustik çalışmalara zaman ayırmıştır. Wheatstone sesin ortamlar aracılığı ile dalgalar tarafından iletildiğini tanıyan ilk bilim insanları arasındadır. Bu bilgi, sesi bir yerden başka bir yere, hatta uzun mesafelerde bile iletmenin yollarını keşfetmesine vesile olmuştur. Mikrofon adını verdiği, zayıf sesleri yükseltebilen bir cihaz üzerinde çalışmıştır (<https://www.thoughtco.com/history-of-microphones-1992144>).

25 Mart 1857’de Fransız mucit Eduard-Leon Scott de Martinville, ses kaydedebilen bir cihaz olan Fonograf’ı patentleyen ilk kişi olmuştu. Bu cihaz, sesi yakalamak için koni şeklinde bir konuşma borusu kullanıyordu. Titreşimler; koninin küçük ucundaki esnek bir diyaframı hareket ettiriyordu ve bu da siyah is ile kaplı kâğıda kaydedilen dalgalı çizgiler oluşturabiliyordu. Cihaz ses dalgalarının izini çıkarıp kaydedebilse de kaydedilen sesi tekrar çalma yeteneğine sahip değildi (<https://artloftmedia.com/the-history-of-recording-sound-music-timeline/>).

1876 yılında Graham Bell’in telefonu tanıtılmıştı. Emile Berliner bu telefon üzerinde çalışıp zayıf yönleri üzerinde çalışmalar gerçekleştirmiştir. Berliner’a göre bu aletin zayıf yönlerinden birisi vericisiydi. Odasında tek başına çalışırken, iletilen sesin hacmini artıran, “loose contact” adını verdiği yeni bir verici türü, yani mikrofon geliştirdi. Bu alet iletilen sesini hacmini artırmıştı (<https://www.loc.gov/collections/emile-berliner/articles-and-essays/emile-berliner-biography/>).

Yapılan bütün bu çalışmaların müzik için değil de haberleşme için olduğunu söylemek mümkündür. Sesi akustik enerjiden elektrik enerjisine dönüştürmek ve gaz dışındaki ortamlarda da hareket ettiğini bulmak aslında müzik teknolojilerinin ilk adımı olmuştur. “Daha sonraki yıllarda duyurulacak olan fonograf da telgraf sinyallerini kaydetmek ve saklamak için geliştirilmiştir. Sinyalleri saklamak ve kaydetmek için geliştirilen bu cihaz müzik endüstrisinde bir devrim olmaya başlamıştır” (Kaya; 2022).

1877’ de Thomas Edison fonografı duyurmuştur. Fonograf sınırlı sürede kayıt yapabiliyordu. Aslında insan sesini kaydetmek için tasarlanmıştı (Bozkır; 2017). Fakat bu haliyle bile bir devrim niteliğini taşıdığını söylemek mümkündür.

1887’de Alman bilimci Emile Berliner, Thomas Edison’un fonografını geliştirmiştir. Daha donanımlı hale gelen bu cihaza gramofon adını vermiştir. Berliner, bu cihazı “gramophone” adıyla üç ülkede tescil ettirmiştir. Dönen bir tabla üzerine yerleştirilen ve is ile karartılmış olan disk/plak yüzeyine yatay izler kazıyarak çalışıyordu (Kaya; 2022).

1. Dünya Savaşı’na kadar ünlü sanatçıların kaydedilmiş eserleri oldukça fazlaydı. Bu durum sanatçıların ünlenmesine ve büyük gelir elde etmelerine sebep olmuştur. Her müzisyen bu durumdan bu derece faydalanamamıştır. Çünkü çalgı tipi ve kayıt teknoloji arasındaki ilişki bu durumu etkileyebiliyordu. Dönemin çalgı kayıtlarında frekans genliğinden dolayı piyano kayıtlarda en başarılı sonucu verirken, bunun yanında keman kayıtlarının iyi sonuç vermediği bilinmektedir. Senfoni ve oda orkestrası gibi uzun süreli müzik eserlerinin sadece bir kısmının kayıt edilmiştir (Bozkır; 2017).

Bu gelişmeler ışığında fonograf ve gramofon'un icadının, müziği ticarileşmesinde başlangıç noktası olduğu kabul edilebilir. Amerikan ve Avrupa merkezli şirketler, 20. yy'ın başından itibaren bu alana yatırımlar yapmışlar ve bu sayede hegemonik güç haline gelmişlerdir. 1. Dünya Savaşı, sektör için olumsuz etki yaratmıştır. Fakat radyo, yatırımcıların tüm çekincelerine rağmen, etkili bir promosyon aracı olduğunu kanıtlayarak, kitleleri harekete geçirmeyi başarmıştır (Aydın Öztürk; 2015).

1925'de elektronik kayıt teknolojisi gelişmiştir. Bu dönemde mikrofonlar ve amplifikatörler kullanılarak yüksek kalite ses kayıtları yapılmıştır. Bu dönemde radyolar yaygınlaşmaya başlamıştır.

1922'de yılında İngiliz radyosu BBC devlet desteği ile kuruldu. Bu dönemde birçok özel ve yerel radyo yayına başlamıştı. Radyolar başlangıçta sadece haber yayını yapıyorlardı fakat 1930'larda stüdyolarını müzik gruplarına açmaya başladılar. Bu durum, dinleyicilere ilk kez ücretsiz müzik dinleme fırsatı sunarken, müzisyenlere de turne masraflarından kurtularak stüdyolarda çalarak müzisyenliklerini tanıtmaya şansı sağladı (Aydın Öztürk; 2015).

Amaç ve Önem

Bu çalışmanın amacı; günümüz müzik üretiminde büyük olmayan stüdyolarda grup yaylı çalgılar kayıtlarında kullanılan teknikleri belirlemektir.

Yaylı çalgılar grubu günümüz müzik endüstrisinde büyük öneme sahiptir. Kullanıldığı müzik türlerinin zenginliğinden daha önce de bahsedilmiştir. Bu nedenden dolayı büyük öneme sahiptir. Önem arz eden diğer nedenler aşağıda belirtilmiştir.

Dengeli ve Bütünlüklü Ses; Her kemanın aynı seviyede ve doğru tonla kaydedilmesi, homojen bir ses sağlar. Grup yaylı kayıtlarında kullanılan teknikler, her kemanın ayrı sesini dengelemek ve bütünlüklü bir ses elde etmek için önemlidir.

Sahne Derinliği ve Stereo Alan; Grup yaylı kayıtlarında ve kayıt sonrası aşamalarda kullanılan teknikler, sahne derinliği ve stereo alan oluşturmak için önemlidir. Mikrofon yerleşimi ve stereo tekniklerle, kemanların farklı pozisyonlardan ve açılardan kaydedilmesiyle derinlik ve genişlik hissi sağlanabilir.

Müzikal İfade ve Dinamiklerin Yakalanması; Grup yaylı kayıtlarında kullanılan farklı teknikler, keman grubunun müzikal ifadesini ve dinamiklerini yakalamak için önemlidir. Doğru kayıt

teknikleri ve mikrofon yerleşimi, kemanların ifade gücünü ve performansındaki incelikleri doğru şekilde yansıtabilmesi açısından önemlidir.

Kayıt aşamasından sonraki aşamalarda yapılacak olan çalışmalar ile elde edilen ham veriler daha iyi hale getirilmektedir. Bu çalışmada elde edilecek verilerin literatüre eklenmesi, alanda yapılacak akademik ve sanatsal çalışmalara destek olacağından önem taşımaktadır.

Problem Durumu

Günümüz müzik prodüksiyonlarında yaylı çalgılar, özellikle grup yaylı çalgılar, müziğe zenginlik, derinlik ve genişlik katma konusunda kritik bir role sahiptir. Ancak, küçük stüdyo ortamlarında yapılan grup yaylı çalgılar kayıtlarında, teknik sınırlamalar ve akustik zorluklar, ideal bir ses kalitesine ulaşmayı zorlaştırmaktadır. Çeşitli kayıt teknikleri ile mikrofon yerleşimleri, bu tür kayıtların kalitesini önemli ölçüde etkilemektedir. Bu nedenle, yaylı çalgı gruplarının küçük ortamlarda nasıl kaydedildiği ve bu kayıtların kalitesinin nasıl optimize edilebileceği, çözüm bekleyen bir problem olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu çalışmada yaylı çalgı gruplarının küçük stüdyo ortamlarında gerçekleştirdikleri kayıtlarda kullanılan teknikler, zorluklar ve bu zorlukların üstesinden gelmek için kullanılan yöntemler incelenmektedir.

Bu problem durumu, çalışmanın odaklandığı ana sorunu ve bu sorunun müzik prodüksiyonları üzerindeki etkisini açıkça ifade etmektedir.

Problem Cümlesi

Çalışmanın problem cümlesi “Grup yaylı çalgıların kayıt sürecinde kullanılan teknikler ne şekildedir” olarak belirlenmiştir.

Evren ve Örneklem

Araştırmanın evreni; “Ses kayıt stüdyolarında kullanılan kayıt teknikleri” şeklindedir. Çalışmanın örneklemini ise; “Ses kayıt stüdyolarında yapılan grup yaylı çalgılarında kullanılan teknikler” şeklindedir.

Metodoloji

Bu araştırma, nitel araştırma yöntemleri kullanılarak gerçekleştirilmiştir. Araştırmanın temel amacı, grup yaylı çalgı kayıtlarında karşılaşılan teknik zorlukları ve bunları gidermek için kullanılan stratejileri incelemektir.

Araştırma deseni olarak durum çalışması yaklaşımı benimsenmiştir. “Nitel durum çalışmasının en temel özelliği bir ya da birkaç durumun derinliğine araştırılmasıdır. Yani bir duruma ilişkin etkenler (ortam, bireyler, olaylar, süreçler, vb.) bütüncül bir yaklaşımla araştırılır ve ilgili durumu nasıl etkiledikleri ve ilgili durumdan nasıl etkilendikleri üzerine odaklanılır” (Yıldırım, Şimşek; 2013).

Çalışmadaki veriler 3 farklı ses kayıt stüdyosundan toplanmıştır. Araştırmanın örnekleme konu olan grup yaylı çalgıların kayıt süreci izlenmiştir. Kayıt süreci boyunca karşılaşılan problemler ve bu problemlere ürettikleri çözüm önerileri incelenmiştir.

Tanımlar

Uzak Mikrofonlama Tekniği

Yakın mikrofonlama tekniğinin tam tersi olan uzak mikrofonlamada (distance miking) hedef, kaynaktan doğrudan gelen sesler yerine sağ ve sola çarparak, yani yansiyarak gelen seslerdir. Bunun için kaynak ile mikrofon arası mesafenin en az 1 metre olması tavsiye edilir (Işıkhan; 2013).

Uzak mikrofonlama tekniği genellikle ses mühendisliği ve müzik kayıtlarında kullanılan bir tekniktir. Bu mesafe, kaydedilen sesin doğal akustik özelliklerini ve ortamın etkilerini daha fazla yansıtmak amacıyla kullanılır. Uzak mikrofonlama tekniğinin bazı avantajları şunlardır:

Doğal Akustik Ortamın Yakalanması: Mikrofon kaynağın uzağında olduğunda, çevresel sesler ve ortam akustiği daha fazla yakalanır. Bu, özellikle büyük konser salonları veya doğal ortamlarda istenen doğal yankılanma ve akustiği kaydetmek için yararlıdır.

İnce Detayların Yakalanması: Uzak mikrofonlama, ses kaynağının tüm frekans spektrumunu ve dinamik aralığını daha iyi yakalayabilir. Bu, özellikle vokal ve enstrümantasyonun geniş bir aralığını duymak istediğiniz durumlarda avantajlıdır.

Balansta Daha Fazla Esneklik: Daha geniş bir ses alanı yakalandığı için miksaj aşamasında daha fazla esneklik sağlar. Ses mühendisleri, farklı ses kaynaklarını ve ortam seslerini miksajda daha iyi dengeleyebilirler.

Stereo ve XY Mikrofonlama Tekniği

Stereo mikrofonlama teknikleri herhangi bir ses kaynağını iki mikrofonla stereo olarak kayıt etmek için kullanılır. Bu teknikleri uygularken amaçlar ve tercihler doğrultusunda yakın ve uzak mikrofonlama yapılabilir. Dünyada standart olarak kabul edilen 7 adet stereo mikrofonlama tekniği vardır. Bunlar; AB, XY, M-S, Blumlein, ORTF, NOS ve DIN şeklindedir. Bu teknikler içinde en

yaygın olarak kullanılan AB, XY ve M-S'dir. XY mikrofonlama tekniğinde iki adet yarıdoid mikrofon diyaframları üst üste gelecek şekilde yerleştirilir. Mikrofonlardan biri ses kaynağının orta noktasından 45-60 derece sol tarafa, diğeri de aynı açıda fakat ters yöne, sağ tarafa doğru pozisyonlandırılır. Mikrofonların kendi aralarındaki açı 90-120 derece arasındadır. (Önen; 2013).

YÖNTEM

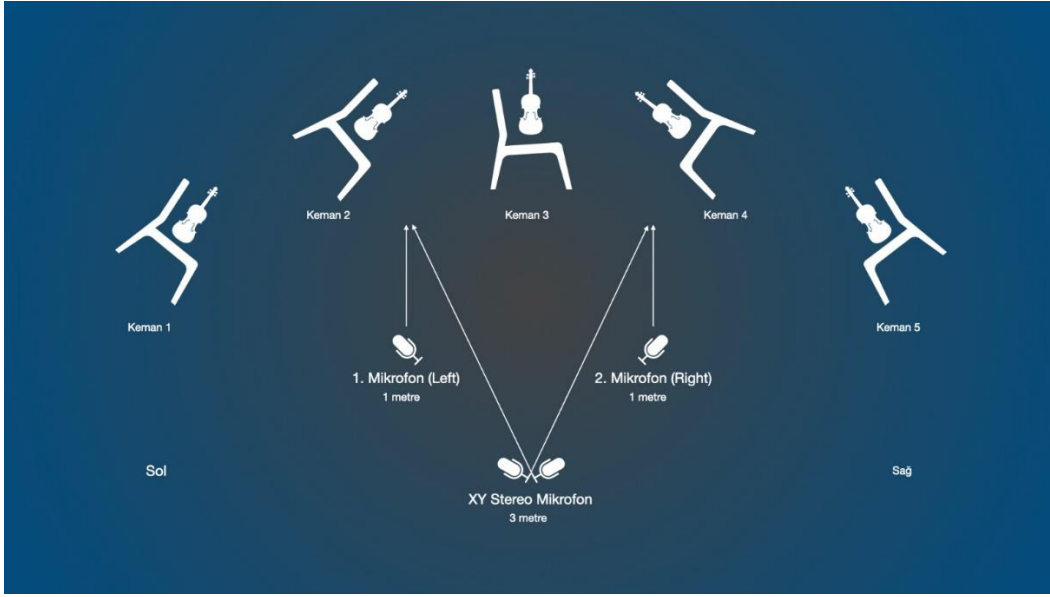
Bu araştırmadaki incelemeler 3 farklı ses kayıt stüdyosunda yapılmıştır. Stüdyolarda grup yaylı çalgı kayıtlarında kullanılan teknikler incelenmiştir. İncelemelerin yapıldığı stüdyolar büyük yaylı grupları için uygun olmadığından farklı kayıt tekniklerinin kullanıldığı gözlemlenmiştir. Bu teknikler için kullanılan mikrofonlar ve mikrofonlama teknikleri incelenip analizi yapılmıştır. Kayıtlarda Rode Nt 2A ve Akg C414 geniş diyaframlı hassas mikrofonlar kullanılmaktadır. Mikrofonlar konumlandırıldıktan sonra kaynağa olan mesafesi ölçülmüştür. Oda içerisinde oturma düzeni ve mikrofonların konumları grafik olarak çalışma içerisinde verilmiştir. Yapılan tekrar kayıtların sayısı ve bu kayıtların daw içerisindeki isimlendirilmeleri tablolaştırılmıştır.

Üç farklı stüdyoda kullanılan teknikler sonuç bölümünde maddeler halinde verilmiştir. Sonuçlara ilişkin öneriler devamında yer almaktadır.

BULGULAR

Birinci Stüdyoda Kullanılan Kayıt Tekniği

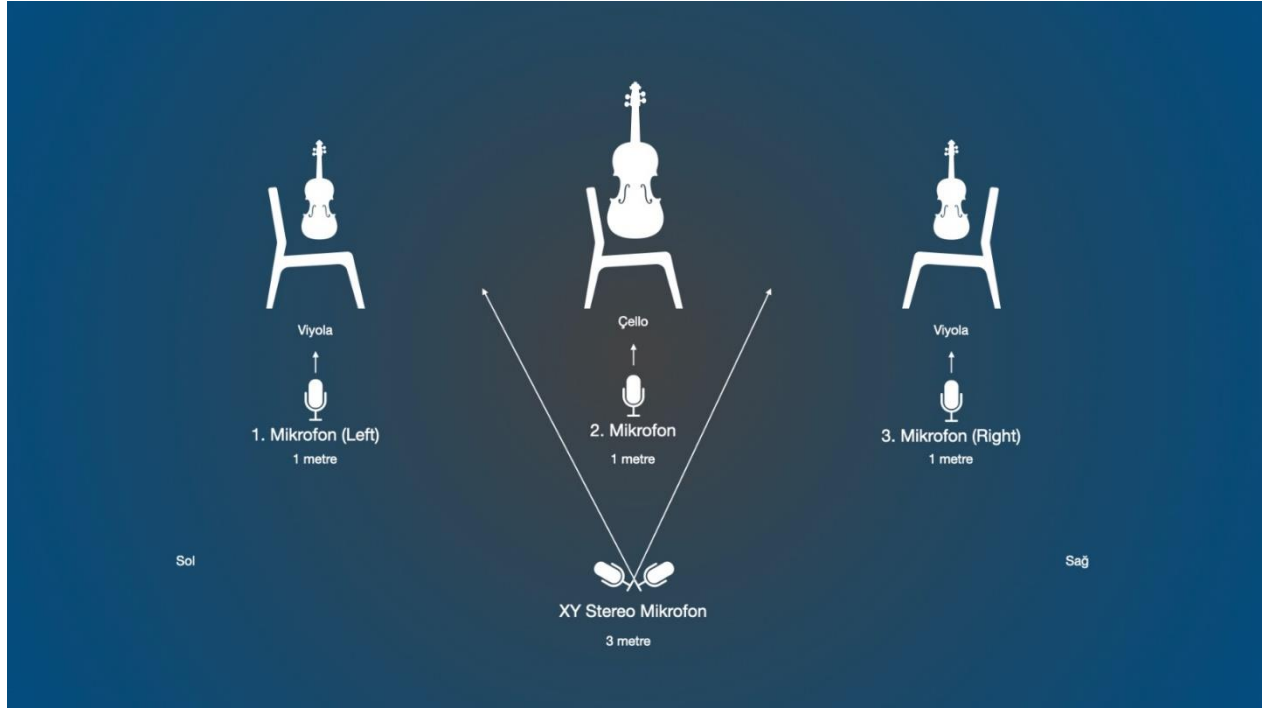
İncelemenin yapıldığı birinci stüdyoda, kayıtta 5 keman, 2 viyola ve 1 çello kaydedilmiştir. Keman grubu ezgiyi 5 tekrar şeklinde çalmıştır. Bu tekniğe double kayıt tekniği denilmektedir. Kayıt esnasında 1. mikrofondan gelen sinyaller sırasıyla sol ve sağ tarafa 2. mikrofondan gelen sinyaller yine sırasıyla sağ ve sol tarafa gönderilmiştir. Mikrofonlar kaynağa 1 metre mesafe ile yerleştirilmiştir. Bu iki mikrofon ek olarak 2 adet mikrofon kaynağa yaklaşık 3 metre mesafeye, XY mikrofonlama tekniği ile konumlandırılmıştır. Kayıtlar için Akg c414 mikrofonlar kullanılmıştır ve sandalyeler arasında 1metre kadar mesafe bulunmaktadır.



Şekil 1. Birinci stüdyoda keman grubunun oturma düzeni ve mikrofonlama tekniği.

Şekil 1’de birinci stüdyoda keman grubunun oturma düzeni ve mikrofonların konumları verilmiştir. Görüldüğü üzere keman grubu için 4 mikrofon kullanılmıştır. 2 adet mikrofon yakın, 2 adet mikrofon uzak konumlandırılmıştır. Mikrofonlar konumlandırılırken 3:1 kuralına dikkat edildiği görülmüştür.

Birinci stüdyoda keman grubu A odasında çalarken, viyolalar ve çello grubu B odasında eş zamanlı olarak kaydedilmiştir. B odasında cam bölme olmadığı ve kamera ile kayıt odasına görüntü sağlandığı görülmüştür. Resim 2’de keman grubunun hilal şeklinde oturduğu görülmektedir. Viyolalar ve çello grubunun oturma düzeni ise aynı hizadadır. Her çalgı için yakın mikrofonlama tekniği kullanılmıştır. Bununla birlikte yine XY uzak mikrofonlama tekniği kullanılmıştır. Yakın mikrofonlamada viyolalar için Rode NT1, viyolonsel için ise Rode NT2a kullanılmıştır. XY tekniği için yine Akg c414 tercih edilmiştir ve sandalyeler arasında 1.5 metre mesafe bulunmaktadır. Xy mikrofonlar dışındaki mikrofonlar çalgılara 1’er metre mesafe ile konumlandırılmıştır.



Şekil 2. Birinci stüdyoda viyola ve çello grubunun oturma düzeni ve mikrofonlama tekniği.

Viyolalar ve çello grubu için toplam 5 mikrofon kullanılmıştır. Kayıt 8 müzisyenin eş zamanlı icrası ile gerçekleştirilmiştir.

Bu proje için yaylı çalgı grubu, daha büyük hissedilebilmek için farklı sayılarda tekrar kayıt çalmıştır ve bu sinyaller üst üste kaydedilmiştir. Keman grubu 6 tekrar çalarken, viyola ve violonsel grubu 4 tekrar çalmıştır. Bu sayede daha geniş ve hacimli bir ses elde edilmiştir. 8 kişiden oluşan yaylı grubu 24-32 kişilik bir grupmuş gibi hissedilmektedir.

Tekrar Sayısı	1. Mikrofonun Adı	2. Mikrofonun Adı	XY Mikrofonun Adı
Keman 1	Double 1L	Double 1R	St 1
Keman 2	Double 2R	Double 2L	St 2
Keman 3	Double 3L	Double 3R	St 3
Keman 4	Double 4R	Double 4L	St 4
Keman 5	Double 5L	Double 5R	St 5
Keman 6	Double 6R	Double 6L	St 6

Tablo 2. Birinci stüdyoda keman grubunun Daw içerisindeki Pan yönleri ve kanal isimleri.

Tekrar Sayısı	1. Mikrofonun Adı	2. Mikrofonun Adı	3. Mikrofonun Adı	XY Mikrofonun Adı
---------------	-------------------	-------------------	-------------------	-------------------

Viyola - Çello 1	Double 1L	Double 1R	Double 1R	St 1
Viyola - Çello 2	Double 2R	Double 2L	Double 2L	St 2
Viyola - Çello 3	Double 3L	Double 3R	Double 3R	St 3
Viyola - Çello 4	Double 4R	Double 4L	Double 4L	St 4

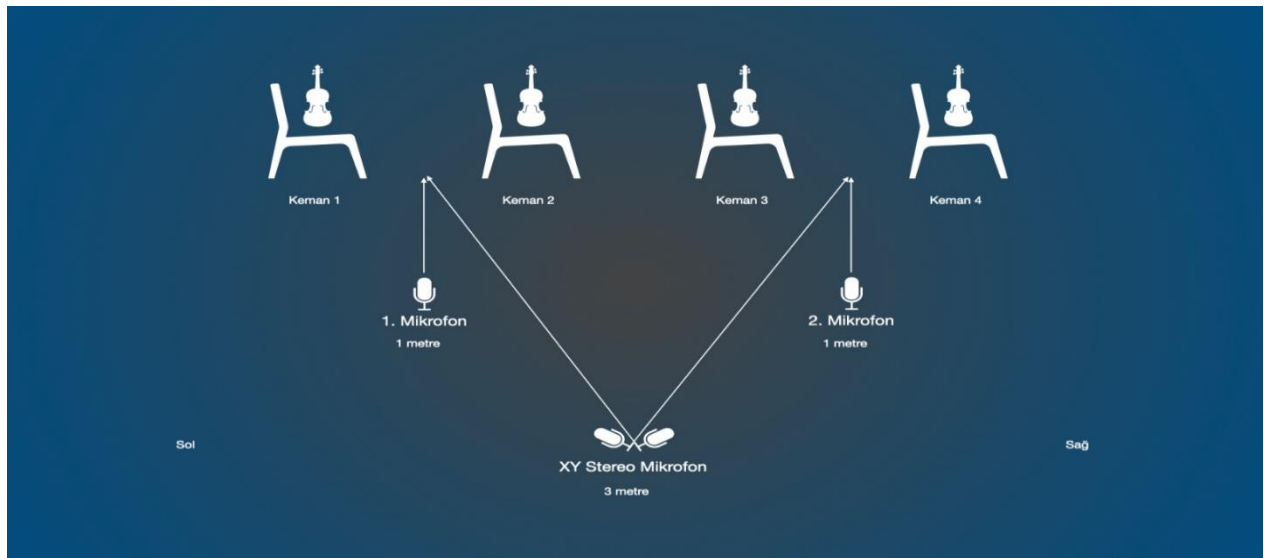
Tablo 3. Birinci stüdyoda viyolalar ve çello grubunun Daw içerisindeki Pan yönleri ve kanal isimleri.

Neticede 24 mono kanal, 10 stereo kanal elde edilmiştir. Bu 34 kanalın daw içerisindeki stereo konumlandırılması ve isimleri tablo 1 ve 2’de verilmiştir.

Kayıt esnasında icra hatalarından kaynaklı birkaç kez kayıt durdurulup yeniden başlatılmıştır. Kayıt esnasında mikrofonların ve oturma planının bozulmaması için sadece 2 kere mola verilmiştir.

İkinci Stüdyoda Kullanılan Kayıt Tekniği

İncelemenin yapıldığı ikinci stüdyoda, kayıta 4 keman, 2 viyola ve 1 çello kaydedilmiştir. Keman grubu ezgiyi 8 tekrar şeklinde çalmıştır. Viyolalar ve çellolar ise 4 tekrar çalmıştır. Kayıt esnasında 1. mikrofondan gelen sinyaller sol tarafa 2. mikrofondan gelen sinyaller ise sağ tarafa gönderilmiştir. Mikrofonlar kaynağa 1 metre mesafe ile yerleştirilmiştir. Bu iki mikrofonu ek olarak 2 adet mikrofon kaynağa yaklaşık 3 metre mesafeye, XY mikrofonlama tekniği ile konumlandırılmıştır. Yine birinci stüdyoda olduğu gibi Akg c414 mikrofonlar kullanılmıştır ve sandalyeler arasında yaklaşık 80-100cm kadar mesafe bulunmaktadır. Bu kayıta kanal isimleri double olarak değil take olarak adlandırılmıştır.



Şekil 3. İkinci stüdyoda keman grubunun oturma düzeni ve mikrofonlama tekniği.

Tekrar Sayısı	1. Mikrofonun Adı	2. Mikrofonun Adı	XY Mikrofonun Adı
Keman 1	Take 1L	Take 1R	St 1
Keman 2	Take 2L	Take 2R	St 2
Keman 3	Take 3L	Take 3R	St 3
Keman 4	Take 4L	Take 4R	St 4
Keman 5	Take 5L	Take 5R	St 5
Keman 6	Take 6L	Take 6R	St 6
Keman 7	Take 7L	Take 7R	St 7
Keman 8	Take 8L	Take 8R	St 8

Tablo 4. İkinci stüdyoda keman grubunun Daw içerisindeki stereo konumları ve kanal isimleri.

Tekrar Sayısı	1. Mikrofonun Adı	2. Mikrofonun Adı	XY Mikrofonun Adı
Viyola - Çello 1	Take 1L	Take 1R	St 1
Viyola - Çello 2	Take 2R	Take 2L	St 2
Viyola - Çello 3	Take 3L	Take 3R	St 3
Viyola - Çello 4	Take 4R	Take 4L	St 4

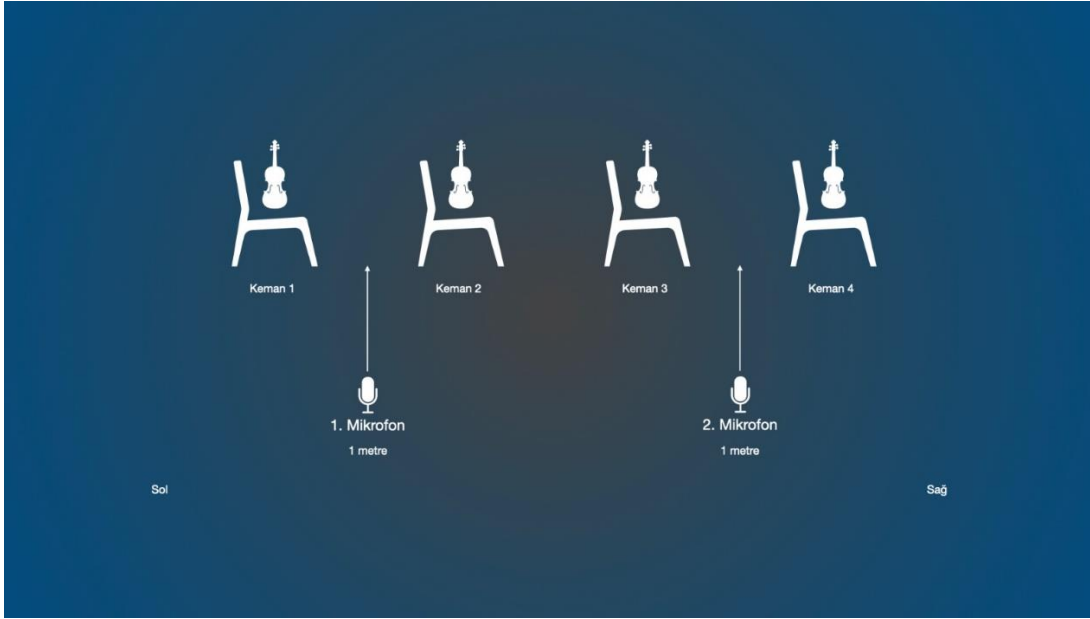
Tablo 5 İkinci stüdyoda viyolalar ve çello grubunun Daw içerisindeki konumları ve kanal isimleri.

Viyola ve çello kayıtları kemanlar çaldıktan sonra aynı odada gerçekleştirilmiştir. Sandalyelerin konumu birinci stüdyodaki viyolalar ve çello grubundaki gibi konumlandırılmıştır. Mikrofonlar bu kayıta değişmemiştir yine keman grubunda kullanılan Akg c414 mikrofonlar tercih edilmiştir. Daw içerisinde çapraz şekilde konumlandırılmamıştır. Birinci stüdyoda mikrofonlar sırasıyla sağ ve sol yöne gönderilmiştir. Fakat ikinci stüdyoda bu işleme gerek duyulmamıştır. Birinci mikrofondan gelen sinyaller sadece sol tarafa, ikinci mikrofondan gelen sinyaller ise sadece sağ tarafa yönlendirilmiştir. Çapraz yönlendirme viyolalar ve çello kanallarında uygulanmıştır. Bu kaydın sonunda 24 mono, 12 stereo ses dosyası elde edilmiştir. Toplamda 36 kanal olan ses dosyaları genişlik ve hacim kazanması için daw içerisinde stereo konumları düzenlenmiştir. Stereo konumları ve isimleri tablo 3 ve 4’de detaylı bir şekilde verilmiştir.

Üçüncü Stüdyoda Kullanılan Kayıt Tekniği

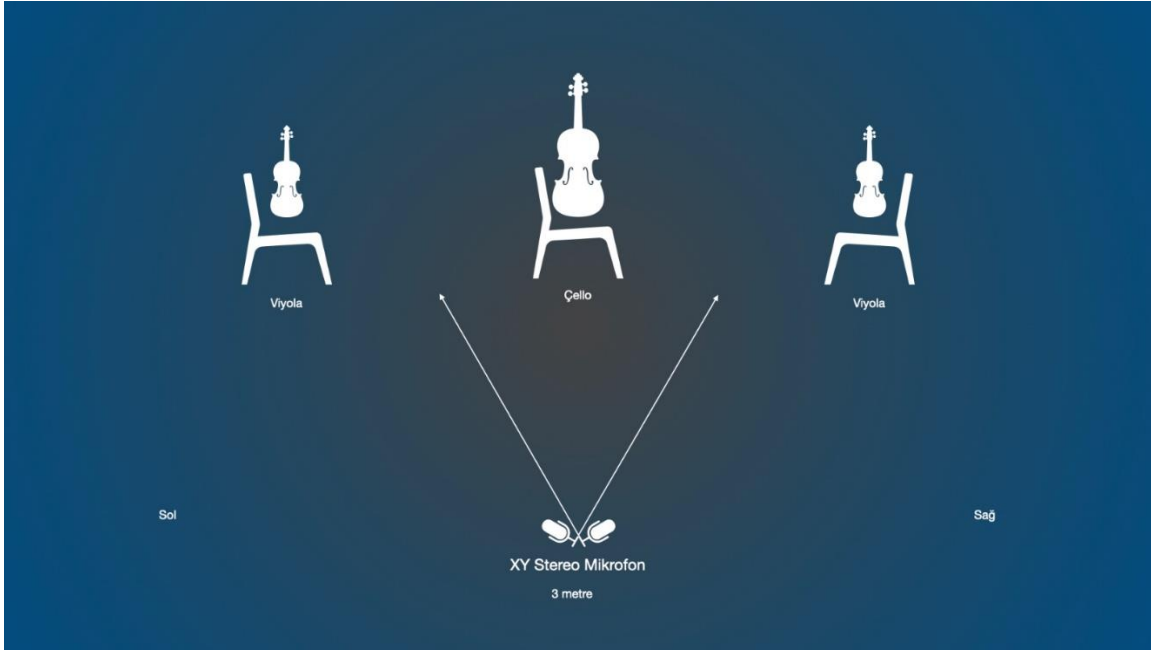
İncelemenin yapıldığı üçüncü stüdyoda, kayıta 4 keman, 2 viyola ve 1 çello kaydedilmiştir. Keman grubu ezgiyi 10 tekrar şeklinde çalmıştır. Viyolalar ve çellolar ise 6 tekrar çalmıştır. İlk 5 kayıta 1. mikrofondan gelen sinyaller sol tarafa 2. mikrofondan gelen sinyaller ise sağ tarafa

gönderilmiştir. Sonraki 5 kayıta bu işlemin tam tersi yapılmıştır. Mikrofonlar kaynağa 1 metre mesafe ile yerleştirilmiştir. Yine birinci stüdyoda olduğu gibi Akg c414 mikrofonlar kullanılmıştır ve sandalyeler arasında yaklaşık 1 metre kadar mesafe bulunmaktadır. Bu kayıta kanal isimleri “yay” ve “baso” olarak olarak adlandırılmıştır.



Şekil 4. Üçüncü stüdyoda keman grubunun oturma düzeni ve mikrofonlama tekniği.

Üçüncü stüdyoda toplamda 4 mikrofon kullanılmıştır. Birinci stüdyoda olduğu gibi viyola ve çellolar, kemanlar ile aynı zamanda kayda katılmışlardır. Keman grubu için 2 adet mikrofon kullanılmıştır. Birinci mikrofon ilk iki icracının ortasına, ikinci mikrofon ise 3 ve 4. sandalyenin ortasına 1 metre mesafe ile konumlandırılmıştır. Şekil 4’de detaylı bir şekilde verilmiştir. Xy mikrofonlama tekniği kullanılmamıştır. Bu neden alınan kayıt sayısının diğer stüdyolardan daha fazla olduğunu söylemek mümkündür.



Şekil 5. Üçüncü stüdyoda viyola ve çello grubunun oturma düzeni ve mikrofonlama tekniği.

Viyolalar ve çello kaydı için resim 6’da da görüleceği üzere sadece XY mikrofonlama tekniği kullanılmıştır. Mikrofonlar 3 metre mesafe ile konumlandırılmıştır. Çello ortadaki sandalyede yer almaktadır. Bu nedenle her iki taraftan da eşit seviyede duyulmaktadır.

Üçüncü stüdyoda viyolalar ve çelloların olduğu bölümde kayıt odasından görülebilecek bir camekan olmadığı için yine kamera ile görüntü alınmıştır. Kameradaki görüntü çok az bir gecikme ile kayıt odasına ulaşmaktadır. Bu gecikmenin performansa herhangi bir etkisi bulunmamaktadır.

Tekrar Sayısı	1. Mikrofonun Adı	2. Mikrofonun Adı
Keman 1	Yay 1L	Yay 1R
Keman 2	Yay 2L	Yay 2R
Keman 3	Yay 3L	Yay 3R
Keman 4	Yay 4L	Yay 4R
Keman 5	Yay 5L	Yay 5R
Keman 6	Yay 6R	Yay 6L
Keman 7	Yay 7R	Yay 7L
Keman 8	Yay 8R	Yay 8L
Keman 9	Yay 9R	Yay 9L
Keman 10	Yay 10R	Yay 10L

Tablo 6. İkinci stüdyoda keman grubunun Daw içerisindeki stereo konumları ve kanal isimleri.

Tekrar Sayısı	XY Mikrofonun Adı
Viyola - Çello 1	St 1
Viyola - Çello 2	St 2
Viyola - Çello 3	St 3
Viyola - Çello 4	St 4
Viyola - Çello 5	St 5
Viyola - Çello 6	St 6

Tablo 7. İkinci stüdyoda viyolalar ve çello grubunun Daw içerisindeki konumları ve kanal isimleri.

Üçüncü stüdyodaki kaydın sonunda, 20 tanesi mono, 6 tanesi stereo olmak üzere toplamda 26 kanal kayıt elde edilmiştir. Bu kaydında diğer stüdyolardaki gibi geniş ve hacimli duyulduğunu söylemek mümkündür.

SONUÇ VE ÖNERİLER

- Üç stüdyoda da grup yaylı çalgı kaydı için büyük diyaframlı kondansatör mikrofonlar kullanılmıştır. Ayrıca, bu stüdyoların tümünde XY stereo mikrofonlama tekniği uygulanmıştır.
- İcracı sayısı ile tekrar sayısı arasında ters orantı gözlemlenmiştir; yani icracı sayısının azalması durumunda, alınan tekrar sayısının arttığı görülmüştür. Aynı şekilde tekrar sayısı ile mikrofon sayısının da ters orantılı oldu görülmüştür. Mikrofon sayısı azalırsa kayıt sayısı artmaktadır.
- Üç stüdyoda da benzer mikrofonlama teknikleri kullanılmasına rağmen, stereo etkiyi artırmak için farklı stereo konumlandırma teknikleri tercih edilmiştir.
- Viyola ve çello tekrar kayıt sayıları, keman grubuna kıyasla daha düşüktür. Oransal olarak ifade edilecek olursa; viyola ve çello kayıtlarından elde edilen tekrar sayısı, keman grubunun tekrar sayısının en az %50'si kadardır. Bu oranın üzerinde kaydedilirse, daha hacimli bir sound elde edildiği söylenebilir.
- Üçüncü stüdyoda, keman grubu için XY mikrofonlama tekniğinin kullanılmadığı gözlemlenmiştir. Bu bağlamda, kemanların hacminin yeterli olduğu ancak derinlik açısından zayıf olduğu sonucuna varılabilir.
- Stüdyoların küçük boyutlarının yaylı çalgı kayıtları üzerinde olumsuz etkiler yarattığını söylemek mümkündür. Ancak, bu durumun kamera yardımı ile aşıldığı belirtilmiştir.

- Tüm yaylı grubun aynı odada değil de farklı odalarda bulunması, grubun homojenliğini olumsuz yönde etkileyebilir. Ancak miks aşamasında, bu durumun bazı avantajlar sağladığı söylenebilir. Farklı odalarda bulunan çalgılar, mikrofonlarda ses sızıntısını önleyerek daha temiz bir miks elde edilmesine olanak tanımıştır.
- Stüdyolarda kullanılan yansıtıcı ve emici akustik panellerin, yaylı çalgı kayıtlarında kritik bir rol oynadığı gözlemlenmiştir. Akustik düzenlemeler, oda yankılanmasını kontrol altında tutarak çalgıların daha temiz ve net bir şekilde kaydedilmesini sağlamıştır.
- Mikrofonların yerleştirilmesinde kullanılan açılar, sesin stereo görüntüsünü ve derinliğini doğrudan etkilemiştir. Mikrofonların yanlış açılarda yerleştirilmesi, stereo alanın dengesiz veya bozuk olma riskini artırmaktadır.
- Stüdyoların farklı akustik özelliklerinin, yaylı çalgıların tonları üzerinde belirgin bir etkisi olduğu gözlemlenmiştir. Geniş odalarda yaylı çalgıların doğal reverb etkisinin arttığı, küçük odalarda ise daha kuru bir ses elde edildiği belirlenmiştir. Farklı odalarda kayıt yapılırken, odaların akustik yalıtımının birbirine yakın olması gerektiği vurgulanmıştır.
- Kayıt sırasında bazı icracıların kendi akustik seslerini daha iyi duymak amacıyla kulaklıklarının bir tarafını açtığı görülmüştür. Açık olan taraftan gelen ses dalgalarının mikrofona sızdığı belirlenmiştir. Mikrofon sayısının yetersiz olduğu durumlarda, kaydedilen tekrar sayısının arttığı söylenebilir.
- Yine üç stüdyoda da XY stereo mikrofonlama tekniği kullanılmıştır.
- İcracı ile tekrar sayısının ters orantılı olduğunu söylemek mümkündür. Çünkü icracı sayısı az olması durumunda, alınan tekrar sayısının arttığı görülmüştür.
- Üç stüdyoda da benzer mikrofonlama teknikleri kullanılmıştır fakat stereo etkiyi artırmak için farklı stereo konumlandırma teknikleri kullanılmıştır.
- Üçüncü stüdyoda keman grubu için XY mikrofonlama tekniğinin kullanılmadığı görülmektedir. Bu durumda kemanların hacimli fakat derinlik bakımında daha zayıf olduğunu söylemek mümkündür.
- Stüdyoların küçük olmalarının yaylı kayıtlarını olumsuz yönde etkilediğini söylemek mümkündür. Fakat bu durumun kamera yardımı ile çözüldüğü söylenebilir.

Bu sonuçlar doğrultusunda aşağıda konu ile ilgili önerilere yer verilmektedir.

- Mikrofon yerleştirme sürecinde, birden fazla mikrofon kullanıldığında, 3:1 kuralına kesinlikle uyulması gerekmektedir. Bu kural, mikrofonlar arasındaki mesafenin, mikrofonlardan en yakındaki kaynağa olan mesafenin en az üç katı olması gerektiğini belirtir ve bu, faz sorunlarını minimize etmek için kritik öneme sahiptir.
- Grup yaylı çalgı kayıtlarında yakın mikrofonlama tekniği kullanılmalı ve bununla birlikte, uzak mikrofonlama teknikleri arasında mümkünse XY mikrofonlama tercih edilmelidir. XY mikrofonlama, ses kaynağına yönelik olarak iki mikrofonun birbirine dik açılarla yerleştirilmesiyle gerçekleştirilir ve bu yöntem, stereo görüntüyü netleştirirken faz uyumsuzluklarını en aza indirir.
- Keman grubu ile viyola ve çello gruplarının farklı odalarda kaydedilmesi durumunda, odaların akustik özelliklerinin birbirine yakın olması büyük önem taşır. Akustik uyumsuzluklar, kayıttaki ses dengesi ve doğal reverb etkileri üzerinde olumsuz etkiler yaratabilir, bu nedenle odalar arasındaki akustik farkların en aza indirilmesi gerekmektedir.
- Geniş diyaframlı kondansatör mikrofonlar, gözlemlenen üç stüdyoda da tercih edilmiştir ve bu durum, bu tür mikrofonların yaylı çalgı kayıtlarında üstün performans sağladığını göstermektedir. Dolayısıyla, geniş diyaframlı kondansatör mikrofonların kullanımı tavsiye edilmektedir. Bu mikrofonlar, geniş frekans yanıtları ve yüksek hassasiyetleri sayesinde daha zengin ve detaylı ses kayıtları sunar.
- Bazı müzisyenlerin kayıt esnasında kulaklıklarının tek tarafını çıkarmaları, mikrofona ses sızıntısına yol açabilmektedir. Ses sızıntısının önlenmesi için kulaklıkların her iki tarafının da sürekli olarak takılması tavsiye edilmektedir.
- XY mikrofonlarının orkestranın merkezine konumlandırılması gerekmektedir. Bu yerleşim sağlanmadığında, stereo dengesi bozulma riski ortaya çıkabilir.
- Grup yaylı çalgıların kaydından sonra miks aşamasında çeşitli sayısal işlemciler kullanılabilir. Bu işlemciler, kayıtların kalitesini artırmak, sesin dengesini sağlamak ve genel ses tasarımını optimize etmek amacıyla kullanılır. Yaygın olarak kullanılan bazı sayısal işlemciler şunlardır:

Ekolayzır (EQ)

Ses frekanslarının düzenlenmesini sağlar, böylece istenmeyen frekans azaltılabilir ve sesin ton dengesi iyileştirilebilir.

Dinamik Kompresörler ve limitörler

Bu dinamik işlemciler, sesin dinamik aralığını kontrol eder. Kompresörler, sesin yüksek ve düşük bölümleri arasındaki farkı azaltarak daha dengeli bir ses çıkışı sağlar.

Reverb ve Delay

Ses alanına derinlik ve uzam kazandırmak için kullanılır. Reverb, sesin doğal bir ortamda nasıl yankılandığını simüle ederken, delay sesin tekrarını sağlar.

Stereo Genişletici

Stereo genişletme işlemcileri, sesin stereo alanındaki genişliğini artırarak daha geniş bir ses sahnesi oluşturur.

Harmonik Distorsiyon ve Saturasyon

Bu işlemciler, sesin zenginliğini ve karakterini artırarak daha sıcak ve dolgun bir ton sağlar.

Gürültü Giderici (Noise Gate)

Arka plan gürültülerini azaltmak için kullanılır, böylece istenmeyen sesler ve parazitler kayıt dışı bırakılır.

- Son olarak, icracıların oturma düzeninin hilal şeklinde olması önerilmektedir. Bu düzen, ses kaynaklarının mikrofona tarafından daha homojen bir şekilde yakalanmasını sağlar ve aynı zamanda icracılar arasında görsel ve işitsel iletişimi kolaylaştırarak performans kalitesini artırır.

KAYNAKLAR

Aydın Öztürk, T. (2015). *Müzik İcracılarının Kültür Endüstrisi ve Dinleyici Beklentileri Arasında Yeni Medya Bağlamında Uyum Stratejileri*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Bozkır, B. (2017). Teknoloji-İnsan İlişkisi ve Teknolojinin Müzik Endüstrisini Yönlendirme Etkisi. *Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Yeni Düşünceler Hakemli E-Dergisi*, (89-95).

Hazal, D. H. (2022). *Ses Kayıt Cihazlarının İcadıyla Oluşan Müzik Endüstrisinde Kitlesele Müzik Tüketim Araçlarının Bireysele Dönüşümü*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Kültür Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, İstanbul.

Işıkhan, C. (2013). *Yayıncılıkta Ses Teknolojisi ve Mikrofonlar*. Ankara, Görünmez Adam Yayıncılık.

Önen, U. (2007). *Ses Kayıt ve Müzik Teknolojileri*. İstanbul, Çitlembik Yayınları.

Pasinoğlu T., Pasinoğlu K. (2016). *Ses Uygulamalarında Efekt ve Sinyal İşlemciler*. İstanbul, Cinius Yayınları.

Say, A. (1985). *Müzik Ansiklopedisi (4. Cilt)*. Ankara, Başkent Yayınevi.

Yıldırım, A., Şimşek, H. (2013). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Ankara, Seçkin Yayıncılık.

Zeren, A. (2003). *Müzik Fiziği*. İstanbul, Pan Yayıncılık.

<https://epicomposer.com/spitfire-audio-hans-zimmer-strings-review/> Erişim tarihi:22.07.2024.

<https://www.thoughtco.com/history-of-microphones-1992144> Erişim tarihi:22.07.2024.

<https://artloftmedia.com/the-history-of-recording-sound-music-timeline/> Erişim tarihi:22.07.2024.

<https://www.loc.gov/collections/emile-berliner/articles-and-essays/emile-berliner-biography/> Erişim tarihi:22.07.2024.

EXTENDED ABSTRACT

Sound recording techniques play a critical role in music production. Within this scope, the recording of string ensembles holds a special place and significance. Ensemble string recordings rely on a unique discipline where multiple string instruments come together and play simultaneously, creating complex and harmonic structures. Successfully achieving these types of recordings depends on numerous factors, including the balanced recording of instruments, appropriate microphone placement, optimization of the acoustic environment, and the meticulous work of the technician.

The aim of this study is to identify the techniques used for recording string ensembles in small studios in contemporary music production. String instruments, particularly in ensemble settings, play a crucial role in adding richness, depth, and breadth to music. However, in small studio

environments, technical limitations and acoustic challenges make it difficult to achieve ideal sound quality in ensemble string recordings. Various recording techniques and microphone placements significantly impact the quality of such recordings. Therefore, how string ensembles are recorded in small environments and how the quality of these recordings can be optimized presents a problem that requires a solution. This study examines the techniques used in recording string ensembles in small studio environments, the challenges encountered, and the methods used to overcome these challenges.

This research was conducted using qualitative research methods. The primary objective of the study is to investigate the technical challenges faced in ensemble string recordings and the strategies employed to address these challenges. Data for the study were collected from three different audio recording studios. The recording process of the string ensembles in the sample was observed. Problems encountered during the recording process and the proposed solutions to these problems were examined.

Recording Technique in the First Studio: In the first studio examined, the recording included 5 violins, 2 violas, and 1 cello. The violin group played the piece in 5 takes, a technique known as double recording. During the recording, signals from the 1st microphone were alternately sent to the left and right channels, while signals from the 2nd microphone were similarly alternated between the right and left channels. The microphones were positioned 1 meter from the source. In addition to these two microphones, 2 more microphones were positioned approximately 3 meters from the source using the XY microphone technique. AKG C414 microphones were used for the recordings, and the distance between chairs was approximately 1 meter.

Recording Technique Used in the Second Studio: In the second studio under examination, the recording included 4 violins, 2 violas, and 1 cello. The violin group played the piece in 8 takes, while the violas and cellos played in 4 takes. During the recording, signals from the 1st microphone were sent to the left, and signals from the 2nd microphone were sent to the right. The microphones were positioned 1 meter from the source. In addition to these two microphones, 2 more microphones were positioned approximately 3 meters from the source using the XY microphone technique. As in the first studio, AKG C414 microphones were used, and the distance between chairs was approximately 80-100 cm.

Recording Technique Used in the Third Studio: In the third studio under examination, the recording included 4 violins, 2 violas, and 1 cello. The violin group played the piece in 10 takes, while the

violas and cellos played in 6 takes. In the first 5 takes, signals from the 1st microphone were sent to the left, and signals from the 2nd microphone were sent to the right. In the subsequent 5 takes, this process was reversed. The microphones were positioned 1 meter from the source. As in the first studio, AKG C414 microphones were used, and the distance between chairs was approximately 1 meter. In this recording, the channel names were designated as "high" and "bass." Four microphones were used in the third studio. As in the first studio, violas and cellos were recorded simultaneously with the violins. Two microphones were used for the violin group: the first microphone was positioned 1 meter from the center of the first two performers, and the second microphone was positioned 1 meter from the center of the 3rd and 4th chairs.

Conclusion: In all three studios, large-diaphragm condenser microphones were used for recording string ensembles. Additionally, the XY stereo microphone technique was applied in all these studios. A reverse correlation was observed between the number of performers and the number of takes. Similarly, a reverse correlation was also observed between the number of takes and the number of microphones. Despite the use of similar microphone techniques in all three studios, different stereo positioning techniques were employed to enhance the stereo effect. The number of takes for viola and cello recordings was lower compared to the violin group. Recording above this ratio is indicative of achieving a more voluminous sound.

It is possible to state that the small sizes of the studios had a negative impact on string recordings. Having the entire string ensemble in separate rooms, rather than in the same room, may negatively affect the homogeneity of the group. However, this arrangement provided some advantages during the mixing stage. The use of reflective and absorptive acoustic panels in the studios was observed to play a critical role in string recordings. Acoustic treatments helped control room reverberation, allowing for cleaner and more distinct recordings of the instruments.

The angles used in microphone placement directly affected the stereo image and depth of the sound. It was observed that the different acoustic characteristics of the studios had a distinct effect on the tones of the string instruments. Different acoustic characteristics of the studios distinctly affected the tones of the string instruments. During recording, some performers opened one side of their headphones to better hear their acoustic sound, which caused sound waves from the open side to leak into the microphones.



Makalenin Türü / Article Type : Araştırma Makalesi/ Research Article
Geliş Tarihi / Date Received : 28.08.2024
Kabul Tarihi / Date Accepted : 11.09.2024
Yayın Tarihi / Date Published : 23.09.2024
DOI : <https://doi.org/10.51576/ymd.1539806>
e-ISSN : 2792-0178

İntihal/Plagiarism: Bu makale, en az iki hakem tarafından incelenmiş ve intihal içermediği teyit edilmiştir. / This article has been reviewed by at least two referees and confirmed to include no plagiarism.

TÜRK MÛSİKÎSİNDE MÜŞTEREK TAKSİM GELENEĞİ:

EROL DERAN VE AKA GÜNDÜZ KUTBAY'IN

SEGÂH TAKSİM ÖRNEĞİ

BAYRAKÇI, Ömer Faruk¹

ÖZ

Bu çalışmada gerek dini gerekse dindışı mûsikî formlarının içerisinde önemli bir yere sahip olan taksim formunun bir türü olan müşterek taksim hakkında bilgi verilmesi ve taksim formundaki icraları pek çok müzisyen için örnek olan Kanuni Erol Deran ve Neyzen Aka Gündüz Kutbay'ın Segâh makamındaki müşterek taksimlerinin incelenmesi amaçlanmıştır. Müşterek taksim formunun farklı örneklerine de yer verilen çalışma için Erol Deran ve Aka Gündüz Kutbay'ın Segâh müşterek taksimi notaya alınarak incelenmiştir. Taksimdeki form ve makam anlayışı üzerine yapılan analizlerle müşterek taksim icrası hakkında genel bir fikir elde edilmesi amaçlanmıştır. Gözlem, doküman analizi gibi veri toplama yöntemlerinin kullanıldığı nitel bir araştırma olan çalışmada genel tarama modeli kullanılmıştır. Türk mûsikîsi formları içerisinde taksim yeri ve türleri hakkında bilgi verildikten sonra müşterek taksim konusu detaylandırılmış ve bu taksim

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi İlahiyat Fakültesi, İslam Tarihi ve Sanatları Bölümü, Türk Din Musikisi Anabilim Dalı, o.farukbayrakci@hotmail.com, Orcid: [0000-0002-1779-2206](https://orcid.org/0000-0002-1779-2206)

türüne ait bazı örnek icralar paylaşılmıştır. Erol Deran ve Aka Gündüz Kutbay hakkında kısa bir biyografi verilmiş ve Segâh müşterek taksim icra kaydına ait karekod verilmiştir. Bu icra notaya alınmış ve melodik cümleler halinde form, makam, süre kullanımı gibi konular üzerinden değerlendirmeler yapılmıştır. İlgili literatür incelendiğinde taksim ya da eser analizi gibi çalışmaların yapıldığı ancak müşterek taksim özelinde bir çalışma yapılmadığı görülmüştür. Bu yönüyle çalışmanın bundan sonraki çalışmalara ışık tutacağı ve literatüre önemli bir katkı sunacağı düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Türk mûsikîsi, taksim, müşterek taksim, Erol Deran, Aka Gündüz Kutbay.

THE TRADITION OF RECIPROCAL TAKSIM IN TURKISH MUSIC: THE EXAMPLE OF EROL DERAN AND AKA GÜNDÜZ KUTBAY'S SEGÂH TAKSIM

ABSTRACT

In this study, the aim is to give information about the reciprocal taksim, which is a type of the taksim form, which has an important place in both religious and non-religious music forms, and to examine the reciprocal taksims of Kanuni Erol Deran and Neyzen Aka Gündüz Kutbay, whose performances in the taksim form serve as examples for many musicians in the makam Segâh. For the study, which also includes different examples of the reciprocal taksim form, the Segâh reciprocal taksim of Erol Deran and Aka Gündüz Kutbay was notated and analysed. By analysing the form and makam understanding in the taksim, it was aimed to obtain a general idea about the performance of the reciprocal taksim.

In the study, which is a qualitative research in which data collection methods such as observation and document analysis were used, the general survey model was used. After giving information about the place and types of taksim in Turkish music forms, the subject of reciprocal taksim was elaborated and some sample performances of this type of taksim were shared. A brief biography about Erol Deran and Aka Gündüz Kutbay is given and a link to the performance recording of the Segâh reciprocal taksim is given. This performance was notated and evaluations were made on issues such as form, makam and duration usage in melodic sentences. When the related literature was examined, it was seen that studies such as taksim or work analyses were conducted, but no

study was conducted specifically on the reciprocal taksim. In this respect, it is thought that the study will shed light on future studies and make an important contribution to the literature.

Keywords: Turkish music, taksim, reciprocal taksim, Erol Deran, Aka Gündüz Kutbay.

GİRİŞ

Türk mûsikîsi formları çeşitli şekillerde tasnif edilmekle birlikte genellikle saz mûsikîsi (enstrümantal mûsikî) ve sözlü mûsikî (vokal mûsikî) olmak üzere iki ana başlık altında toplanmaktadır. Saz mûsikîsi formlarının içerisinde taksim, peşrev, saz semâî, medhal, longa, sirto, oyun havası, aranağme ve koda gibi formlar yer almaktadır. Sözlü mûsikî formları ise dini ve din dışı (lâdînî) olmak üzere iki başlık altında toplanmaktadır. Sözlü mûsikînin din dışı formlarının arasında kâr, kâr-ı nâtık, kârçe, beste, ağır semâî, yürük semâî, gazel, şarkı, türkü, köçekçe gibi formlar yer almaktadır. Dînî mûsikî formlarını genel olarak enstrüman kullanılıp kullanılmamasından dolayı kendi içerisinde cami mûsikîsi, tekke mûsikîsi ve cami-tekke ortak formları olarak üç başlık altında sınıflandırmak mümkündür. Cami mûsikîsinin içerisinde; Kur'an-ı Kerim tilâveti, ezan, kamet, salâ, tekbir, salât-ı ümmiye, telbiye, cumhur müezziniği, mahfel sürmesi, Cuma hutbesi ve gülbankı, tardıyye, teravih tertibi, temcid, münacaat, tesbih, istiğfar, mevlid, Muhammediye, ta'rif, ferâciye, mîrâciye ve regâibiye formları bulunmaktadır. Tekke mûsikîsi formlarını ise; ism-i celâl, durak, mersiye, nefes, deyiş, Mevlevî ayini, savt, salât-ı kemaliye, nevbe ve gülbank olarak sıralamak mümkündür. Hem camide hem de tekkede icra edilebilen ortak formlar da; na't, kaside, tevşih, ilâhî ve şugul olarak sıralanmaktadır.

Araştırmanın Amacı

Çalışmada taksim formunun bir türü olan müşterek taksimnin geçmişten günümüze uygulanışı hakkında bilgi edinilmesi amaçlanmıştır. Aynı zamanda bu formun önemli icracılarından olan Kanuni Erol Deran ve Neyzen Aka Gündüz Kutbay'ın Segâh makamındaki icra kaydı üzerinden yapılan analizle formun detaylı bir şekilde anlaşılması amaçlanmıştır.

Araştırmanın Önemi

Müşterek taksim geleneğinin zaman içerisindeki değişim sürecinin ortaya koyulması ve alanın en iyi temsilcilerinden olan sanatçılar tarafından yapılmış taksimnin analizi ile müşterek taksim formu-

nun anlaşılması bakımından bu çalışma önem arz etmektedir.

Sınırlılıklar

Bu çalışma;

- Türk saz mûsikîsi formlarından olan taksimın yalnızca müşterek taksim türü ile,
- Müşterek taksim örneklerinin fazlalığından dolayı icracılığı pek çok otorite tarafından kabul gören Erol Deran ve Aka Gündüz Kutbay ile,
- Erol Deran ve Aka Gündüz Kutbay'ın çok kullanılan makamlardan olan Segâh makamındaki müşterek taksimleri ile sınırlandırılmıştır.

YÖNTEM

Nitel araştırma, gözlem, görüşme ve doküman analizi gibi veri toplama yöntemlerinin kullanıldığı, algı ve olayların doğal ortamda gerçekçi, bütüncül bir şekilde ortaya koyulduğu çalışma türü olarak tanımlanmaktadır (Yıldırım ve Şimşek, 2013: 45). Bu yönüyle nitel bir araştırma olan çalışmada genel tarama modeli kullanılmıştır. Çalışma için Erol Deran ve Aka Gündüz Kutbay'ın Segâh makamındaki müşterek taksimi notaya alınmıştır. Eserin icrası Kalan Müzik Şirketi tarafından 2012 yılında youtube platformunda paylaşılmış, çalışmada bu paylaşıma erişimi sağlayacak karekoda yer verilmiştir. Notaya alma işlemi için Mus2 nota programı kullanılmış ve Arel-Ezgi-Uzdilek nazari sistemi esas alınmıştır. Kayıttaki icra mansur ahengi (5 ses)'dir ancak notaya alınırken yerinde Segâh makamı dizisi üzerinden yazılmıştır. Taksim gibi serbest icraların notaya alınmasında icrayı birebir gösterebilmek mümkün olmadığından notaya alınırken sade bir yazım kullanılmaya çalışılmış, ana hatlarıyla analize imkân sağlayacak şekilde yazılmaya özen gösterilmiştir.

Türk Mûsikisinde Taksim

Arapça kökenli, bölmek, parçalamak anlamına gelen taksim kelimesinin bu forma adını vermesi ile ilgili farklı görüşler mevcuttur. Yaygın olan görüş; çeşitli eserlerin yer aldığı bir akışın içerisinde programı ikiye böldüğü için taksim adı verildiği şeklindedir. Ancak bu yaklaşım taksim türleri içerisinde yalnızca ara taksim için geçerli olduğundan eksik kalmaktadır. Dr. Suphi Ezgi ise usulsüz olarak okunan gazel formunun taksimle benzerliğine dikkat çekerek kelimenin buradan geldiğine işaret etmiştir (Özalp, 1992: 8). İcra şekli itibarıyla gazel, kaside, uzun hava gibi usulsüz

okunan mûsikî formlarına benzer olan taksimın diğerk formlardan ayrılan en önemli özelliği sanatçının o anki ilhamı ile yani irticâli bir icraya dayalı olmasıdır. Bir şeye hazırlanmak anlamına gelen Fransızca kökenli *provis* sözcüğünün zıttı olan *emprovize* kelimesi de hazırlık yapmadan, içinden geldiği gibi, anlamında taksim icrasını ifade etmek için zaman zaman kullanılmaktadır. Caz müziğinin icrasında daha çok karşımıza çıkan bu kavram emprovize icranın batı müziğinde de önemli bir yeri olduğunu göstermektedir. Bunun yanında batı müziği formlarından konçertonun içerisinde de taksim örneklerini görmek mümkündür (Gürbüz ve Bol, 2023: 2843). Ancak taksim icracılığını yalnızca emprovize kelimesiyle ilişkilendirmek yeterli değildir. Bestelenmiş bir eseri yorumculuk becerileri ve saz hakimiyeti ile birleştirerek icra eden sazende için bu defa bestecilik kabiliyetini de ortaya koyması gerekmektedir. Bu bakımdan taksim icrası diğerk bütün saz ve sözlü mûsikî icralarından farklı olarak müzisyenin özgün melodiler geliştirebilmesi, bu melodileri bir kompozisyon kurgusu içerisinde sunabilmesini zorunlu kılar. Bu durum geleneksel mûsikî öğretim yöntemimiz olan meşkin önemini de ortaya koymaktadır. Behar'ın da belirttiği gibi; meşk, yalnızca teori, makam, usul, saz tekniği, tavır gibi konuların öğrenildiği bir eğitim değil aynı zamanda melodi dağarcılığının da geliştirildiği bir çalışmadır (Behar, 2019: 19). Bu bakımdan meşk yöntemiyle yapılan eğitimler, çeşitli meşk ortamlarından ya da konserlerden hatta ses kayıtları aracılığıyla yapılan dinlemelerden kazanılan repertuvarın taksim etme kabiliyetine sunacağı katkı çok büyüktür. Erguner bu konunun önemini, “*Eser icrasında ve hele taksimlerdeki Türk mûsikîsi üslubunu keşfetmenin dinlemekten başka yolu yoktur*” cümlesiyle ifade etmiştir (Erguner, 1986: 4). Özetlemek gerekirse, iyi bir taksim icrası için sazendenin sahip olması gereken özellikler; makam bilgisi, saz hakimiyeti ve kompozisyon (bestecilik) olarak sıralanabilmektedir.

Gerek dini gerekse dindışı eserlerin yer aldığı mûsikî ortamlarında taksim çoğunlukla dinleyiciyi icra edilecek esere hazırlamak için kullanılmaktadır. Bunun yanında aranağme ya da başında saz parçalarının olmadığı, sözlü eserlerin girişinde de solist ya da koronun doğru akordu tayin edebilmesi için taksime ihtiyaç duyulur. Dini mûsikî formlarının içerisinde de kaside, na't gibi serbest formların başında ya da aralarında taksim icra edilmektedir. İçerisinde farklı formları barındıran Mevlevi ayininin icrası sırasında baş taksim, son taksim gibi isimlerle karşımıza çıkmaktadır. Kıyam İsm-i Celâli icrasında da zikir, kaside ve taksim icralarının bir arada uygulandığı görülmektedir (Düzbaş, 2023:18).

Taksim icra edildiği yere göre farklı isimlerle karşımıza çıkmaktadır. Özkan (2006: 97), taksim türlerini üç başlık altına göstermiştir:

Giriş taksimi (gösteri taksimi) Esere başlamadan önce eserin makamına ait seslere dinleyiciyi hazırlamak amacıyla tek makamda yapılan taksimdir.

Ara taksim: Konser ya da faslın ortasında yapılan ve farklı makam geçkilerinden sonra ilk makama dönülen taksimdir.

Geçiş taksimi: Başlanılan makamdan farklı bir makama geçilerek karar edilen taksimdir. Ayrıca çok fazla makam geçkisi içeren taksimlere de fihrist taksim (nâtık taksim, taksim-i nâtık) adı verilmektedir.

Özalp'e göre ise taksim türleri sekiz başlık altında toplanmaktadır:

Baş taksim: Mevlevi ayinlerinin ve saz eserlerinin başında yapılan taksimdir.

Son taksim: Mevlevi ayinlerinin ve saz eserlerinin sonunda yapılan taksimdir.

Giriş taksimi: Solo ve koro icraların başında yapılan taksimdir.

Ara taksim: Sözlü eserlerden oluşan bir repertuvarın arasında genellikle tek makamda yapılan taksimdir.

Geçiş taksimi: Bir makamdan başka bir makama geçiş esnasında kulakları alıştırmak için yapılan taksimdir.

Ölçülü (ritimli-eşlikli) taksim: Eserin arasında diğer sazların tuttuğu tempo eşliğinde yapılan taksimdir.

Fihrist taksim: Taksim-i külli adı da verilen ve çok fazla makam gösterdikten sonra başladığı makamda karar veren taksimdir.

Karışık taksim: Taksim-i muhtelit, karşılıklı taksim, mûsikî sohbeti gibi isimler de verilen birden fazla saz tarafından yapılan taksimdir (Özalp, 1992: 8-9).

Yavaşça ise, yedi farklı taksim çeşidi olduğunu belirtmektedir ve bunları şöyle sıralamıştır; baş taksim, son taksim, giriş taksimi, ara taksim (geçiş taksimi), çifte telli taksim (ritimli-eşlikli taksim), fihrist taksim ve karşılıklı taksimdir (Yavaşça, 2002: 105).

Müşterek Taksim Geleneği

Müşterek taksim, birden fazla icracı tarafından karşılıklı olarak yapılan taksimdir. Yukarıda da belirtildiği gibi müşterek taksim yerine karşılıklı taksim, karışık taksim, taksim-i muhtelit, karşılıklı taksim, mûsikî sohbeti gibi farklı isimlerin kullanıldığı da görülmektedir. Yavaşça, müşterek taksimin yalnızca sazlarla değil sazla sesin karşılıklı da yapabildiğine dikkat çekmiş aynı zamanda icracıların karşılıklı olarak birbirlerine beklenmedik geçkiler yaparak nazari ve pratik alanlarda sınırlarını zorladıkları bir atışma şeklinde de olabildiğini vurgulamıştır. Bir meşk ortamında gerçekleşen Kani Karaca (1930-2004) ve Cinuçen Tanrıkorur (1938-2000)'un karşılıklı icralarına ait ses kaydı buna bir örnek olarak gösterilebilir.



Şekil 1. Cinuçen Tanrıkorur ve Kani Karaca'nın karşılıklı icraları.

Taksim formunun en önemli temsilcilerinden biri de Tanburi Cemil Bey (1873-1916)'dir. Gerek besteleri gerekse icra tekniğiyle bugün bile pek çok sazendenin yakından takip ettiği Cemil Bey'in taksimleri bu formun gelişmesine önemli katkılar sunmuştur. Cemil Bey'in günümüze ulaşan kayıtları arasında yer alan dönemin tanınmış hafızlarının gazellerine eşlik ettiği taksimler de müşterek taksim kayıtlarının ilk örnekleri olarak karşımıza çıkmaktadır. Tanburi Cemil Bey'in başka sazlarla karşılıklı yaptığı bir taksim kaydına ulaşamamıştır. Aynı döneme ait Udî Nevres Bey, Tanburacı Osman Pehlivan, Şerif Muhittin Targan, Arap Mehmet Efendi gibi saz sanatçıların taksim kayıtlarında da sazların karşılıklı icralarının olmaması müşterek taksim anlayışının o dönemde daha çok ses ve sazın karşılıklı icraları olarak uygulandığını düşündürmektedir. Bu değerlendirmeyi yaparken döneme ait sınırlı sayıda ses kaydı olduğunu göz önünde bulundurmak gerekmektedir.



Şekil 2. Tanburi Cemil Bey ve Hafız Yaşar Bey'in karşılıklı icraları.

Tanburi Cemil Bey'in tanburla eşlik ettiği Şevkefza makamındaki gazel Dede Efendi'nin bestelediği Yürük Semâî'nin güftesidir. Dede Efendi'nin bu güfte için Şevkefza makamını tercih etmiş olmasından dolayı Cemil Bey ve Yaşar Bey'inde bu makama bağlı kalmış olmaları muhtemeldir. İcra sırasına bakıldığında Cemil Bey'in açışının ardından Yaşar Bey'in iki mısra okuduğu, ardından tekrar Cemil Bey'in icrası ve Yaşar Bey'in diğer iki mısrayı meyan olarak seslendirdiği görölmektedir. Gazelin ardından icra tekrar Cemil Bey ile karar ettirilmiştir.

Bugün müşterek taksiminde daha çok iki sazın karşılıklı yaptığı taksimi ifade etmek için kullanıldığı görölmektedir. Bu taksim bir makamda başlayıp başka bir makamda karar eden bir geçiş taksimi olabildiği gibi farklı geçkiler içerse de başladığı makamda karar veren bir taksim de olabilmektedir. İcracılar öncesinde kendi aralarında ana hatlarıyla bir paylaşım planlayabilirler. Taksim esnasında birbirlerini dikkatle takip ederek yapılan geçki ve melodilerde uyumlu ve birbirini tamamlayıcı melodiler geliştirmeye çalışırlar. Taksiminde meyan bölümlerinde karşılıklı kısa melodilerle soru-cevap şeklinde yapılan uygulamalar da müşterek taksimde yaygın olarak kullanılmaktadır. Benzer şekilde sazlardan birinin düz seslerle diğerinin melodilerine eşlik etmesi de pek çok müşterek taksimde karşımıza çıkmaktadır. Ercümenđ Batanay (1927-2004) ve Haluk Recai (1912-1972)'nin Refik Talat Alpman'ın Hicaz Saz Semaisinin başında yaptıkları tanbur-klasik kemençe taksimi bugün elimizde kaydı bulunan örneklerden biridir.



Şekil 3. Ercümenđ Batanay ve Haluk Recai'nin Hicaz Müşterek Taksimi.

Erol Deran Kimdir?

1937'de Ankara Polatlı'da doğmuştur. Babası Burhaneddin Deran, annesi Bedahat Deran'dır. Subay olan babasının farklı görev yerlerinde bulunması nedeniyle ilk ve orta öğrenimine Gaziantep'te başladıktan sonra Balıkesir, Erzurum ve Çanakkale'de devam etmiş ve İstanbul'da tamamlamıştır. 1957'de bugünkü Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'ni

kazanmıştır (Torun, 2023: 24). İlk mûsikî derslerini kanun, ud, keman ve tanbur çalan babasından alan Deran, Güzel Sanatlardaki eğitimine devam ederken İstanbul Radyosunda kanun sanatçısı olarak göreve başlamış altı yıl burada çalıştıktan sonra Ankara Radyosuna geçmiştir (Halili, 2013: 3). İstanbul Teknik Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda da görev yapan Erol Deran, akademik kariyerinde profesörlük derecesine kadar yükselmiş, bölüm başkanlığı, anabilim dalı başkanlığı, çeşitli kurul üyelikleri gibi farklı idari görevlerde bulunmuştur. Taksimlerinde kurguladığı kompozisyon, makam uygulamaları, kendine has tonu, sade ve anlaşılır tavrıyla pek çok kanun icracısının örnek aldığı klasik tavrın en önemli temsilcilerinden kabul edilmektedir. Haliç Üniversitesi Konservatuvarı'nda çalışmalarına devam etmektedir.

Aka Gündüz Kutbay Kimdir?

Aka Gündüz Kutbay 1934'de İstanbul'da doğmuştur. Öğrenim hayatını ortaokul ikinci sınıfta bırakarak kunduracıda çırak olarak çalışmaya başlamıştır. Bu yıllarda mûsikî çalışmalarına başlamış, Üsküdar Mûsikî Cemiyetine giderek Emin Ongan'ın talebesi olmuştur (Göçen, 2019: 2). 1960'da İstanbul Radyosu'na neyzen olarak girmiş, koro şefliği yapmış, İTÜ Devlet Konservatuvarı'nda ney hocalığı yapmıştır (Ak, 2002: 223). Türk mûsikîsi dışında batı mûsikîsiyle ilgilenmiş, batı ses aralıklarını kullanarak çaldığı ney ile caz orkestralarına eşlik etmiş ve çeşitli Avrupa ülkelerinde konserler vermiştir. Çalgı yapımcılığıyla da ilgilenen Kutbay 27 Ağustos 1979'da İstanbul'da vefat etmiştir (Özalp, 1986: 190).

BULGULAR VE DEĞERLENDİRME

Segâh Müşterek Taksime Ait Bulgular

Erol Deran'ın kanun, Aka Gündüz Kutbay'ın ney ile icra ettiği taksim mansur ahengi üzerinde yapılmıştır. Segâh makamının karar sesi olan segâh perdesi beş ses aşağıya göçürüldüğünden karar sesi kaba dik hisar perdesi olarak kabul edilmiştir. İcranın notası yerinde segâh dizisi üzerinden gösterilmiştir. Kalan müzik tarafından yayınlanan icraya ait kayıt aşağıda verilmiştir.



Şekil 4. Erol Deran ve Aka Gündüz Kutbay'ın Segâh Müşterek Taksimi.



Nota 1. Birinci ney taksimi.

Ney taksimi uzun bir rast perdesi ile başlamış ardından Segâh makamının yeden sesi olan kürdî perdesini kullanarak segâh perdesinde kalış yapmıştır. İkinci satırda makamın güçlüsü olan nevâ perdesi vurgulanmış ve eksik segâh beşlisi sesleri üzerinde gezinilmiştir. Üçüncü satır ve aynı zamanda taksim giriş bölümünün üçüncü cümlesi sayılabilecek bölümde nevâ perdesi güçlendirilmiştir. Nevâ-gerdâniye atlamasının ardından yine eksik segâh beşlisi sesleri ve yeden perdesinin kullanıldığı sesler üzerinde dolaşmıştır. Dördüncü satırda rast-kürdî perdeleri kullanılarak yapılan çarpmalarla karar hissi güçlendirilmiş ve segâh perdesinde tam kalış yapılmıştır. Müşterek taksim bu bölümü bir dakika sürmüştür.



Nota 2. Birinci kanun bölümü.

Kanun taksimi birinci ve ikinci satırda nim hicaz perdesini kullanarak Nişâbur çeşnili benzer cümleler kullanarak rast perdesinde kalış yapmıştır. Üçüncü satırda Nişabur çeşnili diziye devam ettiği, önce nim hicaz perdesinde kısa bir kalış yaptıktan sonra neva perdesini rast perdesiyle beraber güçlendirerek kaldığı görülmektedir. Üçüncü satır boyunca ney segâh perdesini tutmuştur. Dördüncü satırın başında rast, segâh ve nevâ perdeleri üzerinden üçlü aralıkları kullanmış ve rast perdesine kürdi yeden perdesini kullanarak inmiştir. Bu esnada ney de rast perdesini tutarak eşlik etmiştir. Daha sonra segâh-nevâ atlamasının ardından gerdaniye perdesinden başlayarak inici melodilerle karar sesine gelindiği görülmektedir. Uzunca ve oktavlı seslerle güçlendirerek segâh perdesinde kalış yapılmıştır. Segâh eviç atlamasının ardından nevada hicaz dizisi gösterilmiş ve segâh perdesinde kalış yapılmıştır. Bu sırada ney'in nevâ ve segâh perdelerini tuttuğu görülmektedir. Müşterek taksim kanunla yapılan birinci bölümü elli iki saniyede tamamlanmıştır (01:01-01:53).



Nota 3. İkinci ney bölümü.

Müşterek taksim üçüncü bölümü ney tarafından yapılmıştır. Kanun'un önceki bölümde kullandığı nim hicaz perdesini kullanarak nevâ perdesinde kalış yapmıştır. Ardından nim hicaz perdesinde uzun bir asma kalış yapılmış ve rast perdesine Segâhın yeden sesi olan kürdi perdesi kullanılarak rast perdesine inilmiştir. İkinci satırda aynı sesler kullanılarak rast ve nevâ perdeleri üzerinde seyredilmiş ve nim hicaz perdesinde kalınmıştır. Segâha yakın makamlardan olan Müstear makamı seslerinin kullanıldığı bu bölümde kanunun kalış yapılan sesler üzerinde neyi takip ettiği görülmektedir. Bu bölüm otuz yedi saniye sürmüştür (01:53-02:30).

The musical score is written in 4/4 time and D major. It consists of seven staves. The first three staves show a melodic line with triplets and a steady eighth-note accompaniment. The fourth staff is marked 'f' and features a more complex melodic line with triplets. The fifth and sixth staves continue the melodic development with triplets and a steady accompaniment. The seventh staff is marked 'p' and features a tremolo effect on the notes, indicating a staccato or 'nevâ perdesi' effect.

Nota 4. İkinci kanun bölümü.

Müşterek taksimın ikinci kanun bölümünde Müstear makamı devam etmektedir. Yoğun şekilde üçleme melodilerinin kullanıldığı bu bölümde Erol Deran'ın üçleme melodilerde üçlemenin birinci sesini susturarak (staccato) olarak çaldığı görülmektedir. İlk iki satır boyunca nevâ perdesi odaklı melodiler geliştirilmiştir. Üçüncü satırda tekrar eden aceliteli melodiler kullanılmıştır. Daha sonra yoğun şekilde üçleme melodilerden oluşan oktavlı soru-cevap melodilerin tercih edildiği görülmektedir. Son cümlede ise tremolo kullanılarak yapılan uzun seslerle segâh perdesinde karar edilmiştir. Bu bölüm elli beş saniye sürmüştür (02:31-03:26).



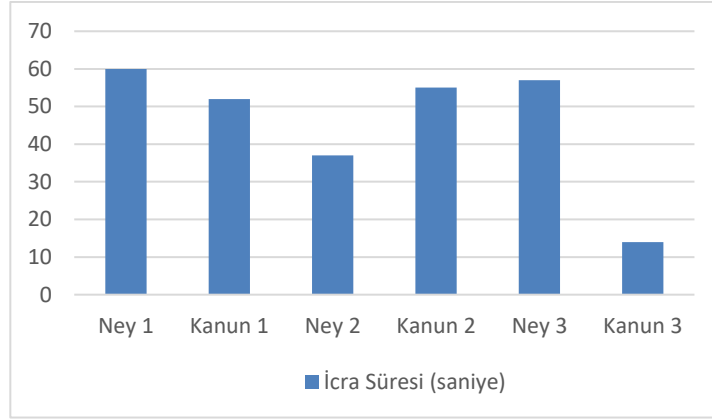
Nota 5. Üçüncü ney bölümü.

Ney taksiminin üçüncü ve son bölümünde kanunun bir önceki bölümde kullandığı üçlemeli melodileri tekrar ederek başladığı görülmektedir. Bu bölüme gelene kadar kullanılan Müstear makamından çıkılarak Segâh dizisi sesleri üzerinde dolaşılmış ve birinci satırda segâh perdesinde eksik segâhlı kalış yapılmış ve bu kalış melodisine kanunla karşılık verilmiştir. İkinci satırda yegâh perdesine kadar inilerek burada uşşak çeşnili kalındığı ve bu cümlelerin kanun ile tekrar edildiği görülmektedir. Neyin final cümlelerini uzun sesler tutarak yaptığı üçüncü satırda kanun kalış yapılan seslere çift sesli tremololarla eşlik etmiştir. Bu bölüm yaklaşık bir dakikada tamamlanmıştır (03:27-04:30).



Nota 6. Üçüncü kanun final cümlesi.

Kanunun segâh sesleri üzerinde yaptığı kısa final cümlesi boyunca ney karar perdesini tutmuş, bu bölüm on dört saniyede tamamlanmıştır (04:31-04:45).



Şekil 5. Müşterek Taksimde Süre Kullanımı.

Erol Deran ve Aka Gündüz Kutbay'ın Segâh taksim kaydı incelendiğinde dört dakika kırk beş saniyelik taksimde iki dakika otuz yedi saniyenin ney, iki dakikalık sürenin ise kanun tarafından icra edildiği görülmektedir. Toplamda altı bölüm olan taksim birinci bölüm icraları giriş, ikinci bölümler meyan şeklinde kurgulanmıştır. Üçüncü bölümde ney tarafından meyan cümleleri bir süre daha devam ettirilmiş ancak sonunda final cümlesi ile karar verilmiş, kanun da kısa bir karar melodisi ile karşılık vererek taksim tamamlanmıştır.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu çalışma için Türk müsikişi içerisinde taksim formunun yeri ve türleri incelenmiş, bugün daha çok müşterek taksim olarak isimlendirilen formun geçmişte farklı adlarla tanımlandığı görülmüştür. Geçmişten günümüze isimlendirmedeki bu değişim aynı zamanda icra şeklinde de farklılıklar olduğunu bize göstermektedir. Ulaşabildiğimiz en eski saz kayıtlarında bugün anladığımız şekilde iki ya da daha fazla sazın karşılıklı yaptığı taksim örneklerinin olmaması müşterek taksim anlayışındaki değişikliği ortaya koymaktadır. Tanburi Cemil Bey, Yorgo Bacanos, Udi Nevres Bey, Şerif Muhittin Targan gibi dönemin en önemli saz sanatçılarının günümüze ulaşan kayıtları içerisinde sazlarla karşılıklı taksimlerin olmaması ancak gazel, kaside gibi serbest icralara yapılan eşlik kayıtlarının varlığı bu görüşü destekler niteliktedir.

Erol Deran ve Aka Gündüz Kutbay'ın Segâh müşterek taksimi makamsal açıdan incelendiğinde taksim büyük bölümünde yeden sesi olan kürdi perdesinin kullanıldığı, eviç perdesi yerine ise daha çok acem perdesi kullanılarak eksik Segâh dizinin tercih edildiği görülmüştür. Meyan bölümlerinde her iki icrasının da nim hicaz perdesi kullanarak Müstear makamı seslerinde dolaştıkları ve nota tartımlarından da üçleme ve onaltılık nota kalıplarını kullandıkları tespit

edilmiştir. Bugünkü müşterek taksim icralarında sıklıkla karşımıza çıkan kısa soru-cevap cümlelerine bu taksimde de yer verildiği görülmüştür. Aynı zamanda taksimin ikinci yarısından itibaren bir saz taksime devam ederken diğerinin karar sesi ya da farklı sesler üzerinden eşlik ettiği tespit edilmiştir. Son bölümde ise taksim ney tarafından tamamlanmasına rağmen kanun tarafından kısa bir karar cümlesi eklenmek suretiyle müşterek taksimin iki saz ile beraber karar ettirildiği görülmüştür.

Türk mûsikîsi formlarından taksimin bir alt türü olan müşterek taksimin anlaşılması için Erol Deran ve Aka Gündüz Kutbay gibi icralarıyla mûsikîmize önemli katkılar sunan sanatçıların kayıtlarının dinlenilmesi, paylaşılması ve analizlerinin yapıldığı bilimsel yayınların üretilmesi bu çalışmanın önerilerinden biridir. Çalışmanın bundan sonra yapılacak benzer çalışmalara ışık tutarak ve teşvik ederek literatüre önemli bir katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

KAYNAKLAR

Ak, A. Ş. (2002). *Türk Musikîsi Tarihi*. Akçağ Yayınları, Ankara.

Behar, C. (2019). *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Düzbaş, M. (2023). Türk Din Mûsikîsinde Kıyâmî Âyin Türlerinin Değerlendirilmesi. *Eskişehir Osmangazi Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 10(1), 11-35.

Erguner, S. (1986). *Ney- "Metod"*, İstanbul Yaşar Matbaası, İstanbul.

Göçen, F. (2019). *Aka Gündüz Kutbay'ın Ney Taksimlerinin Çözümlemesi (Makam, Form ve Seyir Özellikleri)*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Kayseri.

Gürbüz, K., Bol, Y. (2023). İstemihan Taviloğlu Klarnet Konçertosu'nun "Taksim" Kısmı Üzerine Bir Analiz. *International Social Mentality and Researcher Thinkers Journal*, 9 (68), 2843-2848.

Halili, S. M. (2013). *Erol Deran'ın Kanun ile Eser İcrasının Özellikleri*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Özalp, M. N. (1986). *Türk Musikîsi Tarihi*, TRT Yayınları, Ankara.

Özalp, M. N. (1992). *Türk Mûsikîsi Beste Formları*, TRT Yayınları, Ankara.

Özkan, İ.H. (2006). *Türk Mûsikîsi Nazariyatı ve Usulleri*, Ötüken Yayınları, İstanbul.

Torun, C. (2023). *Erol Deran'ın Kanun Soloları Albümündeki Kanun Taksimlerinin Makamsal ve İcrasal Analizi, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi)*. Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Afyonkarahisar.

Yavaşca, A. (2002). *Türk Mûsikîsi'nde Kompozisyon ve Beste Biçimleri*, Türk Kültürüne Hizmet Vakfı Yayınları, İstanbul.

Yıldırım A. ve Şimşek H. (2013). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri: Seçkin Yayıncılık*, Ankara.

EXTENDED ABSTRACT

Turkish music forms are generally categorised under two main headings: instrumental music (instrumental mûsikî) and vocal music (vocal mûsikî). Spoken music forms are categorised under two headings: religious and non-religious (lâdînî). Taksim, which is the subject of the study, is included in instrumental music forms and has some types within itself. There are different opinions about the Arabic origin of the word taksim, which means to divide, to break up, giving its name to this form. The common opinion is that it is called taksim because it divides the program into two parts in a flow that includes various pieces. However, this approach is incomplete since it is valid only for the intermediate taksim among the taksim types. The most important feature of the taksim, which is similar to other musical forms such as ghazal, ode and long air in terms of its performance style, is that it is based on the artist's inspiration at that moment, in other words, it is based on a reactionary performance. The word improvise, which is the opposite of the French word provis, which means to prepare for something, is sometimes used to express the performance of taksim in the sense of being spontaneous, without preparation. However, it would be incomplete to associate taksim performance only with the word improvisation. For the sazende, who performs a composed work by combining it with his interpretation skills and instrumental mastery, this time he must also demonstrate his compositional ability. In this respect, the performance of taksim, unlike all other instrumental and spoken music performances, requires the musician to be able to develop original melodies and present these melodies in a compositional structure. This undoubtedly reveals the importance of meşk, our traditional music teaching method. In this respect, the contribution of the

repertoire gained from the trainings made with the meşk method, from various meşk environments or concerts, or even from listening through recordings, to the ability to perform taksim is very great. For a good taksim performance, the instrumentalist must have skills such as makam knowledge, instrumental mastery and composition (composing). We can list the types of taksim as follows:

Baş taksim: It is the taksim performed at the beginning of Mevlevi rituals and instrumental pieces.

Son taksim: It is the taksim performed at the end of Mevlevi rituals and instrumental pieces.

Introduction taksim: It is the taksim performed at the beginning of solo and choral performances.

Intermediate taksim: It is a taksim usually performed in a single makam between a repertoire of spoken pieces.

Transition taksim: It is a taksim made to familiarise the ears during the transition from one makam to another makam.

Measured (rhythm-accompanied) taksim: It is a taksim made in the middle of the piece accompanied by the tempo kept by other instruments.

Fihrist taksim: It is also called taksim-i külli and it is a taksim that decides on the makam it started with after showing too many makams.

Mixed taksim: Taksim-i muhtelit, reciprocal taksim, mûsikî sohbeti, etc., is a taksim performed by more than one instrument.

For the reciprocal taksim discussed in this study, we can briefly say that it is a reciprocal taksim performed by more than one performer. It is also seen that different names such as reciprocal taksim, mixed taksim, taksim-i muhtelit, reciprocal taksim, mûsikî sohbeti are used instead of reciprocal taksim. It is also seen that reciprocal taksim can be performed not only with instruments but also with instruments and voice, and it can also be in the form of a quarrel in which the performers push their limits in theoretical and practical fields by making unexpected transitions to each other.

In this study, the taksim of kanun player Erol Deran and ney player Aka Gündüz Kutbay in the makam of segah was notated and analysed. When analysed in terms of makam, it was seen that the curdi pitch, which is the yeden sound, was used in most of the taksim, and the incomplete segâh scale was preferred by using the acem pitch instead of the eviç pitch. In the meyan sections, it was determined that both performances used the nim hicaz pitch and wandered around the sounds of the makam of müstear and used triplets and hexadecimal note patterns from the note scales. In the last section, it was observed that the taksim was actually completed by the ney, but at the end, the

kanun added a short decisive phrase at the end and ensured that the reciprocal taksim was completed with both instruments.

In the study, which is a qualitative research using data collection methods such as observation and document analysis, the general survey model was used. For the study, Erol Deran and Aka Gündüz Kutbay's reciprocal taksim in segâh makam was notated. The performance of the work was shared by Kalan Music Company on the youtube platform in 2012, and the study includes a QR code that will provide access to this sharing. Mus2 notation programme was used for notation and the AEU notation system was taken as a basis. The performance in the recording is in mansur harmony (5 voices), but when it was notated, it was written over the segâh makam scale in situ. Undoubtedly, it is not possible to show the performance exactly in the notation of free performances such as taksim. For this reason, a simple notation was tried to be used as much as possible during notation, and care was taken to write in a way that would allow analysis with its main lines.

In this study, it is aimed to obtain information about the application of reciprocal taksim, which is a type of taksim form, from the past to the present. At the same time, it is aimed to reveal the understanding of reciprocal taksim by analysing the performance recordings of Kanuni Erol Deran and Neyzen Aka Gündüz Kutbay, who are important performers of this form, in Segâh makam. This study is important in terms of revealing the change process of the reciprocal taksim tradition over time and understanding the reciprocal taksim form by analysing the taksim made by the artists who are the best representatives of this field.

This study is limited with only the reciprocal taksim type of taksim, which is one of the forms of Turkish instrumental music, with Erol Deran and Aka Gündüz Kutbay, who are accepted by many authorities due to the abundance of reciprocal taksim examples, and with Erol Deran and Aka Gündüz Kutbay's reciprocal taksims in the makam Segâh, which is one of the most used makams.



Makalenin Türü / Article Type : Araştırma Makalesi/ Research Article
Geliş Tarihi / Date Received : 28. 08. 2024
Kabul Tarihi / Date Accepted : 13.09.2024
Yayın Tarihi / Date Published : 23.09.2024
DOI : <https://doi.org/10.51576/ymd.1539950>
e-ISSN : 2792-0178

İntihal/Plagiarism: Bu makale, en az iki hakem tarafından incelenmiş ve intihal içermediği teyit edilmiştir. / This article has been reviewed by at least two referees and confirmed to include no plagiarism.

ELENA GNESİNA’NIN “PİYANO ALFABESİ” ÖRNEĞİNDE PİYANO ÖĞRETİMİNDE KULLANILAN YÖNTEMSSEL İLKELERİN ANALİZİ

GAFAROVA, Leyla¹

ÖZ

Bu çalışma, Elena Gnesina’nın “Piyano Alfabeti” adlı albümü örneği üzerinden piyano öğretiminde kullanılan yöntemsel ilkelerin incelenmesine adanmıştır. Ünlü piyanist, pedagoğ, besteci ve toplum aktivisti Elena Gnesina, 19. yy’ın sonları ile 20. yy’ın ilk yarısında Rus ve Sovyet müzik tarihinde önemli yere sahiptir. Gnesina’nın bu dönemde temelini atmış olduğu, çok kademeli müzik eğitimi sisteminin, günümüzde Rusya Federasyonu ve eski Sovyetler Birliği ülkelerinin eğitim kurumlarında hala işlendiği görülmektedir. Ayrıca, besteci olarak piyano eğitimi için pedagojik dağarcığının oluşturulmasına büyük katkıda bulunmuştur. Bu eserlerin içeriği, başlangıç aşaması piyano eğitim-öğretimindeki teknik sorunların çözümüne yöneliktir. Bu tür eserler arasında, piyano eğitiminin başlangıç aşaması için bestelenmiş “Piyano Alfabeti” albümü yer almaktadır. Gnesina, albüme teorik pedagojik görüşlerini içeren önsözle başlar ve bu görüşlerini eserin içeriğine yansıtır. Çalışmanın amacı, Gnesina’nın öğretim ilkelerini “Piyano Alfabeti”nin piyanistik analizi ışığında ortaya koymaktır. Çalışmanın diğer amacı, onun pedagojik prensiplerini Türkiye’deki piyano

¹ Doç. Dr., Kocaeli Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Müzikoloji Bölümü, leyla.gafarova@kocaeli.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0002-5194-4023>

eğitimine entegre etmektir. Belirlenen amaç doğrultusunda, araştırma sürecinde konuya ilişkin kitaplar, monografiler, makaleler, metodik notlar ve diğer doküman materyalleri incelenmiştir. Çalışmanın verileri, piyano tekniğinin özellikleri açısından, "Piyano Alfabeti"ndeki 50 etüd ve piyesin analizi sonucunda elde edilmiştir. Analiz sonucunda albümün, legato, non legato, staccato, portato, tenuto gibi piyano artikülasyon tekniklerinin kademeli olarak geliştirilmesine yönelik önemli bir metodik materyal olduğu, farklı icra tekniklerinin eşzamanlı olarak uygulanmasını, el hareketlerinin koordinasyonunu ve senkronizasyonunu sağlamak için etkili bir kaynak olduğu sonucuna varılmıştır. Ayrıca, "Piyano Alfabeti" albümü uzun süre boyunca araştırmacı tarafından farklı yaş gruplarındaki öğrencilerle pratikte kullanılmıştır. Bu bağlamda albümün, öğrencilere profesyonel piyano çalma becerileri kazandırmada etkili metodik materyal olduğu söylenebilir.

Anahtar kelimeler: Elena Gnesina, "Piyano Alfabeti", piyano öğretimi, yöntemsel ilkeleri, artikülasyon, analiz.

ANALYSIS OF METHODOLOGICAL PRINCIPLES USED IN PIANO TEACHING IN THE EXAMPLE OF ELENA GNESINA'S "PIANO ALPHABET"

ABSTRACT

This study is dedicated to the examination of methodological principles used in piano teaching through the example of Elena Gnesina's album "Piano Alphabet". Elena Gnesina, a renowned pianist, pedagogue, composer, and social activist, holds a significant place in Russian and Soviet music history during the late 19th and early 20th centuries. The multi-level music education system that Gnesina established during this period is still evident in the educational institutions of the Russian Federation and the former Soviet Union countries today. Additionally, as a composer, she made significant contributions to the creation of a pedagogical repertoire for piano education. The content of these works aims to solve technical problems encountered in the initial stages of piano instruction. One of such works is the 'Piano Alphabet' album composed for early stages of piano education. Gnesina begins the album with a preface that reflects her theoretical pedagogical views, which are then integrated into the content of the work.

The purpose of this study is to elucidate Gnesina's teaching principles in light of a pianistic analysis of the 'Piano Alphabet'. Another aim of the study is to integrate her pedagogical principles into

piano education in Turkey. To achieve these objectives, books, monographs, articles, methodological notes, and other documentary materials related to the subject were examined during the research process. The study's data were obtained through the analysis of 50 etudes and pieces from the 'Piano Alphabet' with respect to their specific features in piano technique. The analysis concluded that the album is a significant methodological resource for the gradual development of piano articulation techniques such as legato, non-legato, staccato, portato, and tenuto, and it effectively facilitates the simultaneous application of different performance techniques, coordination, and synchronization of hand movements. Additionally, the 'Piano Alphabet' album has been practically used by the researcher with students of different age groups for an extended period. In this context, the album can be considered an effective methodological tool for developing professional piano playing skills in students.

Keywords: Elena Gnesina, 'Piano Alphabet', piano teaching, methodological principles, articulation, analysis.

GİRİŞ

Piyano için etütler, başlangıç seviyesindeki eğitimden ileri düzeydeki piyano becerilerini geliştirmeye kadar farklı aşamalarda önemli bir yer tutar. 19. yy. boyunca ve 20. yy'ın ilk çeyreğinde, F. Liszt, J. Brahms, F. Busoni, F. Chopin, C. Czerny, T. Kullak, A. Skriyabin ve diğer birçok dünya çapında seçkin besteci ve piyanist etüd bestelemişlerdir. "Ünlü 'Gradus ad Parnassum' ('Parnassus'a Adım') derlemesinin yazarı M. Clementi'den başlayarak, neredeyse her ünlü Batı Avrupalı piyanist-öğretmen, tekniğin gelişimi için müzikal ve öğretici materyal olarak etüt bestelemeyi bir görev olarak görmüştür" (Smirnov, 2018, s. 23).

İki yüzyılın kesişiminde Rus İmparatorluğu'nun ve daha sonra Sovyet Birliği'nin müzik eğitimi sisteminin oluşumu ve gelişimi Elena Fabianovna Gnesina (1874-1967) ile doğrudan ilişkilidir. Solovyeva'ya (2016, s. 104) göre, Gnesina Rus müzik eğitim sisteminin temeli atmıştır ve Sovyetler Birliği'nde modern üç kademeli müzik eğitimi sisteminin (ilk/orta müzik okulu, lise müzik okulu, müzikal enstitü) kurucusu olarak bilinmektedir. Gnesina Müzik Akademisi olarak bilinen ve Rusya'nın en büyük müzik eğitim kurumlarından birinin kurucusu olarak kurumun tarihine geçmiş Elena Gnesina, 70 yıldan fazla bir süre bu kurumda öğretim yapmış ve piyano bölümünün

başkanlığını yürütmüştür.² Rus piyano okulunun en iyi geleneklerine dayanarak ve piyano eğitimine yeni başlayanlar için birçok albüm, alıştırma, etüd ve piyes besteleyerek, Gnesina kendini bir pedagoğ-besteci olarak da göstermiştir. 19. ve 20. yüzyılların geçiş döneminde, başlangıç seviyesindeki piyanistler için dağarcığın oluşturulmasındaki katkısı özellikle önemlidir. Zakharenkova'ya (2020, s. 194) göre, Gnesina pedagojik kariyerine başladığında, Rusya'daki piyano literatürü sınırlıydı. Bu durum nedeniyle, kendi öğretim repertuarını oluşturmayı denemeye karar verdi ve bir dizi piyano albümleri besteledi. "Aslında, hayatı boyunca üzerinde çalıştığı öğretim yöntemi, Elena Gnesina'nın müzik eserlerinde en önemli yansımaları buldu ve bu eserler, piyano eğitimindeki birçok sorunun çözümüne yönelik olarak tasarlandı" (Gnesina, 2021, s. 104). Bu bağlamda, "Piyano Alfabeti" albümü çalışma konusu olarak dikkatimizi çekmiştir. Çalışmada, "Piyano Alfabeti" albümü, Gnesina'nın piyano pedagojik ilkeleri ve kullanmış olduğu yöntemsel ilkeler ışığında incelenmiştir. Albümdeki eserler piyano çalmada kullanılan farklı artikülasyon teknikleri açısından incelenmektedir.³

'Artikülasyon' terimi Latince *articulatio* 'parçalamak' anlamına gelir, *articulo* ise 'açıkça ifade etmek' kelimesinden türetilmiştir. Bilindiği gibi, 'artikülasyon' kavramı dilbiliminde de bulunmaktadır. Konuşmada artikülasyon, kesik veya nefes nefese konuşma şeklini yansıtabilir ve/veya belirli kelimeleri ve ifadeleri vurgulamayı, kelimelerin net bir şekilde telaffuz edilmesini içerir.⁴

Müzikte artikülasyon en önemli ifade araçlarından biridir. "Müzik pratiğinde 'telaffuz' terimini ilk kez 1882 yılında yayımlanan 'Müzik Sözlüğü'nde ünlü Alman teorisyen G. Riemann kullanmıştır" (Kislitsın, 2009, s. 182). "Müzik teorisinde artikülasyon, müziği ve her şeyden önce melodiyi, tonların belirli bir derecede ayrılması veya bağlılık derecesiyle icra etme sanatını, legato ve staccato tekniklerinin icrada kullanılmasını içeren çeşitli yöntemleri kapsar" (Braudo, 1961, s. 3). Say'ya (2005, s. 42) göre, artikülasyon kavramı Türkçe'ye "anlatım, ifadelendirme" olarak çevrilmiştir. Hacıev (2020, s. 175), artikülasyon ile ilgili olarak, "seslerin ayrı ayrı ya da grup olarak nasıl icra edileceğini gösteren işaretlere artikulyasyon işaretleri denir" şeklinde açıklama yapmıştır.

² 2024 yılının, E.F. Gnesina'nın 150. yıldönümü dolayısıyla Rusya'da anma yılı ilan edilmiştir.

³ 'Artikülasyon' kavramının tüm var olan özellikleri ve karmaşık bileşenleri bu çalışmada dahil edilmemektedir.

⁴ <https://rock-academy.ru/samouchitel-fortepiano/muzykalnye-vyrazitelnye-sredstva-artikulyaciya-urok-13-samouchitelya-fortepiano>

Çeşitli artikülasyon işaretlerini tanımlayan terim, Alman ve Rus müzik terminolojisinde ‘ştrich’ olarak adlandırılır. ‘Ştrih’ sözcüğü Almanca *strich* kelimesinden türetilmiştir ve Türkçe karşılığı ‘çizgi’ anlamına gelir.

Müzikte, “Ştrihler, herhangi bir enstrümanda ses çalma biçiminin farklı türleri, tipleri ve karakteri” şeklinde ifade edilmektedir⁵ (Stakhanova, 2020, s. 6). Çalışmada, ‘ştrih’ terimi, legato, non legato, staccato, portamento, tenuto v.b. temel piyano çalma biçimleriyle bağlı olarak kullanılmaktadır.⁶ “Legato tekniği, melodik seslerin bağlı şekilde icra edilmesini ifade eder ve yay şeklindeki bir çizgi ile gösterilir” (Vahromeyev, 1971, s. 219). Sembolik işareti olmayan non legato terimi, İtalyanca’dan Türkçe’ye ‘bağlı olmayan, akıcı olmayan’ anlamında geçmiş tiranlamına gelir ve bağlantısız çalma biçimi, ancak sesler arasında minimum aralıklarla çalma tekniğini ifade eder. “Staccato tekniği, melodik seslerin veya akorların kısa ve kesik bir şekilde icra edilmesini ifade eder” (Vahromeyev, 1971, s. 219). “Portamento terimi piyano pratiğinde, neredeyse bağlı bir şekilde, hem tek tek seslerin hem de akorların (özellikle tekrar edenlerin) çalındığı, derin bir ‘non legato’ tekniğini ifade eder” (Vahromeyev, 1971, s. 220) ve portamento ile ilişkili Goffman (1961, s. 107), “notaların her birinin bir sonrakinden hafifçe ayrılarak çalınması gerektiğini” belirtmiştir. Goffman (1961, s.108) tenuto’nun tanımını yaparken, nota süresini koruduğunu belirten işaretin notanın altında veya üstünde kısa bir çizgiyle gösterildiğini söylemiştir. Bu kısa çizgi yerine bazen “ten”de görülebilir.

Çalışmanın ilk bölümünde, literatür taramasından elde edilen bilgilere dayanarak Elena Gnesina’nın hayatı ve sanatsal faaliyetleri hakkında bazı bilgiler aktarılmaktadır. Devam eden diğer bölümde “Piyano Alfabeti” albümündeki önsöz ele alınmıştır. Bulgular bölümünde ise albümün içeriği, yöntemsel ilkeler ve piyano artikülasyonunun özellikleri açısından analiz yapılmaktadır.

Araştırmanın Amacı

Araştırmanın amacı, “Piyano Alfabeti” albümündeki eserlerin analiziyle Elena Gnesina’nın temel pedagojik ilkelerini ortaya koymaktır. Bu bağlamda, albümün içeriği, piyano icrasında belirli özelliklerin gelişimini destekleyen müzikal araçların ortaya konması açısından incelenmektedir. Araştırmanın diğer bir amacı, eğitimciler ve araştırmacıların Gnesina’nın pedagojisinin yöntemsel ilkelerine dikkatlerini çekmektir.

⁵ ‘Ştrih’ kelime, çeşitli içerikteki bilimsel ve teknik metinlerde de kullanılmaktadır.

⁶ Piyano ştrihlerinin, keman ve üfleli çalgılardan alındığı bilinmektedir.

Araştırmanın Önemi

Elena Gnesina'nın "Piyano Alfabeti" albümünün incelenmesi ve uygulamasının, hem müzik öğretmenlerinin mesleki düzeylerinin geliştirilmesine hem de öğrencilerin aşlangıç aşamasındaki piyano becerilerine katkı sağlayacağı düşünülmektedir. Ayrıca, çalışmada verilen artikülasyon kavramlarına dair teorik tanımlar ve bu bağlamda yapılan etüd ve piyeslerin pratik analizinin, öğrencilerin piyano müziğindeki artikülasyon özelliklerini teorik ve pratik olarak kavramaları açısından önemli olduğu düşünülmektedir. Bunun yanı sıra, Türkiye'de daha önce Gnesina ile ilgili bir çalışma yapılamamış olması sebebiyle, Gnesina'nın sanatsal faaliyetlerinin Türkiye'de incelenmediğinden dolayı, çalışmanın konusunun özgün, güncel ve önemli olduğu düşünülmektedir.

Sınırlılıklar

Araştırmanın kapsamı, Elena Gnesina'nın "Piyano Alfabeti" albümündeki 50 etüd ve piyeslerin piyanistik analizi ile sınırlıdır. Analiz, piyanoda legato, non legato, staccato, portato ve tenuto gibi piyano çalma tekniklerinin incelenmesiyle sınırlı olup ellerin hareketlerinin koordinasyonu ve senkronizasyonu açısından da ele alınmıştır.

İlgili Araştırmalar

Bu çalışma, Gnesina'nın "Piyano Alfabeti" eserleriyle ilgili sorunların çeşitli yönleri, M. E. Rittih'in (2003) editörlüğünde *Елена Фабиановна Гнесина. Воспоминания современников* (Elena Fabianovna Gnesina. Çağdaşların Anıları), L. B. Bulatova'nın (1976) *Педагогические принципы Е. Ф. Гнесиной* (E. F. Gnesina'nın pedagojik ilkeleri), V. V. Tropp'un (2021) editörlüğünde Gnesina'nın mektupları, anıları, konuşmalarını, metodik notları ve diğer dökümanlarının *Я Привыкла Долго Жить* (Uzun Yaşamaya Alıştım) kitabında ve diğerlerinin monografik çalışmalarında ele alınmıştır. Çalışmamız için değerli birçok bilgi, Zakharenkova (2020) *In The Class Of Elena Fabianovna Gnesina* eserinde bulunmaktadır.

YÖNTEM

Çalışmanın belirlenen amacı doğrultusunda, Elena Gnesina'nın "Piyano Alfabeti" piyano albümündeki No. 1-No. 50 eserler arasında piyanistik özellikler açısından analiz edilmiştir. Bu

bağlamda, legato, non legato, staccato gibi artikülasyon unsurları ile ellerin serbestliği serbestliğin ve koordinasyonu konuları ele alınmıştır. Bunun yanı sıra, eserlerin form, tonalite, kontrpuan, melodi, ritim gibi özellikleri açısından kısmi müzik teorisi analizi de yapılmıştır.

Çalışmada, konuya ilişkin uluslararası akademilerin araştırma veritabanları taranmış ve incelenmiştir. Bu konuda çalışmanın hazırlanmasında ağırlıklı olarak Rusça basılı kaynaklar ve makaleler kullanılmıştır. Ayrıca, Gnesina'ya ilişkin literatür ve piyano öğretim yöntemleri üzerine döküman incelemesi yapılmıştır. Ek olarak, bazı piyano ustalarının yönetsel çalışmalarının da taraması yapılmıştır. Çalışmada, literatür tarama ve müzikal analiz yöntemleri bir arada kullanılmıştır. "Piyano Alfabeti" albümü, çalışmanın yazarı tarafından farklı yaş gruplarından öğrenciler için yaklaşık 20 yıl boyunca öğretim materyali olarak kullanılmıştır.



Fotoğraf 1. Elena GNESİNA <https://rrc-ural.ru/150-let-e-f-gnesinoj>

Elena Gnesina'nın Hayatı Ve Sanatsal Faaliyeti

Seçkin Rus orkestra şefi ve besteci Yevgeny Svetlanov'a (Gnesina, 2003, s. 154) göre, "Elena Fabianovna'nın hayatı, sanata ve insanlara yönelik yorulmak bilmeyen, fedakâr ve devasa ölçekte

hizmetin nadir bir örneğidir". Uzun yıllar süren pedagojik faaliyetleri süresince Gnesina, dünya çapında ün kazanmış birçok besteci, piyanist, müzikolog ve pedagoğ yetiştirmiştir. Bunlar arasında Boris Çaykovski (1925–1996), Lev Oborin (1907-1974), Gennady Rojdestvensky (1931-2018), Yevgeny Svetlanov (1928-2002) ve diğerleri bulunmaktadır.

Elena Fabianovna Gnesina 18 Mayıs 1874'te Rusya'nın Rostov-na-Donu şehrinde doğdu. Rittih Gnesina'ya (2003, s. 9) göre, babası Fabian Osipoviç, hahamlık görevini bankadaki işiyle birlikte yürütüyordu, annesi ise Bella Isaevna iyi bir piyanistti ve muhteşem bir koloratur soprano sesine sahipti. Gnesin ailesinin dokuz çocuğundan beşi hayatlarını müziğe adanmıştır. Elena'nın kardeşleri Evgeniya, Maria, Elizaveta ve Olga da onun gibi Moskova Konservatuvarı'nda eğitimi alarak profesyonel müzisyenler olmuşlardır.⁷ Beş Gnesin kız kardeş, hayatları boyunca birlikte yaşamış, eğitim almış ve kendilerini tamamen okuldaki pedagojik çalışmalara adanmışlardır.⁸

1886'da Gnesina, Profesör E. Langer'in⁹ sınıfında Moskova Konservatuvarı'na kabul edildi. Daha sonra V. I. Safonov'un¹⁰ ve F. Busoni'nin sınıflarında piyano eğitimi aldı. "Ünlü Rus besteci Sergey Taneyev, Gnesina'ya kontrapunkt dersleri vermiştir ve A. S. Arensky'den armoni dersleri almıştır" (Potemkina, 2024, s. 16). "1893 yılında Gnesina, Profesör P. Shlözer'in¹¹ sınıfından gümüş madalya ile konservatuvardan mezun olduktan sonra solo piyanist ve akompanyatör olarak konser vermeye başladı" (Gnesina, 2003, s. 11). 19. yüzyılın 90'lı yıllarında, Gnesina aktif bir konser hayatı sürdürüyordu. "Bu dönemde Gnesina, Moskova'da ve diğer şehirlerde, başta Scriabin'in eserleri olmak üzere bestecilerin yeni eserlerini tanıttığı birçok konser verdi" (Bulatova, 1976, s. 9). Potemkina'ya (2024, s. 13) göre, ünlü Ferruccio Busoni,¹² Gnesina'nın konser piyanisti kariyerine sahip olacağını öngörmüştü. Bu konuda Gnesina (2021, s. 37), "Ferruccio Busoni, bir yıl boyunca Moskova Konservatuvarı'nda profesör olduğu dönemde, bana yurtdışına onunla birlikte taşınmamı

⁷ Evgeniya Fabianovna Savina-Gnesina (1870-1940), Moskova Konservatuvarı'nı gümüş madalya ile bitirmiş, piyano ve müzik teorisi alanında seçkin bir pedagoğdur. Maria Fabianovna Gnesina (1874–1918), konservatuvardan mezun olduktan hemen sonra, Gnesin eğitim okulunun kuruluşundan itibaren Müzik Okulu'nda çalıştı. Elizaveta Fabianovna Gnesina-Vitachek (1876–1953), beş kız kardeşin tek kemancısıdır. 1901 yılında Moskova Konservatuvarı'ndan I. V. Grzhimali'nin sınıfından mezun olduktan sonra, kardeşlerinin okulunda keman sınıfını kurdu ve elli yılı aşkın süre boyunca Okulun yaylı çalgılar bölümlerini yönetti. Olga Fabianovna Aleksandrova-Gnesina (1881–1963), Gnesin Okulu'nu bitirdikten sonra altmış yıldan fazla bir süre Gnesin eğitim kurumlarında piyano dersleri verdi.

⁸ <https://www.gnesina-museum.com/elena-gnesina-i-semya-gnesinyh>

⁹ 1886'da Gnesina, Profesör E. Langer'in sınıfında Moskova Konservatuvarı'na kabul edildi.

¹⁰ Vasiliy İlyiç Safonov (1852-1918), Rus şef, piyanist, pedagoğ ve toplum aktivistiydi.

¹¹ Paul de Schlözer (1841- 1898), Alman kökenli Polonyalı piyanist ve pedagoğtur.

¹² Ferruccio Busoni (1866-1924), İtalyan besteci, piyanist, orkestra şefi ve müzikologdur.

ve konser piyanisti olarak faaliyet göstermemi ısrarla telkin etti” ifadesini kullanmıştır. Ancak Gnesina, pedagojik faaliyetlere büyük ilgi göstermiş ve kendini pedagojik çalışmalara adanmıştır. 1895 yılında, Gnesin kız kardeşler Moskova’da Gagarin Caddesi’nde “E. ve M. Gnesin Müzik Okulu”¹³ adlı özel müzik okulu açtılar. Tropp’a (2021, s. 35) göre, okulun binası, ünlü politikacı ve önde gelen ekonomist V. K. von Schlippe’ye aitti. Piyanoyu ise tanınmış hayırsever ve Moskova’nın eski tüccar ailelerinden birine mensup zengin bir fabrikatör olan Alexander Pavloviç Kaverin finanse etmiştir. Ayrıca, okulun Halk Eğitim Komiseri A. V. Lunacharsky’nin desteğiyle açıldığı da bilinmektedir.

1901 yılında okulun ilk mezunları arasında Gnesina’nın kız kardeşi Olga ve o sırada Moskova Konservatuarı’nı keman sınıfını bitiren kız kardeşi Elizaveta, Gnesin Müzik Okulu’nda öğretmenlik yapmaya başlamışlardır. Piyano ve keman bölümlerinin yanı sıra, okulda çello sınıfı da açılmış ve düzenli olarak solfej ve koro dersleri verilmiştir. Rittih’a (Gnesina, 2003: 12) göre “Bu durum, okulu Moskova’daki diğer özel eğitim kurumlarından önemli ölçüde farklı kılıyordu”

İlk on yılın sonuna gelindiğinde, Gnesin okulu Moskova’nın müzik okulları arasında önemli bir yer edindi. Tropp’a (Gnesina, 2021, s. 35) göre, her yıl okul öğrencileriyle halka açık konserler düzenlenirdi ve Gnesina’nın konservatuvardan arkadaşları S. Rachmaninov ve A. Scriabin sıklıkla bu konserlerin konuklarıydı.

1917 yılında Gnesina, piyano için *Маленькие Этюды Для Начинающих* (Başlayanlar İçin Küçük Etütler) yazmıştır. Daha sonra *Первые Шаги* (İlk Adımları), *Фортепианная Азбука* (Piyano Alfabetesi), *Альбом Детских Пьес Для Фортепиано* (Piyano için Çocuk Parçaları Albümü), *Подготовительные Упражнения К Различным Видам Фортепианной Техники* (Piyano Tekniğinin Çeşitli Türlerine Hazırlık Alıştırmaları) gibi piyano albümleri besteleyip eğitim dağarcığının oluşturulmasında önemli katkı sağlamıştır. Ayrıca Gnesina, *Музыкально-Теоретическая Библиотека*¹⁴ ve *Общество Свободной Эстетики*¹⁵ gibi toplulukların çalışmalarına aktif olarak katılmıştır.

Rusya’daki Ekim Sosyalist Devrimi ile ilgili sosyo-politik olaylar sonucunda, Gnesina okulunun müzik pedagojik sisteminin yapısında değişiklikler yaşanmıştır. “1 Temmuz 1918’de Narkompros’ta, Elena ve Evgeniya Gnesina’nın yanı sıra diğer birçok seçkin müzisyenin aktif

¹³ Monogramda iki baş harfin altında üç kız kardeşin ismi yer almaktadır.

¹⁴ Müzik Teorisi Kütüphanesi

¹⁵ Özgür Estetik Derneği’nin

olarak çalıştığı Müzik Bölümü (Muzo) kurulmuştur” (Bulatova, 1976, s. 13). Bulatova’ya (1976, s. 13) göre, Müzik Fakültesi, müzik okullarının ilkökul, ortaokul ve lise (teknikum) olarak ayrılmasını öngören ülkedeki müzik eğitimi reformuna ilişkin materyaller hazırlamıştır. 1919 yılında Gnesin Okulu, devlet eğitim kurumları ağına dahil edilmiş edildi ve müdürü olarak Elena Gnesina atanmıştır.

1920’lerde, Gnesina biriktirdiği pedagojik deneyimleri sistematik hale getirerek, piyano çalma metodolojisi üzerine dernek kurdu. Bu derneğin çatısı altında hem piyano dersleri yapılıyor hem de piyano çalma metodolojisi ile ilgili seminerler düzenleniyordu. “O dönemde müfredatta metod dersi bulunmadığı için dernek faaliyetleri eğitimde hayati önem taşıyordu. Derneğin çalışmalarından elde edilen deneyim daha sonra metod dersinin oluşumunda kullanmıştır (Bulatova, 1976, s. 16). Böylece, “1920’lerin sonları ile 1930’ların başlarında ‘Piyano Çalma Metodolojisi’ adlı ders oluşturulmuştur” (Zakharenkova, 2020, s. 195).

1925 yılında eğitim kurumunun 30. yıl dönümünde, okula ve liseye Gnesin adı verildi ve Elena ile Evgeniya Gnesinler Sovyetler Birliği’nin onur sanatçısı unvanını aldı.¹⁶ Ünlü Rus piyanist ve besteci Tihon Khrennikov’a (Gnesina, 2003, s. 6) göre, “Gnesin kardeşler, haklı olarak onların adını taşıyan okul, konservatuvar ve enstitü gibi benzersiz bir müzik eğitim kurumları sisteminin temelini attılar”. “1930’ların sonlarına gelindiğinde Elena Gnesina, Gnesin Okulu ve Lise temelinde kurulan Müzik ve Pedagoji enstitüsünü yönetiyordu” (Titova & Sarayeva, 2022, s. 182).

İkinci Dünya Savaşı sırasında birçok öğrenci ve öğretmenin savunma çalışmalarına katılmasına ve cephede savaşmasına rağmen, Gnesin eğitim kurumu faaliyetlerini sürdürdü ve bu dönemde, Tropp’a (Gnesina, 2021, s. 30) göre, “Gnesina’nın çabaları sayesinde, Gnesin Enstitüsü’nün öğrenci ve öğretmenlerinin çoğu tahliye edildikten sonra Moskova’ya dönebildi ve çalışmalarına başlayabildi. Enstitünün geri dönen ilk öğretmenleri arasında G. G. Neuhaus da vardı”.

1944’de, Elena Gnesina okulun birçok öğretmeni ile birlikte “Moskova’nın Savunması İçin” madalyasıyla ödüllendirildi. Aynı yılda Sovyet hükümetinin kararıyla Gnesinlerin adını taşıyan Müzik Pedagoji Enstitüsü (GMPI) kuruldu. 1994 yılında bu okul Gnesin Rusya Müzik Akademisi (RAM) olarak yeniden adlandırıldı. Hayatının son yıllarına kadar Elena Gnesina, yaşamının anlamı haline gelen eğitim kurumunda çalışmaya devam etti (Titova & Sarayeva, 2022, s. 183).

¹⁶ <https://rrc-ural.ru/150-let-e-f-gnesinoj>

“Piyano Alfabeti” Ve Önsözdeki Bazı Pedagojik İlkeler

“Piyano Alfabeti” albümü ilk kez 1932 yılında yayınlanmıştır ve 40 küçük etüt ve piyesten oluşmaktadır. 1940 yılında ise albümün eser sayısının 50’ye çıkarıldığı altıncı baskısı yayınlanmıştır. Bugün albümün toplamda ondan fazla baskısı vardır.¹⁷

Albümün oluşturulmasında pedagoji derneğinin öğrencilerinin de aktif rol aldığı bilinmektedir. “Öğrenciler, kendi öğrencileriyle çeşitli etütler üzerinde çalışırken, metod derslerinde Elena Fabianovna ile birlikte bu egzersizlerin artılarını ve eksilerini tartışarak kendi çözümlerini önerdiler, düzeltmeler yaptılar ve belirli durumlarda Elena Fabianovna bu düzeltmeleri kabul etti” (Zakharenkova, 2020, ss. 194-195).

“Piyano Alfabeti” albümünün ilk baskısına Elena Gnesina tarafından yazılmış önsöz eklenmiştir. Gnesina’nın yöntem içerikli çalışmaları arasında önemli bir yer tutan önsöz, başlangıç seviyesindeki öğrencilerle çalışmanın bazı pedagojik ilkelerini özetlemektedir. Önsözde, temel pedagojik ilkeler ve albümle çalışma konusundaki öneriler sunulmuştur. Bu bağlamda, piyano öğretmenleri için Gnesina’nın kılavuz olduğu söylebilir.

“Piyano Alfabeti’ne önsöz, başlangıç seviyesindeki öğrencilerle çalışan bir öğretmen için pratik bir kılavuz olan metodolojik bir not niteliğindedir. Yazarın bu önemli eğitim dönemine dair birçok mevcut konu hakkındaki görüşleri ve inançları, piyano üzerindeki temel becerilerin geliştirilmesi için gerekli uygun bir sıra içinde sistematik olarak düzenlenmiştir”
(Bulatova, 1976, s. 19).

İlk olarak önsözün metni 1943 baskısında yer almıştır, daha sonra 1954 yılında Gnesina tarafından revize edilmiş ve sonraki baskılarda değişiklik yapılmadan basılmıştır. Gnesina’nın (2012, s. 6), “Piyano Alfabeti” kitabının önsözündeki ilkeleri özetle şunlardır:

- Söz konusu albümü oluşturan küçük etütler ve piyesler, başlangıç seviyesindeki öğrenciyle ön hazırlık çalışmaları yapıldıktan sonra kullanması gereken eğitim materyalidir.
- İlk iki-üç hafta boyunca, öğretmen öğrencinin işitsel ve ritmik becerilerini geliştirmeye odaklanmalı, onu nota simgesi ve porte ile tanıştırmalıdır. Notalardan çalmaya ancak öğrenci klavyede özgürce gezinebildiğinde ve notaları rahatça söyleyebildiğinde başlayabilir.

¹⁷ Bugüne kadar, Rusya’da Piyano Alfabeti albümü 2012 yılında MPI (Musik Produktion International) yayınevi tarafından basılmış, ardından aynı yayınevi tarafından 2019 yılında yeniden yayımlanmıştır. 2014 yılında Feliks yayınevi tarafından, 2018 ve 2022 yıllarında Planeta Muziki yayınevi tarafından yayınlanmış ve yine bu yayınevi tarafından 2024 yılında tekrar basılmıştır.

Öğrenciye piyano eşliğinde şarkılar söylenmeli ve klavyede farklı seslerden küçük melodiler çalınmalıdır.

- Öğrenci doğru şekilde sandalyede oturmayı öğrenmeli ve ilk temel çalma hareketlerini kavramalıdır. Çalma esnasında öğrencinin vücudunun pozisyonu kambur, dirsekler ve eller aşağı sarkık ve gergin olmamalıdır. Küçük çocuklar için ayaklarının altına bir tabure koymak gereklidir.
- Gnesina'ya (2012, s. 6) göre, eğitimcilerin "Öğrencide omuz, ön kol ve bilekte özgürlük hissi geliştirmeye çalışmasını, elin ağırlığının parmak uçlarında yoğunlaştığını hissetmesini" tavsiye etmektedir.
- Albümdeki etüd ve piyeslerin sıralanması ilkesi, başlangıç seviyesindeki becerilerin kademeli olarak geliştirilmesini amaçlamaktadır.
- Albümdeki etütlerin ve piyeslerin sıralama ilkesi, her bir elin bağımsızlığını sağlamaya yöneliktir.
- Albümdeki etüd ve piyeslerin sıralama ilkesi, her bir elin bağımsızlığını sağlamaya yönelik olup, bu da enstrümanın hızlı ve özgür bir şekilde kavranmasına olanak tanır.
- Doğru hislerin ve temel hareket becerilerinin geliştirilmesi için, ilk etüdlere öğrenciye klavye üzerinde ayrı ayrı sesler olarak, yani non legato şekilde verilmelidir.
- Öğrenci, klavyeye rahatça ve yumuşak bir şekilde elini yerleştirmeyi ve sesi çıkardıktan sonra eli kolayca kaldırmayı öğrendiğinde; üçüncü, ikinci ve dördüncü parmaklarla tuşlara basarak ses çıkarmayı ve ardından birinci ve beşinci parmaklarla beşli veya altılı aralıklarını birlikte çalmayı başardıktan sonra, iki, üç ve daha fazla ses içeren legato ile çalmaya geçmek uygun olacaktır.
- Legato çalarken, elin pozisyonuna (dirsekte hafifçe yuvarlanmış ve serbest durumda) ve parmakların (hafifçe yuvarlanmış ve siyah tuşlara yakın yerleştirilmiş) durumuna dikkat etmek gereklidir.
- Öğretmen, nota metninin maksimum doğrulukta icra edilmesini ve iyi bir ses kalitesinin sağlanmasını hedeflemelidir. Her türlü dikkatsizlik ve özensizlik (sus işaretleri atlanması, yanlış parmak numaralarının kullanımı, parçayı sonuna kadar dinlememe, ritim hataları vb.), öğretmen tarafından eğitim sürecinin ilk adımlarında göz ardı edilirse, öğrenciye kötü alışkanlıklar kazandırır ve bu alışkanlıklardan öğrenciyi ileriki öğrenme sürecinde vazgeçirmek zor olabilir.

“Piyano Alfabeti” nde Gnesina, doğru pedal kullanma tekniğinin öğretilmesine de büyük önem vermektedir. Önsözünde Gnesina (2012, s. 108), “Metindeki dikkatsizliklere ve özellikle dikkatsiz pedal kullanma, pedale sürekli basma alışkanlığına karşı çok titizim. Sürekli pedalı kullanmak, her şeyi tek bir renkle boyamak gibi yanlış bir alışkanlıktır” şeklinde bir açıklama yapmıştır.

Albümün No. 43, No. 48, No. 49 ve No. 50 numaralı etütleri, öğrencilerin piyano pedalını kullanma becerisini geliştirmeye yöneliktir. Gnesina No 35. etüdünde son üç ölçüde pedal işareti eklemiştir. Albümde gecikmeli pedal kullanma becerilerini geliştirmek için önemli materyaller bulunmaktadır. Örneğin, No. 48 *Маленький Педальный Этюд* (Küçük Pedal Etüdü) isimli eser bunlardan biridir. Önsözün yanı sıra, bazı etüt ve eserler için Gnesina’nın, etütlerin icra üslub artikülasyon özellikleri, el hareketlerinin özellikleri gibi konularda önerilerini içeren notları da bulunmaktadır. Örneğin, albümün başlarında Gnesina (2012, s. 7), “Virgül konulan her yerde eli kaldırmak” notunu eklemiş ve sus işaretleri ile ilgili “Suslar olduğu her yerde eli serbestçe kaldırın” yazmıştır. Albümdeki virgül işaretinin tüm 50 etüt ve piyeslere eklenmiş olduğunu belirtmeliyiz.

“Piyano Alfabeti” albümün temel pedagojik yönelimiyle ilişkili olarak Grohotov (2006, s. 76), “Elena Gnesina’nın ‘Piyano Alfabeti’ adlı eseri, bağlı çalma tekniği için hazırlık alıştırmalarını içerir. Örneğin, aktif parmaklarla önce iki, sonra üç, daha sonra dört ve beş ses bağlanarak çalınır. Bu bağlı olan ses grupları, elin kaldırılmasıyla birbirinden ayrılır” ifadesinde bulunmuştur.

“Piyano Alfabeti” albümündeki bazı etüt ve piyesler, pedagojik pratikte geniş popülerlik kazanmış ve başlangıç seviyesindeki piyano albümlerine dahil edilmiştir. Bunlar arasında, Aleksander Nikolaev, Sofia Lyakhovitskaya, Lidiya Yegorova ve Regina Siroviç ve diğer yazarların editörlüğünde hazırlanan albümler bulunmaktadır.

BULGULAR

Elena Gnesina’nın “Piyano Alfabeti” analizi temelinde pedagoji ilkeleri

Bu çalışmanın konusu, başlangıç seviyesindeki piyano eğitimi sürecinin öncelikleri ve belirlenen hedeflere ulaşma sonuçları doğrultusunda belirlenmiştir. Çalışmada, 19. yy’ın sonu ve 20. yy’ın ortalarında Rusya’da tanınmış piyanist ve pedagoğ Elena Gnesina tarafından bestelenen “Piyano Alfabeti” ele alınmıştır. Albümün içeriği, piyanistliğin basitten karmaşığa doğru kademeli olarak zorlukların arttığı ilkesi üzerine inşa edilmiştir. Neredeyse albümün tüm etütler ve piyesler periyod formunda yazılmıştır. İstisnalar, iki periyod içeren biçimde yazılmış No. 36, No. 43, No. 48, No. 49 ve No. 50. eserlerdir. Ayrıca, No. 2, No. 3, No. 4, No. 5 ve No. 6 etütleri dört ölçülü periyod

formunda yazılmıştır. Gnesina albümde genel olarak, Do Majör tonalitesi dışında yazılmış eserlerde, anahtarın yanında tonalitenin işaretlerini belirtmemiştir. Bu durumun, öğrenciyi erken eğitim aşamalarında teorik bilgilerle aşırı yüklememek amacıyla yapıldığı düşünülmektedir. Etüd No. 10'dan itibaren, yazar dinamik nüansları, örneğin crescendo ve diminuendo gibi nüansları kullanmaktadır.

Etüd No. 1'de temel ilke, sağ ve sol el ile dönüşümlü olarak çalmaktır. Etüdün melodisi, sağ ve sol el partileri arasında paylaştırılmıştır. Gnesina tarafından belirtilen parmak numarasına göre, etüdün üçüncü ve beşinci parmaklarla çalınması gerekir. Bu etüd örneğinde, farklı artikülasyon türlerinin (farklı ştrihlerin) melodik çizginin entonasyonunu nasıl etkilediği gösterilir. Piyano klavyesine hızlı alışmak ve mantıksal yetenekleri geliştirmek amacıyla, bu etüdün siyah tuşlar da dahil olmak üzere, farklı tuşlarla çalınması öğrenciye önerilebilir.

Etüd No. 2'nin müzikal materyali, staccato tekniğiyle tanışmayı hedefler. Üçüncü ve beşinci parmaklarla staccato tekniğinde çalmak, parmakların güçlenmesine katkı sağlar. Üçüncü parmakla eller arasında dönüşümlü olarak non legato çalmak, hem klavyede serbest yönelimi geliştirir hem de müzikal materyalin bütünsel algısını destekler. Bu etütte karakteristik teknik, dönüşümlü ellerle staccato çalma yöntemidir. Ayrıca etüd No. 2, tıpkı sonraki etüd No. 3 gibi, ritim duygusunun gelişimine katkıda bulunur.

Etüd No. 3'te, ana icra tekniği staccato'dur. Burada, etüd No. 2'de olduğu gibi, temel eğitimsel amacı, ellerin dönüşümlü kullanım metodudur. Etüdün bir diğer önemli yönü, öğrencinin melodi ile ritmik yapı arasındaki bağlantıyı kavramasıdır.

No. 4 ve No. 5 Etüdü, piyanistik hedefler ve müzikal yapı açısından birbirinin aynısıdır. Sadece, Etüd 4'te sağ eldeki tema, Etüd 5'te sol ele geçer. Etütlerde üç tuş legato ile çalınır. Bu etütler için Gnesina (2012, s. 8) şu notu bırakmıştır: "No. 4 ve No. 5 legato ve staccato ile icra edilmelidir".

Etüd No. 6'da (Nota 1), ellerin hareket koordinasyonu ile ilgili oluşabilecek zorluklardan dolayı, bu etüdün çalışılmasına ilerleyen seviyelerde başlanması tavsiye edilebilir. Burada sol elin tuşa basıldığı anda sağ elin hafifçe kaldırılması, sağ elin basıldığında sol elin kaldırılması gerekir. Böylece, eller klavyede dönüşümlü olarak kullanılmaktadır.¹⁸

¹⁸ Bu etüd çalışılmasıyla kazanılan beceriler, polifonik eserlerin, örneğin J.S. Bach'ın invensiyonları ve fügleri gibi icra edilmesinde önemli rol oynar.



Nota 1. E. GNESİNA. *Piyano Alfabeti, Etüd No. 6* <https://notes24.ru/instrumentyi>

Etüdler No. 7 ve No. 8 pedagojik hedefleri ve ilkeleri açısından birbirine benzerdir. Bu etüdlerde genel olarak staccato çalma teknikleri geliştirilir. No. 7 etüdünde, tenuto ştrih de vardır. Etüdlerde her bir sonraki ölçü sırayla sağ ve sol elle çalınır. Örneğin, ilk ölçü sağ elle, ikinci ölçü sol elle, üçüncü ölçü tekrar sağ elle çalınmaya devam eder. Bu, melodiyi çalarken öğrencinin bir elden diğerine geçişini dikkatle izlemesine yardımcı olur. Aynı şekilde, melodinin bir satırdan diğerine ‘zikzak’ şeklinde geçişi, No. 8. etüdünde de görülmektedir. Böylece, No. 7 ve No. 8 etüdler örneğinde öğrenci, melodiyi yalnızca yatay olarak değil, aynı zamanda dikey olarak da ‘okumaya’ alışır. Ayrıca, eller arasında dönüşümlü olarak staccato çalmak, bu etütlerde karakteristik bir tekniktir.

Etüd No. 9’da, Gnesina, hem iki elde aynı anda staccato’yu, hem de her elde sırayla iki nota legato ile çalmayı vurgulamıştır. Etüdün ikinci cümlesinde besteci, taklit (imitasyon) kontrpuan unsurunu eklemiştir. Örneğin, 5. ölçüde *sol-mi-do* notalarından oluşan motif önce sağ elle, 6. ölçüde ise sol elle tekrar edilir. Motifin *sol-mi* sesleri legato tekniğiyle bağlanmaktadır. Üçüncü *do* sesi staccato tekniğiyle çalınır. Bağ işareti altında yer alan iki tuş, ilk ses üstünde vurgulanarak çalınmalıdır. İkinci, *mi* tuşu daha hafif çalınır; bu ses, bileğin nazik bir şekilde yukarı kalkıp tuşa basılmasıyla elde edilir.

Etüd No. 10’un temel piyanistlik hedefi, iki tuşu birleştirerek ikinci tuştan yumuşak bir şekilde elin kaldırılmasını sağlamaktır. 1. ölçüde *mi* tuşu elin ağırlığıyla üstten çalınmalı ve bu sırada bilek yavaşça aşağı doğru inmelidir. Bu tuş, parmaklar bir tuştan diğerine ‘adım atıyormuş’ gibi, yumuşak ve baskı yapmadan çalınmalıdır. *Re* tuşunu daha hafif çalınmalı ve tuşa bastıktan sonra bileği yavaşça klavyeden kaldırarak yukarıya doğru hareket ettirilmelidir.

Etüd No. 11, No. 6 etüd ile benzerlik göstermektedir. Burada ellerin sırasıyla değiştirilmesine, virgül işaretine uygun olarak bileğin kaldırılmasına dikkat edilmelidir. Ayrıca, her notayı (tuşu) dikkatlice dinleyip net bir şekilde çalmak gerekmektedir.

Etüd No. 12'de, legato, staccato ve non legato gibi tüm temel ştrihler kullanılır. Etüdün son, 8. ölçü, artikülasyon kontrastına bir örnektir (Nota 2). Burada, sağ el partisinde *la-si* seslerinin bağlanmasından sonra ve sol sesinin alınmasından önce, sol el partisinde legato tekniği kullanılır. Yani tek bir ölçüde, legato ve non legato çalma teknikleri birleştirilir. Bu görünüşten basit bir etüd, hem önceden edinilen becerileri pekiştirmeye hem de artikülasyon kontrastı (aynı anda farklı ştrihleri) gibi piyano çalma tekniklerinin otomatikleşmesini sağlamaya yardımcı olur.



Nota 2. E. GNESİNA. Piyano Alfabeti, Etüd No. 12 <https://notes24.ru/instrumentyi>

Etüdlere No. 13 ve No. 14, sağ ve sol eller senkronize olarak çalar. No. 13 etütte hareket altılı (seksta) aralığından devam eder, 14. etütte ise onluk (desima) aralığından başlar. Bu etüdlere legato becerisinin geliştirilmesi bakımından önemlidir. Burada, legato iki tuş üzerinde çalınır. Örneğin No. 13 etüdünde, *mi-fa-mi-fa-mi* seslerinden oluşan motif legato tekniği ile çalınır. Ardından, 3. ölçüde *re-mi-re-mi* tuşları legato ile bağlanır ve aynı şekilde devam eder. Bu etüdün diğer önemli özelliği, ellerin zıt yönlerde hareket etmesi sırasında 'aynasal' tipi parmak aplikatür uygulamasının kullanılmasıdır.

Etüd No. 15, senkronizasyon becerisinin geliştirilmesi amacıyla bestelenmiştir. Etütte paralel ve karşıt melodik hareketler bir arada kullanılır. Burada temel hedef öğrencinin üç tuşu legato

teknikleriyle çalma becerisini geliştirmektir. Her ölçünün sonunda, ‘mikro’ motifi tamamladıktan sonra, Gnesina tarafından belirtilen virgül işaretine uygun olarak eli klavyeden kaldırmak gerekir.

Etüd No. 16, amaç ve hedefleri bakımından No. 13 ve No. 14. etüdlere benzemektedir. Bu etütte legato ve senkronizasyonlu hareketler gibi beceriler geliştirilir. Ayrıca zıt yönlerde ellerin aynı anda çalınması sırasında ‘aynasal’ parmak pozisyonları kullanılır. 1. ölçüdeki *mi-fa-mi-fa-mi* motifi (Nota 3), sağ elde diyatonik dereceler boyunca yukarıya doğru sekvens şeklinde gelişir.

Nota 3. E. GNESİNA. Piyano Alfabeti, Etüd No. 16, 1-4 ölçüler. <https://notes24.ru/instrumentyi>

Etüd No. 17'nin ayırt edici özelliği, eller arasındaki artikülasyon kontrastı ilkesidir. Artikülasyon kontrastı ilkesi, etüdün tüm ölçülerinde gözlemlenmektedir. İlk cümlesinde (1.- 4. ölçüleri), sağ eldeki staccato ve tenuto teknikleriyle çalınan *do-la* motifi, sol elde *mi-fa* legato olarak çalınır. İkinci cümlede ise (4. ölçü), sağ eldeki tema sol eldeki tema ile dikey olarak yer değişir. Böylece, sağ elde *do-la-si* seslerinden oluşan motif legato ile çalınırken, sol eldeki *sol-mi* tuşları staccato olarak çalınır.

Etüd No. 18 hakkında Gnesina (2012, s. 13) şunları belirtmiştir: “Üçlüleri güçlü parmaklarla çalın, suslarda ve virgüllerde eli serbest bırakıp kaldırın”. Bu etüd üçlü (tersiya) aralık tekniğinin geliştirilmesine yöneliktir. Tek elle iki tuşa aynı anda basılması, parmakların ve bileğin doğru pozisyonunun pekiştirilmesine yardımcı olur. Bu etüdü çalarken özellikle parmak uçlarının kullanımına özen gösterilmelidir. Örneğin, parmak eklemlerinin bükülmemesine dikkat etmek gerekir. Bununla birlikte, etüdü çalarken iki elin senkronize hareketi büyük önem taşır.

Etüd No. 19, el bileğinin doğru pozisyonunun güçlendirilmesine ve sabitlenmesine yöneliktir. Bu etüd, elden ele dönüşümlü olarak aktarılan *sol-mi-sol-mi-do* motifine dayanır. Bu motif legato teknikleriyle çalınır. Etüdün 5. ve 6. ölçülerindeki melodinin özellikleri, 1., 3. ve 5. parmakların

güçlenmesine ve bağımsızlığının artmasına, ayrıca parmakların senkronize motor becerilerinin gelişmesine katkıda bulunur.

Yapı olarak tek sesli olan **Etüd No. 20**, legato, staccato ve non legato gibi temel piyano çalma tekniklerini pekiştirmeyi hedefler. İlk iki ses olan *do-si*, parmaklardan parmaklara 'adım atar' gibi legato olarak çalınır. Bu sırada, si notasını çaldıktan sonra bilek esnek bir şekilde yukarı kalkar ve ardından parmak tuştan ayrılır. İlk cümlelerin bulunduğu sağ elindeki melodi daha sonra sol ele geçer. Burada tüm ştrihlerin, virgüllerin ve dinamik nüansların son derece dikkatli bir şekilde yerine getirilmesi gerekir.

Etüd No. 21, bir dizi teknik zorluğu içermektedir. Öğrenci bu etüd üzerinde çalışmaya, "Piyano Alfabeti" albümünün önceki materyalini yeterli düzeyde öğrendikten sonra başlamalıdır. Sağ ve sol el partilerdeki artikülasyon kontrastının netliği bu alıştırmanın ana amacıdır. Bu bağlamda, bestecinin belirlediği ştrihlerine, virgüllere ve dinamik nüansların uygulanmasına titizlik göstermelidir. Ayrıca, etüdün 5. ölçüde (Nota 4), sağ elin melodik temasının sol el partisine geçmesi, hem sağ hem sol elin motor becerilerinin eşit derecede gelişimine katkı sağlar.



Nota 4. E. GNESİNA. Piyano Alfabeti, Etüd No. 21, 5-8 ölçüler. <https://notes24.ru/instrumentyi>

No. 22 etüdünün melodik teması, beş ve daha fazla tuşun legato tekniğinde çalınmasına dayanmaktadır. Melodinin eller arasında dönüşümlü olarak sırayla aktarılması, her iki elin bağımsızlığının gelişmesine katkıda bulunur. Benzer melodik gelişim ve piyanistlik ilkeleri, No. 6., No. 10., No. 11. ve No. 19. etüplerinde de yer alır.

Etüd No. 23 Sol Majör tonalitede yazılmıştır.¹⁹ Burada genel olarak non legato tekniği kullanılmıştır. Etüdün dokusu, sağ ve sol el partileri arasında solo melodi ve eşlik olarak ayrılır. Bu bağlamda, bu etüdü çalarken melodinin anlamlı bir şekilde entonasyonunun ve bütünlüğünün sağlanması gerekir. *Mi-fa diyez-sol-si-re* seslerden oluşan melodiyi, 4. ölçüdeki kadans anına doğru



Nota 5. E. GNESİNA, *Piyano Alfabeti, Etüd No.26, Маленький Марш, 1-4 ölçüler* <https://notes24.ru/instrumentyi>

yükselen tek melodik hat olarak çalmak gerekir. Bu etüdün ikinci cümlede (4-8 ölçüler), çift notaların çalınması sırasında aralıklarının üst notalarının dinlenilmesi ve vurgulanması gerekir.

Etüd No. 24, sol ve sağ el arasındaki artikülasyon kontrastı becerisini pekiştirmek için geliştirilmiş bir eserdir. Bu şekilde, 1-2 ölçülerde sol elde legato tekniğiyle çalınan do ve si notalarının arka planında, sağ elde staccato tekniğiyle *mi* ve *fa diyez* notaları çalınır. 2. ölçüde, öğrencinin forte'den piano'ya doğru dinamik azalma (decrescendo) sağlayarak çalması gerekmektedir.

Etüd No. 25'te, legato, staccato ve non legato gibi temel çalma teknikleri görülmektedir. Burada Gnesina, taklit tekniğinin elementleri kullanmıştır. Örneğin, sağ eldeki *do-si-re* başlangıç motifine karşılık gelen *fa diyez-mi-re-sol* motifi sol elde 2. ölçüde kullanır. Bu etüd örneğinde, Gnesina'nın her iki elde de bağımsızlığın gelişimine özellikle önem verdiği söylenebilir.

Albümün **No. 26** eseri *Маленький Марш* (Küçük Marş) adlı program başlığına sahiptir. Bu piyes, karmaşık artikülasyon ve koordinasyon becerilerinin geliştirilmesi için bestelenmiştir. Dolayısıyla öğrencilerin eseri çalışmaya başlamadan önce, bir önceki etüdüleri başarıyla tamamlamaları gerekir.

1. ölçüde sol elde *do-si-la-sol* seslerinden oluşan ostinato hareketinin arka planında, sağ el çift notalarla melodi seslendirmektedir (Nota 5). Bu eserin müzikal dilinin özellikleri, marş türüne ait özellikleri yansıtır.

¹⁹ Gnesina burada ve Do Majör dışında yazılmış diğer etütlerde, tonalite işaretlerini anahtarın yanında belirtmemektedir.

Etüd No. 27, akorları çalma becerisinin geliştirilmesi için bir örnektir. Bu etüdü çalarken ellerin ve bileklerin tamamen serbest olması hedeflenir. Ayrıca, 1. ve 2. ölçülerde birinci vuruştan üçüncü vuruşa kadar dinamik diminuendo'yu gerçekleştirmek de önem teşkil eder.

No. 28 ve **No. 29** etüdler, birinci, üçüncü ve beşinci parmakların gelişimine adanmıştır. No. 28 etüdü ile ilgili Gnesina (2012, s. 17): "Beşinci ve üçüncü parmaklara dayanarak ilk parmakla tuşa hafifçe dokunun. Birlik notalarından önce eli serbestçe kaldırın" açıklamasını yapmıştır. Bu etütlerin doğru çalınması, 1., 3. ve 5. parmakların bağımsızlığının gelişimine katkıda bulunur (Nota 6, 1.-4. ölçüler).



Nota 6. E. GNESİNA. Piyano Alfabeti. Etüd No. 28, 1-4 ölçüler. <https://notes24.ru/instrumentyi>

Etüd No. 30'un temel piyano tekniği, beş tuşunu legato ile bağlamak ve son notayı yumuşak bir kaldırmayla gerçekleştirmektir. Bu etütte tüm virgül işareti konulan her yerde klavyeden eli kaldırmak gerekir. Legato tekniğinde, ikinci ve üçüncü parmaklarla *si-do-si-do-si* motifini çalarken, do tuşuna yumuşak şekilde basmak gereklidir. 2. ölçüde aynı motif sol elde taklit şeklinde tekrarlanır. Ayrıca, önceki etütte olduğu gibi parmak eklemlerini bükmemek ve tuşa doğru Ağırlığı vererek çalmak önemlidir.

Etüd No. 31, taklit tekniği unsurlarını içerdiği için, öğrenciyi benzer polifonik dokulara hazırlamaya yardımcı olur. Tema, tonik akorun seslerine dayanır ve barok dönemi füglerinin temalarını anımsatır (Nota 7, 1.-4. ölçüler). Burada, legato ve staccato teknikleri arasındaki kontrastı özellikle vurgulamak gerekir.

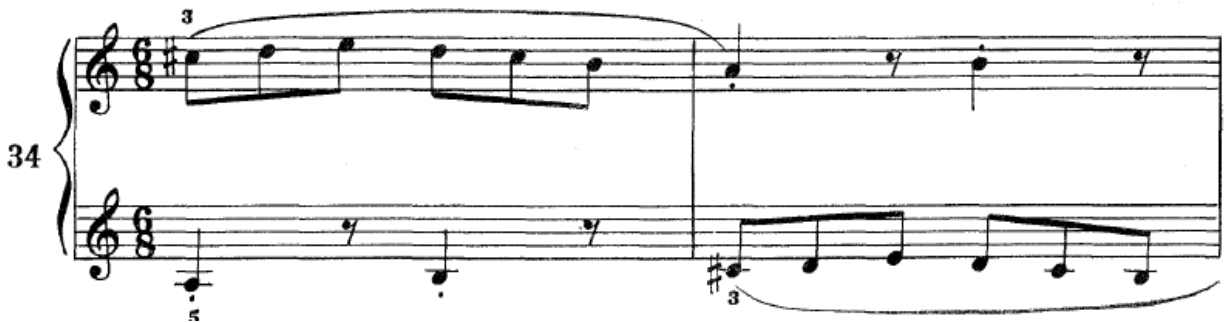


Nota 7. E. GNESİNA. *Piyano Alfabeti, Etüd No. 31, 1-4. ölçüler.* <https://notes24.ru/instrumentyi>

Etüd No. 32'nin doku yapısı ve melodinin 'zikzaklı' hareketleri, staccato tekniğini geliştirmeye yönelik olarak tasarlanmıştır.²⁰ Bu etüd, öğrencinin ellerinin serbest koordinasyon ve melodinin bir elden diğerine geçişini dikkatle takip etme becerilerini kazanmasına yardımcı olur.

Etüd No. 33, Sol Majör tonalitesinde yazılmıştır. Albümdeki diğer eserlerden farklı olarak, etüd, her biri sekiz ölçüden oluşan iki cümlelik periyod biçimindedir. Bestecinin virgülleri gösterdiği yerlerde, el yavaşça kaldırılır ve diğer elle tuşa basılarak birleştirilir.

Etüd No. 34 La Majör tonalitesinde bestelenmiştir. Bu etüd, albümün en sanatsal eserlerinden biri olarak, artikülasyon kontrastı becerisini geliştirmeye ve sağ ile sol el koordinasyonunu sağlamayı hedefler.²¹ Burada, legato ve staccato gibi piyano çalma teknikleri eşzamanlı olarak uygulanmaktadır. Yani, bir elde legato, diğer elde ise staccato olarak çalınır. Bu etüdü çalarken, 1. ölçüde sol elin üçüncü vuruşunda tam olarak suslar üzerinde kaldırılmasına özen gösterilmelidir. Benzer şekilde, 2. ölçüde, sol elde legato çalınırken, sağ elin suslar üzerinde kaldırılması gerekir (Nota 8, 1-2. ölçüler). Etüdün müzikal materyali, farklı piyano çalma tekniklerinin aynı anda çalınmasını geliştirir, ayrıca ellere hareket özgürlüğü kazandırır.



Nota 8. E: GNESİNA: *Piyano Alfabeti, Etüd No. 3, 1-2. ölçüler.*

²⁰ Benzer yapılar ve piyanistlik ilkeleri etüd No. 23'te de gözlemlenmektedir.

²¹ Bu etüdün farklı piyano albümlerinde sıklıkla yer almaktadır.

Etüd No. 35 Re Majör tonalitesinde bestelenmiştir. Bu etütte bazı melodik, ritmik ve icra etme zorlukları bulunmaktadır. Etüdün iki sesli dokusu, kontrast partilerinin gelişimine dayanır. Ellerin zıt yönde hareket etmesi, legato-staccato gibi kontrastlı artikülasyonlarla birleştiğinde, icrayı karmaşık hale getirerek zorlaştırır. Etüdün 4. ölçüsünde, tek tuş üzerinde parmak değiştirme tekniğinin kullanıldığı görülmektedir. Burada, kesintisiz legato'yu devam ettirmek için re tuşundaki birinci parmak üçüncü parmakla değiştirilir. 6-8. ölçülerde, doku akor tipi bir yapıya dönüşür. Burada, pedal ile birlikte her akordan sonra belirlenen virgüller üzerinde elleri nazikçe kaldırmak gerekir (Nota 8, 3-8 ölçüler).

Etüd No. 36, Sol Majör tonalitesinde yazılmış olup, biçim olarak eşit olmayan iki periyottan oluşan forma sahiptir. Birinci bölüm 10 ölçüden, ikinci bölüm ise 6 ölçüden oluşmaktadır. İkinci bölümdeki tonal kararsızlık, kromatik değişimlerden kaynaklanmaktadır. Bu etüt üzerinde çalışırken karşılaşılan temel zorluk, staccato ve legato gibi ştrihlerin aynı anda icra edilmesi gerektiğindedir.

Etüd No. 37, portamento tekniği becerisini geliştirmeye yöneliktir. Bu ştrih ile tekrar edilen *la-fa diyez-re-sol-do diyez* motifi, sol elde staccato ile çalınan *re-re* motifiyle aynı anda seslenir. Bu motifi, her kelimenin vurgulandığı konuşma cümlesi gibi ve tek bir nefeste çalınacak şekilde icra etmek gerekir. Etüdün icrası, öğrencinin dikkat ve konsantrasyonunu gerektirir.

Etüdüler № 38 ve № 39, çift notaları staccato ve tenuto tekniğiyle çalma becerisini geliştirmeye yöneliktir. Tersiyalar çalındığında, el tuştan tuşa, serbest ve hafif ağırlık hissiyle hareket etmelidir. Parmaklar tuşlara dokunduğunda, tuşa derin bir şekilde basılma hissi olmalı, el ve bilek yarım daire şeklinde hareketler yapmalıdır.

No. 38 Etütte, bulunan staccato ve tenuto ştrihlerine rağmen, tersiyaları entonasyonel olarak birleştirmek ve etüdün ilk motifi (1.-2. ölçüler) 'seslendirmek' gerekir. 2. ölçünün sonunda, do-mi aralığı üzerinde tenuto ile vurgulanan bitiş, motife tamamlanmış bir karakter verir (Nota 9). Bu etütte staccato tekniği uygulanırken ve elin oktav aralıklarına taşınması sırasında, bileğin klavyeden serbest bırakılması gerekmektedir.



Nota 9. E. GNESİNA. Piyano Alfabeti, Etüd No. 38, 1-4 ölçüler. <https://notes24.ru/instrumentyi>

Etüd No. 39, iki peş peşe çift sestem oluşan kısa motife dayanır. Motif, staccato ve tenuto tekniğinde çalınarak bir eldeki partiden diğerine geçer, bu da eller arasında bir ‘diyalog’ etkisi yaratır. Tenuto ile çalınan çift sesler, güçlü ve bükülmemiş parmaklarla çalınmalıdır.

Etüt No. 40, sol minör tonunda yazılmış olup legato ve staccato artikülasyonlarının eşzamanlı kullanımına dayanmaktadır. Tekrar eden dört notalı motif, kontrast ştrihleri tarafından dönüşümlü olarak icra edilir. 1. ölçüde staccato, 2. ölçüde ise legato ile devam eder. 3. ölçüdeki partilerin taklit tekniğinin gelişimi, aynı anda sağ elde legato ve sol elde staccato tekniği ile icra edilmektedir. 2. ölçüde, motifin son notası olan sol, sağ elde legato ile icra edilirken, sol elde *mi bemol* staccato tekniğiyle çalınır. Böylelikle, farklı piyano teknikleri aynı anda kullanılır.

Etüd No. 41’de, önceki No. 8 ve No. 10 numaralı etütlerde olduğu gibi, artikülasyon kontrastı ilkesi gözlemlenmektedir. Burada, aynı anda legato ve staccato gibi temel piyano çalma teknikleri kullanılır. Sağ elde staccato tekniğiyle armonik aralıklar çalınırken, sol elde legato tekniğiyle aşağı doğru motif çalınır: *do-si-la-sol*. Bu motif, tıpkı basso ostinato gibi etüdün son ölçüsüne kadar duyulur. Sağ eldeki parti, staccato tekniğiyle icra edilen iki sesli dokuya dayanmaktadır. Altılı, üçlü ve dördü aralıklar, hafif ve aynı anda sağlam, bükülmeyen parmaklarla çalınmalıdır. Etütteki aralıklar, notalarda belirtilen parmaklarla çalınmalıdır: 1/3-2/5 ve 1/3-1/4-1/5.

Gnesina (2012: 24), **Etüd No. 42** için “Legato ve staccato çalın” notunu yazmıştır. Etüd, baştan sona kadar tekrar eden *do-re-mi-fa-mi-fa-mi-fa-mi-fa-mi* motifine dayanmaktadır. Sol el partisi içindeki armonik aralıklar, kromatik değişim ve la minör tonalitesinin sapması ile karakterize edilir. Bu tür bir müzik dilinin çeşitliliği, öğrencinin armonik işitme yetisini geliştirmeye ve zenginleştirmeye katkıda bulunur. Bunun yanı sıra, etütte besteci crescendo ve diminuendo dinamik nüanslarının da olduğunu belirtmiştir.

No. 43 *Маленький Вальс* (Küçük Vals) adlı eser, Sol Majör tonalitesinde bestelenmiştir. Bu eser, her bölümü kendine özgü bir melodiyle karakterize edilen basit üç bölümlü formda yazılmıştır. Ölçek olarak küçük olmasına rağmen (24 ölçü), öğrencinin piyano çalma konusunda belli temel birikimlere ve piyano motor becerilere sahip olmasını gerektiren karmaşık bir müzik eseridir. Eserin birinci bölümünde (1.-8. ölçüler), sağ ve sol el partilerinde legato artikülasyonu kullanılmıştır. İkinci bölümünde (9.-15. ölçüler) tema, sol el partisinde yer alır ve legato ile çalınır. Bu anda sağ el partisinde aralıklar staccato ile çalınır. Bu eser, albümün önceki tüm eserlerinden farklı olarak pedal kullanımını içerir. Eserdeki temel zorluk, ellerin hareketinin koordinasyonu ve pedalin ikinci vuruşta kullanılmasıdır (Nota 10, 1-5 ölçüler).



Nota 10. E. GNESİNA. Piyano Alfabeti, Etüd No. 45, Маленький Вальс, 1-5 ölçüler. <https://notes24.ru/instrumentyi>

Etüd No. 44'de, portamento, staccato ve legato gibi ştrihlerin kullanımı gözlemlenmektedir. Öğrencinin sol el partisinin özgün melodik çizgisine dikkat etmesi önemlidir. Müzikal dokuda 'gizli' temayı vurgulayarak icra etme becerisi, daha karmaşık sanatsal piyano hedeflerini gerçekleştirmek için önemli bir beceridir.

Etüd No. 45, la minör tonalitesinde bestelenmiştir; birinci cümle natürel, ikinci cümle ise minörün armonik türünde bestelenmiştir. Bu etüdün müzikal yapısında özgün kontrapunktik partiler yer almaktadır. Etütte portamento, staccato ve legato gibi artikülasyon işaretleri bulunmaktadır. Farklı piyano tekniklerinin aynı anda kullanılması, bu partilerin kontrastını vurgulamakta ve icrada belirli zorluklar yaratmaktadır.

Etüd No. 46, Re Majör tonalitesinde bestelenmiştir. Etüdün müziksel materyali taklit tekniği üzerine kuruludur. Buradaki ana teknik, legato ve staccato gibi artikülasyon ştrihlerinin kombinasyonudur. İlk ölçüden itibaren bu ştrihler burada eşzamanlı olarak kullanılır. Bu etüd, öğrencilerin polifonik (kontrpuan) dokuyu işitme yeteneğini geliştirmeye yöneliktir.

Etüd No. 47, Re Majör tonalitesinde bestelenmiştir. Bu eser piyanistik performans açısından bazı zorluklar içermektedir. Buradaki icra zorluğu, bizzat taklit öğeleriyle polifonik müzik dokusundan kaynaklanmaktadır. 1. ölçüde ikinci vuruş, sol el partisindeki stretto tekniği ile girer ve sağ eldeki melodi için kontrapunkt oluşturur.

Eserin dokusu ne kadar akışkan karakter taşırsa da, 4. ölçüde yarım kadansın belirgin duraklaması net bir şekilde duyulmaktadır. Burada, dominant akorundan ve virgülle belirtilmiş olan duraklamadan sonra elleri yumuşakça klavye üzerinden kaldırmak gerekir. Etüdün son iki ölçüsünde ise (7. ve 8. ölçüler) sağ elde net bir non legato ifadesi gerekmektedir.

'Piyano Alfabeti' albümünün son üç etüdü olan No. 48, No. 49 ve No. 50 etütler, pedallama tekniğinin öğrenilmesine yöneliktir.

Etüd No. 48, *Маленький Педальный Этюд* (Küçük Pedal Etüdü) adlı eseri Sol Majör tonalitesinde bestelenmiştir. Bu etüd için öneri olarak Gnesina (2012, s. 27), “Pedala bastıktan sonra, sol el esnek bir şekilde sağ elin üzerinden geçirilir” notunu yazmıştır. Eserde, beşinci parmaktan ikinci parmağa hafif dairesel bir hareketle geçiş yapılır, ardından ikinci parmaktan beşinci parmağa geri geçilir. Etüd, basit üç bölümlü formda yazılmıştır. Birinci bölümde (1.-8. ölçüler) sol elin ana teması, ikinci bölümün (9.-16. ölçüler) dikey partisinde seslendirilir. Böylece, öğrenci bu tür örnekler üzerinde kontrpuan doku çalma becerilerini geliştirir ve yavaşça bu kompozisyon stiline alışır. Bulatova (1976, s. 38), etüdün ikinci bölümünün önemini vurgulayarak, bu bölümün bir dizi amacı karşıladığını belirtir: işitme gelişimi, el ve ayak hareketlerinin koordinasyonu, gecikmeli pedal kullanma becerisi.

No. 49 numaralı eser ***Педальный Этюд*** (Pedal Etüdü) başlığına sahiptir. Etüd, Fa Majör tonalitesinde ve basit iki bölümlü formda bestelenmiştir. Bu eserdeki icra tekniklerinin öğrenilmesinde en önemli amaç, ellerin ve pedalın koordineli hareketlerinin geliştirilmesi ve bu hareketlerin otomatik hale getirilmesidir. Eserin yumuşak karakterini, eşlik bölümünün müzikal özelliği ve müzikal dokunun akıcılığı belirler. 1.-3. ölçülerde, sağ el partisi yatay hattı, legato olarak icra edilen aralıklarla sağlanır, sol el partisinde ise *do-fa-do* notaları portamento tekniğiyle icra edilir. Burada pedal kullanımı, etüdün müzikal dolgunluğunu ve dokunun zenginliğini artırır. Pedal burada ölçünün 2. ve 3. vuruşlarını birleştirir. Pedal, ölçünün ikinci vuruşunda alınır ve dördüncü vuruşunda kaldırılır. Etüdün zorluğu, legato, portamento ve staccato tekniklerinin eşzamanlı olarak pedal kullanımıyla birleştirilmesinde yatmaktadır.

Etüd No. 50'nin başlığı ***Маленький Этюд на запаздывающую педаль*** (Gecikmeli pedal üzerinde Küçük Etüd) olarak adlandırılmıştır. Etüd Sol Majör tonalitesinde bestelenmiştir. Etüd, doku açısından birbirinden farklı iki periyotdan oluşmaktadır. İlk sekiz ölçü, koral tarzını andıran dikey akorlardan oluşurken (Nota 11, 1.-4. ölçüler), ikinci periyod romantik doku stilinde melodik olarak bölünmüş akorları içerir (Nota 12, 11.-13. ölçüler).



Nota 11. E: GNESİNA: Piyano Alfabeti, Etüdü No. 50, Маленький Этюд на запаздывающую педаль 1-4 ölçüler. <https://notes24.ru/instrumentyi>



Nota 12. E: GNESİNA: Piyano Alfabeti, Etüdü No. 50, Маленький Этюд на запаздывающую педаль 9-11 ölçüler. <https://notes24.ru/instrumentyi>

Bu etüdü ile ilgili Gnesina (2012, s. 29), iki not yazmıştır. Birincisi, mevcut olan egzersizle (Nota 13) doğrudan ilişkilidir: "Pedal, sürenin yarısında hafifçe basılır ve yeni bir ses ortaya çıktığı anda kaldırılır". İkinci notta ise Gnesina (2012, s. 29), "Pedala bastıktan sonra, pedalda devam eden yeni net sesi duymak için ellerinizi virgüllerin üzerinde kaldırın" yazmıştır.



Nota 13. E: GNESİNA: Piyano Alfabeti. Ekzersiz. <https://notes24.ru/instrumentyi>

SONUÇ VE ÖNERİLER

Genel olarak, Elena Gnesina'nın 'Piyano Alfabeti'nin içeriği analizi sonucunda albümün gelişim amaçlı öğretim niteliğinde olduğu söylenebilir. Albüm, başlangıç seviyesindeki piyanistlerin profesyonel piyano becerilerini geliştirmeleri için değerli metodik bir materyaldir. Tüm eserler bir şekilde birbirleriyle bağlantılı olup, albüm sistematiklik ve tutarlılık özellikleriyle karakterize edilir.

Ayrıca albüm, basitten karmaşığa prensibine dayanmaktadır ve halihazırda piyano becerileri olan öğrenciler için hazırlanmıştır.

‘Piyano Alfabetesi’nin genel amacı, legato, non legato, staccato, portato, tenuto gibi artikülasyon ştrihlerinin öğrenilmesi, her iki elde farklı artikülasyon ştrihlerinin eşzamanlı olarak çalınması becerisinin geliştirilmesi, pedal kullanım kabiliyetinin kazanılması ve taklit unsurları içeren polifonik dokuların çalınmasına alışılması için gerekli becerileri kazandırmaktır. Albümü dahil olan 50 etüd ve piyesin detaylı analizi temelinde, Gnesina tarafından kullanılan yöntemsel ilkeler şunlardır:

- Albümün içeriği, öğrencilerin müzikal ifade araçlarını anlamalarını ve piyano çalmanın teknik incelikleri aracılığıyla pratik uygulama becerilerini geliştirmeye yöneliktir.
- Başlangıç seviyesindeki öğrencilerle ilk piyano çalma biçimleri serbest el hareketleri ve non legato tekniklerini içermelidir. Gnesina tarafından belirtilen virgül işaretine ve sus işaretlerine göre, elin hafifçe klavyeden kaldırılması gerekmektedir.
- Albüm, ellerin bağımsızlığını ve koordinasyonunu geliştirmeye yönelik etütleri içermektedir.
- Legato çalma tekniğinin eğitimi, bağ işareti altındaki seslerin sayısının kademeli olarak artırılması ilkesine göre yapılandırılmıştır. Eğitim önce iki, sonra üç, ardından dört ve daha sonra beş sesin bağlanmasıyla başlamalıdır.
- Beş parmak genellikle beşli aralık çerçevesinde kullanılmalıdır.
- Bir eserde farklı piyano ştrihlerinin bulunması, benzerlik ve farklılıklarını anlamayı sağlar ve çalma hareketlerinin hassasiyetini ve duyarlılığını geliştirmeye yardımcı olur. Albüm, birleşik artikülasyon tekniklerinin (non-legato – legato – staccato; legato – staccato) icra becerilerini geliştirmeye yönelik eserleri içermektedir.
- Albümdeki bazı etütlerin müzikal içeriği, öğrencinin her iki elde zıt ştrihlerle (farklı artikülasyon ile) aynı anda çalma becerisini geliştirmeye yöneliktir. Örneğin, sağ elde non legato, solda legato veya sağ elde staccato, solda legato vb. (No. 12, 17, 24, 26, 37, 40, 45, 46 etüdler).
- Ellerin zıt yönlerde senkronize hareket ettiği ve “aynasal” parmak numaralandırmaya ilişkin materyal No. 13 ve No. 14 etütlerde bulunmaktadır.
- Albüm, polifonik dokuyla tanışmayı ve kontrpuan taklit tekniğini geliştirmeyi amaçlayan müzikal unsurları içermektedir (No. 21, 22, 30, 31, 34, 37, 46 etüdler).

- Etütler , No. 43, No. 48, No. 49 ve No. 50, öğrencilerin düz ve gecikmeli piyano pedalını kullanma becerilerini geliştirmeyi amaçlayan pedal işaretleri içerir.

Sonuç olarak, Elena Gnesina'nın 'Piyano Alfabeti' albümündeki etütlerin, başlangıç seviyesindeki piyano çalma becerilerini oluşturma sürecinin optimizasyonuna katkıda bulunduğunu söylenebilir. Elena Gnesina'nın sanatsal faaliyetleri, yeni bilimsel-pedagojik araştırmalar için ilgi çekici bir konudur. Bu çalışma, onun pedagojik ilkelerinin kapsamlı araştırılması için bir temel oluşturabilir. Bilimsel araştırmanın ayrı bir konusu olarak *Маленькие Этюды Для Начинающих* (Başlayanlar için küçük etütler) ele alınabilir. Ayrıca, Gnesina'nın *Подготовительные упражнения к различным видам фортепианной техники* (Piyano tekniğinin çeşitli türlerine hazırlık alıştırmaları) albümündeki metodik ilkelerin özelliklerinin incelenmesi de araştırmaya değer bir konu olarak öne çıkmaktadır. Ayrıca, bestecinin diğer piyano eserleri de araştırma konusu olarak ele alınabilir. 'Piyano Alfabeti' müzikal materyali, hem müzik eğitim kurumları için ek bir kaynak olarak, hem de mesleki eğitim kuruluşlarının faaliyetlerinde kullanılabilir.

KAYNAKLAR

- Braudo, I. A. (1961). *Artikulyatsiya*. Leningrad: Gosudarstvennoe muzikalnoe izdatelstvo.
- Bulatova, L. (1976). *Педагогические принципы Е. Ф. Гнесиной*. Moskova: Muzıka.
- Gnesina, E. F. (1979). *Фортепианная Азбука*. Nota. <https://notes24.ru/instrumentyi/fortepiano-sintezator-organ/etyudyi-uprazhneniya/gnesina-e.-fortepiannaya-azbuka.html>
- Gnesina, E. F. (2012). *Фортепианная Азбука. Сборник Упражнений для Начинающих пианистов. Сборник Пьес для детей*. Çelyabinsk: MPI.
- Gnesina, E. F. (2021). *Я привыкла долго жить.... Воспоминания, статьи, письма, выступления: Е. Ф. Гнесина* (V. V. Tropp, Ed.) Saint Petersburg: Lan: Planeta Muziki.
- Gnesina, E. F. (2003). *Елена Фабиановна Гнесина. Воспоминания современников*. (M. E. Rittih, Ed). 2. Basım. Moskova: Praktika.
- Goffman, İ. (1961). *Fortepiannaya İgra. Otveti Na Voprosı O Fortepiannoi İgre*. Moskova.
- Grohotov, S. (2006). *Как научить играть на рояле. Первые шаги*. Moskova: "Klassika XXI".
- Насиев, Р. (2020). *Temel Müzik Teorisi*. (A. Destan, Çev.) 7. Basım. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Kislitsın, N. A. (2009). Произношение, Артикуляция, Штрих – Метаморфозы Понятий В Науке и Музыкальной Практике. 182–186. <https://cyberleninka.ru>

Potemkina, N. A. (2024). On the 150th anniversary of the birth of Elena Fabianovna Gnesina: "The Music itself congratulates you!" (View from El.F. Gnesina's Memorial Museum-apartment). *Scholarly Papers Of Gnesina Russian Academy Of Music*, 1, 10–29. doi:10.56620/2227-9997-2024-1-10-29

Say, A. (2005). *Müzik Sözlüğü*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Smirnov, V. V. (2018). *Совершенствование Технических Навыков Студентов В Процессе Инструментальной Подготовки*. Irkutsk: "Irkutsk Bölge Pedagoji Eğitimi Koleji" Müzik ve Enstrümantal Eğitim Bölümü.

Solovyeva, A. (2016). Влияние личности Е. Ф. Гнесиной на развитие отечественной и мировой музыкальной педагогики. *Проблемы современной науки и образования*, 37(79), 103-106.

Stakhanova, N. P. (2020). Приёмы артикуляции в фортепианном исполнительстве. Tula: Tula Bölgesi Eğitim Bakanlığı "Tula Pedagoji Koleji".

Titova, O. A., & Sarayeva, L. P. (2022). Е. Ф. Гнесина – Основатель Российской Академии Музыки Имени Гнесиных. 2(34), 177-184. <https://cyberleninka.ru/>

Vahromeyev, V. A. (1971). *Элементарная Теория Музыки*. Moskova: Muzika.

Zakharenkova, E. I. (2020). In The Class Of Elena Fabianovna Gnesina. 192-196. doi:10.31862/2073-9613-2020-2-192-202

İnternet: Рок Академия Москворечье: <https://rock-academy.ru/samouchitel-fortepiano/muzykalnye-vyrazitelnye-sredstva-artikulyaciya-urok-13-samouchitelya-fortepiano> Erişim 13. 09. 2024.

Елена Гнесина и семья Гнесиных. Мемориальный музей-квартира Ел. Ф. Гнесиной: <https://www.gnesina-museum.com/elena-gnesina-i-semya-gnesinyh> Erişim 13. 09. 2024.

Şabalina, L. K. (tarih yok). К Юбилею Елены Фабиановны Гнесиной Из истории творческих связей. РРЦ: <https://rrc-ural.ru/150-let-e-f-gnesinoj> Erişim 13. 09. 2024.

EXTENDED ABSTRACT

This study is devoted to the study of the album 'Piano Alphabet', written by the outstanding pianist, teacher, composer and public figure of Russia and the Soviet Union Elena Fabianovna Gnesina.

Gnesina entered the history of Russian music as the founder of the Musical Pedagogical College and the Gnessin Musical and Pedagogical Institute. An outstanding pedagogue and methodologist, Gnesina created in Russia a unique multistage educational system aimed at educating professional musicians performers, teachers and scientists. Her sisters Eugenia and Maria Gnesina, professional

musicians, also took an active part. It should be noted that Gnesina's model of musical education, which includes a primary school for children, a college and a higher education institution, continues to function today in Russia, as well as in the countries of the former Soviet Union.

Along with this, Gnessin made a great contribution to the creation, so necessary in the first half of the 20th century in Russia, of a methodological repertoire for beginners, educational material for the development of piano technique, as well as artistic plays of varying degrees of complexity. Thus, Gnesina is the author of such albums as 'Little Etudes for Beginners in Four Notebooks', '6 Little Pieces for Piano', 'Piano Alphabet', 'Preparatory Exercises for Various Types of Piano Technique', 'Picture Pieces' and other works. She has also written 'Musical Dictations' and 'Duets for Little Violinists'.

The aim of the present study is to identify the pedagogical principles and provisions of Elena Gnesina on the basis of a detailed examination of the works in the album 'Piano Alphabet'. The method of the present study is to analyse the works on the album from the point of view of the pianistic art peculiarities. In this regard, we note that the study is limited to aspects of articulation, specifically such playing techniques as legato, non-legato, staccato, portato and tenuto. Additionally, the analysis considers issues related to hand freedom, coordination, and synchronization. At the same time, the analysis considers issues related to hand freedom, coordination and synchronisation. By necessity, the works on the album have also been analysed from a musical and theoretical perspective. This concerns, for example, the characterisation of the form of the etudes and the specifics of the texture. The latter is connected with Gnesina's frequent use of polyphonic texture with elements of imitation techniques. In connection with the set goal In the course of the research, scientific publications, books, articles, methodological works, data of official sources from the Internet were also studied. In addition, at the stage of analysis, the author relies on her own practical experience of using the album 'Piano Alphabet' in pedagogical practice.

'Piano Alphabet', written in 1930, contains 50 small etudes and pieces united by a common methodological orientation. The main feature of this album is the objective correspondence of the musical material with the development of a particular pianistic skill. All etudes and pieces of the album are built on the principle from simple to complex.

The preface written by Gnesina to the publication of 'Piano Alphabet' in 1943 has an important pedagogical purpose. This preface can be said to have a general meaning of some of her methodological principles and views on piano teaching. The main condition for starting practical

lessons on album etudes, as Gnesina noted in the preface, was the student's preparedness, his familiarity with the features of the piano and the presence of basic musical theoretical knowledge. In addition, in the preface, Gnesina talks about the correct seating of the student and the position of the hands, the importance of singing songs and singing to notes, freedom of the hands, careful attention to the execution of the musical text, and more. Gnesina believed that the very first exercises should include movements of the whole hand, and the first playing technique should be the technique of extracting sounds with the whole hand non legato.

In addition, Gnesina wrote recommendations and explanatory notes for some of the sketches and plays in the album. For example, the author writes about the need to freely raise your hand from the keyboard wherever a comma is placed, and also always raise your hand during pauses. In some notes, the author recommends performing the same etude with different techniques, such as legato and non-legato. She also recommends raising the hand before pressing a note of a whole duration. Gnesina's pedagogical recommendations on the correct use of the piano pedal are also important. In this regard, her recommendations for exercises and etudes on the use of the delayed pedal are particularly valuable.

Based on the analysis of the works of 'Piano Alphabet', we can say that the album is a kind of creative laboratory for Gnessina and is intended for the formation and development of initial piano playing skills. In each subsequent etude of Gnesin's album, using accessible and thoughtful musical material, he introduces the student to a new technical technique. Thus, the Etudes are systematized educational material for practicing articulatory techniques such as legato, non-legato, staccato and others. Moreover, the material focused on developing the skill of accurately performing contrasting playing techniques simultaneously with both hands is crucial. In addition, material aimed at developing the skill of accurately performing contrasting playing techniques with both hands at the same time is important.

It is fair to say that Complex of Etudes from the 'Piano Alphabet' album helps to optimise the process of developing initial piano playing skills.



Makalenin Türü / Article Type : Araştırma Makalesi/ Research Article
Geliş Tarihi / Date Received : 27.08.2024
Kabul Tarihi / Date Accepted : 10.09.2024
Yayın Tarihi / Date Published : 23.09.2023
DOI : <https://doi.org/10.51576/ymd.1539476>
e-ISSN : 2792-0178

İntihal/Plagiarism: Bu makale, en az iki hakem tarafından incelenmiş ve intihal içermediği teyit edilmiştir. / This article has been reviewed by at least two referees and confirmed to include no plagiarism.

BİR DİNÎ MÜZİK FORMU OLARAK KÂRLAR

BOL, Yasin ¹

DÜZBAŞ, Meriç ²

ÖZ

Gerek kârlar ile ilgili yapılmış lisansüstü tezlerde, gerekse konuyu ihtiva eden kitap, ansiklopedi maddesi ve makalelerde kârlara yönelik yapılmış olan başlıca tespit, bu formun din-dışı müziğe ait bir form olduğu yönündedir. Türk müziği repertuarında notaları mevcut tüm kârlar üzerinden bir inceleme yapıldığında, kârların çok büyük oranda din-dışı form olduğuna yönelik bir sonuca varılabilir. Nitekim 18. yüzyıldan sonraki bestekârların tamamının, kâr formunda eser bestelerken bu temel kabul üzere (din-dışı form) eserlerini inşa ettikleri ve din-dışı olma kaidelerini değiştirmedikleri görülmektedir. Bu çalışmada; hem Türk müziği repertuarında notası mevcut kârlar içinde hem de 21. yüzyıla intikal edememiş ancak eski fasıl mecmualarında tespit edilen dinî içerikli kâr örnekleri üzerinde durulmuş, yapılan tespit ve değerlendirmeler sonucunda ise geçmişte kâr formunun sadece din-dışı bir form olarak kullanılmamış olduğu, genele nispetle sayıları az da olsa dinî konuları ihtiva eden kârların mevcut olduğu tespit edilmiştir. Bu çalışma ile; kâr formunun

¹ Dr. Öğretim Üyesi, Anadolu Üniversitesi, Türk Müziği Bölümü, yasinbol@anadolu.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0002-5693-2857>

² Dr. Öğretim Üyesi, Anadolu Üniversitesi, Türk Müziği Bölümü, mericduzbas@anadolu.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0001-6594-2507>

sadece din-dışı bir form olduğuna yönelik yazılı kaynaklarda yer alan eksik bilginin bundan sonra yapılan çalışmalarda düzeltilmesi ve tamamlanması hedeflenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Kâr, Dinî müzik, Türk din müziği, Türk müziği.

KÂRS AS A FORM OF RELIGIOUS MUSIC

ABSTRACT

Both in academic graduate theses on kârs and in books, encyclopedia articles and articles on the subject, the main determination made about kârs is that this form is a form belonging to our non-religious music. An analysis of all the kârs in our repertoire can lead to the conclusion that the majority of kârs are non-religious forms. As a matter of fact, it is observed that all composers after the 18th century, when composing works in the form of kâr, built their works on this basic assumption (non-religious form) and did not change the principle of being non-religious. In this study, we have focused on the examples of kârs with religious content that we have identified both in the existing kârs whose notation has survived to the present day and in the old lyric (Fasıl) mecmuas that have not survived to the present day, and as a result of the determinations and evaluations made, it has been determined that the kâr form was not used only as a non-religious form in the past, and that there are kârs containing religious subjects, although their number is relatively small compared to the general number. With this study; it is aimed to correct and complete the missing information in the written sources that the kâr form is only a non-religious form in future studies.

Keywords: Kâr, Religious music, Turkish religious music, Turkish music.

GİRİŞ

Bilindiği üzere geleneksel Türk müziğine ait birçok farklı müzik formu bulunmaktadır. Bu müzik formlarının bir kısmının, geleneksel Türk müziğinin 16. yüzyılın ortalarında daha önceleri bağlantılı olduğu İslam/Ortadoğu ve Acem müzik geleneklerinden ayrılması suretiyle meydana çıkmaya başladığı ve bugün bilinen form yapılarına yakın bir şekle büründükleri görülmektedir (Behar, 2020: 11,19). Ancak Türk müziği repertuarında yer alan kârlar incelendiğinde, bir kısım kâr'ın İslam/Ortadoğu ve Fars müzik geleneklerinden Türk müziğine tevârüs etmiş olduğu

gözlemlenmektedir. Bu formun, eski geleneğin bir uzantısı olarak düşünülmüş olduğunun en önemli kanıtı, kâr formunda eser vermiş olan Türk müziği bestekârlarının, kâr formunun öncüllerini bestelediği düşünülen Abdülkâdir Merâgî'nin kullandığı biçim özellikleri ile kâr bestelemeleridir (Karaman, Akbulut, 2009: 406-407). Hatta Türk müziği bestekârları kâr formuna o kadar büyük önem atfetmişlerdir ki kârların bir bestekârın sanat gücünü gösterdiği en büyük ve önemli eseri olduğu fikri tüm yazılı kaynaklarda ifade edilmektedir. Ancak bu yazılı kaynakların tamamında kâr formunun, geleneksel Türk müziğinin din-dışı (lâdînî) formlar tabir olunan kısmına ait bir form olduğuna yönelik ifadeler de yer almaktadır (Özalp, 1992: 11, Öztuna, 2006: 432, Ezgi, 1933: 143). Mevzuları bakımından kâr güfteleri sıklıkla tasvir, sitem, hiciv, sevgi, medhiye ve aşk'a dair kaleme alınmış şiirlerden seçilmiş olsalar dahi notalarına ulaşılabilen kârlar arasında az örneği olmakla birlikte çoğunlukla eski fasıl mecmualarında; müellif tarafından güfte, terennüm, makam, usûl, bestekâr ve kimi zaman güftekârı da belirtilmiş olan ve dinî konuları ihtiva eden kârların bulunduğu düşünülmektedir.

İlgili müzik literatüründe ekseriyetle Türk müziğinin, dinî ve din-dışı olarak sınıflandırıldığı bilinmektedir. Dinî müzik tanımı ise kaynaklarda alt türlere ayrılarak Câmî, Tekke ve hem Câmî hem Tekke müziği olarak sınıflandırılmıştır (Yavaşca, 2002: 29-121, 403-621). Bu noktada dinî müziğin tanımı önem arz etmektedir. Türk müziği formları genel hatları ile saz müziği ve sözlü müzik olarak ikiye ayrılmaktadır. Sözlü müzik de kendi içinde din-dışı ve dinî müzik olarak iki ayrı bölümde sınıflandırılmıştır. Türk din müziği yüzyıllar boyunca İslâmî hayatın bir sonucu olarak meydana gelmiştir. Kur'ân prensipleri ile Hz. Muhammed (s.a.v.) ve sahâbenin uygulamaları yanında mutasavvıfların yaklaşımları doğrultusunda da şekillenen dinî yaşayış tarzı, zaman içinde câmî, tekke ve tarikat toplantılarında yapılan ibâdet ve zikirler esnasında icra edilen ve dinî müzik adını alan bir müzik türünü meydana getirmiştir (Özcan, TDVİA).

Bu doğrultuda çalışmada; kârların sadece bir din-dışı müzik formu olup olmadığına yönelik tespit ve değerlendirmeler yapılmıştır.

Problem Cümlesi ve Hipotez

Kârların kuramsal kaynaklarda belirtildiği üzere sadece bir din-dışı müzik formu olup olmadığı hususu çalışmanın ana konusunu teşkil etmektedir. Çalışmanın problem cümlesi de bu doğrultuda "Kârları, dinî müziğin bir unsuru olarak kabul etmek mümkün müdür? olarak belirlenmiştir.

Çalışmanın hipotezi ise “Kârların hem dinî hem de din-dışı müzikte kullanılmış ortak bir form olduğu” yönündedir.

Alt Problemler

- ✓ Tespit edilen dinî içerikli kârlar hangileridir?
- ✓ Bu kârların; makam, usûl, bestekâr ve güfte kâr bilgileri nasıldır?
- ✓ Dinî içerikli kârların güfte konuları nelerdir?

Metodoloji

Betimsel modelin esas alındığı bu araştırmada veriler kaynak tarama yöntemi ile elde edilmiştir. Araştırmanın alt problemleri dahilinde konu ile ilgili kaynaklara ulaşılmış ve çözüme katkı sağlayacak bilgiler toplanmıştır. Literatüre yönelik olarak ilgili tez, dergi, makâle, kitap ve internet kaynaklarına ulaşılmıştır. İlk olarak ilgili kaynaklardan kârların güfteleri tespit edilmeye çalışılmıştır. Hekimbaşı Mecmuasından alınan örneklem dahilindeki eserlerin güfteleri, eski yazıdan Türkçe Latin alfabesine çevrilmiş, ilgili edebi metinlerden kontrol edilmiş ve orijinal metinleri tespit edilerek düzeltmeleri yapılmıştır. Çeviriler ve değerlendirmeler, her bir eserin incelendiği başlıkta toplu olarak ve belirlenen alt problem soruları çerçevesinde yapılmıştır.

Evren-Örneklem

Çalışmanın evrenini; Kültür Bakanlığı Devlet Korosu Arşivi, TRT Târihî Türk Müziği Arşivi, Dârü'l-Elhân Külliyyâtı ve Türkiye Radyo Televizyon Kurumu Türk Sanat Müziği Sözlü Eserler Repertuarı'ndan elde edilen notaları mevcut tüm kârlar ile 18. yüzyılda yazılmış Hekimbaşı Subhizâde Abdülazîz Ârif Efendi'ye ait Mecmûa-yı Letâif fî Sandukati'l-me'ârif (Hekimbaşı Mecmuası) isimli eserde tespit edilen 94 kâr oluşturmaktadır. Araştırmanın örneklemini ise arşivlerden elde edilmiş ve notaları Türk müziği repertuarında mevcut olan 2 dinî içerikli Kâr ile Hekimbaşı Mecmuası'nda yer alan 94 kâr içinden tespit edilen 6 dinî içerikli Kâr'dan oluşmaktadır.

BULGULAR VE YORUMLAR

✓ Acem Kâr

*Nâd -ı Alî*³

Amel-i Abd-i Ali

Usûlü: Hafif

*Terennüm*⁴ *Nâd-ı aliyyen mazharu'l-acâyib Terennüm Nâd-ı aliyyen mazharu'l-acâyib*

Terennüm Mükerrer

Bend-i Sâni

Tecidühû avnen leke fi'n-nevâ'ib Terennüm bi-mislihî

Meyân

Küllü hemmin ve ğammin seyencelî Terennüm Bi-nübüvvetike yâ Muhammed, bi-velâyetike yâ

Alî Terennüm

Hâne-i Âhir - Terennüm

Acem Kâr'ın Hekimbaşı Mecmuasındaki metni:

ناد عليًا مظهر العجائب
تجده عونالك في النوائب
كل هم و غم سينجلي
بنبوتك يا محمد بولائتك يا علي

Duânın Acem Kâr'da kullanılan metni:

نَادِ عَلِيًّا مَظْهَرَ الْعَجَائِبِ تَجِدُهُ عَوْنًا لَكَ فِي النَّوَائِبِ كُلِّ هَمٍّ وَ غَمٍّ سَيَنْجِلِي بِنُبُوتِكَ يَا مُحَمَّدُ بَوْلَائِكَ يَا عَلِيُّ

Nâd-ı aliyyen mazharü'l-acâyib tecidhû avnen leke fi'n-nevâ'ib küllü hemmin ve ğammin seyencelî bi-nübüvvetike yâ Muhammed, bi-velâyetike yâ Alî.

✓ Segâh Kâr

*Amel-i Abd-i Ali*⁵

Usûlü: Hafif

Terennüm Nâd-ı aliyyen Terennüm mazharu'l-acâyib Terennüm

Meyânhâne - Muhammes

Küllü hemmin ve gammin seyencelî seyencelî

³ Hekimbaşı Mecmuası, Varak 129a.

⁴ İncelenen tüm kârlarda ikâi ve lafzî terennümler yer almaktadır. Konu temel itibarıyla terennümler ile değil güfte ile ilgili olduğu için Hekimbaşı Mecmuasında yer alan bu terennümler metin içinde ayrıntılı olarak belirtilmemiştir. Ancak terennüm yer alan kısımların anlaşılması adına metin içinde *Terennüm* ibâresi düşülmüştür.

⁵ Hekimbaşı Mecmuası, Varak 343a.

Sakîl - Terennüm

Lenk Fâhte

Terennüm Bi-velâyetike yâ Alî Terennüm

Mülâzime – Hafif - Terennüm

Segâh Kâr'ın Hekimbaşı Mecmuasındaki metni:

ناد عليًا مظهر العجائب
كل هم و غم سينجلي
بولائتك يا علي يا علي

Duânın Segâh Kâr'da kullanılan metni:

نَادِ عَلِيًّا مَظْهَرَ الْعَجَائِبِ كُلِّ هَمٍّ وَ غَمٍّ سَيَنْجِلِي بُولَائِتِكَ يَا عَلِيُّ

Nâd-1 aliyyen mazharu'l-acâyib küllü hemmin ve ğammin seyencelî bi-velâyetike yâ Alî.

Türkçe Çevirisi:

Ali'yi çağır, zira o olağanüstü kerâmetlere mazhardır. Çağır ki, musîbet anında onu kendine yardımcı bulasın. Allah'ım; bütün dert ve üzüntüler Sen'in azametinin, ey Muhammed Sen'in nübüvvetinin ve ey Ali, Sen'in velâyetinin açılır ve aydınlığa kavuşur. Ey Ali! bana yetiş.

Acem Kâr ve Segâh Kâr'da güfte olarak kullanılan bu iki metin aynı olmakla birlikte Segâh Kâr'da *بِنُبُوتِكَ يَا مُحَمَّدٌ* (bi-nübüvvetike yâ Muhammed) kısımları yer almamaktadır.

İlgili literatürde ve dijital medya kaynaklarında bu duâ metninin hem Arapça hem Türkçe alfabe ile birçok farklı versiyonu bulunmaktadır. Bunlardan bazıları aşağıda belirtilmiştir.

اسم شاه ناد عليا مظهر العجايب تجده عونالك في النوايب كل هم و غم سينجلي بنبوتك يا محمد بولائتك يا علي

✓ İsm-i şâh nâd-1 aliyyen mazharü'l-acâyib tecidhû avnen leke fi'n-nevâ'ib küllü hemmin ve ğammin seyencelî bi-nübüvvetike yâ Muhammed bi-velâyetike yâ Alî (Sarıkaya, 1998: 20).

✓ Nâd-1 aliyyen mazharü'l-acâib tecidhû avnen leke fi'n-nevâ'ib li ilallâhi hacetehü külle hemmin ve ğammin seyencelî binuri azimetike Yâ Allah. Binuri nübüvvetike Yâ Muhammed ve binuri velâyetike Ya Alî. Edrikni lâ feta illâ Alî lâ seyfe illâ Zülfikâr (el-Hoyî, 1853: 102).

Nâd-1 Alî duâsı Alevî - Bektâşî çevrelerinde şifâhî olarak nakledilen ve yazılı literatürde yer alan bir duâdır. İlâveten bu duâ, Bektâşî-Alevîlerde okunan tek Arapça duâdır (Sarıkaya, 1998: 17-18).

Sarıkaya, çalışmasında bu duânın sadece Alevî - Bektâşî çevrelerinde okunan bir duâ olmadığı, Kâdiriyye tarikatında yedinci nefis mertebesine ulaşan müridlere şeyhin, Kahhar esmâsını

zikretmesini telkin ettiği ve Nâd-ı Alî duâsının aynen Bektâşîlerde okunduğu haliyle yer aldığını belirtmiştir. Ayrıca Erzurum'daki bazı Kâdirî dervişlerinin de bu duâyı bildiklerini ve virdlerinde okumakta oldukları belirtilmiştir.

Nâd-ı Alî duâsının hassalarına ve mevcûdiyetine yönelik olarak birçok farklı bilgi bulunmaktadır. Hassalarına yönelik bilgilere konu dışı olduğu için burada değinilmemiştir. Mevcûdiyetine yönelik olarak da farklı rivâyetler bulunmasına rağmen kaynaklar tarafından genel hatları ile tekrarlanan rivâyet şu şekildedir:

Uhud Savaşı sırasında Halid bin Velid komutasındaki ordunun İslam ordusuna saldırması üzerine, İslam ordusunda bir kargaşa çıkar ve bir müşrik Rasûlullah'a taş atarak iki dişinin kırılmasına sebep olur. Hz. Muhammed (s.a.v.) bir çukura düşer, bu esnada münâfıklar "Muhammed öldü" diye bağırlar. Bunu duyan sahâbenin savaşıma isteği kırılır ve bazıları savaşı bırakır. Bu sırada Cebrâil, Hz. Muhammed'in (s.a.v.) yanına gidip Ali'ye seslenmesini önerir ve Hz Muhammed (s.a.v.) ile birlikte Nâd-ı Alî duâsını tekrar ederler. Hz. Ali uzak bir noktada bulunmasına rağmen Hz. Muhammed'in (s.a.v.) bu çağrısını işitir ve yardımına koşar (Sarıkaya, 1998: 25).

Gölpınarlı, ilgili eserinin dipnotunda kaynak belirtmeden bu duânın; Mûsâ oğlu Aliyy-al-Rızâ ile aynı dönemde yaşamış Dı'bil isimli bir şaire ait Arapça bir şiir olduğunu, bu şiirin Hz. Ali'den yardım isteyen bir kıt'asına bu ismin verildiğini ve Bektâşîlerin bu kıt'ayı bir çok eklentilerle büyüttüklerini belirtmektedir (Gölpınarlı, 2022: 80).

✓ **Bûselik-Aşîran Kâr**

Düvazde İmam⁶

Usûlü: Darb-ı Türki

Der mülket-i velâ-yı Alî serv-i yâsemen, Serveş-i Hüseyin âmede vü yâsemen-i Hasan Terennüm

Bend-i Sâni

Zeyn-al-Âbidîn vü Bâkır vü Sâdık der in çemen, Çün Mûsâ vü Rızâ gül vü nesrîn vü nesteren

Miyânhâne

Sûsen Takî benefşe Nakî Askerî çemen, Mehdî şükûfe est ki lebân şeste ez leben terennüm

Bûselik-Aşîran Kâr'ın (Düvazde) Hekimbaşı Mecmuasındaki metni:

در ملکت ولای علی سرو یاسمن
سروش حسین آمده و یاسمن حسن
زین العابدین و باقر و صادق درین چمن

⁶ Hekimbaşı Mecmuası, Varak 252a.

چون موسی و رضا گل و نسرین و نسترن
سوسن تقی بنفشه نقی عسکری چمن
مهدی شکوفه است که لبان شسته از لبین

Bûselik-Aşîran Kâr'da kullanılmış olan bu Dûvazde, İran'ın Neyriz kentinde bulunan ve Safevîler dönemine tarihlenen Neyriz Cuma Câmi'sinin ana mihrâbının etrafına yazılmış altı kitâbede yer almaktadır (bkz. Resim 9). İmam Mehdî'nin isminin yazılı olduğu mihrâbın altıncı kitâbesi tahrip olduğu için uzmanlar tarafından okunamamıştır. İlk beş kitâbe bu Kâr'ın güftesi ile çok küçük farklar ile aynıdır. Sonradan restore edilen altıncı kitâbenin metni de Hekimbaşı'nda yer alan metin ile küçük farklar dışında benzerdir.

Bûselik-Aşîran Kâr'da kullanılan Dûvazde'nin Neyriz Cuma Câmi'nin ana mihrâbındaki metni:

در گلشن ولای علی سرو و یاسمن
سروش حسین آمد و یاسمن حسن
زین العابدین باقر و صادق در این چمن
چون موسی و رضا گل و نسرین و نسترن
سوسن تقی بنفشه نقی عسکری سمن
مهدی شکوفه که ز لبانش شکر شکن

Der gülşen-i velâ-yı Alî serv vü yâsemen
Serveş-i Hüseyin âmed vü yâsemen-i Hasan
Zeyn-al-Âbidîn Bâkır vü Sâdık der ân çemen
Çûn Mûsâ vü Rızâ gül vü nesrîn vü nesteren
Sûsen Takî, benefşe Nakî Askerî semen
Mehdî şükûfe-geh zi lebâneş şekker şiken (http 1, http 2).

✓ **Irak Kâr**

Dûvazde İmam⁷

Tasnîf-i Hoca Abdülkadir

Usûlü: Hafif

Terennüm Der mülket-i velâyet-i velî ân şâh Terennüm bûd Terennüm Hurşîd-i Muhammed vü

Alî-râ Terennüm bûd Terennüm Hurşîd-i Muhammed ü Alî-râ Terennüm

Hâne-i Sâni

Nûrî ki ez-dehr-i dû nasîbî, meydân be-yakîn ki ni'metullâh

⁷ Hekimbaşı Mecmuası, Varak 321a.

Miyânhâne - Devr-i Revân

*Terennüm Mehîminâ be nebiyyen Terennüm velî her dü püser Terennüm Be Âbidîn be Bâkır
Terennüm Takî vü hem be Nakî Terennüm be askerî vü be Mehdî Terennüm imâm-ı dîn-i Câfer
Terennüm Her günah ki kerdem Terennüm zi-âşikâr ü nihân Terennüm bi-hakk-ı şâh-ı velâyet
Terennüm ez heme be-güzer Terennüm bi-hakk-ı cümle imâmân Terennüm ez heme be-güzer
Terennüm*

Hafîf

Terennüm meydân be-yakîn ki ni'metu'llâh Terennüm

Irak Kâr'ın Hekimbaşı Mecmuasındaki Metni:

در ملکت ولایت ولی آن شاه بود
خورشید محمد و علی را بود
نوری که از دهر دو نصیبی
میدان به یقین که نعمت الله
مهیمنای و نبیای ولی هر دو پسر
به عابدین و باقر تقی و هم به نقی
به عسکری و به مهدی امام دین جعفر
هر گناه که کردم ز اشکار و نهان
بحق شاه ولایت از همه بگذر
بحق جمله امامان از همه بگذر

Irak Kâr'ın ilk iki beyiti;

Güfte: Şâh Ni'metullâh Velî⁸ (http 3).

Rubâî:

بر تخت ولایت آن ولی شاه بود
خورشید محمد و علی ماه بود
نوری که از این هر دو نصیبی دارد
میدان به یقین که نعمت الله بود

Ber taht-ı velâyet-i ân velî şâh bûd

Hurşîd-i Muhammed ü Alî mâh bûd

Nûrî ki ez ân her dü nasîbî dâred

⁸ Şâh Ni'metullâh Velî, Rubâiyat, 137 Numaralı Rubâî. Şairi tarafımızca tespit edilen bu rubâî metni Hekimbaşı'nda yer alan metin ile oldukça farklıdır.

Meydân be-yakîn ki Ni'metullâh bûd

İlk iki beyitin ardından gelen Dûvazde İmam kısmına ise birçok internet kaynağında rastlanmaktadır. Ancak Kâr'ın güftesindeki değişim ve bozulmalar yüzünden Dûvazde'de Oniki İmam'ın Birincisi Aliyy-al-Murtazâ, yedincisi Mûsâ-I-Kâzım ve sekizincisi Aliyy-al-Rızâ bulunmamaktadır. İnternet kaynaklarında yer alan Dûvazde'de ise Oniki İmam'ın isimleri eksiksiz olarak yer almaktadır.

Dûvazde:

مہمینا بہ نبی و علی و ہردو پسر
بہ عابدین و بہ باقر امام دین جعفر
بہ موسی و بہ رضا و تقی و ہم بہ نقی
بہ عسکری و بہ مهدی عزیز پیغمبر

Mehîminâ be-Nebî vü Alî vü her dü Püser ⁹

Be-Âbidîn vü be-Bâkır İmâm-ı dîn-i Câfer

Be-Mûsâ vü be-Rızâ vü Takî vü hem be-Nakî

Be-Askerî vü be-Mehdî Azîz-i Peygamber

Duâ/Tevbe

ہر گناہ کہ کردم ز اشکار و نہان
بحق شاہ ولایت از ہمہ بگذر
بحق جملہ امامان از ہمہ بگذر

Her günah ki kerdem zi âşikâr-ı nihân

Bi-hakkı Şâh-ı Velâyet ez heme be-güzer

Bi-hakkı cümle İmâmân ez heme be-güzer

Türkçe Çevirisi:

Açıktan ve gizliden işlediğim her günah,

Şâh-ı velâyet (Hz. Ali) ve cümle İmâmlar hakkı için affolunsun.

Kaynaklarda yukarıda belirtilen Dûvazde ile benzer fakat Duâ/Tevbe kısmı farklı bir metin daha tespit edilmiştir (http 4, http 5, http 6).

مہمینا بہ نبی و علی و ہردو پسر
بہ عابدین و بہ باقر امام دین رہبر

⁹ ...Alî vü her dü Püser: Ali ve her iki erkek evladı.

به موسى به رضا و تقى و هم به نقى
 به عسگرى و به مهدى امام دين رهبر
 ببخش جرم و گناهان شيعيان يكسر
 زنان به فاطمه مردان به ساقى كوثر

Mehîminâ be-Nebî vü Alî vü her dü Püser

Be-Âbidîn vü be-Bâkır İmâm-ı dîn-i rehber

Be-Mûsâ vü be-Rızâ vü Takî vü hem be-Nakî

Be-Askerî vü be-Mehdî İmâm-ı dîn-i rehber

Be-bahş cürm ü günâhân-ı şîyân-ı yekser

Zenân be-Fatimâ, merdân be-sâkî-i kevser

Düvazde, Farsça'da oniki anlamına gelmektedir. Alevî/Bektaşilerde, Oniki İmam'ı öven nefeslere Düvazdeh İmam ya da Düvazde denilmektedir (Gölpınarlı, 2015: 102). İçinde Oniki İmam'ın sırasıyla isminin anıldığı lirik Alevî-Bektâşî şiiri ve müziğine de Düvazde denilmektedir (Duygulu, 1997: 12).

Demirçe ve Erol (2023) yaptığı alan araştırmasında, görüşülen kaynak kişilerden aldıkları bilgilere dayanarak “Tevbe Düvazı” isimli bir türün Irak Kâr'da yer aldığı gibi Anadolu'da da var olduğunu belirtmektedir (s. 1240).¹⁰

Hız. Hüseyin'den sonra bir kısım Şia, Hız. Ali'nin diğer oğlu Muhammed Hanefiyye'yi imam tanırken, bir diğer kısmı Hız. Hüseyin'in oğlu Alî Zeyn-al-Âbidîn'i imam tanıdı. Ardından, imam tanınan kişi/kişiler vefât ettikçe Şia arasında anlaşmazlıklar çıktı. Bu anlaşmazlıklar neticesinde Şia birçok bölüğe ayrıldı. Bu bölükler içinde en bilineni Onikiler (İsnâ-aşeriyye) bölüğüdür ve “İmâmiyye” denilince bu bölük akla gelir. Altıncı İmam olan Muhammed oğlu Câfer-al-Sâdık, henüz hayattayken kendi oğlu İsmail'i imâm tayin etmesine rağmen İsmail vefât etmişti. Bir kısım Şia, İsmail'den sonra oğlunu imâm tanıdı ki bunlara İsmâiliyye ismi verilmektedir. Bu yüzden, Câfer-al-Sâdık'tan sonra oğlu Mûsâ-l-Kâzım'ı imâm tanıyanlar “Câferiyye” diye anılmaya başlandı (Gölpınarlı, 1992: 45-46).

Oniki İmamlar sırasıyla aşağıda belirtilmiştir:

Aliyy-al-Murtazâ, Hasan-al-Müctebâ, Hüseyin-al-Şehîd, Alî Zeyn-al-Âbidîn-al-Seccâd, Muhammed-al-Bâkır, Câfer-al-Sâdık, Mûsâ-l-Kâzım, Aliyy-al-Rızâ, Muhammed-al-Takıyy-al-

¹⁰ Tevbe Düvazı örnekleri için bkz. (Demirtaş, 2018: 267-268).

Cevâd, Aliyy-al-Nakıyy-al-Hâdî, Hasan-al-Askeriyy-al-Zekî, Muhammed-al-Mehdî (Gölpınarlı, 1992: 45-46 ve Onatça, 2007: 24 ve Özmen, 1998: 540).

Bûselik-Aşîran Kâr ve Irak Kâr'da güfte olarak iki farklı düvazde kullanıldığı ve her iki düvazdenin de Gölpınarlı'nın (1992) ifadesiyle Câfer-al-Sâdık'ın ardından Mûsâ-l-Kâzım'ı imâm tanıyan Onikiler fırkasına (Câferiyye) mensup kişiler tarafından yazıldığı anlaşılmaktadır.

✓ **Segâh Kâr**

*Kâr-ı Şeş-âğâz*¹¹

Amel-i Hoca Abdülkadir

Usûlü: Hafif

Terennüm Ey şehinşâh-ı Horasan yâ İmâm İbnü'l Hümâm, Ser-fedâ-yî hâk-i râhet şâh Alî Mûsâ er-Rızâ Terennüm ser-fedâ-yi hâk-i râhet Şâh Alî Mûsâ er-Rızâ, Terennüm

Bend-i Sâni

Ey şeh-i cûd ü seniyy ü lutf u hulk-ı merhamet, Şehsüvâr-ı rûy-i meydân gâzîyen rûz-i gazâ Terennüm ke'l-evvel Meyânhâne

Bend-i Âhir

Terennüm Geveşt Terennüm Şehnâz Terennüm Selmek Terennüm Mâye Terennüm Nevrûz Terennüm Gerdâniyye Terennüm ilâ âhirihi.

Segâh Kâr'ın Hekimbaşı Mecmuasındaki metni:

ای شهنشاه خراسان یا امام ابن الهمام
سر فدای خاک راہت شاه علی موصی الرضا
ای شه جود و سنی و لطف و خلق مرحمت
شہسووار روی میدان غازی روز غزآ

Ey şehinşâh-ı Horasân yâ imâm ibnü'l hümâm

Ser fedâ-yi hâk-i râhet şâh Alî Mûsâ er-Rızâ

Ey şeh-i cûd ü seniyy ü lutf u hulk-ı merhamet

Şehsüvâr-ı rûy-i meydân gâzîyen rûz-i gazâ

Türkçe Çevirisi:

Ey Horasân'ın şâhı, ey yüce kişinin oğlu İmam!

Başım senin yolunun toprağına fedâ ey Ali bin Mûsâ er-Rızâ

¹¹ Hekimbaşı Mecmuası, Varak 343b.

Ey cömertlik, lütuf, iyi huy ve merhamet şâhı, mücadele gününün gâzisi timsâli!

Savaş meydanının şâhı ve o meydanın efendisi!

Segâh Kâr metninin ikinci mısrasında görüldüğü üzere İsnâ-şeriyye yani Onikiler fırkasının Sekizinci İmam'ı Mûsâ-l-Kâzım'ın oğlu Aliyy-al-Rızâ'nın ismi geçmektedir. Bu Kâr dinî bir kimliği olan Mûsâ oğlu Aliyy-al-Rızâ'ya methiye niteliğindedir.

İran'da Hümayûn Şeceryan tarafından 2011 yılında yayımlanan Şevknâme (Merâgî Besteleri) isimli albümün kitapçığında da bu görüşü destekler nitelikte ilgili şiirin ve eserin; “Şiî imamlarından olan İmâm Rızâ'ya yönelik bir kasîde olduğu, bu eserin ve güftesinin Merâgî'ye ait ise veya en azından Timurlu dönemine ait ise, bu dönemde özellikle Şâhruh'un sarayında Şiîlere duyulan saygının dikkate değer örneklerinden biri olduğu belirtilmektedir (Şeceryan, 2011: 29).

✓ **Hüseynî Kâr**

Kâr-ı Kavî-i Hüseyinî¹²

Hoca Abdülkâdir Merâgî

Usûlü: Muhammes

Terennüm Şâhâ zi lutf eger nazar-î sÿy-i mâ küni, Terennüm Derd-i dil-i şikeste-i mâ râ devâ küni,

Terennüm

Bend-i Sâni

Çeşm-i ümîd-i mâ be-tû dârîm yâ Alî, Tâ rûz-ı haşr kûşe-i çeşmî be-mâ küni

Meyân

Pîrim ü nâtüvân ü zaîf ü müstemend, Terennüm Behr-i Hüdâ ki hâcet-i mendân revâ küni,

Terennüm

شاه ز لطف اکر نظری سوی ما کنی
درد دل شکسته ما را دوا کنی
چشم امید ما به تو داریم یا علی
تا روز حشر کوشه چشمی به ما کنی
پیریم و ناتوان و ضعیف و مستمند
بهر خدا که حاجت مندان روا کنی

Şâhâ zi-lutf eger nazar-î sÿy-i mâ küni

Derd-i dil-i şikeste-i mâ râ devâ küni

¹² Hekimbaşı Mecmuası, Varak 213b. Bu metnin orijinali tespit edilemediğinden Hekimbaşı'nda yer alan metin değiştirilmeden Türkçe Latin alfabesine aktarılmıştır. İlâveten eserde yer alan ikâî terennümlere de bu kısımda yer verilmemiştir.

Çeşm-i ümîd-i mâ be-tü dârîm yâ Alî
Tâ rûz-ı haşr kûşe-i çeşmî be-mâ küñî
Pîrim ü nâtüvân ü zaîf ü müstemend
Behr-i Hüdâ ki hâcet-i mendân revâ küñî

Türkçe Çevirisi:

Ey şâhım, eğer lutfunla bize doğru bir bakarsan
Bizim kırık gönlümüzün derdine deva edersin
Ey Ali, biz senin ümîdini gözlüyoruz,
Mahşere kadar bizden bu himmetli bakışlarımı esirgeme
Yaşlıyız, güçsüzüz, zayıfız, ihtiyaç sahibiyiz
Allah için yaşlılık ihtiyacını gider.

Segâh Kâr'da olduğu gibi bu eser de, Hümayûn Şeceryan tarafından 2011 yılında İran'da yayımlanan Şevknâme (Merâgî Besteleri) isimli albümün kitapçığında yer almaktadır. Kitapçıkta bu eserin “Şîî imamlarından olan İmâm Mehdî ile sade ve güzel bir diyalog içerdiği (Şeceryan, 2011: 29), daha özelde şîî itikadının Oniki İmam kabulündeki Onikinci İmam'ı yani Mehdî'yi muntazıra yönelik olduğu anlaşılmaktadır. İlâveten 3. ve 4. mısradaki yer alan kısım Şevknâme albümünde yer almamaktadır. Eserin bu kısmına sadece Hekimbaşı Mecmuasında rastlanmıştır. Yukarıda belirtilen kâr güftelerinden hariç olmak üzere başka kârlarda da tamamen dinî muhtevalı olmasa da bir kısım dinî metinlere rastlanmıştır.

✓ **Mâhur Kâr**

Kâr-ı Salavâtnâme¹³

Tasnîf-i Hoca Abdülkadir

Usûlü: Hafîf

Terennüm Rûhî fedâk ey sanemü'l-bathî lakab, Âşûb-ı terk-i şûr-ı acem-i fitne-i arab, Terennüm

Habîb sallû aleyhi sallû aleyhi yâ nebiyya'llâh

Bend-i Sâni

Yâ men bedâ cemâlük fi külli mâ bedâ, Bâdâ-ı hezâr cân mukaddes tü râ fedâ

Terennüm kel-evvel Meyânhâne

¹³ Hekimbaşı Mecmuası, Varak 52a.

Kesi nîst der-cihân ki zi hüsnet aceb nümâned *Terennüm*, Ey der kemâl-i hüsn aceb ter zi her aceb
Terennüm sallû aleyhi ilâ âhirihi.

روحی فداک ای صنم ابطحی لقب
آشوب ترک و شور عجم فتنه عرب
حبیب صلّو علیه صلّو علیه یا نبی الله
یا من بدا جمالک فی کل ما بدا
بادا هزار جان مقدس تو را فدا
کس نیست در جهان که ز حسنت عجب نماند
ای در کمال حسن عجب تر ز هر عجب
صلّو علیه صلّو علیه یا نبی الله

Güfte: Abdurrahman Câmî ¹⁴ (http 7).

Rûhî fedâk ey sanemü 'l-bathî lakab

Âşûb-ı terk-i şûr-ı acem-i fitne-i arab

Habîb sallû aleyhi sallû aleyhi yâ nebiyya'llâh

Yâ men bedâ cemâlük fi külli mâ bedâ

Bâdâ-ı hezâr cân mukaddes tü râ fedâ

Kesi nîst der-cihân ki zi hüsnet aceb nümâned

Ey der kemâl-i hüsn aceb ter zi her aceb

Sallû aleyhi sallû aleyhi yâ nebiyya'llâh

Türkçe Çevirisi:

Ey Allah'ın Sevgilisi ve Nebisi! Salatlar ve Selamlar Senin Üzerine Olsun.

✓ ***Irak Kâr***

Kâr-ı Ten Ten ¹⁵

Tasnîf-i Abd-i Ali

Usûlü Hafîf

Terennüm Bi-ism-i Rabbî mübdüü 'l-hallâk-ı eşyâi 'l-verâ Terennüm Kad medehat innehû nazmî

fi melîhi 'l-Mustafâ Terennüm

¹⁴ Abdurrahman Câmî, Fatihatü's Şebâb, Gazeliyat, No: 78 ve No: 1. Şâiri tarafımızca tespit edilen bu gazel metni Hekimbaşı'nda yer alan metin ile oldukça farklıdır. Burada Hekimbaşı mecmuasında yer alan güfte değil gazelin orijinal metni yazılmıştır. İlâveten eserde yer alan ikâî terennümlere de bu kısımda yer verilememiştir.

¹⁵ Hekimbaşı Mecmuası, Varak 321b.

Meyânhâne

Terennüm kad medehat innehû nazmî.

باسم ربّي مبد الحلاق اشيا الورى
قد مدحت انه نظمى فى مليح المصطفى

Bi-ism-i Rabbî mübdiü'l-hallâk-ı eşyâi'l-verâ

Kad medehat innehû nazmî fî melîhi'l-Mustafâ

Türkçe Çevirisi:

Rabbimin adını andığım ve bütün yaratılmışların ilki olan Mustafa'yı (s.a.v.) övdüğüm için nazmım güzellik kazandı. ¹⁶

SONUÇLAR

Acem Kâr ve Segâh Kâr'da güfte olarak “Nâd-ı Alî duâsının kullanıldığı, ancak Segâh Kâr'da “bi-nübüvvetike yâ Muhammed” kısmının bulunmadığı görülmüştür. Nâd-ı Alî duâsının Alevî - Bektâşî çevrelerinde okunan tek Arapça duâ olduğu, sadece Bektâşî-Alevî çevrelerinde değil Kâdiriyye tarikatı virdlerinde de okunmakta olduğu tespit edilmiştir.

Nâd-ı Alî duâsının hassalarına ve mevcûdiyetine yönelik olarak birçok farklı görüş bulunduğu, mevcûdiyetine yönelik olarak da farklı rivâyetler bulunmasına rağmen genel ortak tespitin, Uhud savaşında Peygamber Efendimizin (s.a.v.) savaşta düştüğü müşkül vaziyet üzerine Hz. Ali'ye seslenerek yardım talep ettiği rivâyetinin ön plana çıktığı görülmüştür.

Nâd-ı Alî duâsının; Mûsâ oğlu Aliyy-al-Rızâ ile aynı dönemde yaşamış Dı'bil isimli bir şaire ait Arapça bir şiir olduğunu, bu şiirin Hz. Ali'den yardım isteyen bir kıt'asına bu ismin verildiği, Bektâşîlerin de bu kıt'ayı birçok eklentilerle genişletmiş oldukları bu konudaki sonuçlar arasındadır.

Bûselik-Aşîran Kâr'da güfte olarak 6 mısralı bir Dûvazde'nin kullanılmış olduğu tespit edilmiştir. Bu Kâr'da kullanılmış olan güftenin orijinal metnine, İran'ın Neyriz kentinde bulunan ve Safevîler dönemine tarihlenen Neyriz Cuma Câmisi ana mihrâbının etrafına Oniki İmam'a ithâfen yazılmış 6 kitâbede rastlanmıştır. Sonradan restore edilen ve İmam Mehdî'nin isminin yazılı olduğu

¹⁶ Bu metinde “لَوْلَاكَ لَمَا خَلَقْتُ الْأَفْلَاقَ” (Levlâke levlâk lemâ halaktü'l-eflâk) “Sen olmasaydın, âlemleri yaratmazdım” hadisine atıf yapılmaktadır.

mihrâbın altıncı kitâbesinin, bu Kâr'ın altıncı mısrası ile çok küçük farklar ile aynı olduğu tespit edilmiştir.

Irak Kâr'da 3 farklı kısmı bulunan karma bir güftenin kullanıldığı tespit edilmiştir. Güftenin birinci kısmında Şâh Ni'metullâh Velî'ye ait bir rubâî, ikinci kısmında bir Düvazde, üçüncü kısmında ise Duâ/Tevbe'nin yer aldığı görülmüştür.

Bûselik-Aşîran Kâr ve Irak Kâr'da güfte olarak iki farklı düvazde kullanıldığı ve her iki düvazdenin de Câfer-al-Sâdık'tan sonra Mûsâ-l Kâzım'ı imâm tanıyan Onikiler fırkasına (Câferiyye) mensup kişiler tarafından yazıldığı tespit edilmiştir.

Segâh Kâr'da (Kâr-ı Şeş-âgâz) kullanılan güftenin İsnâ-âşeriyye yani Onikiler fırkasının Sekizinci İmam'ı olan Mûsâ-l-Kâzım'ın oğlu Aliyy-al-Rızâ'ya ithâfen yazılan bir kasîde olduğu,

Hüseynî Kâr'da kullanılan güftenin İsnâ-âşeriyye yani Onikiler fırkasının Onikinci İmam'ı olan İmâm Mehdî ile sade ve güzel bir diyalog içerdiği, daha özeldede Şîî itikadının Oniki İmam kabulündeki Onikinci İmam'ı yani Mehdî'yi muntazıra yönelik olduğu,

Mâhur Kâr'da Abdurrahman Câmî'ye ait gazelin aralarında “Salât ü Selâm” lafızlarının kullanılmış olduğu,

Irak Kâr'da (Kâr-ı Ten Ten) tamamen Arapça ve “Levlâke levlâk lemâ halaktü'l-eflâk” “Sen olmasaydın, felekleri yaratmazdım” hadisine atfen Hz. Muhammed'e (s.a.v.) methiye olarak yazılmış bir güfte kullanılmış olduğu tespit edilmiştir.

İlâveten bu çalışmada; Kâr, Beste, Ağır Semâî, Yürük Semâî vb. din-dışı formlarda sıklıkla görmeye alışık olduğumuz ikâî terennümlerin sadece din-dışı müzik formlarında değil, dinî bir formda da kullanılmış olduğu tespit edilmiştir.

Elde edilen veriler doğrultusunda; Kârların kuramsal kaynaklarda belirtildiği üzere sadece din-dışı müzikte kullanılmış bir form olmadığı, Türk müziği repertuarında notaları mevcut 2 Kâr ile notaları 21. yüzyıla intikal edememiş 6 Kâr güftesinin dinî içerikli olduğu tespit edilmiştir. Bu doğrultuda; Kârların hem dinî hem de din-dışı müzikte kullanılmış ortak bir form olduğu” hipotezinin doğru olduğu sonucuna varılmıştır.

KAYNAKLAR

- Alaüddin Hüseyin el-Hoyî. (2022). *Fütüvvetname-i Bektâşîyye* (İstinsah, Zülfikar Derviş Ali, Çev. H. Türkmen ve İ. Dağdelen). İBB Kütüphane ve Müzeler Müdürlüğü Yayınları. (Orijinal yayın tarihi 1853).
- Behar, C. (2020). *Orada Bir Musiki Var Uzakta*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Demirççe Altıntaş, P., & Erol, N. (2023). Eskişehir İli Seyitgazi İlçesine Bağlı Arslanbeyli Köyünde Nefes Formunda Eserler: Dar Nefes Örneği. *Motif Akademi Halk Bilimi Dergisi*, 16/43: 1237-1250.
- Demirtaş, M. (2018). *Horasan'dan Balkanlar'a Şücaaddin Veli Ocağı ve Erkânı*. İstanbul: Kalender Yayınevi.
- Duygulu, M. (1997). *Alevî-Bektaşî Müziğinde Deyişler*. İstanbul: Sistem Ofset.
- Ezgi, S. (1933). *Nazari ve Ameli Türk Musikisi*. İstanbul: Bankalar Basımevi.
- Gölpınarlı, A. (1992). *Alevî Bektâşî Nefesleri*. İstanbul: İnkılâp Yayınevi.
- Gölpınarlı, A. (2015). *Tasavvuftan Dilimize Geçen Deyimler ve Atasözleri*. İstanbul: İnkılâp Yayınevi.
- Gölpınarlı, A. (2022). *Fütüvvet ve Fütüvvetname - Makaleler*. İstanbul: İBB Kütüphane ve Müzeler Müdürlüğü Yayınları.
- Hekimbaşı Subhizâde Abdülaziz Ârif Efendi, *Mecmuâ-yı Letâif fi Sandukati'l Me'ârif*, (T3866).
- Karaman, S. & Akbulut, Y. (2009). *Biçim ve Usûl Açısından Abdülkâdir Merâğî'nin Kârları*. Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi, 26: 379-408.
- Onatça, N. A. (2007). *Alevî Bektâşî Kültüründe Kırklar Semahı*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Özalp, N. (1992). *Türk Musikisi Beste Formları*. Ankara: TRT Genel Sekreterlik Basım ve Yayın Müdürlüğü Yayınları.
- Özcan, N. "Dinî Mûsiki", TDV İslâm Ansiklopedisi, <https://islamansiklopedisi.org.tr/dini-musiki> (11.06.2024).
- Özmen, İ. (1998). *Alevî-Bektâşî Şiirleri Antolojisi*. Cilt: III Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Öztuna, Y. (2006). *Türk Musikisi Ansiklopedik Sözlüğü*. Ankara: Orient Yayınları.
- Sarıkaya, S. (1998). Bektâşî-Alevîlerde Bir Duâ: Nâd-ı Alî. *Süleyman Demirel Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 5: 17-31.

Yavaşca, A. (2002). *Türk Mûsikî'sinde Kompozisyon ve Beste Biçimleri*. İstanbul: Türk Kültürüne Hizmet Vakfı Yayınları.

Albüm Kitapçığı

Şeceryan Hümayun. *Abdülkadir Merâgî*. Şevknâme. 2011, İran.

İnternet Kaynakları

http 1. <https://hourgan.ir/fa/news/8053/> (Erişim tarihi: 06.08.2024).

http 2. <https://hourgan.ir/fa/news/19378/> (Erişim tarihi: 06.08.2024).

http 3. <https://ganjoor.net/shahnematollah/robaeshv/sh137> (Erişim tarihi: 29.06.2024).

http 4. <http://farahan-online.blogfa.com/category/57> (Erişim tarihi: 30.06.2024).

http 5. <http://salmanshaer.blogfa.com/post/390> (Erişim tarihi: 30.06.2024).

http 6. <http://www.koodzar.blogfa.com/category/8> (Erişim tarihi: 30.06.2024).

http 7. <https://ganjoor.net/jami/divanj/fateha-shabab/ghazal-jf/sh78> (Erişim tarihi: 01.07.2024).

EXTENDED ABSTRACT

As is known, there are many different forms of music in Traditional Ottoman/Turkish Music. Some of these musical forms began to emerge in the mid-16th century as a result of the separation of Traditional Ottoman/Turkish Music from the Islamic/Middle Eastern and Persian musical traditions with which it had previously been connected, and they took on a form close to the form structures we know today. However, when the kârs in our repertoire are analysed, it is understood that some of them have been transferred from Islamic/Middle Eastern and Persian musical traditions to Traditional Ottoman/Turkish Music. The most important proof that kârs were conceived as an extension of the old musical tradition is the fact that our composers who composed works in the form of kârs imitated some of the formal features of the kârs attributed to Abdülkâdir Merâgî, who is thought to have composed the first examples of the form. In fact, our composers attached such great importance to the kâr form that the idea that the kâr is the greatest and most important work of a composer showing his artistic power is commonly expressed in all written sources.

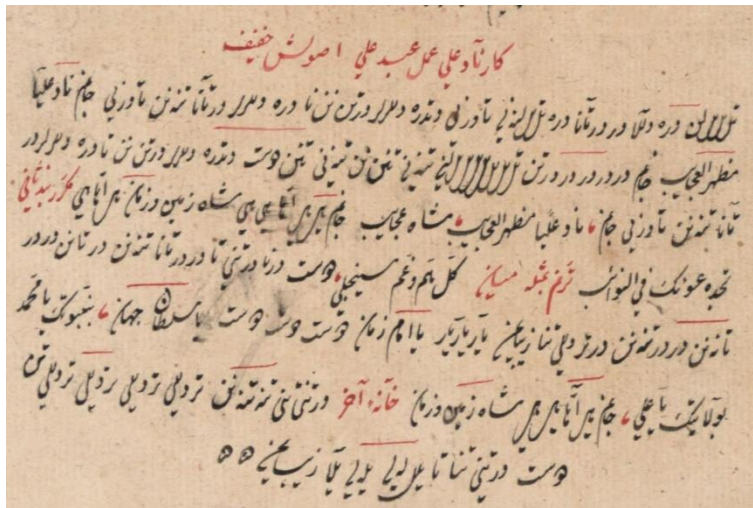
Turkish music forms are generally classified into two as instrumental music and vocal music. Vocal music is also classified in two separate sections under the main headings of religious music and non-religious music. The definition of non-religious music is subdivided into sub-genres in the sources and classified as mosque, tekke and both mosque and tekke music. At this point, the definition of religious music is important. Turkish religious music has emerged as a result of centuries of Islamic life, and the principles of the Qur'an, the practices of the Hz. Muhammed (s.a.v.) and his followers, as well as the religious life shaped in this direction after the emergence of Sufism, have formed a music that is performed on various occasions during worship in mosques, tekkes, various sect meetings and is called religious music.

However, in all of written sources, while defining the form, there are statements that kâr is a musical form belonging to the non-religious part of Traditional Ottoman/Turkish Music. In terms of their subjects, the lyrics and subjects of the kâr are generally chosen from poems about love, affection, reproach, description, praise and satire. However, although there are a few examples among the existing kâr, it has been determined that there are mostly kâr containing religious subjects in the old fasıl magazines, in which the lyrics, terennüm, makam, usûl, composer and sometimes the composer are also specified by the author. Both in academic graduate theses on kâr and in books, encyclopaedia articles and articles on the subject, the main determination made about kâr is that this form is a form belonging to our non-religious music. When an analysis is made of all the kâr whose scores are available in our repertoire, it can be concluded that a very large proportion of them are non-religious forms. As a matter of fact, it is observed that all composers after the 18th century, when composing works in the form of kâr, built their works on this basic principle (non-religious form) and did not change the principle of being non-religious.

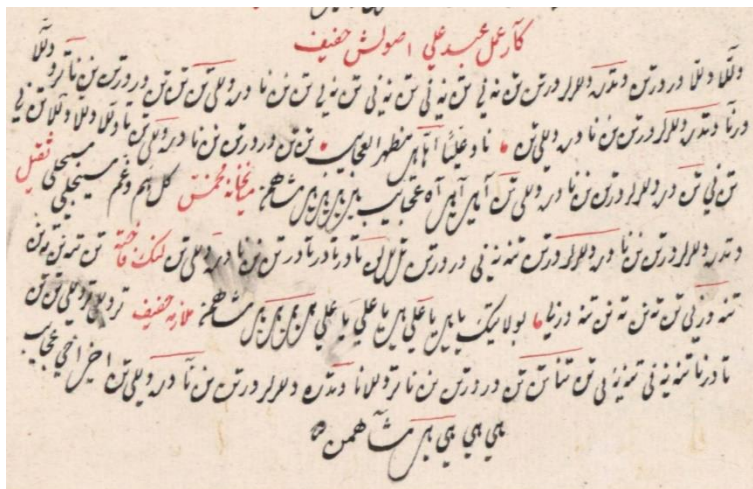
This study examines religious content in both surviving kâr scores and old fasıl magazines that have not survived and as a result of the determinations and evaluations made, it has been determined that the kâr form has not been used only as a non-religious form in the past, and that there are kâr containing religious subjects, albeit in small numbers compared to the general number. Accordingly, 8 kâr lyrics with religious content were analysed in this study. In two of them (Acem Kâr and Segâh Kâr), the prayer “Nâd-ı Alî”, which is recited by Alevî-Bektâşî communities, is used as the lyrics, and in the other two (Bûselik-Aşîran Kâr and Irak Kâr), two different Dûvazde texts in which the names of the Twelve Imams are mentioned are used as lyrics, in one of them (Segâh Kâr), a eulogy dedicated to Aliyy-al-Rızâ, the son of Mûsâ-l-Kâzım, the

Eighth Imam of the Twelve, is used as a lyrics, in one of them (Hüseynî Kâr), a text about the Mehdî, the Twelfth Imam of the Twelve, was used as a text, in one of them (Mâhur Kâr) the words ‘Salât ü Selâm’ were used, and finally in one of them (Irak Kâr) a text written as a eulogy to the Hz. Muhammed (s.a.v.) with reference to the saying “Levlâke levlâk lemâ halaktü'l-eflâk, لَوْلَاكَ لَمَّا خَلَقْتُ الْأَفْلاكَ ”, “If it were not for you, I would not have created the universe” was used. It was determined that a lyrics written as a eulogy to the Hz. Muhammed (s.a.v.) was used.

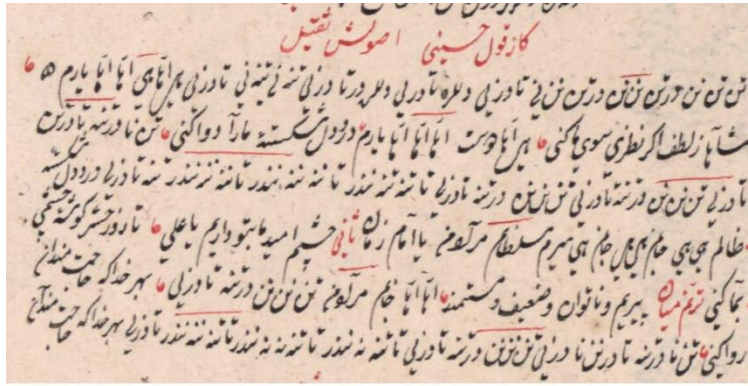
With this study, both the hypothesis that “Kârs are a common form used in religious and non-religious music” has been proved to be correct and the missing information in the written sources that the Kâr Form is only a non-religious form has been tried to be corrected in future studies.



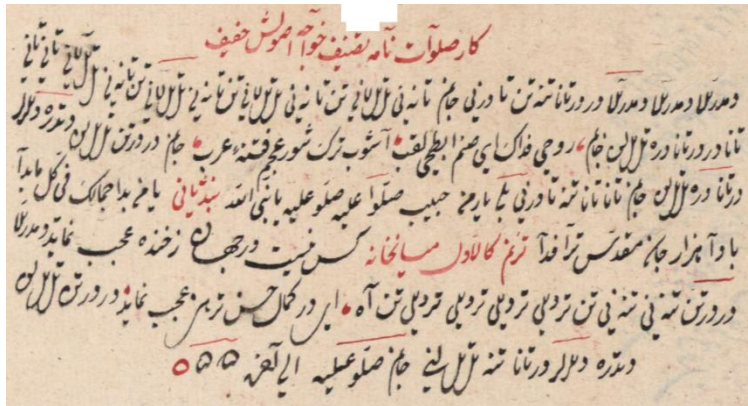
Resim 1. (Acem Kâr - Kâr-ı Nâd -ı Ali)



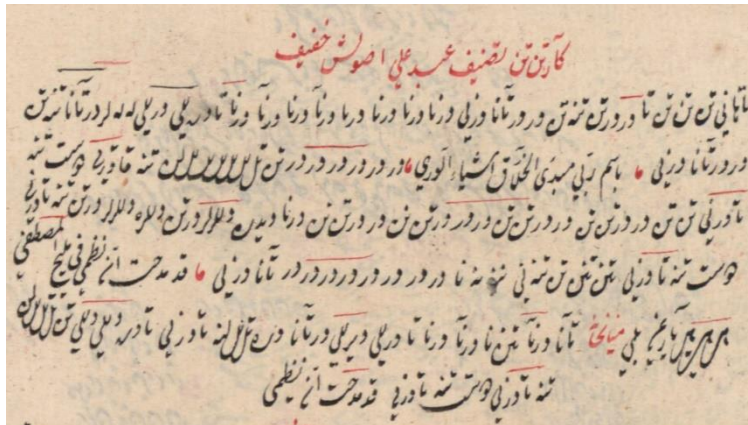
Resim 2. (Segâh Kâr - Kâr-ı Amel-i Abd-i Ali – Nâd-ı Ali 2)



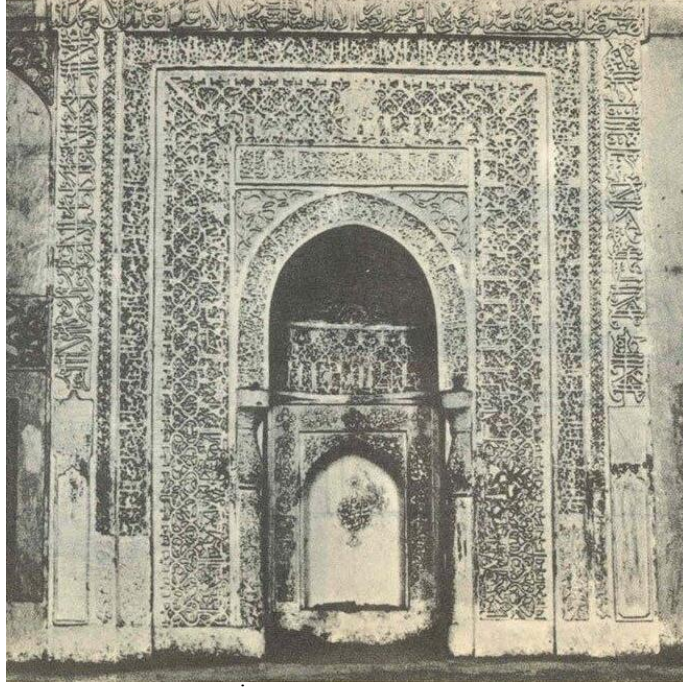
Resim 6. (Hüseyinî Kâr - Kâr-ı Kavî Hüseyinî)



Resim 7. (Mâhur Kâr - Kâr-ı Salavât-nâme)



Resim 8. (Irak Kâr - Kâr-ı Ten Ten)



Resim 9. (İran, Neyriz Cuma Camî Mihrabı)



Makalenin Türü / Article Type : Araştırma Makalesi/ Research Article
Geliş Tarihi / Date Received : 03.07.2024
Kabul Tarihi / Date Accepted : 13.08.2024
Yayın Tarihi / Date Published : 23.09.2024
DOI : <https://doi.org/10.51576/ymd.1495334>
e-ISSN : 2792-0178

İntihal/Plagiarism: Bu makale, en az iki hakem tarafından incelenmiş ve intihal içermediği teyit edilmiştir. / This article has been reviewed by at least two referees and confirmed to include no plagiarism.

AN EPISTEMOLOGICAL PERSPECTIVE ON THE RELATIONSHIP BETWEEN MUSIC AND METAPHYSICS

SOYLU BAĞÇECİ, Fulya¹

ABSTRACT

Thinking together about all the elements of music based on concrete indicators and the qualities of this field that point beyond what is known, brings to the agenda an accumulation of knowledge on the axis of art, philosophy, and music. The idea of art, which is the subject of music, or the key issues that transform music into art, point to the deep meanings of music in connection with metaphysics. The approaches adopted in the history of thought, scientific advances and social turning points have shaped the quality of music and the meanings attributed to it. In this descriptive study, which aims to make an epistemological examination of the relationship between music and metaphysics through this accumulation, metaphysical issues that enable us to characterize music as art are revealed. Thus, regardless of the context, it is possible to see a metaphysical perspective

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi, Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı, Müzikoloji Bölümü, fsoylubagceci@ohu.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0001-9915-9078>

that progresses intertwined with music in many circumstances, with various semantic contents, forming itself from not only as a natural outcome of music but also an axis that inspires music.

Keywords: Music, metaphysics, philosophy of art, epistemology, art theory, first philosophy.

MÜZİK VE METAFİZİK İLİŞKİSİNE EPİSTEMOLOJİK BİR BAKIŞ

Öz

Müziğin somut göstergelere dayalı bütün unsurlarını ve bu alanın bilinenin ötesine işaret eden niteliklerini birlikte düşünmek sanat, felsefe ve müzik ekseninde yer alan bir bilgi birikimini gündeme getirir. Müziğe konu olan sanat düşüncesi ya da müziği sanata eviren kilit konular metafizikle bağlantılı olarak müziğin derinlikli anlamlarına işaret eder. Düşünce tarihinde benimsenen yaklaşımlar, bilimsel ilerlemeler ve toplumsal dönüm noktaları müziğe ve müziğe yüklenen anlamların niteliğine yön vermiştir. Bu birikim üzerinden müzik ve metafizik ilişkisinin epistemolojik bir incelemesini yapmayı amaçlayan bu betimsel çalışmada, müziği sanat olarak nitelendirmemizi sağlayan metafiziksel konular ortaya konmuştur. Böylece bağlamı ne olursa olsun pek çok koşulda müzikle iç içe ilerleyen, çeşitli anlamsal içeriklerle gerek müziğin doğal bir sonucu olarak gerekse müziğe ilham olan bir ekseninde kendini meydana getiren metafiziksel bir perspektif görmek mümkündür.

Anahtar Kelimeler: Müzik, metafizik, sanat felsefesi, epistemoloji, ilk felsefe.

INTRODUCTION

The field of music has artistic expectations and a search for meaning that cannot be limited to our sensory perceptions and cannot be reduced to concrete indicators of this field. It is precisely at this point that this field comes into contact with subjects that question beyond, such as metaphysics, and all elements of music can be the subject of philosophical inquiries and artistic thoughts that go beyond music. We can evaluate the subject from many different perspectives, such as the intersection of music with metaphysics, metaphysical subjects giving driving force to music, or the elements of music creating a field of meaning for metaphysics. In a whole artistic activity that includes the formation, production and performance of music, it can enter into a relationship with metaphysics and metaphysical meanings that can find a channel through musical situations and tools. These issues have been discussed both in the history of thought and in the art world, and

until today, a body of knowledge has been built with theoretical issues and approaches on the axis of science, art, and philosophy. In the study, an epistemological road map on the axis of music and metaphysics is determined and in this direction, Western philosophy and classical Western music were focused on. In this study, which aims to reveal the relationship between music and metaphysics through an epistemological examination, the issues covering art ideas, intellectual environments, and philosophical views in which this relationship comes to the fore are examined. Thus, major scientific developments, paradigms, artistic ideas and musical perspectives that progressed one after another in the historical process were analyzed on the axis of historical breaking points, and the prominent themes in this context were emphasized. In the study, which was methodologically carried out with a descriptive survey model, the basic sources of the relationship between music and metaphysics were determined, and interpretations and evaluations were made on the basis of basic sources and current studies based on the content of the subject. Therefore, although the study has a qualitative character in that it includes topics on the axis of philosophy, metaphysics, music, and art, it also reveals a descriptive character due to its focus on the epistemological heritage of these fields. This research, which systematically brings together the intersection of all the fields in question in a single study, has presented how the first metaphysical questions of musicology, which has a very wide range, are answered in an interdisciplinary framework. The study is important in that the interaction of a field such as metaphysics, which goes beyond physics, with music is examined theoretically within the scope of this research. It provides an epistemological accumulation not only for the field of musicology but also for other fields that intersect with the subject.

On Understanding Metaphysics

When metaphysics is mentioned, the first thing that comes to mind is that this field has a content that goes beyond what is known in philosophical, ontological and theological matters and deals with transcendental knowledge. The mysteries of man and nature, the creation of the universe, the functioning of the divine system, the knowledge of God, the questioning of our place in creation, the search for the reason for existence, the origin of origin and movement can be given as examples of this content. The kind of intellectual environment in which these inquiries will be conducted often confronts contradictory issues. Concrete reality is positioned against abstract knowledge, matter against spirit, objective and objective realities against thoughts and abstract acts, the known

against the unknown. Looking at metaphysics from a perspective where sensory knowledge is at the center, expectations of explanation, establishing cause-effect connections, evidence, experiments, acceptance of rationality, factuality and objectivity with an uncompromising attitude cause this field to be perceived as in need of research and proof. These contradictions will come to the fore in scientific research, where the tradition of statistical, countable, measurable and universally generalizable research based on positive sciences, physics and natural laws is prioritized. However, common-sense implicit metaphysical presuppositions are propositions that cannot be fully realized, cannot be fully expressed, and whose truth cannot be tested with the methods of formal and experimental sciences (Grünberg & Grünberg, 2019: 5).

Understanding and interpreting both metaphysics as a discipline and the metaphysical knowledge we can encounter in the context of philosophy, art, aesthetics, religion and sociology have taken on different qualities in the historical course. Different approaches and acceptances can be encountered in the works of philosophers, artists and scientists. The knowledge of first principles and the transcendent can have different contents within various schools. This situation is related to the nature of metaphysics, which leads self to a process of understanding that cannot be defined with sharp boundaries. The nature of metaphysical knowledge varies depending on which field such content is related to. For example, metaphysics can deal with similar types of questions both in the field of philosophy and religion. Metaphysical uncertainty and the search for meaning are issues that desired to make clearer and more understandable in both fields. While metaphysical knowledge in the philosophical field focuses more on solving the complexities, mysteries and unknowns of life, the quality of knowledge is handled accordingly since the religious field promises the salvation of man. However, we know that in the historical process, despite the common points of these two fields, they have contents that contradict each other and reject each other under certain conditions. On the other hand, the fact that the search for meaning in both fields is ambiguous and a clear explanation can never be provided makes these two fields more free and meaningful (Tokat, 2013: 8).

The first course of metaphysical and ontological studies is seen in the pre-Socratic period of the history of philosophy, Sophists and Socrates, Plato and his ideas, Aristotle's works and Hellenistic philosophy (Skirbekk & Gilje, 2017). Considering that studies such as information theory and ethics emerged after metaphysics, which is the oldest and most basic discipline of philosophy (Şulul, 2003: 57), metaphysics as a discipline and metaphysical knowledge, traces of which we can

find in all historical, sociological, theological and artistic fields. It is a field where the most fundamental issues are questioned. In Aristotle's work *Metaphysics*, a field of knowledge that examines *being qua being* is mentioned. This field of knowledge is not the same as the individual fields of knowledge. Because no field of knowledge makes a general examination of what exists as such. According to Aristotle, by conducting such an examination, the first leading causes will be comprehended (Aristotle, 2023: 73). From this point of view, we can understand metaphysics as a field that deals with the most fundamental principles and general ones based on a specific subject, rather than presenting the knowledge of a partial field. In this case, the questioning of what exists as being is more general and comprehensive than the questioning of individual beings. Focusing on this allows understanding the first and leading causes (Aristotle, 2023: 72-73). The reason why Aristotle called metaphysics *the first philosophy* is that this field is related to the science of first principles (Kam, 2020: 13). In Brian Garrett's (2022: 47) book titled *What is Metaphysics?* said "A serious part of metaphysics is concerned with answering the first question." However, in questioning these first principles, the issues subject to metaphysical examination have taken direction according to the course of history, the structure of society, belief and the political structure of the period. For example, while the most prominent topics of metaphysics appear in contexts such as God, the nature of existence, absolute existence, the principles of change, and the principles of the universe, in certain periods, metaphysical topics may change according to the experiences of the current circumstances, knowledge or management style. For example, we see that the philosopher of the Athenian period was different from the philosopher of the Hellenistic period. Since the philosophers of the Athenian period received share from the democracy implemented in the Greek city-states, they produced ideas on many subjects related to society, politics, politics and the state. Since the philosophers of the Hellenistic period became a subject of an absolute monarchy with the rise of Macedonia and the pressure of Alexander the Great, unlike the Athenian period, they felt the need to separate morality from politics and keep politics out of their field of interest. This situation also reveals why philosophy, and therefore metaphysics, must be understood as an art of living (Arslan, 2008: 16-17). Similarly, we can interpret the fact that God was placed at the center of philosophy in the Middle Ages and the theological perspective guided metaphysics as a similar situation. As a result of the institutionalization of individual sciences in the Renaissance, sciences and metaphysics began to polarize and conflicts occurred. The metaphysics of Descartes, Spinoza, Leibniz and Wolf can be given as examples of this. The critical philosophy put forward

by Kant turns into a positivist understanding of philosophy under the influence of the positivist understanding of science (Şulul, 2003: 61-68). With Galileo and Newton, the need for explanations without resorting to metaphysical and theological designs is emphasized (Özlem, 2016: 75). Descartes, who tries to base many philosophical issues such as the nature of the human soul, the existence of God, the essence of matter, and the knowledge of truth, on the view of skepticism, in his work titled *Meditationes de Prima Philosophia*, talks about the reasons why everything, especially corporeal things, should be doubted, unless there is no basis other than scientific foundations (Descartes, 2021: 13). Expressing that every science is an undoubted and obvious knowledge, Descartes states that he rejects knowledge that is not certain and clear, but accepts knowledge that is completely certain and free from doubt (Descartes, 1942: 11-12).

In the perspective of positivism and historicism, two major philosophical attitudes that have been discussing the concepts of knowledge and science since the 19th century based on different principles. From the positivist perspective, the source of knowledge is sense data. In this regard, perception follows information and perception is treated as an activity in itself for all kinds of activities. With Hegel, Marx, and especially Dilthey, Rickert, Weber, and Mannheim, perception does not appear to be something independent of human spirituality. Perception is something that spiritual-historical humans realize with this quality (Özlem, 2016: 198). It is not possible to consider and evaluate fields such as ethics, morality, art and religion, which are unique to humans, within the framework of a purely physical approach specific to natural sciences and the mechanical methods of this approach (Yardımcı, 2020: 391). Thus, while natural sciences aim to explain issues related to the physical world, spiritual sciences, which include fields such as philosophy, theology, art and sociology, will try to understand the world specific to humans (Yardımcı, 2020: 389). According to Dilthey (1999), human sciences represent a hermeneutic revolution. Life itself is objectified in texts and works of art. Thus, a subject of research is the ways in which the soul is objectified within culture and society. Life is the most fundamental category, and therefore life is a quasi-transcendental necessity for the existence of human sciences (Skirbekk, Gilje, 2017: 386). In Hegel's metaphysics, spirit and history appear as two important dynamics. The world has brought spiritual and physical nature together in itself. From this point of view, we can understand that world history is built on a spiritual basis. Physical nature also includes world history. After nature, humans emerge and humans build their own world. Therefore, according to Hegel, we belong to two worlds: the natural world and the spiritual world. The world of the spirit includes everything

that has interested and continues to interest man. It may be useful to recognize spiritual nature in the course of history according to the way the spirit unites with nature and according to human nature (Hegel, 1995: 52-53). Hegel's concept of *universal reason, mind or spirit* is a metaphysical doctrine that transcends the senses (Gökberk, 1972: 13).

Among those who see metaphysics as an illegitimate science and question its legitimacy are the leading critics (Kant's students) and positivists (Auguste Comte's students) (Kam, 2020: 14). According to Auguste Comte, each of our basic views, each branch of our knowledge, passes through three stages. Due to its structure, human intelligence uses three successive philosophical methods in its research. In the first method, the theological (imaginary) stage, human intelligence sees the events it cannot explain as the direct intervention of supernatural factors. In the metaphysical stage, which is the second philosophical method, supernatural factors give way to abstract forces. In the third stage, which is the positive philosophy method, the human intelligence understands that it is difficult to find the absolute and gives up searching for issues about where the universe comes from and where it is going. Therefore, it tries to find the unchangeable continuity and similarity relations of events with the help of reasoning and observations (Comte, 1964: 217). Kant, on the other hand, sees metaphysics as a misleading science that is stuck within the boundaries of the human mind. Metaphysics is a science that takes its foundations from the human mind. The human mind is mistaken because it wants to reach synthetic a priori concepts about the structure of the universe. Because, the human mind falls into a dialectical situation due to its structure. As a result, person's ability to question metaphysically, which is the most original and natural feature, leads to imaginary success. Kant wants to emphasize that the basis of opposing metaphysical systems is the existence structure of the mind. The human mind's attempt to understand infinity is misleading due to the nature of its mind's existence. The metaphysical contradictions created by this situation are explained with the principle of the dialectics of the mind (Heimsoeth, 1986: 108). For this reason, while natural sciences make progress based on proven knowledge, metaphysical systems have been at war throughout history (Heimsoeth, 1986: 106). Although metaphysics seems to be an unreliable field that is pushed out of the fields of scientific research in both Kant's and Comte's studies on metaphysics, we can reach conclusions from these studies that we can describe as *the metaphysics of metaphysics*. Even inquiries that reveal the unreliability of metaphysical thought can be made with styles of expression, propositions and premises that go deep into this field. Contrary to the questions that metaphysics is an imaginary

pursuit that cannot make any scientific progress, Collingwood, who has views on how to present this field scientifically effective, sees it as the knowledge of absolute presuppositions (Collingwood, 1940: 41). What absolute assumptions have actually been made by various people at various times in carrying out various pieces of scientific thought? According to Collingwood, the job of metaphysics is to find the answer to this question. If a certain absolute assumption has been made by one person at one time, this absolute assumption may have been made by other people with the same cultural equipment. The only way to prove whether someone has made a certain absolute assumption is to analyze and find records of his thought. When this is applied, the strange confusions and ambiguities that are always thought to surround the work of the metaphysician will disappear. At the same time, the scope of metaphysical research will expand (Collingwood, 1940: 60). Karl Popper, one of the 20th century philosophers who came to the fore with his studies in the philosophy of science, emphasized the scientific method and drew attention to how metaphysical theories should be understood epistemologically. According to Popper, reaching scientific laws is possible not with the *induction* but with the *fallibilism* method (Kılıç, 2019: 699-700). A metaphysical theory may be true or meaningful. However, if this theory cannot be tested, it will not be possible to evaluate it on a scientific basis. On the other hand, theories that cannot be tested experimentally can still be discussed critically (Uçar, 2020: 530). It is not acceptable for Popper to neglect propositions being not scientific or not subject to scientific criteria as to be wrong or unnecessary (Kılıç, 2019: 701).

In the history of thought, in the effort to understand and explain all kinds of unknowns based on the universe, life and humanity, all disciplines differ from each other in terms of the methods of reaching the answer, the nature of the answers, and their interpretation. Even in this study, which is carried out only to understand metaphysics and the course of this field from past to present, it is seen that various studies, inquiries and efforts to explain what metaphysics is have shifted to different points. However, although this seems quite normal for a field such as metaphysics, which focuses on the knowledge of transcendent and uncertain subjects, such differences can be seen in every field of science. It is obvious that both metaphysical, ontological knowledge, as well as other research areas of philosophy such as philosophy of science, epistemology, aesthetics, etc., and other fields such as direct scientific research that nourish efforts to understand and give meaning to life intellectually and philosophically in the historical process. We can understand that many facts accepted as scientific laws today begin with a metaphysical assumption. However, many

philosophers have stated in their views that every metaphysical assumption does not have to be generalizable to the whole universe and provable with sharp limits. This situation is not an indication that metaphysics does not seek the truth and makes progress in this search. Popper's conclusions based on Einstein and Marxist propositions constitute an example of the subject. Even if most of the Marxist propositions are false, he can use thousands of facts to his advantage. However, a single experiment was enough for Einstein to invalidate the Newtonian theory of matter. Thus, Popper emphasizes the principle of *fallibilism*, draws attention to the importance of criticism, and criticizes known and accepted scientific attitudes, regarding assumptions and propositions in line with this principle (Baudouin, 2015: 11). Caner Taslaman (2016: 10) said in his book "Big Bang and God" that "*science cannot have different truths, philosophy cannot have different truths, religion cannot have different truths; But there may be wrong science, wrong philosophy and wrong understanding of religion. It is understood that these walls were built so that the mistakes of each activity within them cannot be interfered with, and each area can maintain its own authority.*" These differences advancing with different methods and principles in fields should reveal discussions of ideas progressing on the axis of thought and science, rather than a conflict of legitimacy.

Introduction to the Epistemology of the Relationship Between Music and Metaphysics

The epistemological accumulation of the relationship between music and metaphysics is connected to all fields that concern humans and society, especially philosophy. Although metaphysics is a field related to the questioning of issues that involve uncertainty, not seem possible to be proven fully, many thoughts have been produced. Arguments have been put forward and theories have been developed both on metaphysics and on what content metaphysics has or should have in the historical process. This accumulation, which we can describe as the epistemology of the relationship between music and metaphysics, should be considered within the scope of the history of thought. Research and inquiries based on art and music, research based on belief systems and the role of music in this context, and research involving the relationship between the universe, humans and music. The epistemology of music and metaphysics, which includes many historical, field, subject or paradigm-based issues, can be reduced by determining certain main questions, and the common starting points, basic issues and perspectives of both fields can be categorized with a systematic and holistic approach. Thus, with the epistemological perspective (Simard, 2003: 13),

which is a second-order method that examines a first-order activity, it can be discussed how issues that may have contents whose legitimacy is questioned in the context of some researchers, philosophers and schools are or should be examined. In this case, the first question that awaits an answer should be “What are the nature of the metaphysical foundations and theories that guide art and music?” By answering this question, each of the consistent understanding and knowing activities would be determined. At the same time, theories with different subject contents that are considered correct, meaningful or based on truth, and the differentiating aspects of these theories will be emphasized. What are the basic issues, research and knowing activities that come to the fore in a field- and discipline-based epistemological examination? Within the scope of the second question, basic approaches covering the relationship between music and metaphysics in social science research including areas such as religion, belief systems, culture and society research would be discussed. Finally, how were the metaphysical dimensions of music perceived by performers, composers and music producers? How have metaphysical issues been addressed through the performance of music or its melodic, rhythmic and harmonic elements? The questions and metaphysical issues from the perspective of music-based phenomena as well as those who represent this field would be discussed. This epistemological examination will enable the determination of the most basic scientific foundations of the subject, which is placed on the interdisciplinary axis, and present it with a systematic and categorized content. Thus, by directing the focus to information, its quality and how, a holistic perspective could be developed through the intersection of these two different fields.

Art Theories

We can see art as the field that most reflects the abstract acts and spiritual consciousness of humanity. The depth of artistic consciousness and activity of art, its inability to be framed by sharp boundaries and rules, and its independence from time and place are the prominent features about art. The integrity reflected in the concrete indicators of the work of art such as form, balance, proportion, melody, rhythm, sounds and frequencies has the potential to attract consciousness to a special area of awareness. The most striking aspect of the artistic content, which opens the doors to an open-ended, uncertain and abstract world, will be these features, that is, the metaphysical side of the work of art. We can search for the source of such a consciousness in humans, in human nature against the universe that surrounds them, and we can see traces of metaphysics in all human

social institutions, from science to art, from religion to ideology. In human history, the process of information has progressed by reaching different levels of consciousness, and this process has extended from the most primitive sensations to the most advanced theories. People have made efforts to understand the universe the subject of their theoretical activities and reconstructed it at levels of consciousness such as religion, ideology, science and art (Hançeroğlu, 2007: 345). It is not difficult to understand that metaphysics accompanies all areas of human life that build historical and social consciousness, and that metaphysics has always existed and will always continue to exist. However, it can be discussed in which area and to what extent it exists. The field of art is intertwined with metaphysics due to its intense relationship with categories of consciousness. On the other hand, it can be seen that the most fundamental discoveries are made based on a metaphysical proposition, even in areas that are considered to be distant from metaphysical issues. Whether the subject of metaphysics is mentioned or not, all approaches that include information and theories about the field of art will be related to metaphysics.

While the origins of art theories are discussed in a timeline extending back to Ancient Greek thought and Planton's views, we can see that the search for knowledge about art dates back to primitive man and primitive societies. These searches may be related to both the perception of art through the eyes of primitives, and questioning the traces of primitive art in art activities. Could there be a perception of art from the perspective of primitives? With what understanding should we evaluate productions such as paintings and sculptures in primitive art? Questions like these may come to mind. These productions should be seen as expressions of strong beliefs, hopes, and fears rather than artistic activities (Okan, 2018: 98). Scientists, who argue that primitive art can control natural events and have the purpose of influencing the course of life and events through dance and magic, discuss the possible relationship of both prehistoric and contemporary primitives with art with a metaphysical content (Mülayım, 1994: 95). In this case, we can emphasize that primitive man has created metaphysical bases to cope with situations that exceed his own existence, and knowledge capacity. It is thought that primitive man perceived the power beyond himself as meaning and that the idea of *primitive meaning* is the starting point even in the most advanced philosophy (Hançeroğlu, 2007: 23). Therefore, all areas of life of human beings, who establish metaphysical connections that we can describe as meaning with all situations that transcend themselves, accompanied by magic, dance and sounds, hypothetically become the subject of primitive art. At first, it is assumed that man must reach a consciousness in which he must think of

himself as an entity separate from nature. Situations such as gaining courage against nature, and starting to challenge it started to make people think that they had a magical power. Eventually they added art to their efforts to make what was inside themselves visible, and created another world of their own (Kıyar, 2013: 137). Ritual and magic must have dominated early art and must have become a necessity for establishing order, division of labor, and social management. It can be thought that the subsequent autodomestication inspired the domestication of animals and plants (Zerzan, 2013: 23).

The theory, whose origins are based on the views of Plato and Aristotle on art in Ancient Greek thought and the metaphysical inquiries of these philosophers, is called imitation or *mimetic theory of art*. We can place the *theory of ideas*, which reveals Plato's *form of beauty*, which he examines on the axis of the idea of art, and his metaphysical thoughts on existence, at the center of his thoughts, which are considered within the scope of imitation. This theory, which preserved its importance until the 18th century, is referred to as *reflective theory* because it sees art as a reflection of life, and *representative theory* in the sense of representing real objects. For example, it can be said that music imitates sounds in nature, sculpture imitates people, and theater imitates human actions (Taşdelen & Yazıcı, 2018: 34). Whatever the object, sounds or situations that are the subject of art, it reflects the truth to the extent that it carries the idea of beauty, that is, the metaphysical information of this idea. In a way, the artist should recreate the beautiful in his artistic activities, and the work of art should be able to reflect the knowledge of the beautiful to the eyes that look at it. Socrates' *retributive justice* emphasizes that all things, objects, and concrete elements share in certain ideas and may have some qualities accordingly. For example, large objects receive a share of greatness, as with the fair and beautiful objects receive a share of justice (Russell, 1996: 239). What creates the beauty of something is its share of what is called *beauty* (Arslan, 2006: 231). There is an opposition established by Plato between the ideal world and the real world, the world of the mind and facts, and which Aristotle also adopted to some extent. At this point, Plato and Aristotle think that the real essence of man consists of his mind and that the mind is superior and transcendent to the sensory, physical world (Arslan, 2008: 19). Plato's theory of beauty talks about the stages of maturity starting from the world of senses and continuing until reaching absolute beauty, which is metaphysical beauty. There is an evolution process in which the passion for physical beauties or individual beauties must evolve in the next stage to reaching the beauty of life, the beauty of spirit and virtue, beautiful knowledge, beauty from itself and finally absolute beauty.

Absolute beauty is the beauty at the top. It is not only beautiful but it is also the absolute being (Tunalı, 1998: 144). Here, Plato not only created an indelible theory for the field of aesthetics and art that will continue to this day, but also thought about evolution of human spirit through the concept of beauty and presented a metaphysical design of the adventure of existence. In his work titled *The Republic*, Plato draws attention to the concept of rhythm and order for music and talks about an effective art that penetrates people. According to Plato, a good musical education glorifies people, but if the education is bad, the opposite happens. Many people who are involved with music are fascinated by beautiful sounds. However, according to Plato, very few of these people can understand beauty itself. For this reason, he thinks that being interested in concrete pleasures in music, having a superficial, sensory understanding of beauty, and therefore dealing with imitations are harmful to society (Plato, 2016: 125).

Formalism or structuralism was born from linguistics and was first adopted in the field of literature and witnessed the search for meaning through the understanding of assimilating art to language (Tunalı, 1998: 98). In this theory, while the formal features of the work of art such as color, sound, rhythm, shape, and lines are important, the historical context of the work or what the artist thought when creating the work is not important (Taşdelen & Yazıcı, 2018: 35). As a sign, the work of art is based on a signified element and a signifying element. The signifying element includes the material dimension of the work of art. Matters such as sounds in music, colors in painting, and drawings are sensory external symbols. In each sign, there is a sensory external symbol, a reality, and meaning that it expresses (Tunalı, 1998: 101). According to Derrida, metaphysical thought has dominated all fields from science to art. Metaphysics is like a central structure around which all cultural systems take shape, the absolute reference point of cultural, artistic and scientific formations (Doğan, 2021: 5662). All metaphysical oppositions such as signifier, signified, writing, speech, language, passivity, activity, are breaking away from their old meanings (Derrida, 1994: 56). In his book *Semiotics and Of Grammatology*, Derrida says that the signifier, that is, the meaning combined with what is externalized, is a thought, spiritual ideality. In this context, whether the signifier is externalized or not, the meaning can combine with the sensible face of the signifier, but the meaning does not need the signifier at all (Derrida, 1994: 60). The structural functioning at the level of the signifier continues its existence with signifieds that do not have a specific origin. In this continuity, truth is surrounded by what is shown. Therefore, the relationship between language and reality has been completely broken (Doğan, 2021: 5664). A work of art is similar to

language and expresses a semiological phenomenon like language. The relationship established between the speaker and the listener in the language is established between the artist and the person who comprehends the art in the work of art (Tunalı, 1998: 101). In this respect, formalism/structuralism in music points to the meaning hidden in the forms that make up a musical work. These forms are musical events such as sounds, themes, the march of themes, and rhythmic movements. Subjective emotions are outside these physical features, and emotions fall into the background when it comes to the aesthetics of music (Çoraklı, 2016: 490). The artistic perspective called romanticism or emotivism, on the contrary to formalism, prioritizes emotions and subjectivity. Romanticism regards freedom as something that each individual achieves through his or her own efforts, rather than something that exists. Because human nature can be visible in the lives of individuals (İşbir, 2020: 232). While enlightenment thought glorified reason, romanticism gave importance to human nature, subjectivity, and life. In romanticism, the meaning of the relationship between nature, the individual and art lies in the understanding of the "I". German philosopher Schelling conceived the Absolute Self as both subject and object. He thinks that the subject is a part of nature and opposes considering the subject with an idea that is against nature. He tried to show that nature and spirit are identical (Alan Sümer, 2019: 269). Drawing on the philosophy of identity and the idea of absolute unity, Schelling thinks that differences disappear in works of art only through aesthetic activity. The highest level of the Self is aesthetic consciousness. For this reason, artistic consciousness can reveal the essence of existence, and the distinction between nature and consciousness disappears in the artist's creation. Romantics adopted artistic feeling and saw art as a manifestation of life (Alan Sümer, 2019: 263-275). Romantic art reflects a quest to dream beyond borders. Praise of nature has an important place in painting, poetry, and music. Composers transfer nature sounds and nature features into their music. However, nature finds a place in art not only with its good and beautiful aspects, but also with its storms, winter, thorns, clouds, and scary caves (İlyasoğlu, 1995: 79).

Intuitionism, the view of art that rejects both emotion and form, sees intuition as a key in making sense of the artist's art and work of art (Taşdelen and Yazıcı, 2018: 36). Bergson, an intuitionist philosopher, emphasizes that intuition always dominates comprehension in order to prove that intuition is superior to thought. According to Henri Bergson, comprehension is used when intuition cannot be achieved. Thinking is an element that is used as much as necessary to fill the gaps of inner and outer intuition (Kıvılcımlı, 2008: 43). According to Benedetto Croce, what is important

is that the artist sees with fantasy, grasps with intuition, that is, reaches spiritual synthesis (Tunalı, 1998: 188). According to Bergson, if we could directly perceive reality with our senses and communicate with ourselves directly, we would be artists. However, people often notice the manifestation of their own mood. There is a constant curtain between ourselves and our own consciousness. Artists, on the other hand, perceive this curtain in a more transparent way and open it for us. The artist is not an ordinary person. He is the person who shows how to move from reason to intuition (Aydoğdu, 2006: 184-185). The artist can express impressions and emotions with words, colors, lines and sounds. Each of these is an expression, a shaping of the spirit. In this context, no artistic expression can be devoid of intuition in terms of its own essence (Tunalı, 2013: 32).

Voluntarism, another theory of art, gives priority to will over reason and knowledge, and sees will as the basis of spiritual events and the process of knowledge. Will, as a philosophical term, means driving force (Akarsu, 1975: 101). In this context, Dewitt Parker's (1920) book *The Principles of Aesthetics*, whose name comes to the fore, makes various explanations about musical structures and our reactions while listening to a musical work in the chapter titled *The Esthetics of Music*. According to Parker (1920: 158), a sound evokes not only a sensory process in the ear but also the relevant stimulus. This is a sensation but also an incipient motor response. These are so light and diffuse that they only produce what we call mood. Sensual feelings of this kind are the subtle but essential ingredient of all beauty. The variety of moods expressed by tones is almost endless. There is a psychophysical connection between the rhythmic structure of music and us. Even if we do not visibly move in harmony with the rhythm, the body's motor structure is stimulated by sounds (Parker, 1920: 170).

FINDINGS

Metaphysical Approaches in Music Art

The concrete expression of music, and the abstract sensations that occur in the individual who perceives it are an important reason for us to think that there are close ties between the art of music and metaphysics. How should metaphysics be understood in the artistic expression of music? What are the metaphysical issues associated with artistic creation in music? What is the relationship between sensory elements and metaphysical symbols in music? How are the formal features of music interpreted from a metaphysical perspective? Examining the intersection of music and

metaphysics through questions such as these also allows us to examine the epistemological knowledge of the fields of philosophy of art and philosophy of music. The most important question to understand here is this: Does every subject where we can talk about beyond-concrete, unpredictable, and abstract qualities of metaphysical in exist the art of music? In summary, the question “Is it metaphysics that turns music into art?” comes to the fore in the axis of epistemological issues.

The fundamental source of all subjects in the triangle of music, art and metaphysics is human. No matter what context we consider art, it is not possible to think without humans. Because a work of art exists with its buyer (Erinç, 1998: 1). All our abstract thoughts about art, whether philosophical, mystical or mythological, interact with social, historical and cultural dynamics, which are the productions of human existence consciousness. In the art of music, as in all fine arts, there is an effort of creative humor to shape the meaning it carries as if it were visible, inspired by cultural and even scientific accumulation as well as emotional accumulation (Altar, 1996: 89). However, when we look at the search for the first principles of art and music, we can see that both philosophers and artists prioritize certain perspectives. For example, in these approaches to art, sometimes the first principle may be nature itself, while sometimes the art activity or musical work itself is placed in an autonomous area, and thus we can see that nature or its elements are evaluated in a secondary plan. Again, we can see that the source of artistic pleasure in humans is based on formal issues or that art is part of an evolutionary process from concrete indicators to metaphysics. The most fundamental common point of all these perspectives is that the art of music is at a key point in discovering the limits of human existence. First of all, it is necessary to focus on how we should understand metaphysics based on its relationship with music. Evaluating a musical work with the awareness of artistic creativity and the reception of art would focus on the issues where the connections between music and metaphysics are most intense. Here, both the abstract sensations triggered on the side that perceives the work and the meanings attributed to the artist and the work contain metaphysical dimensions. However, the metaphysical factor in the art of music should not reflect an understanding in which the artist is completely isolated from concrete realities and acts on his own. Rather, it should reflect metaphysical issues where artistic consciousness is transformed into a planned and systematic educational transfer process, which should be understood with both its originality and its historical, artistic, and philosophical context. As Martin Heidegger mentioned (2003: 55), we can even see philosophy itself as the activation of

metaphysics. Here, we can generalize metaphysics to philosophical fields that refer to all open-ended, uncertain abstract thoughts. However, according to Heidegger (2003: 55), metaphysics is in human nature. It is neither the share of a school philosophy nor an area where fantastic creations spread their wings. It is an essential moment in presence. It is presence itself. The subject of creativity in art is not a mystical or a metaphysical understanding such as creating something out of nothing, but the ability to add imagination, a signification to the ability of perception, and to use the ability of intuition in it (Erinç, 1998: 85). Within the framework of this understanding, metaphysical inquiries include issues that need to be understood on the basis of certain artistic principles, such as creativity, rather than fantastic and mystical thoughts. According to Sıtkı M. Erinç (1998: 85), the source of creativity is not extraordinary powers but manners, knowledge, experiences and life.

Arthur Schopenhauer (2009) explains the aspects of the art in music that distinguish it from other branches of art, in his work titled *Die Welt als Wille und Vorstellung*. By emphasizing that, music art is described being far from the world of phenomena and imitation, and that music is not a copy of ideas, but a copy of desire. According to Schopenhauer, music completely ignores the world of phenomena. It can exist, to a certain extent, even if the world does not exist at all. While other fine arts talk about shadows, music expresses the true essence (Pamir, 1981: 50). It is possible to find music in many philosophical views with a content that emphasizes the meaning of existence. These views can be discussed under topics such as human self, thoughts, emotions, order, harmony and functioning in the universe, and truths beyond concrete life. For example, according to Hegel, abstract subjectivity is necessary for the expression of music. What needs to be understood here is that both *subjectivity* and *self-consciousness* must be side by side but unconditionally, free from external factors and also free from one's personal thoughts, feelings and issues. Thus, the source of expression in music can be reached and the deep meaning in the harmonic and melodic movements within itself can be found (Pamir, 1981: 49). While some artistic perspectives emphasize the importance of focusing on internal meanings in music, others have questioned the basis of truth in art based on external and formal elements. The work of art has two elements, one internal and the other external. We see and understand the external element through the instruments or notes that create the work of art. As for the internal element, we need to understand the essence, meaning and content of the work and the environment of existence it covers in terms of thought (Taşkent, 2011: 569). Those who embrace the idea of autonomy in music start by assuming that music actually

consists of pure sound. The art of music, which began to be perceived as a branch of fine arts towards the end of the 18th century, initially acquired its meaning from external sources. In this context, music was perceived as a relatively low-level activity that serves social purposes. Since the 20th century, music began to be perceived as autonomous sound fields that could be symbolically represented by notes. Thus, it began to be believed that it was necessary to ignore all non-musical factors and ensure that reality and meaning in music emerged only from “here” (Ridley, 2007: 19-23). The formalist understanding bases the essence of music on the sound principle, which is an external element, such as sound, rhythm, melody and harmony are the basic principles that provide musical beauty. The combination of these principles and forms that move only sonically, without the aim of expressing any emotion or concept, constitute the original beauty of music (Çoraklı, 2016: 492). However, whether it is related to the formalist understanding or not, the idea that atomism of meaning being absolutely wrong also attracts attention. In this case, just as separating a sentence into words will distort the meaning of the whole, the same is true for music. On the other hand, there is also the view that understanding the language of music means searching for the meaning conveyed by musical pieces, which are the building blocks of musical works. Here, the meaning of the musical expression should be hidden in the smallest building blocks of music (Ridley, 2007: 37). We come across some views in Schopenhauer that we can base music's search for meaning on the internal element. Schopenhauer thinks that the truths revealed will actually repeat themselves in the truths discovered through concepts by philosophy and metaphysics. If music is a metaphysical activity that occurs without awareness, then music can be seen as a type of philosophy (Esenyel, 2020: 72). Pythagoras was the person who looked at music as a metaphysical art that proceeds side by side with mathematical subjects (Tarhan, 2020: 220). This understanding underlies many views that question the meanings of music in its internal elements. According to Grolman (1993: 45-46), music, called the harmony of the universe, has the force of law beyond life and people. The kosmos was established according to this law, and humans also carry this harmony within themselves. Music and human soul unite in this harmony.

In the art of music, many elements such as polyphony, tonality, atonality, polytonality, the composer's orientation, the use of timbre and colors of the instruments, horizontal and vertical texture are important in reflecting the symbolic language and creating art (Altar, 1996: 114). At this point, metaphysical meanings create themselves within the idea of art with a content that overlaps both the composition techniques and the qualities of the music. The composer, the listener,

the performer does not have to consciously search for metaphysics. Regardless of the emotion, will, intuition, art tendencies of the period or structure, the idea of art spontaneously begins to enter into various relationships with metaphysical meanings promoting the effect of deepening. If we question this issue through the composer's qualifications, perspective on music and life, and his or her attitude towards both society and oneself, we will encounter metaphysical tendencies as numerous as the number of composers. For example, Beethoven's ideas in his works and the enthusiasm of his works are closely related to the social realities of the period in which he lived. It can be thought that situations such as liberation from feudal slavery and the importance of bourgeois democracy were the source of the enthusiasm in Beethoven's works. In this case, it is of course impossible to think that music is far from individuality. Personal emotions will find themselves in the music. Because, there is no wall between the personal and the social in art (Finkelstein, 1996: 61-62). For the Romantic period composer, we can bring up different social and individual issues, and say that art forms its basis based on the accepted musical style of the period, the personal orientations of the composers, and social issues. *Emotion* is considered a starting point for the Romantic period composer. It is possible to talk about a musician profile that escaped from the show-oriented nature of popular concert performances in this period. The composer profile, which relied on the harmonic accumulation of the past and pursued real emotions, was pursuing serious music away from mass-produced concerts (Finkelstein, 1996: 71-72). Thus, the internal elements that determine the value of a musical work are centered on subjectivity and emotion, and art creates both concrete and abstract bases with all its reality and builds itself with these meanings. Music, which emphasizes subjectivity, emotion and nature elements, is evident with both intense harmonic texture and long, lyrical musical phrases. The musical qualities and metaphysical meanings of the work create bonds in which the concrete and abstract are identified. With the discovery of all the tonality limits, the musician, whose opportunities have diminished, begins to destroy the understanding of tonal centrality from the 20th century onwards, thus systems such as atonality and polytonality are developed. A tendency towards the musical heritage of the past begins, the musical styles of the baroque period and the classical period begin to become the material of the 20th century composer. On the other hand, the music of non-European cultures, traditional folk melodies and primitive cultures begin to gain importance in music. However, this tendency towards the music of the past and the music of traditional societies is not perceived as it actually is. They are designed as a sort of dream world

within the music. At this point, the musician has a mission to search for exotic sounds that escape from civilization to an imaginary principle. In musical art, all elements foreign to European music aspire to replace major and minor scales as well as the harmonic principles on which these scales are based (Finkelstein, 1996: 101). It is possible to establish multiple relationships between some of the contemporary art music genres and memory. This is not an attitude related to memory recall mechanisms, but means that memory plays a fundamental role in perceiving this music. In some genres, such as electronic music, the materials of music are non-harmonic spectrums, microtonality, noise, concrete sounds and psychoacoustic phenomena. This music does not use established cultural codes and has no distinct repertoire. They are everyday materials that contain many sounds, shapes and forms reflected in music. While listening to this music, we perceive an external acoustic stimulus that embodies itself in our internal perception field that goes beyond its source and spatial location. Philosopher Peter Strawson, who comes to the fore with issues such as revisionary metaphysics and descriptive metaphysics (Strawson, 1967), believes that the idea of a spaceless world is based on the assumption that we can imagine a sound experience that has temporal existence but does not have a spatial dimension. Strawson's spaceless world, that is, memory, is the area in which auditory objects are experienced without external spatial references. Memory, which contains non-spatial representations of sounds, is both experiential and a shelter for sounds outside experience. We can think that these sounds may exist without the context of space and not yet perceived. In this case, it is possible for sounds to exist in a non-temporal dimension. This dimension will contain unheard of sensory details (Wanke & Santarcangelo, 2021: 8-11). The most important point that draws attention at this point is the questioning of the sound existence related to human memory, without the context of space. And even the idea that sounds that have not yet been perceived can take place in a field of existence isolated from the temporal context.

The understanding of tonal centrality and the functional relationship between sounds hides itself in the elements of nature, universal principles, and human nature. When we look at the history of Western classical music, until the 20th century, music was developed with focus on tonal centrality. Within this framework, harmonic depth as well as melodic and rhythmic possibilities reached their peak. Atonality is a kind of rebellion against the cyclicity of music, which moves in the tonal center, on the axis of tension and resolution, and within the hierarchical relations of sounds. The fact that all sounds are considered equal here, or that dissonance intervals and tension in music

have become more important than in the past, of course, has meanings that go beyond a simple search for freedom. This music, which puts the composition into a system within the framework of 12-tone seriality and keeps the listener on their toes, is also against a comfortable flow of composition. Eliminating the harmony laws of tonality and ignoring the considered natural relationships between sounds can be considered a revolutionary move and ignoring the historical conditioning of listening habits (Şimşon, 2020: 191). Traditionally, harmony is considered pleasant, while dissonance is considered harsh. But sounds cannot be harsh on their own. The tonal and atonal contexts, which are the starting point here, can add meaning to music within traditional expectations, and perception can be affected by this context. Both the artistic and philosophical evaluation of atonal music as well as the meanings captured by the conscious listener are the basic starting point. From a metaphysical point of view, the sources of meaning in this music are based on the dilemmas of tradition versus novelty, and harmony versus dissonance. On the axis of these dilemmas, all elements that are acceptable, easy to understand and traditional are discussed. Catching the zero point in music and experiencing the opposite of what is known are identified with human beings' basic existence experiences, and the meanings evolve into fundamental metaphysical inquiries.

CONCLUSION

Metaphysical issues have come to the fore in philosophical views and in the understandings that form the basis of art, in connection with the profound nature of the art of music. Scientific approaches and periodic conditions have given different perspectives to both metaphysics and art. At the same time, the emergence of a whole artistic activity based on the adopted intellectual basis opened the door to metaphysics. Does the art of music find its meaning in metaphysics? It is not appropriate to provide definitive answers to this question. However, art finds support for itself within a comprehensive framework that extends from the most basic concrete materials of music to the deepest meanings. When we trace these foundations with an understanding that extends to the first principles, we inevitably encounter metaphysics, regardless of our stance towards it. There can be an unlimited number of meanings, ranging from the aspect that evaluates the art of music to the aspect that carries music to the axis of art. When we examine the historical process through an epistemological analysis, we encounter various theories and tendencies. In each understanding, some issues are prioritized. In the formation of art, this priority can be given to the structural

features of music. On the other hand, priority may be given to the impact of music on the individual or the reception of art. No matter which elements are prioritized, when it comes to art, concrete elements and abstract dynamics will come together under certain conditions and evolve into a meaningful artistic integrity. Artistic integrity can be reconstructed in any framework. One can envision a systematized framework with certain musical dynamics that also extends to infinity with the principle of art creating itself. In such a context where we talk about art in music, there will be many factors that open the door to metaphysics. The epistemological construction of the art of music, which has progressed with scientific, artistic and philosophical sources in the process until today, makes this issue visible.

REFERENCES

- Akarsu, B. (1975). *Felsefe Terimleri Sözlüğü*, Ankara Üniversitesi Basımevi, Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Alan Sümer, B. (2019, Vol. 27). Schelling felsefesinde romantizm ve doğa-sanat ilişkisi. *FLSF Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*, s. 263-280.
- Altar, C. M. (1996). *Sanat Felsefesi Üzerine (1. Basım)*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Aristoteles. (2023). *Metafizik (Çev. Lale Levin Basut - Saffet Babür)*. Ankara: Bilgesu Yayıncılık.
- Arslan, A. (2006). *İlkçağ Felsefe Tarihi: Sofistlerden Platon'a (1. Baskı)*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Arslan, A. (2008). *İlkçağ Felsefe Tarihi 4: Helenistik Dönem Felsefesi, Epikürosçular, Stoacılar, Septikler*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Aydoğdu, H. (2006, Vol. 7 1). Bergson'un hakikat araştırmasında sanatın fonksiyonu. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, s. 179-191.
- Baudouin, J. (2015). *Karl Popper (Çev. Bülent Gözkan)*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Collingwood, R. G. (1940). *An essay on metaphysics*. Oxford University Press.
- Comte, A. (1964, Cilt 2 Sayı 19-20). Pozitif felsefe dersleri. *İstanbul University Journal of Sociology*, s. 213-258.
- Çoraklı, E. (2016, Vol. 58). Müzikal biçimciliğe dair. *Akademik Bakış Uluslararası Hakemli Sosyal Bilimler Dergisi*, s. 490-498.
- Descartes, R. (2021). *Metafizik Üzerine Düşünceler (1. Basım Çev. Emir Doğan Yılmaz)*. İstanbul: Kapra Yayıncılık.

- Descartes. R. (1942). *İlk Felsefe Üzerine Metafizik Düşünceler* (Çev. Mehmet Karasan). Maarif Matbaası.
- Derrida, J. (1994). *Göstergebilim ve Gramatoloji- Jacques Derrida ile Julia Kristeva Arasında Söyleşi* (Çev. Tülin Akış). İstanbul: AFA Yayıncılık.
- Dilthey, W. (1999). *Hermeneutik ve Tin Bilimleri (1. Basım Çev. Doğan Özlem)*. İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Doğan, S. (2021, Vol. 7 92). Postmodern sanat ve Jacques Derrida; Düşünsel ilişkiler, estetik bağlamlar. *Social Sciences Studies Journal (SSSJJournal)*, s. 5662-5675.
- Erinç. S. M. (1998). *Sanat Psikolojisine Giriş*. Ankara: Ayraç Yayınevi.
- Esenyel, A. (2020, Vol. 2 15). Müzik bir tür felsefe olabilir mi? Schopenhauer'da müziğin anlamı. *Felsefi Düşün-Akademik Felsefe Dergisi*, s. 70-89.
- Finkelstein, S. (1996). *Müzik Neyi Anlatır (2. Basım Çev. M. Halim Spatar)*. İstanbul: Kaynak Yayınları.
- Garrett B. (2022). *Metafizik Nedir? (Çev. Berat Mutluhan Seferoğlu)*. İstanbul: Küre Yayınları.
- Gökberk, M. (1972, Vol. 18). Hegel'in felsefesi-yaşayan yönleriyle. *Felsefe Arkivi*, s. 11-22.
- Grolman, A. V. (1993). *Musiki ve İnsan Ruhu (Çev. Selahattin Batu)*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Grünberg T., Grünberg D. (2019). *Metafizik*. Eskişehir: T.C. Anadolu Üniversitesi Yayını No: 2136 Açıköğretim Fakültesi Yayını No: 1164.
- Hançeroğlu, O. (2007). *Düşünce Tarihi*. Eriş Yayınları.
- Hegel, G. W. F. (1995). *Tarihte Akıl (Çev. Önay Sözer)*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Heidegger M. (2003). *Metafizik Nedir? (2. Basım Çev. Mazhar Şevket İpşiroğlu-Suut Kemal Yetkin)*. İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- Heimsoeth, H. (1986). *Immanuel Kant'ın Felsefesi (Çev. Takiyettin Mengüşoğlu)*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- İlyasoğlu, E. (1995). *Zaman İçinde Müzik: Başlangıcından Günümüze Örneklerle Batı Müziğinin Evrimi*. Yapı Kredi Yayınları.
- İşbir, E. (2020, Vol. 110). Romantizm ve insan sorunu. *The Journal of Academic Social Science*, s. 230-244.
- Kam, Ö. F. (2020). *Metafizik, Emile Boriac'ın "Felsefenin İlkeleri" Kitabından*. İstanbul: Büyüyenay Yayınları.

- Kılıç, E. (2019). Metafiziğe İlimli Bir Yaklaşım: Karl Popper. Metafizik-Filozofların Metafizik Sistemleri içinde (698-711). Bursa: Sentez Yayıncılık.
- Kıvılcımlı, H. (2008). *Bergsonizm*. Sosyal İnsan Yayınları.
- Kıyar, N. (2013, Vol. 22). İlk us ve sanat algısı bağlamında Tabula Rasa kurgusu. *Sanat Dergisi*, s.135-146.
- Mülayim, S. (1994). *Sanata Giriş (2. Baskı)*. İstanbul: Bilim ve Teknik Yayınevi.
- Okan, B. (2018, Cilt 8 Sayı 2). Primitivizm ve günümüz sanatına etkileri. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, s. 96-109.
- Özlem, D. (2016). *Bilim Felsefesi (3. Basım)*. İstanbul: Notos Kitap Yayınevi.
- Pamir, L. (1981). *Müzikte Yaratıcının Gücü (1. Basım)*. Ankara: Emel Matbaası, Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Parker, D. H. (1920). *The Principles of Aesthetics. Silver*. Burdett & Company.
- Platon. (2016). *Devlet (2. Baskı Çev. Furkan Akderin)*. İstanbul: Say Yayınları.
- Ridley, A. (2007). *Müzik Felsefesi Tema ve Varyasyonlar (1. Basım Çev. Bilge Aydın)*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Russell, B. (1996). *Batı Felsefesi Tarihi İlkçağ (Çev. Muammer Sencer)*. Say Yayınları.
- Schopenhauer, A. (2009). *İsteme ve Tasarım Olarak Dünya (2. Basım Çev. Levent Özşar)*. Özal Matbaası. İstanbul: Biblos Kitabevi.
- Simard, J. C. (2003, Vol. 2). Epistemoloji Çev. Ramazan Adıbelli. *Bilimname II*, s.13-21.
- Skirbekk, G., Gilje, N. (2017). *Antik Yunan'dan Modern Döneme Felsefe Tarihi (Çev. Emrah Akbaş-Şule Mutlu)*. İstanbul: Kesit Yayınları.
- Strawson, P. F. (1967). Analysis, science, and metaphysics. *The linguistic turn*, 312-320.
- Şimşon, E. (2020, Vol. 15). Yeni bir dinleme biçimi olarak negatif diyalektik. *Felsefi Düşün-Akademik Felsefe Dergisi*, s. 185-202.
- Şulul, C. (2003, Cilt 11 Sayı 11). Metafiziğin tarihsel evrimi. *Harran Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, s. 57-69.
- Tarhan, D. E. (2020, Sayı 15). Pythagoras felsefesinde müzik ve matematik ilişkisi üzerine. *Felsefi Düşün-Akademik Felsefe Dergisi*, s.203-224.
- Taslaman, C. (2016). *Big Bang ve Tanrı (20. Basım)*. İstanbul: İstanbul Yayınevi.

- Taşdelen D., Yazıcı A. (2018). *Estetik ve Sanat Felsefesi*. Eskişehir: T.C. Anadolu Üniversitesi Yayını No: 2574 Açıköğretim Fakültesi Yayını No: 1544.
- Taşkent, A. (2011, Cilt 9 Sayı 17). Türkiye’de estetik çalışmaları ve İsmail Tunalı. *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, s. 551-576.
- Tokat, L. (2013, Cilt 13 Sayı 1). Metafizik belirsizlik ve anlam sorunu açısından din ve felsefe. *Dinbilimleri Akademik Araştırma Dergisi*, s. 7-25.
- Tunalı, İ. (1998). *Estetik (5. Basım)*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tunalı, İ. (2013, Sayı 18). Benedetto Croce’de estetik’in bir bilgi problemi olarak temellendirilmesi. *Felsefe Arkivi*, s. 23-36.
- Uçar, S. (2020, Vol. 19 2). Popper ve Heisenberg Belirsizlik İlkesi. *Kaygı. Bursa Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi*, s. 518-541.
- Wanke R., Santarcangelo V. (2021, Vol. 4). Memory as the aspatial domain for the perception of certain genres of contemporary art music. *Music & Science*, s. 1-18.
- Yardımcı, A. B. (2020). Tinsel Bilimlerin Yöntemi Olarak Hermeneutiğin Tarihsel Seyri ve Pozitivist Anlayışın Neden Olduğu Yöntemsel Kriz. Sosyal, Beşeri ve İdari Bilimler Alanında Akademik Çalışmalar - II içinde (379-393). Ankara: Gece Kitaplığı.
- Zerzan, J. (2013). *Gelecekteki İkel (5. Baskı Çev. Cemal Atila)*. İstanbul: Kaos Yayınları.

GENİŞLETİLMİŞ ÖZET

Müzik alanı duyuşsal algılarımızla sınırlanamayacak ve bu alanın somut göstergelerine indirgenemeyecek türden anlam arayışlarına, sanatsal beklentilere sahiptir. Bu alanın metafizik gibi bilinen ötesini sorgulayan konularla ilişki içerisine girmesi tam da bu noktada gündeme gelir ve müziğin ötesine geçen felsefi sorgulamalara, sanatsal düşüncelere müziğin bütün unsurları konu olabilir. Müziğin metafizikle kesiştiği, metafiziksel konuların müziğe itici gücünü verdiği ya da müziğin unsurlarının metafiziğe anlam sahası yarattığı gibi pek çok farklı perspektiften konuyu değerlendirebiliriz. Müziğin oluşumu, üretimi, icrasını kapsayan bütün bir sanatsal etkinlikte müzik metafizikle ilişkiye girebilmekte ve metafiziksel anlamlar müzikal durum ve araçlar vasıtasıyla kendine kanal bulabilmektedir. Bu konular gerek düşünce tarihinde gerek sanat dünyasında tartışılmış günümüze dek bilim, sanat ve felsefe ekseninde yürüyen kuramsal konular ve yaklaşımlarla bir bilgi birikimi inşa edilmiştir. Çalışmada müzik ve metafizik ekseninde yer alan epistemolojik bir yol haritası belirlenmiş ve bu doğrultuda Batı felsefesine ve klasik Batı müziğine

odaklanılmıştır. Müzik ve metafizik ilişkisini epistemolojik bir incelemeyle ortaya koymayı amaçlayan bu çalışmada bu ilişkinin gündeme geldiği sanat fikirleri, fikir ortamları ve felsefi görüşleri kapsayan konular irdelenmiştir. Böylece tarihsel süreçte birbiri ardına yürüyen belli başlı bilimsel gelişmeler, paradigmlar, tarihsel kırılma noktaları ekseninde sanat düşünceleri, müzik perspektifleri çözümlenmiş, bu kapsamda ön plana çıkan temalar vurgulanmıştır. Metodolojik açıdan betimsel tarama modeliyle yürütülmüş olan çalışmada müzik ve metafizik ilişkisinin temel kaynakları belirlenmiş, konu içeriklerine dayalı temel kaynaklar ve güncel çalışmalar ekseninde yorumlamalar ve değerlendirmeler yapılmıştır. Dolayısıyla çalışma felsefe, metafizik, müzik ve sanat ekseninde konuları içermesi bakımından nitel bir karaktere sahip olmakla birlikte bu alanların epistemolojik mirasına odaklanmasına bağlı olarak da betimsel bir karakteri ortaya koymaktadır.

Müzik, sanat ve metafizik üçgenindeki bütün konuların en temeldeki kaynağı insandır. Sanatı hangi bağlamda ele alırsak alalım insansız düşünmek mümkün değildir. Çünkü sanat eseri alıcısıyla vardır (Erinç, 1998: 1). Sanata dair ister felsefik ister mistik, mitolojik bütün soyut düşüncelerimiz insanın varlık bilincinin üretimleri olan toplumsal, tarihsel ve kültürel dinamiklerle etkileşim halindedir. Güzel sanatların tümünde olduğu gibi müzik sanatında da yaratıcı esprinin, duygusal birikimden olduğu kadar kültürel hatta bilimsel birikimden de esinlenerek, taşıdığı anlamı adeta görünürmüşçesine biçimlendirebilme çabası vardır (Altar, 1996: 89). Ancak sanatın ve müziğin ilk prensiplerine yönelik arayışlara baktığımızda gerek filozofların gerek sanatçıların belirli perspektifleri öncelediğini görebiliriz. Örneğin sanata konu olan bu yaklaşımlarda bazen ilk prensip doğanın kendisi olabilirken bazen sanat etkinliğinin, müzik eserinin kendisi özerk bir alana yerleşir ve böylece doğanın ya da doğa unsurlarının ikincil bir planda değerlendirildiğini görebiliriz. Yine insanda meydana gelen sanatsal hazzın kaynağının biçimsel konulara dayandırıldığını ya da sanatın somut göstergelerden metafiziğe doğru evrilen bir tekâmül sürecinin parçası olduğunu görebiliriz. Bütün bu perspektiflerin en temel ortak noktası müzik sanatının insanın varlığının sınırlarını keşfetmede kilit bir noktada yer almasıdır. Öncelikle müzik ve metafizik ilişkisinde metafiziği nasıl anlamamız gerektiği üzerinde durmak gerekir. Bir müzik eserini *sanatsal yaratıcılık* bilincinde ve *sanatın alımlanması* ekseninde değerlendirmek müzik ve metafizik arasındaki bağların en yoğun olduğu hususlara odaklanmak olacaktır. Burada gerek eseri algılayan cephede tetiklenen soyut edimler gerekse sanatçıya ve esere yüklenen anlamlar metafiziksel boyutlar içerir. Ancak müzik sanatında metafizik faktörü somut gerçekliklerden tamamen soyutlanmış sanatçının başına buyruk hareket ettiği bir anlayışı değil sanat bilincinin planlı sistemli bir eğitim aktarım sürecine

dönüştüğü, gerek özgünlüğüyle gerekse tarihsel, sanatsal, felsefi donanımıyla birlikte anlaşılması gereken metafiziksel konuları yansıtmalıdır. Martin Heidegger'in de bahsettiği gibi (2003: 55) felsefenin kendisini dahi metafiziğin harekete getirilmesi olarak görebiliriz. Burada metafiziği ucu açık, belirsizlik taşıyan bütün soyut düşünceleri kasteden felsefi alanlara genelleyebiliriz. Ancak Heidegger'e göre (2003: 55) metafizik insanın doğasında vardır. O ne bir mektep felsefesinin payıdır ne de fantastik yaratıların kanat açtığı bir alandır. O mevcudiyet içerisinde esaslı bir andır. Bizzat mevcudiyettir. Sanatta yaratıcılık konusu yoktan var etmek türünden mistik ya da metafizik bir anlayışı değil algı yetisi üzerine bir düşleme, bir imleme yetisi katabilmek, bunun içinde sezgi yetisini kullanabilmektir (Erinç, 1998: 85). Bu anlayış çerçevesinde metafizik sorgulamalar fantastik ve mistik düşüncelerden ziyade yaratıcılık konusunu belli başlı sanatsal prensipler ekseninde anlaşılması gereken türden konuları içerir. Sıtkı M. Erinç'e göre (1998: 85) yaratıcılığın kaynağı olağanüstü güçler değil görgü, bilgi, yaşantılar ve yaşamdır.

Müzik sanatının diğer sanat dallarından ayrılan yönlerini Arthur Schopenhauer (2009) *Hayatın Anlamı* isimli eserinde bu sanatın görüngü dünyasından ve taklitten uzak bir sanat olduğuna ve müziğin ideaların kopyası değil istemenin bir kopyası olduğuna vurgu yaparak anlatır. Schopenhauer'a göre müzik görüngü dünyasını baştan sona görmezden gelir. O, bir yere kadar, dünya hiç olmasa bile var olabilecektir. Diğer güzel sanatlar gölgelerden bahsederken müzik gerçek özü dile getirir (Pamir, 1981: 50). Müziği varoluşun anlamına vurgu yapan bir içerikle pek çok filozofik görüşte bulmak mümkündür. Bu görüşler de insanın benliği, düşünceleri, duyguları, evrendeki düzen, ahenk ve işleyiş, somut yaşamın ötesindeki hakikatler gibi konu başlıkları altında ele alınabilir. Örneğin Hegel'e göre müziğin anlatımı için soyut öznellik gereklidir. Burada anlaşılması gereken hem *öznelğin* hem de *ben* bilincinin yan yana ama koşulsuzca, dış etkenlerden arınmış, ayrıca insanın şahsi düşünce, duygu ve meselelerinden de arınmış olması gerekir. Böylece müzikte anlatımın kaynağına ulaşılabilir, kendi içindeki armonik ve ezgisel hareketlerdeki derin anlamı bulunabilecektir (Pamir, 1981: 49). Bazı sanatsal perspektifler müzikte içsel anlamlara odaklanmanın önemine vurgu yaparken bazıları da dışsal unsurlar ve biçimsel öğelerden yola çıkarak sanatta hakikatin dayanaklarını sorgulamışlardır. Sanat yapıtının biri iç diğeri dış olmak üzere iki ögesi vardır. Dış ögeyi sanat yapıtının ortaya çıkmasını sağlayan çalgılar ya da notalar üzerinden görür ve anlarız. İç öge ile yapıtın özünü, anlamını ve içeriğini ve düşünce bakımından kapsadığı varlık ortamını anlamamız gerekir (Taşkent, 2011: 569). Müzikte özerklik düşüncesini benimseyenler müziğin aslında saf sestten oluştuğunu varsaymakla işe başlar. 18. yüzyılın sonlarına

doğru güzel sanatların bir dalı olarak algılanmaya başlayan müzik sanatı önceleri kendi anlamını dış kaynaklardan ediniyordu. Bu bağlamda müzik toplumsal amaçlara hizmet eden görece düşük bir etkinlik olarak algılanmıştır. 20. yüzyıldan itibaren müzik notalarla simgesel olarak temsil edilebilen özerk ses alanları olarak algılanmaya başlandı. Böylece müzik dışı olan bütün etkenleri yok sayarak müzikte gerçekliğin ve anlamın sadece buradan doğmasını sağlamak gerekliliğine inanılmaya başlandı (Ridley, 2007: 19-23). Müziğin esasını dış öge olan ses ilkesine dayandıran biçimci anlayış ses, ritim, melodi, armoni gibi unsurların müzikal güzelliği sağlayan temel ilkeler olduğunu, bu ilkelerin bir araya gelmesiyle hiçbir duyguyu ya da kavramı ifade etme amacı olmadan sadece sessel olarak hareket eden biçimlerin müziğin özgün güzelliğini oluşturduğunu savunur (Çoraklı, 2016: 492). Ancak biçimci anlayışla bağlantılı olsun ya da olmasın anlam atomculuğunun kesinlikle yanlış olduğu düşüncesi de dikkat çeker. Bu durumda nasıl ki bir cümleyi sözcüklere ayırmak bütünü anlamını bozacaktır müzik için de aynı durum geçerlidir. Diğer bir taraftan müziğin dilini anlamının müzik yapıtlarının yapı taşı olan müzikal parçaların ilettiği anlamı aramak olduğu görüşü de söz konusudur. Burada ise müzikal ifadenin anlamı müziğin en küçük yapı taşlarında gizli olmalıdır (Ridley, 2007: 37). Müziğin anlam arayışlarını iç ögeye dayandırabileceğimiz bazı görüşlere Schopenhauer'da rastlarız. Schopenhauer ortaya konulan hakikatlerin, aslında felsefe ve metafizik tarafından kavramlar yoluyla keşfedilen hakikatlerde kendisini tekrar edeceğini düşünür. Eğer müzik, farkında olunmadan gerçekleşen metafizik bir faaliyetse o halde müzik felsefenin bir türü olarak görülebilir (Esenyel, 2020: 72). Müziğe matematiksel konularla yanyana ilerleyen metafiziksel bir sanat olarak bakan kişi Pythagoras olmuştur (Tarhan, 2020: 220). Müziğin anlamlarını iç ögelerde sorgulayan pek çok görüşün temelinde de bu anlayış yatar. Grolman'a (1993: 45-46) göre evrenin ahengi denilen müzik hayatın ve insanların ötesinde kanun hükmündedir. Kosmos bu kanuna göre kurulmuştur ve insan da bu ahengi içinde taşır. Müzik ve insan ruhu bu ahengin içerisinde birleşir.

Müzik sanatında çokseslilik, tonalite, atonalite, politonalite, bestecinin yönelimleri, çalgıların tını ve renklerinin kullanılışı, yatay ve dikey doku gibi pek çok unsur sembolik dilin yansıtılmasında, sanatın meydana gelmesinde önem taşır (Altar, 1996: 114). Metafizik anlamlar gerek besteleme teknikleriyle gerekse müziğin nitelikleriyle örtüşen bir içerikle sanat düşüncesinin içerisinde kendini meydana getirir. Burada bestecinin, dinleyicinin, icracının metafiziği bilinçli bir biçimde araması gerekmez. Duygu, istenç, sezgi, dönemin sanat yönelimleri ya da yapı hangisi baz alınsa alınsın sanat düşüncesi derinleşmenin verdiği etkiyle kendiliğinden metafiziksel anlamlarla çeşitli

ilişkiler içerisine girmeye başlar. Bestecinin nitelikleri, müziğe ve hayata bakış açısı, gerek topluma gerek kendisine olan tutumu üzerinden bu konuyu sorgularsak karşımıza besteci sayısı kadar çok olan metafiziksel yönelimler çıkacaktır. Örneğin Beethoven'ın yapıtlarındaki fikirleri, yapıtlarının coşkusu yaşadığı dönemdeki toplumsal gerçekliklerle yakından ilişkilidir. Feodal kölelikten kurtuluş, burjuva demokrasinin önem kazanması gibi durumların Beethoven'ın yapıtlarındaki coşkuya kaynaklık ettiği düşünülebilir. Bu durumda müziğin bireysellikten uzak olduğunu düşünmek elbette mümkün değildir. Kişisel duygular müziğin içinde kendini bulacaktır. Çünkü sanatta kişisel olanla toplumsal olan arasında bir duvar yoktur (Finkelstein, 1996: 61-62). Romantik dönem bestecisi için ise farklı toplumsal ve bireysel konuları gündeme getirebilir, dönemin kabul edilen müzik üslubundan, bestecilerin kişisel yönelimlerinden, toplumsal konulardan yola çıkarak sanatın kendine dayanaklar oluşturduğunu söyleyebiliriz. Romantik dönem bestecisi için *duygu* bir hareket noktası olarak kabul edilir. Popülerleşen konser performanslarının gösteri odaklı niteliğinden kaçmakta olan bir müzisyen profilinden bu dönemde bahsetmek mümkündür. Gücünü geçmişin armonik birikimine yaslayan ve gerçek duyguların peşinde olan besteci profili ise beşeri seri imalat konserlerden uzak ciddi müzik peşindeydi (Finkelstein, 1996: 71-72). Böylece müzik yapıtının değerini belirleyen içsel öğeler öznellik ve duygu merkezli olmakta, sanat bütün gerçekliğiyle gerek somut gerekse soyut dayanaklarını oluşturmakta, kendini bu anlamlarla inşa etmektedir. Öznellik, duygu ve doğa unsurlarına vurgu taşıyan müzik gerek yoğun armonik dokuyla gerekse uzun, lirik müzik cümleleriyle belirgin olmakta, eserin müzikal nitelikleriyle metafiziksel anlamları somut ve soyutun özdeşleştiği bağlar oluşturmaktadır.

Tonalitenin bütün sınırlarının keşfedilmesiyle birlikte artık olanakları azalan müzisyen 20. yüzyıldan itibaren tonal merkezliyet anlayışını yıkmaya başlar. Böylece atonalite, politonalite gibi sistemler geliştirilir. Geçmişin müzik mirasına yönelik gündeme gelir ve barok dönemin, klasik dönemin müzik üslupları 20. yüzyıl bestecisinin malzemesi olmaya başlar. Diğer bir taraftan Avrupalı olmayan kültürlerin müzikleri, geleneksel halk ezgileri ve müzikte ilkel kültürler önem kazanmaya başlar. Ancak geçmişin müziklerine ve geleneksel toplumların müziklerine olan bu yönelik gerçekte oldukları biçimde algılanmaz. Müziğin içinde bir tür düşler dünyası olarak tasarımırlar. Burada müzisyen uygarlıktan düşsel bir ilkele kaçan egzotik sesler arayan bir misyona sahiptir. Müzik sanatında Avrupa müziğine yabancı olan bütün unsurlar majör ve minör dizilerin ve bu dizilerin dayandığı armonik ilkelerin yerine geçmeye taliptir (Finkelstein, 1996: 101). Çağdaş sanat müziği türlerinin bazıları ile hafıza arasında çoklu ilişkiler kurmak mümkündür.

Bu durum hafıza, hatırlama mekanizmalarıyla bağlantılı bir tutum değil hafızanın bu müziğin algılamasında temel bir rol oynaması anlamına gelir. Elektronik müzik gibi bazı türlerde müziğin malzemeleri armonik olmayan spektrumlar, mikrotonalite, gürültü, somut sesler, psikoakustik fenomenlerdir. Bu müzik yerleşik kültürel kodları kullanmaz ve belirgin bir repertuarı yoktur. Müzikte yansıtılan pek çok ses, şekil ve biçimi içeren gündelik malzemelerdir. Bu müziği dinlerken kaynağının ve mekânsal konumunun ötesine geçen içsel algı alanımızda kendini somutlaştıran dışsal bir akustik uyarı algılarız. Revizyoner metafizik ve tanımlayıcı metafizik gibi konularla ön plana çıkan filozof Peter Strawson'un (Strawson, 1967) uzaysız dünya düşüncesi, zamansal varlığı olan ancak uzaysal boyutu olmayan bir ses deneyimi tasavvur edebileceğimiz varsayımına dayanır. Strawson'un uzaysız dünyası yani hafıza, işitsel nesnelerin dış mekânsal referanslar olmadan deneyimleneceği alandır. Seslerin uzamsal olmayan temsillerini içerdiği bellek hem deneyimseldir hem de deneyimin dışındaki sesler için barındırır. Bu seslerin mekân bağlamı olmadan ve henüz algılanmamış olarak var olabileceklerini düşünebiliriz. Bu durumda seslerin zamansal olmayan boyutta da var olabilmesi söz konusu olur. Bu boyut duyulmamış duyuşal ayrıntıları barındıracaktır (Wanke, Santarcangelo, 2021: 8-11). Burada dikkat çeken en önemli husus seslerin mekân bağlamı olmadan insan hafızasıyla ilgili olan varlığının sorgulanması, hatta henüz algılanmamış seslerin de zamansal bağlamdan soyutlanmış bir varlık alanında yer alabilmesi düşüncesidir.

Tonal merkezîyet anlayışı ve sesler arasındaki fonksiyonel ilişki doğa unsurlarında, evrensel ilkelerde ve insanın doğasında kendini saklar. Klasik Batı müziğinin tarihine baktığımızda 20. yüzyıla kadar gelinen süreçte tonal merkezîyet çerçevesinde müzik inşa edilmiş, gerek armonik derinlik gerekse ezgisel, ritimsel olanaklar doruk noktaya ulaşmıştır. Atonalite, ton merkezinde hareket eden müziğin gerilim ve çözülüm ilişkisi ekseninde, seslerin hiyerarşik ilişkileri çerçevesinde ilerleyen döngüsellğine bir nevi baş kaldırır. Burada seslerin hepsinin eşit kabul edilmesi ya da disonans aralıkların, müzikte gerilimin geçmişe oranla önem kazanması elbette basit bir özgürlük arayışını aşan anlamlar taşır. Müziği 12 ses diziselliği çerçevesinde bir sisteme oturtan ve dinleyiciyi diken üzerinde tutan bu müzik aynı zamanda rahat bir kompozisyon akışına karşıdır. Tonalitenin uyum yasalarını ortadan kaldırıp, sesler arasındaki doğal kabul edilen ilişkilerin yok sayılması devrimci bir hamle ve dinleme alışkanlıklarının tarihsel koşullanmasının yok sayılışı olarak kabul edilebilir (Şimşon, 2020: 191). Geleneksel olarak *ahenk* hoş kabul edilirken uyumsuzluk *sert* olarak kabul edilir. Ancak sesler kendi başlarına sert olamazlar. Burada hareket

noktası olan tonal ve atonal bağlamları müziğe geleneksel beklentiler içerisinde anlam katabilir ve algı bu bağlamdan etkilenebilir. Gerek atonal müziğin sanatsal ve felsefi değerlendirmesi gerekse bilinçli dinleyicinin yakaladığı anlamlar temel hareket noktasıdır. Metafiziksel bakışla bu müziğin anlam kaynakları uyum-uyumsuzluk, gelenek-yeni, ahenk-ahenksizlik ikilemelerinden dayanağını alır. Bu ikilemler ekseninde kabul edilebilir olan, kolay anlaşılır olan, geleneksel olan bütün unsurlar masaya yatırılır. Müzikte sıfır noktasını yakalamak ve bilinenin aksini deneyimlemek insanın temel varoluş deneyimleriyle özdeşleşir ve anlamlar temel metafizik sorgulamalara evrilir. Filozofik görüşlerde ve sanata kaynaklık eden anlayışlarda müzik sanatının derinlikli doğasıyla bağlantılı olarak metafiziksel konular gündeme gelmiştir. Bilimsel yaklaşımlar ve dönemsel koşullar gerek metafiziğe gerek sanata olan bakış açılarına farklı yönler vermiştir. Aynı zamanda benimsenen fikri zemin üzerinden bütün bir sanat etkinliğinin meydana gelişi metafiziğe kapı aralamıştır. Müzik sanatı anlamını metafizikte mi bulur? sorusuna iddialı cevaplar vermek doğru değildir. Ancak müziğin en temel somut malzemelerinden en derinlikli anlamlara uzanan kapsamlı bir çerçevede sanat kendine dayanaklar bulur. Bu dayanakların izlerini ise ilk prensiplere uzanan bir anlayışla sürdürdüğümüzde metafiziğe olan tutumumuz her ne olursa olsun kendimizi metafiziğin içinde buluruz. Müzik sanatını değerlendiren cepheden müziği sanat eksenine taşıyan cepheye uzanan anlamlar sınırsız sayıda olabilir. Tarihsel sürece epistemolojik bir incelemeyle baktığımızda belli başlı kuramlar ve yönelimlerle karşı karşıya kalırız. Her bir anlayışta bazı konuların öncelenmesi söz konusudur. Sanatın meydana gelişinde bu öncelik müziğin yapısal özelliklerine verilebilir. Diğer bir taraftan müziğin bireydeki etkisi ya da sanatın alımlanması konularına öncelik verilebilir. Hangi unsurlar öncelenirse öncelensin sanat söz konusu olduğunda somut unsurlar ve soyut dinamikler bazı koşullarda yan yana gelecek ve bu beraberlik anlam yüklü sanatsal bir bütünlüğe evrilecektir. Sanatsal bütünlük her bir çerçevede yeniden inşa olabilir. Belirli müzikal dinamiklerle sistematize olan ama aynı zamanda sanatın kendini meydana getirişi ilkesiyle sonsuzluğa uzanan bir çerçeve hayal edilebilir. Müzikte sanatı konuştuğumuz böyle bir çerçevede metafiziğe kapı aralayan çokça faktör söz konusu olacaktır. Günümüze kadar olan süreçte bilimsel, sanatsal ve filozofik kaynaklarla ilerleyen müzik sanatının epistemolojik inşası bu konuyu görünür kılmaktadır.



Makalenin Türü / Article Type : Araştırma Makalesi/ Research Article
Geliş Tarihi / Date Received : 27.08.2024
Kabul Tarihi / Date Accepted : 14.09.2024
Yayın Tarihi / Date Published : 23.09.2024
DOI : <https://doi.org/10.51576/ymd.1539546>
e-ISSN : 2792-0178

İntihal/Plagiarism: Bu makale, en az iki hakem tarafından incelenmiş ve intihal içermediği teyit edilmiştir. / This article has been reviewed by at least two referees and confirmed to include no plagiarism.

ZENCİR USULÜNDE VE BESTE FORMUNDAKİ ESERLERİN İNŞA RÜKÜNLERİ

BOL, Yasin ¹

DÜZBAŞ, Meriç²

ÖZ

Zencir usulünü, bileşik bir usul olmasına rağmen zaman sayısı bakımından Türk Müziğinin en büyük usulü olarak kabul etmek mümkündür. Nitekim bu en büyük usul olma vasfı Zencir usullü besteleri, Klasik Fasıl Takımı sıralamasındaki Beste formunun öncelikli konumu da düşünüldüğünde bestekârı ve hatta icrâcıları için bir prestij eser konumuna getirmektedir. TRT TSM Sözlü Eserler Repertuarı, mevcut Türk Müziği Nota Arşivleri ve diğer şahsî nota arşivlerinde tespit edilebilen Zencir beste sayısı 83 adettir. 61 Bestenin 17. ve 19. Yüzyıllar arasında, 16 Bestenin 19. Yüzyılın ikinci yarısıyla 20. Yüzyılın ilk yarısında, 6 Bestenin ise 20. ve 21. Yüzyılda bestelendiği tespit edilmiştir. Bu veriler Zencir usulünde ve Beste formunda eser üretim sayısının artık durma noktasına geldiğini göstermektedir. Bu durumda Türk Müziği için gerekli olan, bir miktar irtibâtımızın koptuğu köklü müzik geleneğimiz ile tekrar irtibâta geçip üretim sürecini başlatmaktır. Yapmış olduğumuz bu çalışma tamâmıyla tekrar üretim sürecini

¹ Dr. Öğretim Üyesi, Anadolu Üniversitesi, Türk Müziği Bölümü, yasinbol@anadolu.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0002-5693-2857>

² Dr. Öğretim Üyesi, Anadolu Üniversitesi, Türk Müziği Bölümü, mericduzbas@anadolu.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0001-6594-2507>

başlatabilmek adına yapılmıştır. Daha önce Zencir bestelere yönelik bazı çalışmalar yapılmıştır. Ancak bu çalışmaların tamamı kısıtlı örneklerde yapılmış çalışmalar olduğundan genel hakkında bu çalışmalar üzerinden bilimsel bir yargıya varmak mümkün olamamaktadır.

Bu çalışmada ulaşılabilen tüm Zencir bestelerin yapı özellikleri, anlama ve yaratma sürecindeki ilgililere form-biçim ve güfte-biçim olmak üzere iki ayrı başlık ve aşamada izâh edilmiştir. Sonuç olarak Zencir bestelerde 7 farklı form-biçim ve 6 farklı vezin kalıbında 23 farklı güfte-biçim kullanılmış olduğu tespit edilmiştir. Bestelerin bu iki başlık özelinde şema ve tabloları oluşturulmuş, değerlendirmelerin tamamı, detayların yaratıcı kabiliyeti baskılamasına izin vermeyecek şekilde anlaşılır ve son olarak tekrar üretime geçilmesine fayda sağlayacağını düşündüğümüz bir kılavuz biçiminde tasarlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Zencir usulü, Beste formu, Form-biçim, Güfte-biçim, Türk müziği.

COMPOSITION BASICS OF WORKS IN ZENCİR USUL AND BESTE FORM

ABSTRACT

Although Zencir usul is a compound usul, it can be considered the largest usul in Turkish Music in terms of the number of beats. As a matter of fact, This characteristic of being the largest usul makes Zencir usul Bestes prestigious works for both composers and performers, considering the priority position of the Beste form in the ranking of the Classical Fasıl. The number of Zencir Compositions that can be identified from musical archives is 83. It is understood from the data that the number of compositions has gradually decreased until today and production has come to a standstill. This work has been done in order to restart the Beste production process. Several previous studies have been conducted on Zencir bestes. However, since all of these studies have been conducted in limited samples, it is not possible to make a scientific judgment about the general subject through these studies. In this study, the structural features of all Zencir Compositions that can be accessed are explained under two separate headings: Form-composition and lyric-composition. As a result, it was determined that 23 different lyric-composition were used in 7 different form-composition and 6 different meter patterns in Zencir bestes. Schemes and tables of the compositions have been

created under these two headings, and the evaluations have been designed in the form of an understandable guide that does not allow the details to overwhelm the creative talent.

Keywords: Zencir usul, Beste form, Form-composition, Lyric-composition, Turkish music.

GİRİŞ

Lügatte (بسته) sıf. (Fars. besten “*bağlamak*”tan beste) bağlanmış, bağlı; bir makam ve usul içinde düzenlenmiş nağmeler bütünü; böylece meydana getirilen mûsikî eseri anlamlarına gelen Beste, Türk mûsikîsi icrâ sıralamasında kâr formundan sonra gelen, güfteli, terennümlerle zenginleştirilmiş klasik formlardan biridir (Ayverdi, 2016: 138). Daha önceleri murabbâ olarak adlandırılan bestenin bir form biçimi olarak adlandırılması 19. Yüzyılın ikinci yarısından itibaren başlamıştır (Uz, 1964: 45).

Güfteleri çoğunlukla dîvan edebiyâtının gazel tarzı manzûmelerinden seçilen iki beyitten meydana gelir. 1, 2, 4. mısralara “zemin”, 3. mısraya “Meyân” adı verilmektedir. Her mısranın sonunda terennüm denilen bir bölüm yer almaktadır. Bestelerde mısra ve akabinde terennümden ibâret her bir bölüme “hâne” adı verilir ve çoğunlukla dört hâne bulunmaktadır. Besteler ekseriyetle büyük usuller kullanılarak bestelenmişlerdir (Yavaşca, 1992: 543). Her mısra sonunda terennümlerin bulunması, ekseri büyük usullerle bestelenmiş olması ve ağır bir dinamizme sahip olması, bestelerin teknik özelliklerinin başında gelmektedir (Özalp, 1992: 15). Usulleri kısmen ağır olanlara “birinci beste”, daha yürük olanlara ise “ikinci beste” denilmektedir. Besteler yapıları bakımından da “murabba beste” ve “nakış beste” olarak iki sınıfa ayrılmaktadırlar. Her mısranın sonunda terennüm bulunursa buna “murabba beste” denir. Sadece murabba kelimesi de kullanılmaktadır. İki mısradan sonra terennüm geliyorsa buna da “nakış beste” denir (Yavaşca, 1992: 543). Sayıları az da olsa terennümsüz veya meyân terennümü farklı besteler de bulunmaktadır. Bu bağlamda murabba besteler terennümlü ve terennümsüz olarak üzere ikiye ayırmak mümkündür. (Yavaşca, 2002: 474). Bestelerin terennümsüz olanları yalnızca güftenin bir kısmının tekrarı ile veya “hey canım” gibi terennüm sayılabilecek güftelerle bitirilmiştir. Hâne bakımından güftenin tekrar edilen kısımlarına terennüm gözü ile de bakılabilir (Karadeniz, 1983: 172).

Türk mûsikîsinde Kâr formundan sonra en sanatlı formlarından olan Beste’ler yüksek bir üslûp taşırlar ve ekseriya büyük usullerle ölçülürler (Karadeniz, 1983: 172). Murabba Besteler,

peşrevlerin de bestelendiği Zencir, Darb-ı Fetih, Sakîl, Berefşan, Muhammes, Hafif, Çenber, Fahte, Devr-i Kebîr, Nim Sakîl, Nim Devir gibi büyük usullerle bestelenir. (Özalp, 1992: 15). Bestelerin kendi aralarında sıralanması, yani birinci beste ve ikinci beste olarak konumlanması ise ölçüldükleri usullerin büyüklüklerine göre düzenlenmektedir (Tanrıkorur, 2005: 49-50).

Bu bağlamda en büyük zamanlı usul Zencir usulü olduğundan, Zencir usullü besteler klasik fasıl sıralamasında her zaman birinci beste olarak konumlanmaktadırlar.

Türk mûsikîsinin günümüz nazarî anlayışıyla uyumlu sayılabilecek en eski kaynaklarından olan Kitâbu ‘İlmi’l- Mûsikî ‘alâ vechi’l-Hurûfât adlı eserinde Prens Dimitrius Kantemir Zencir usulünü, “Usûl-i Zencîr beş usûlden hâsıl olur, yani düyekten, fahteden, çenberden, devr-i kebîrden ve berefşândan” şeklinde tanımlamış, usûl dâiresini de çizerek darblarını aşağıdaki şekilde göstermiştir (Tura, 2000: 85).



Resim 1. Kantemiroğlu'nun Zencir Dâiresi (Tura, 2000: 85).

Benzeri bir tarifi Dr. Suphi Ezgi, *Nazarî ve Amelî Türk Mûsikîsi* adlı kitabında şöyle vermiştir: “Zincir usûlü iki nevi’dir; birinci nevi ilk mertebesi olan altmış zamanlıdır; üç yüz sene evvel kullanılmıştır; ikinci nevi onun ikinci mertebesi olan yüzyirmi zamanlı bir düzümdür; bu ölçü sırasıla bir Çifte Düyek, bir Fahte, bir Çenber, bir Devr-i Kebîr ve bir Berefşan’dan mürekkeptir; bu ölçü donanımda 120/4 lükle yazılır; mürekkebe olduğu usûller birer hatla ayrılmak ve her birinin de yine müteşekkil olduğu ufak ölçüleri, noktalı hatlarla ayırmak fâidelidir” (Ezgi, 1935: 155).

Nota 1. Ezgi'nin Zincir Şeması (Ezgi, 1935: 155).

Hurşit Ungay ise beş usulün birleşmesinden meydana geldiğini söylediği Zincir usulünü şöyle şöyle tarif etmektedir:

“Bunlar Çifte Düyek - Fahte - Çember - Devr-i Kebîr - Berefşan’dır. Bu usûlün son halkasını teşkil eden Berefşan usûlünü almazsak sıra ile, (Çifte Düyek - Fahte - Çember - Devr-i Kebîr) usûlünü alırsak bu dört usûlden meydana gelen kalıba Eksik Zincir veya Murabba Zincir denir. Zincir usûlünü meydana getiren beş usûlün yarı değerindeki usûllerin birleşmesine de Nim Zincir denmiştir (Düyek - Lenk Fahte – Nim Çember - Devr-i Revân - Nim Berefşan). Bunların da zaman adedi toplamı altmış zamanı vermektedir” (Ungay, 1981: 234).

İsmail Hakkı Özkan ise zincir usûlünün şemasını aşağıdaki şekilde göstermiştir.

Nota 2. Özkan'ın Zincir Şeması (Özkan, 2013: 225).

Zincir usulü beste, kâr, tevşih ve bazı ilâhilerde kullanılmakla beraber peşrev formunda daha az tercih edilmiştir (Özkan, 2013: 226).

Yapılan literatür taraması neticesinde Türk mûsikîsi repertuarında, notasına ulaşılabilen 83 adet Zincir usulünde ve Beste formunda eser bulunmaktadır. İlgili repertuar incelendiğinde Zincir bestelerin sadece Murabba olarak bestelendiği, Nakış olarak bestelenmediği görülmüştür. Her bir Zincir bestede -Berefşan bölümünün eksik olduğu üç beste örneği hariç olmak üzere- 1. mısranın

ardına bir terennüm, bu terennümün ardında ise ya 1. mısranın ikinci yarısı ya da 2. terennümün yer aldığı tespit edilmiştir. Bu düzen, toplamda her satır için 4 defa tekrar edilmektedir.

Bu bakımdan, ihtivâ ettiği usuller arası geçişlerdeki hassas dengeyi sağlayabilmek, güfte unsurunun da eklenmesiyle iyiden iyiye zorlaşan uzun soluklu kompozisyonlar kurabilmek açısından Zencir'in kullanımının oldukça meşakkâtli bir usul olduğu repertuvardaki az sayıda eserden de anlaşılmaktadır. Günümüz eser üretimine bakıldığında da zencir usullü bestelerin üretimi neredeyse durma noktasına gelmiştir. Çalışmamızda yeni bir yöntem olan form-biçim ve güfte-biçim analizi yöntemi ile zencir usullü bestelerin inşa rükünlerinin daha kolay ve anlaşılır hale getirilmesi amaçlanmıştır. Bu bağlamda çalışma hem üretime katkı sağlamak hem de Zencir usullü bestelerin inşa rükünlerinin genel ve özel hatlarıyla tespit edilerek ortaya koyulması bakımından önem arz etmektedir.

Problem Durumu ve Cümlesi

Daha önce araştırmacılar tarafından Zencir usulünde ve beste formundaki eserlere yönelik bazı çalışmalar yapılmıştır. Bu araştırmaların iki tanesi usul-aruz-vezin incelemesi diğeri ise Üslup-Makam-Biçim konu başlıkları özelinde ve kısıtlı örnekleme çerçevesinde tasarlanmış çalışmalardır. Kısıtlı örnekleme yapılan bu çalışmalar üzerinden bilimsel genel bir yargıya varmak mümkün olmadığından konu hakkında geneli tanımlayıcı ve daha bilimsel yargılara varabilmek için farklı bir yöntem ile konunun tekrar ele alınması ve söz konusu durumun bilimsel olarak tespit edilmesi gerekliliği doğmuştur. Bu bağlamda çalışmanın problem cümlesi “Zencir usulünde ve Beste formundaki eserlerin inşa rükünlerinin, yeni bir yöntem olan form-biçim ve güfte-biçim analizi yöntemi ile daha kolay ve anlaşılır hale gelmesi mümkün müdür?” olarak belirlenmiştir.

Alt Problemler

- ✓ Zencir usulünde ve Beste formundaki mevcut eserler form-biçim bağlamında nasıl inşa edilmiştir?
- ✓ Zencir usulünde ve Beste formundaki mevcut eserler güfte-biçim bağlamında nasıl inşa edilmiştir?

Hipotez

Zencir usulünde ve Beste formundaki eserlerin inşa rükünlerinin, yeni bir yöntem olan form-biçim ve güfte-biçim analizi yöntemi ile daha kolay ve anlaşılır hale gelmesi mümkündür.

Metodoloji

Türkiye Radyo Televizyon Kurumu Türk Sanat Müziği Sözlü Eserler Repertuarı, dijital platformlardaki mevcut Türk Müziği Nota Arşivleri ve Zeki Atkoşar nota arşivinde yer alan Zencir usulünde ve Beste formunda 83 adet eser tespit edilmiştir. Eserlerden elde veriler sırasıyla bestekâr, güftekâr, makam, yüzyıl, vezin ve kendi geliştirdiğimiz form-biçim ve güfte-biçim analizi yöntemleri ile çeşitli başlıklar altında analiz edilmiştir. Veri toplama yöntemi olarak kaynak tarama yöntemi kullanılmıştır.

Varsayımlar

Bu çalışmada, kaynaklardan elde edilen verilerin yeterli ve güvenilir olduğu, kullanılan yönteminin araştırma konusuna, amacına ve problemin çözümüne uygun olduğu varsayımlarından hareket edilmiştir.

Evren Örneklem

Çalışmanın evreni Türk müziği formlarından biri olan Beste formundaki eserlerdir. Çalışmanın örnekleme ise nota arşivlerinden tespit edilebilen 83 adet Zencir usulünde ve Beste formundaki eserden oluşmaktadır. İncelemeye tabi tutulan örneklem listesi aşağıda verilmiştir.

Makam	Güfte	Bestekâr
Şehnâz	Açıldı lâle izârın çiğerde dâğ-ı derûn	İsmail Dede Efendi (Hammami-zade)
Bestenigâr	Erişdi mevsim-i gül seyr-i gülsitân edelim	İsmail Dede Efendi (Hammami-zade)
Ferahnak	Figân eder yine bülbül bahâr ı görmüştür	İsmail Dede Efendi (Hammami-zade)
Hüzzam	Gören fütâde olur hüsn-i bî-bahânesine	İsmail Dede Efendi (Hammami-zade)
Acem-Aşîran	Meşâm-ı hâtıra büy-i gül-i safâ bulagör	İsmail Dede Efendi (Hammami-zade)
Sultânî-Yegah	Misâlini ne zemîn-ü zamân görmüştür	İsmail Dede Efendi (Hammami-zade)
Nev' eser	Nasıl edâ bilir ol dil ber-i fedâyı görün	İsmail Dede Efendi (Hammami-zade)
Hicaz	O mâhitâbı acep gösterir mi bana felek	İsmail Dede Efendi (Hammami-zade)
Sabâ-Büselik	O nahl-i bağ ı letâfet aman aman geliyor	İsmail Dede Efendi (Hammami-zade)
Mâye	Olmamak zülfün esîri dilrübâ mümkün değil	İsmail Dede Efendi (Hammami-zade)
Nevâ	Piyâleler ki o ruhsâr-ı âle ter getirir	İsmail Dede Efendi (Hammami-zade)
Mâhur-Büselik	Âyâ ne edem ol şeh-i hûbâna hediyeye	İsmail Efendi (Dellal-zade)
Muhayyer-Büselik	Çekme zahm-ı dil için merheme zahmet cânâ	İsmail Efendi (Dellal-zade)
Yegâh	Gönül ki aşk ile pür sinede hazine bulur	İsmail Efendi (Dellal-zade)
Acem-Aşîran	Hayâtın cümleye sür-i sürür-i şevket eفزâdır	İsmail Efendi (Dellal-zade)
Revnaknümâ	O dil ki ne gam ü endühu ne melâl tutar	İsmail Efendi (Dellal-zade)
Karcıgar	Yıkıldı aşk ile âbâd gördüğün gönlüm	İsmail Efendi (Dellal-zade)

Tâhir-Büselik	Açıldı bağçe-i reng ü bûda bâr-ı bahâr	Faik Bey (Hacı)
Tarz-ı Cedid	Çemende sünbülü zülf-i nigâre benzettim	Faik Bey (Hacı)
Kûçek	Gel ey saba yine ol gülizârden ne haber	Faik Bey (Hacı)
Gerdâniye	Gelince va'd-i visâle bahâneler söyler	Faik Bey (Hacı)
Muhayyer-Sümbüle	Sana bu cân ü dili verdim ey şeh-i vâlâ	Faik Bey (Hacı)
Nihâvend	Visâl-i yâre gönül sarf-ı himmet ister imiş	Faik Bey (Hacı)
Hüseynî-Aşîran	Azîmetin nereden böyle bî-nikâb senin	Sadullah Ağa (Hacı)
Hicaz	Câm-ı aşkınla hemân şûride ser bir ben miyim	Sadullah Ağa (Hacı)
Şedd-i Araban	Ne dem ki sinesi ol gül-rûhun küşâde olur	Sadullah Ağa (Hacı)
Sabâ-Zemzeme	Nedir bu gonce-dehen sende ey gül-i ahmer	Sadullah Ağa (Hacı)
Uşşâk	Ne dem ki hüsnüne ol mehveşin nazar ederiz	Ebubekir Ağa
Nühüft	O şûh olursa bana mihrîbân murâdımca	Ebubekir Ağa
Hüseynî	Senin'çün hâb-ı rahât çeşm-i giryânımla düşmendir	Ebubekir Ağa
Evc	Ziyâ-yı mihrî edib neşve-i şerâb sana	Ebubekir Ağa
Muhayyer-Zengüle	Kemal-i hüsn veribdür şarâb-ı nâb sana	Ali Efendi (Tanburi)
Muhayyer-Sümbüle	Tutuştı gam oduna şâd gördüğün gönlüm	Ali Efendi (Tanburi)
Sûz-i dil	Yıkıldı darb-ı sitemden harâb olan gönlüm	Ali Efendi (Tanburi)
Sipîhr	Yine bu gece çıkardım sipîhre nâlemi ben	Ali Efendi (Tanburi)
Rast	Cûylar ile kühsâr da çağlardı kühken	Zekai Dede
Sûz-nak	Gözüme külhan olur sahn-ı gülsitân sensiz	Zekai Dede
Hicazkâr	O nev-nihâl ki serv-i revân olur giderek	Zekai Dede
Dilkeşhâveran	Şükûfe zâr-ı i'zârın gülün nazîresidir	Zekai Dede
Evc-Hûzi	Ey beni aşkınla sergerdân-ı hayrân eyleyen	İsmail Hakkı Bey (Muallim)
Dil-efrûz	Geldi yine mevsim-i gül bülbül ağlar iniler	İsmail Hakkı Bey (Muallim)
Hûzi	Hayret-ender-hayreti gel bizde gör ey dil-şiken	İsmail Hakkı Bey (Muallim)
Gerdâniye	N'ola ayılmazsa yârin dîde-i mestânesi	İsmail Hakkı Bey (Muallim)
Sultânî-Segâh	Bize bir meclis olsa sâkıyâ mahfi kedersizce	Edhem Efendi (Santuri)
Cihâr-Âgâzin	Meclisde bu keyfiyeti her dem mi sanırsın	Edhem Efendi (Santuri)
Nihâvend	Nev-bahâr oldu gelin azm-i gülîstân edelim	Edhem Efendi (Santuri)
Gülizâr	Beste-i, zencîr-i, zülfündür, gönül, ey dîlrübâ	İsak (Tanburi)
Tâhir-Büselik	Gül ruhun şevkiyle çeşmim ol kadar zâr oldu ah	İsak (Tanburi)
İsfahan	Gel ey nesim-i sabâ hatt-ı yârdan ne haber	Itri (Buhuri-zade Mustafa)
Rahat'ül-ervâh	Unutturur gamı ol kâmurânı söyletsek	Itri (Buhuri-zade Mustafa)
Segâh	Böyle ruhsat dih iken gamze-i fettânesine	Mehmed Ağa (Küçük)
Dilkeşhâveran	Şükûfe zâr-ı i'zârın gülün nazîresidir	Mehmed Ağa (Küçük)
Muhayyer	Gönül düşüp ham-ı gîsû-yi yâre kalmıştır	Yahya Nazım Çelebi
Büselik	Gönül o turra-i müşkîn kemende düşmüştür	Yahya Nazım Çelebi
Bayâtî-Araban	Dilâ nihâl-i emel sanma râyegân açılır	Hamparsum
Bestenigâr	Dün gece bir âh ile çerhi siyeh-fâm eyledim	Hamparsum
Hüseynî-Zemzeme	Bahârîstân-ı hüsnün eylemişler âşikân ezber	Ali Rıza Efendi (Neyzen, Şeyh)
Sultânî-Hüzzam	Hurşîd-i felek nûr-i çerâğ-ı emelimdir	Ali Rıza Efendi (Neyzen, Şeyh)
Sultânî-İrak	Bu hüsn-ü behçet ile sana nâz lâzımdır	Abdülhalim Ağa
Şevkutarâb	Turra turra sanma ruhsârında kâkül devşirir	Abdülkaadir Töre
Dilkeşîde	Cemâl-i dilkeşini âfitâba benzettim	Ahmed Avni Konuk
Evcârâ	Susmasın gülşen-i cân bülbülü feryâd etsin	Alâeddin Yavaşca
Rahat'ül-ervâh	Her ne dem alsa ele câm-ı safâyı sâkî	Ali Rıza Şengel
Kürdî'li Hicazkâr	Ne kadar yâreledi gamzelerin bak bedenim	Arif Bey (Kanuni, Hacı)
Hüseynî	Gülzâra salın mevsimidir geşt-i güzârın	Arif Sami Toker
Evcârâ	Ey şûh aceb ki derd-i nihânı bilir misin	Bekir Sıdkı Sezgin
Uşşâk	Bahar geldi dahi seyr-i gülşen eylemedik	Hafız Post
Nişâburek	Küşâde sinesi bilmem ki bir sehâsı mı var	Hasan Ağa (Enfi)
Dilkeşhâveran	Gamzen ne dem ki tiğ çekip hûn-feşân olur	Hasan Fehmi Mutel
Büselik	Ne var bu mertebe ey şûh bî-amân olacak	İsmail Ağa (Kara)
Hicazkâr	Âlem içre bir kemân-ebriyü buldum kendime	Kirkor Çiğercioglu
Hisar	Gubâr-ı hâk-i pâyin çeşmîme kuhl-i cevâhirdir	Mehmed Ağa (Çiroz)
Bayâtî	Bu rûte derd-i firâkın edip esîr beni	Mehmed Bey (Eyyubi)
Hicaz	Ne nâz-ı dilber ile nâil-i merâm oluruz	Mustafa Nezihî Albayrak
Uşşâk	Gönül ki hande yüzünden yaşar hayâta güler	Nuri Şeyda Bey
Şerefnümâ	Senin çün hâb-ı rahât çeşm-i giryânımla düşmendir	Subhi Ezgi

Şevkutarâb	Sünbül-î gül-pûşunun yâdiyle feryâd eyledim	Sultan III. Selim (Selim Dede)
Nikriz	Gül-î rûhû gibi seyr-i safâ-yı bağ olmaz	Şemoil (Haham)
Evc	Zavallı gönlüme sordum nedir tasan diyerek	Şentürk Deveci
Saz-kâr	Hemîşe dilde sühân, elde sâz kârımdır	Tab'i Mustafa Efendi
Bayâtî	Gönülde dâğ-ı gam-ı aşkımlı nihân buldum	Tahir Efendi (Halife-zade)
Karcıgar	O mâhitâbî acep gösterir mi bana felek	Tatyos
Nikriz	Gelince çeşmine cânâ, şerâb-ı nâb senin	Yusuf Çelebi

Tablo 1. Örneklem Listesi.

Tanımlar

- ✓ **Tef'ile:** Aruzda bir vezni meydana getiren cüzlere verilen addır. Tef'ileler; *sebeb*, *veted* ve *fâsıla* adı verilen hece ve lafızların karışımından meydana gelirler. Bir veznin 1. mısrasının ilk tef'ilesine *sadr*, son tef'ilesine *arûz*; ikinci mısranın ilk tef'ilesine *ibtidâ*, son tef'ilesine *darb* veya *acüz*; her iki mısranın ortalarındaki tef'ilelere *haşv* ismi verilmektedir (Şafak, 2003: 51).³
- ✓ **Form-Biçim:** İncelenen eserin mısra ve terennüm kısımlarının usul ve ezgi yapısı bağlamında değerlendirilmesini ve ilgili eser hakkında mısra, terennüm, usul ve ezgi temelli taslak biçim şemasının tespit edilmesini ifade etmektedir.
- ✓ **Güfte-Biçim:** İncelenen eserin güfte vezninin belirlenerek, vezin tef'ilelerinin numaralandırılması suretiyle ilgili tef'ilelerin ya da tef'ile hecelerinin, usul devir ve usul bileşenlerine nasıl pay edildiğinin tespit edilmesini ifade etmektedir.
- ✓ **Yeknesak Vezin:** Bir tef'ilenin aynen tekrarından oluşan vezinlerdir (Şafak, 2003: 59).
- ✓ **Düz Vezin:** Aruzda aynı tef'ilenin tekrarından meydana gelen yeknesak vezinlerin, sonlarından birer hece eksiltilmiş şekilleridir (Şafak, 2003: 19).
- ✓ **Karışık Vezin:** Farklı tef'ilelerin karışık bir şekilde sıralanmasıyla meydana gelen aruz vezinlerine verilen addır (Şafak, 2003: 34-35).
- ✓ Form-biçim şemalarında yer alan ve büyük harfle yazılmış A, B, C, D, E ve F harfleri, yazıldığı kısımdaki ezgi yapısını ve ezgilerin ilgili eserin farklı bölümlerindeki değişim ve tekrarlarını belirtmek için kullanılmıştır.
- ✓ Form-biçim şemalarında yer alan “+” işareti 1 usul devrinin bittiğini ve yenisinin başladığını ifade etmektedir. Beste formunda Zencir usulü kullanılırken dâima Çifte Düyek, Fahte ve Çenber usulleri ile güftenin bir mısrası bestelendiği için ilk üç usul tek bir usul olarak değerlendirilmiş ve “+” işareti (sadece Zencir usulüne özel olmak üzere) Çenber usulünden sonra koyulmuştur.

³ **Güfte-Biçim Bulguları** bölümünde karışıklığa meydan vermemek için bu isimlendirmeler kullanılmamış, tef'ileler sadece 1., 2., 3. ve 4. tef'ile olarak isimlendirilmiştir.

Form-biçim şemalarında yer alan 1.m, 2.m, 3.m, 4.m kısaltmaları mısra numaralarını, m/2 ilgili mısranın ikinci yarısını (3. ve 4. tef'ilelerini), “t” harfi ise terennümü ifade etmektedir.

BULGU VE YORUMLAR

Form-Biçim Bulguları

Örnekleme dahilindeki 83 adet Zencir bestenin form-biçim yapıları incelendiğinde bestekârların kullanmış oldukları inşa rükünleri aşağıda belirtilmiştir.

Berefşan Bölümü Mısra/2 Tekrarlı Olan Form-Biçim Yapıları

1) Terennüm⁴ ve Mısra Tekrarları Aynı Ezgiyle

A 1.m + B t + C 1.m/2

A 2.m + B t + C 2.m/2

D 3.m + B t + C 3.m/2 (Meyân)

A 4.m + B t + C 4.m/2

2) Meyânın Terennümü Farklı Ezgiyle

A 1.m + B t + C 1.m/2

A 2.m + B t + C 2.m/2

D 3.m + E t + C 3.m/2 (Meyân)

A 4.m + B t + C 4.m/2

3) Meyânın Terennümü ve Mısra Tekrarı Farklı Ezgiyle

A 1.m + B t + C 1.m/2

A 2.m + B t + C 2.m/2

D 3.m + E t + F 3.m/2 (Meyân)

A 4.m + B t + C 4.m/2

Bu üç form-biçim yapısında 1., 2. ve 4. mısralar aynı ezgi yapısıyla (A), 3. mısra farklı ezgi yapısıyla (D) Çifte Düyek, Fahte ve Çenber usulleri kullanılarak bestelenmiştir.

1)'de Devr-i Kebîr usulünde bestelenen terennüm (B t) ve Berefşan usulünde bestelenen ilgili mısranın ikinci yarısı (C m/2) her mısranın ardından aynı ezgi yapısıyla tekrar edilmiştir.

2)'de sadece 3. mısranın (Meyân) ardına gelen Devr-i Kebîr terennüm (E t) farklı ezgi yapısıyla bestelenmiştir.

⁴ İncelenen eserlerin 32 adedinde sadece Lafzî terennümler, 51 adedinde ise lafzî ve ikâî terennümler beraber kullanılmıştır.

3)'de ise 3. mısranın (Meyân) ardına gelen Devr-i Kebîr terennüm (E t) ve Berefşan usulünde bestelenen ilgili mısranın ikinci yarısı (F m/2) farklı ezgi yapısıyla bestelenmiştir.

Devr-i Kebîr ve Berefşan Bölümleri Terennümlü Olan Form-Biçim Yapıları

4) Terennüm Kısımları Aynı Ezgiyle

A 1.m + B t + C t⁵

A 2.m + B t + C t

D 3.m + B t + C t (Meyân)

A 4.m + B t + C t

5) Meyânın İlk Terennümü Farklı Ezgiyle

A 1.m + B t + C t

A 2.m + B t + C t

D 3.m + E t + C t (Meyân)

A 4.m + B t + C t

6) Meyânın Tüm Terennümleri Farklı Ezgiyle

A 1.m + B t + C t⁶

A 2.m + B t + C t

D 3.m + E t + F t (Meyân)

A 4.m + B t + C t

Bu üç form-biçim yapısında 1., 2. ve 4. mısralar aynı ezgi yapısıyla (A), 3. mısra farklı ezgi yapısıyla (C) Çifte Düyek, Fahte ve Çenber usulleri kullanılarak bestelenmiştir.

4)'de Devr-i Kebîr (B t) ve Berefşan usulünde (C t) bestelenen iki farklı terennüm bölümü her mısranın ardından aynı ezgi yapısıyla tekrar edilmiştir.

5)'de sadece 3. mısranın (Meyân) ardına gelen Devr-i Kebîr terennüm (E t) farklı ezgi yapısıyla bestelenmiştir.

6)'da ise 3. mısranın (Meyân) ardına gelen Devr-i Kebîr terennüm (E t) ve Berefşan terennüm (F t) farklı ezgi yapısıyla bestelenmiştir.

Berefşan Bölümü Eksik Olan Form-Biçim Yapısı⁷

7) Tek Terennüm Bölümlü

⁵ 1 Beste'de Berefşan yerine farklı bir ezgi yapısıyla ikinci bir Devr-i Kebir kullanılmıştır.

⁶ 1 Beste'de Berefşan yerine farklı bir ezgi yapısıyla ikinci bir Devr-i Kebir kullanılmıştır.

⁷ Bu türden Zencir Usûlü 88 zamanlı Eksik Zencir olarak adlandırılmaktadır.

A 1.m + B t⁸

A 2.m + B t

C 3.m + B t (Meyân)

A 4.m + B t

Bu form-biçim yapısında 1., 2. ve 4. mısra aynı ezgi yapısıyla (A), 3. mısra farklı ezgi yapısıyla (C) Çifte Düyek, Fahte ve Çenber usulleri kullanılarak bestelenmiştir. Devr-i Kebîr usulünde bestelenen terennüm bölümü ise (B) her mısranın ardından aynı ezgi yapısıyla tekrar edilmiştir. Bu biçimde Berefşan usulü eksiktir.

Form-biçim bulgularına yönelik yukarıda belirtilen 7 temel yapının detayları **Tablo 2. Form-Biçim Genel Tablosu**'nda gösterilmiştir. Tablo 2'nin daha anlaşılabilir olması için bir adet form-biçim örneği aşağıda îzah edilmiştir.

Örnek:

1. Satır: A 1.m (ÇD.FAH,ÇEN) + B t (DK) + C 1.m/2 (BER)

Çifte Düyek, Fahte ve Çenber usulleri kullanılarak A ezgisiyle 1. mısranın tamamı, B ezgisi ile Devr-i Kebîr usulünde bir terennüm bölümü ve ardından C ezgisiyle ve Berefşan usulünde 1. mısranın ikinci yarısı,⁹

2. Satır: A 2.m (ÇD.FAH,ÇEN) + B t (DK) + C 2.m/2 (BER)

Çifte Düyek, Fahte ve Çenber usulleri kullanılarak A ezgisiyle 2. mısranın tamamı, B ezgisi ile Devr-i Kebîr usulünde bir terennüm bölümü ve ardından C ezgisiyle ve Berefşan usulünde 2. mısranın ikinci yarısı,

3. Satır: D 3.m (ÇD.FAH,ÇEN) + E t (DK) + F 3.m/2 (BER) Meyân

Çifte Düyek, Fahte ve Çenber usulleri kullanılarak D ezgisiyle 3. mısranın tamamı, E ezgisi ile Devr-i Kebîr usulünde bir terennüm bölümü ve ardından F ezgisiyle ve Berefşan usulünde 3. mısranın ikinci yarısı,

4. Satır: A 4.m (ÇD.FAH,ÇEN) + B t (DK) + C 4.m/2 (BER)

Çifte Düyek, Fahte ve Çenber usulleri kullanılarak A ezgisiyle 4. mısranın tamamı, B ezgisi ile Devr-i Kebîr usulünde bir terennüm bölümü ve ardından C ezgisiyle ve Berefşan usulünde 4. mısranın ikinci yarısı.

⁸ Bu biçim 1 adet Murabba Beste'de kullanılmıştır.

⁹ Öncelikle belirtmek gerekmektedir ki Zencir Usûlü ile bestelenmiş tüm bestelerin Devr-i Kebir bölümleri terennüm olarak bestelenmiştir. **Güfte-Biçim Bulguları** bölümünde; güfte veznine göre her bir tef'ilenin, Çifte Düyek, Fahte, Çenber ve eğer terennüm olarak bestelenmedi ise Berefşan usüllerine nasıl dağılım gösterdiği tef'ile numaralarına göre tafsilatıyla açıklanmıştır.

ZENCİR USULLÜ BESTE BİÇİMLERİ	f	GRUPLANDIRILMIŞ TEMEL BİÇİMLER	f	%
A 1.m (ÇD.FAH,ÇEN) + B t (DK) + C 1.m/2 (BER)	35	A 1.m + B t + C 1.m/2	35	42,20%
A 2.m (ÇD.FAH,ÇEN) + B t (DK) + C 2.m/2 (BER)		A 2.m + B t + C 2.m/2		
D 3.m (ÇD.FAH,ÇEN) + B t (DK) + C 3.m/2 (BER) Meyân		D 3.m + B t + C 3.m/2 (Meyân)		
A 4.m (ÇD.FAH,ÇEN) + B t (DK) + C 4.m/2 (BER)		A 4.m + B t + C 4.m/2		
A 1.m (ÇD.FAH,ÇEN) + B t (DK) + C 1.m/2 (BER)	19	A 1.m + B t + C 1.m/2	19	22,90%
A 2.m (ÇD.FAH,ÇEN) + B t (DK) + C 2.m/2 (BER)		A 2.m + B t + C 2.m/2		
D 3.m (ÇD.FAH,ÇEN) + E t (DK) + F 3.m/2 (BER) Meyân		D 3.m + E t + F 3.m/2 (Meyân)		
A 4.m (ÇD.FAH,ÇEN) + B t (DK) + C 4.m/2 (BER)		A 4.m + B t + C 4.m/2		
A 1.m (ÇD.FAH,ÇEN) + B t (DK) + C 1.m/2 (BER)	17	A 1.m + B t + C 1.m/2	17	20,50%
A 2.m (ÇD.FAH,ÇEN) + B t (DK) + C 2.m/2 (BER)		A 2.m + B t + C 2.m/2		
D 3.m (ÇD.FAH,ÇEN) + E t (DK) + C 3.m/2 (BER) Meyân		D 3.m + E t + C 3.m/2 (Meyân)		
A 4.m (ÇD.FAH,ÇEN) + B t (DK) + C 4.m/2 (BER)		A 4.m + B t + C 4.m/2		
A 1.m (ÇD.FAH,ÇEN) + B t (DK) + C t (BER)	5	A 1.m + B t + C t	6	7,20%
A 2.m (ÇD.FAH,ÇEN) + B t (DK) + C t (BER)		A 2.m + B t + C t		
D 3.m (ÇD.FAH,ÇEN) + B t (DK) + C t (BER) Meyân		D 3.m + B t + C t (Meyân)		
A 4.m (ÇD.FAH,ÇEN) + B t (DK) + C t (BER)		A 4.m + B t + C t		
A 1.m (ÇD.FAH,ÇEN) + B t (DK) + C t (DK)	1	A 1.m + B t + C t	1	1,20%
A 2.m (ÇD.FAH,ÇEN) + B t (DK) + C t (DK)		A 2.m + B t + C t		
D 3.m (ÇD.FAH,ÇEN) + B t (DK) + C t (DK) Meyân		D 3.m + E t + F t (Meyân)		
A 4.m (ÇD.FAH,ÇEN) + B t (DK) + C t (DK)		A 4.m + B t + C t		
A 1.m (ÇD.FAH,ÇEN) + B t (DK) + C t (BER)	3	A 1.m + B t + C t	4	4,80%
A 2.m (ÇD.FAH,ÇEN) + B t (DK) + C t (BER)		A 2.m + B t + C t		
D 3.m (ÇD.FAH,ÇEN) + E t (DK) + F t (BER) Meyân		D 3.m + E t + F t (Meyân)		
A 4.m (ÇD.FAH,ÇEN) + B t (DK) + C t (BER)		A 4.m + B t + C t		
A 1.m (ÇD.FAH,ÇEN) + B t (DK) + C t (DK)	1	A 1.m + B t	1	1,20%
A 2.m (ÇD.FAH,ÇEN) + B t (DK)		A 2.m + B t		
D 3.m (ÇD.FAH,ÇEN) + E t (DK) + F t (DK) Meyân		C 3.m + B t (Meyân)		
A 4.m (ÇD.FAH,ÇEN) + B t (DK)		A 4.m + B t		
TOPLAM			83	100,00%

Tablo 2. Form-Biçim Genel Tablosu.

Güfte-Biçim Bulguları

Mefâilün / Feilâtün / Mefâilün / Feilün ya da Fa'lün Karışık Vezninin Kullanıldığı Zencir

Usulündeki Beste Biçimleri¹⁰

Birinci Güfte-Biçim:

Çifte Düvek: (T)¹¹ + 1. mısranın 1. tef'ilesi (mefâilün)

Fahte: 1. mısranın 2. tef'ilesi (feilâtün)

¹⁰ Tüm tablolarda sadece 1. mısra tef'ilelerinin dağılımı verilmiştir. Eserlerin 2., 3. (Meyân) ve 4. mısraları da tablolarda belirtilen dağılım ile aynıdır. Tabloların sol tarafında ise ilgili vezin-tef'ile-usûl dağılımının frekansı belirtilmiştir.

¹¹ Parantez içinde büyük harfle (T), bir ya da iki defa kullanılmış ve bir terennüm bölümü oluşturmeyen tek heceli lafzî terennümü belirtmek için kullanılmıştır. İncelenen eserlerin büyük çoğunluğunda bu tek heceli lafzî terennüm bulunmaktadır (yâr, âh vb.) Biçim açıklamalarını karmaşıklaştırmamak adına, değerlendirmelerde bu tek heceli terennüm lafızları belirtilmemiş bu konuya sadece sonuçlar bölümünde değinilmiştir.

Çenber: 1. mısranın 3. tef'ilesi (mefâilün) + 1. mısranın - 4. tef'ilesi (feilün/fa'lün)

Devr-i Kebîr: Terennüm

Berefsan: (T) + 1. mısranın 3. tef'ilesi (mefâilün) + 1. mısranın - 4. tef'ilesi (feilün/fa'lün)¹²

f	1. Tef'ile	2. Tef'ile	3. Tef'ile	4. Tef'ile	Terennüm	3. Tef'ile	4. Tef'ile
47	mefâilün	feilâtün	mefâilün	feilün (fa'lün)		mefâilün	feilün (fa'lün)
	Çifte Düyek	Fahte	Çenber		Devr-i Kebîr	Berefsan	

Tablo 3. Birinci Güfte-Biçim Tablosu.

İkinci Güfte-Biçim (Devr-i Kebîr ve Berefsan Bölümleri Terennümlü):

f	1. Tef'ile	2. Tef'ile	3. Tef'ile	4. Tef'ile	Terennüm 1	Terennüm 2
2	mefâilün	feilâtün	mefâilün	feilün (fa'lün)		
	Çifte Düyek	Fahte	Çenber		Devr-i Kebîr	Berefsan

Tablo 4. İkinci Güfte-Biçim Tablosu.

Üçüncü Güfte-Biçim (Berefsan yerine Devr-i Kebîr, Çift Terennüm Bölümlü):

Tablo 4. Üçüncü Güfte-Biçim Tablosu

f	1. Tef'ile	2. Tef'ile	3. Tef'ile	4. Tef'ile	Terennüm 1	Terennüm 2
1	mefâilün	feilâtün	mefâilün	feilün (fa'lün)		
	Çifte Düyek	Fahte	Çenber		Devr-i Kebîr	Devr-i Kebîr

Tablo 5. Üçüncü Güfte-Biçim Tablosu.

Dördüncü Güfte-Biçim (Berefsan usulü eksik):¹³

f	1. Tef'ile	2. Tef'ile	3. Tef'ile	4. Tef'ile	Terennüm
1	mefâilün	feilâtün	mefâilün	feilün (fa'lün)	
	Çifte Düyek	Fahte	Çenber		Devr-i Kebîr

Tablo 6. Dördüncü Güfte-Biçim Tablosu.

Fâilâtün / Fâilâtün / Fâilâtün / Fâilün Düz Vezninin Kullanıldığı Zencir Usulündeki Beste Biçimleri

Birinci Güfte-Biçim:

Çifte Düyek: 1. mısranın 1. tef'ilesi (fâilâtün)

Fahte: 1. mısranın 2. tef'ilesi (fâilâtün)

Çenber: 1. mısranın 3. tef'ilesi (fâilâtün) + 1. mısranın - 4. tef'ilesi (fâilün)

Devr-i Kebîr: Terennüm

Berefsan: 1. mısranın 3. tef'ilesi (fâilâtün) + 1. mısranın - 4. tef'ilesi (fâilün)

f	1. Tef'ile	2. Tef'ile	3. Tef'ile	4. Tef'ile	Terennüm	3. Tef'ile	4. Tef'ile
2	fâilâtün	fâilâtün	fâilâtün	fâilün		fâilâtün	fâilün
	Çifte Düyek	Fahte	Çenber		Devr-i Kebîr	Berefsan	

Tablo 7. Birinci Güfte-Biçim Tablosu.

¹² Çok büyük çoğunlukla eserlerin mısralar arası geçişlerinde veya eserin bitişinde yer alan ve Berefsan kısmının son 4 zamanına denk gelen lafzî terennümler şema ve tablolar üzerinde gösterilmemiştir (hey canım vb.).

¹³ Bu türden Zencir Usulü 88 zamanlı Eksik Zencir olarak tanımlanmaktadır.

Tablo 7'deki bu güfte-biçim haricinde tef'ile hecelerinin usule dağılımında farklılık arz eden ve aynı vezinde bestelenmiş 10 farklı güfte-biçim yapısı daha tespit edilmiştir. Tablo 8, 9 ve 10'da aynı vezindeki diğer güfte-biçim yapıları belirtilmiştir.

f	1. Tef'ile	2. Tef'ile	3. Tef'ile	4. Tef'ile		3. Tef'ile	4. Tef'ile
1	fâilâtün - fâ	ilâtün	fâilâtün	fâilün		fâilâtün	fâilün
1	fâilâtün - fâ	ilâtün - fâ	ilâtün	fâilün	Terennüm	fâilâtün	fâilün
1	fâilâ	tün - fâilâtün - fâ	ilâtün	fâilün		fâilâtün	fâilün
1	fâilâ	tün - fâilâtün	fâilâtün	fâilün		fâilâtün	fâilün
	Çifte Düyek	Fahte	Çenber		Devr-i Kebîr	Bereşan	

Tablo 8. Birinci Güfte-Biçimin Diğer Alt Türleri.

İkinci Güfte-Biçim (Devr-i Kebîr ve Bereşan bölümleri Terennümlü):

f	1. Tef'ile	2. Tef'ile	3. Tef'ile	4. Tef'ile		
1	fâilâtün - fâ	ilâtün	fâilâtün	fâilün		
1	fâilâtün - fâ	ilâtün - fâ	ilâtün	fâilün	Terennüm 1	Terennüm 2
1	fâilâ	tün - fâilâtün - fâ	ilâtün	fâilün		
1	fâilâtün - fâ	ilâtün - fâilâ	tün	fâilün		
1	fâilâtün - fâilâ	tün - fâ	ilâtün	fâilün		
	Çifte Düyek	Fahte	Çenber		Devr-i Kebîr	Bereşan

Tablo 9. İkinci Güfte-Biçim Tablosu.

Üçüncü Güfte-Biçim (Bereşan yerine Devr-i Kebîr, Çift Terennümlü):

f	1. Tef'ile	2. Tef'ile	3. Tef'ile	4. Tef'ile	TERENNÜM 1	TERENNÜM 2
1	fâilâtün - fâilâ	tün - fâi	lâtün	fâilün		
	Çifte Düyek	Fahte	Çenber		Devr-i Kebîr	Devr-i Kebîr

Tablo 10. Üçüncü Güfte-Biçim Tablosu.

Feilâtün (Fâilâtün) / Feilâtün / Feilâtün / Feilün ya da Fâ'lün Düz Vezninin Kullanıldığı Zencir Usulündeki Beste Biçimleri¹⁴

Birinci Güfte-Biçim:

Çifte Düyek: 1. mısranın 1. tef'ilesi (fe'ilâtün)

Fahte: 1. mısranın 2. tef'ilesi (fe'ilâtün)

Çenber: 1. mısranın 3. tef'ilesi (fe'ilâtün) + 1. mısranın - 4. tef'ilesi (fe'ilün)

Devr-i Kebîr: Terennüm

Bereşan: 1. mısranın 3. tef'ilesi (fe'ilâtün) + 1. mısranın - 4. tef'ilesi (fe'ilün)

f	1. Tef'ile	2. Tef'ile	3. Tef'ile	4. Tef'ile	Terennüm	3. Tef'ile	4. Tef'ile
3	feilâtün	feilâtün	feilâtün	feilün		feilâtün	feilün
	Çifte Düyek	Fahte	Çenber		Devr-i Kebîr	Bereşan	

Tablo 11. Birinci Güfte-Biçim Tablosu.

İkinci Güfte-Biçim (Devr-i Kebîr ve Bereşan bölümleri Terennümlü):

f	1. Tef'ile	2. Tef'ile	3. Tef'ile	4. Tef'ile		
1	feilâtün	feilâtün	feilâtün	feilün	Terennüm 1	Terennüm 2
2	feilâ	tün - feilâ	tün - feilâtün	feilün		
	Çifte Düyek	Fahte	Çenber		Devr-i Kebîr	Bereşan

¹⁴ Feilâtün ile başlayan vezinlerde ilk tef'ile fâilâtün veya feilâtün, vezin sonlarındaki feilün'ler de fa'lün olabilmektedir.

Tablo 12. İkinci Güfte-Biçim Tablosu.

Mefâilün / Mefâilün / Mefâilün / Mefâilün Yeknesak (Muttarit) Vezninin Kullanıldığı Zencir Usulündeki Beste Biçimleri

Birinci Güfte-Biçim:

Çifte Düyek: 1. mısranın 1. tef'ilesi (mefâilün)

Fahte: 1. mısranın 2. tef'ilesi (mefâilün)

Çenber: 1. mısranın 3. tef'ilesi (mefâilün) + 1. mısranın - 4. tef'ilesi (mefâilün)

Devr-i Kebîr: Terennüm

Bereşan: 1. mısranın 3. tef'ilesi (mefâilün) + 1. mısranın - 4. tef'ilesi (mefâilün)

f	1. Tef'ile	2. Tef'ile	3. Tef'ile	4. Tef'ile	Terennüm	3. Tef'ile	4. Tef'ile
2	mefâilün	mefâilün	mefâilün	mefâilün		mefâilün	mefâilün
	Çifte Düyek	Fahte	Çenber		Devr-i Kebîr	Bereşan	

Tablo 13. Birinci Güfte-Biçim Tablosu.

f	1. Tef'ile	2. Tef'ile	3. Tef'ile	4. Tef'ile		3. Tef'ile	4. Tef'ile
1	mefâilün	mefâi	lün - mefâilün	mefâilün			
1	mefâilün	mefâilün - mefâi	lün	mefâilün	Terennüm	mefâilün	mefâilün
1	mefâilün - mefâ	ilün - mefâi	lün	mefâilün			
1	mefâi	lün - mefâi	lün - mefâilün	mefâilün			
	Çifte Düyek	Fahte	Çenber		Devr-i Kebîr	Bereşan	

Tablo 14. Birinci Güfte-Biçimin Diğer Alt Türleri.

Mef'ûlü / Fâilâtü / Mefâilü / Fâilün Karışık Vezninin Kullanıldığı Zencir Usulündeki Beste Biçimleri¹⁵

f	1. Tef'ile	2. Tef'ile	3. Tef'ile	4. Tef'ile		3. Tef'ile	4. Tef'ile
2	mef'ûlü - fâ	ilâtü - me	fâilü	fâilün			
1	mef'ûlü - fâ	ilâtü	me'fâilü	fâilün	Terennüm	mefâilü	fâilün
1	mef'ûlü - fâ	ilâtü - mefâ	ilü	fâilün			
	Çifte Düyek	Fahte	Çenber		Devr-i Kebîr	Bereşan	

Tablo 15. Birinci Güfte-Biçimin Türleri.

Mef'ûlü / Mefâilü / Mefâilü / Feülün Karışık Vezninin Kullanıldığı Zencir Usulündeki Beste Biçimleri¹⁶

Birinci Güfte-Biçim:

f	1. Tef'ile	2. Tef'ile	3. Tef'ile	4. Tef'ile		3. Tef'ile	4. Tef'ile
1	mef'ûlü - mefâ	ilü - mefâi	lü	feülün			
1	mef'ûlü - mefâ	ilü - me	fâilü	feülün	Terennüm	mefâilü	feülün
1	mef'	ülü - mefâilü	mefâilü	feülün			
	Çifte Düyek	Fahte	Çenber		Devr-i Kebîr	Bereşan	

Tablo 16. Birinci Güfte-Biçimin Türleri.

¹⁵ mef'ûlü / fâilâtü / mefâilü / fâilün vezninde diğer vezinlerde örnekleri bulunan ve vezin tef'ilelerinin kullanılan usüllere tam olarak pay edildiği bir güfte-biçim bulunmamaktadır.

¹⁶ mef'ûlü / mefâilü / mefâilü / feülün vezninde diğer vezinlerde örnekleri bulunan ve vezin tef'ilelerinin kullanılan usüllere tam olarak pay edildiği bir güfte-biçim bulunmamaktadır.

İkinci Güfte-Biçim: (Devr-i Kebîr ve Berefşan bölümleri Terennümlü):

f	1. Tef'ile	2. Tef'ile	3. Tef'ile	4. Tef'ile	Terennüm 1	Terennüm 2
1	mefû	lü - mefâ	ilü - mefâilü	feülün		
	Çifte Düyek	Fahte	Çenber		Devr-i Kebîr	Berefşan

*Tablo 17. İkinci Güfte-Biçimin Türleri.***SONUÇLAR****Birinci Alt Probleme Yönelik Sonuçlar**

“Zencir usulünde ve Beste formundaki mevcut eserler form-biçim bağlamında nasıl inşa edilmiştir? birinci alt problem sorusuna yönelik sonuçlar aşağıdaki gibidir.

Zencir usulünde ve Beste formunda incelenen 83 eserde toplamda 3 farklı temel form-biçim yapısı kullanıldığı tespit edilmiştir.

Form-biçim yapılarının 71 adeti, 1. temel form-biçim yapısı ile inşa edilmiştir. Bu biçim yapısı ilgili mısranın ikinci yarısının, Berefşan bölümünde tekrar edildiği form-biçim yapısıdır. Bu form-biçim yapısı düzen olarak benzer olmasına rağmen 3 çeşittir.

✓ Her mısranın ardından tekrar edilen; Devr-i Kebîr usulü ile bestelenen terennüm ve Berefşan usulü ile bestelenen mısra tekrarları aynı ezgiyle, (Bu yapı 35 adet Zencir bestede kullanılmıştır.)

✓ 3. mısranın (Meyân) ardına gelen; Devr-i Kebîr usulü ile bestelenen terennüm ve Berefşan usulü ile bestelenen mısra tekrarları farklı ezgiyle, (Bu yapı 19 adet Zencir bestede kullanılmıştır.)

✓ 3. mısranın (Meyân) ardına gelen ve Devr-i Kebîr usulü ile bestelenen terennüm farklı ezgiyle, (Bu yapı 17 adet Zencir bestede kullanılmıştır.)

Form-biçim yapılarının 11 adeti, 2. temel form-biçim yapısı ile inşa edilmiştir. Bu biçim yapısı Devr-i Kebîr ve Berefşan bölümlerinin farklı ezgilerle iki ayrı terennüm bölümü oluşturacak şekilde bestelendiği form-biçim yapısıdır. Bu form-biçim yapısı düzen olarak benzer olmasına rağmen 3 çeşittir.

✓ Her mısranın ardından tekrar edilen; Devr-i Kebîr ve Berefşan usulleri ile bestelenmiş terennümler aynı ezgiyle, (Bu yapı 6 adet Zencir bestede kullanılmıştır. Ancak 1 eserde Berefşan yerine ikinci bir Devr-i Kebîr terennüm yer almaktadır.)

✓ 3. mısranın (Meyân) ardına gelen; Devr-i Kebîr usulü ile bestelenen terennüm ve Berefşan usulü ile bestelenen mısra tekrarları farklı ezgiyle, (Bu yapı 4 adet Zencir bestede kullanılmıştır.) Ancak 1 eserde Berefşan yerine ikinci bir Devr-i Kebîr terennüm yer almaktadır.)

✓ 3. mısranın (Meyân) ardına gelen ve Devr-i Kebîr usulü ile bestelenen terennüm farklı ezgiyle, (Bu yapı 1 adet Zencir bestede kullanılmıştır.)

✓ 1 adet Beste ise 3. temel form-biçim yapısı ile inşa edilmiştir. Bu biçim yapısında Berefşan usulü eksik olup eser Devr-i Kebîr usulü ile bestelenmiş tek terennüm bölümlü olarak inşa edilmiştir. Mısraların ardından gelen tüm terennümler de aynı ezgi yapısıyla tekrar edilmiştir.

Genel bir değerlendirmede 83 Zencir bestenin %85,5'inin 1. temel form-biçim yapısı ile, %13,3'ünün 2. temel form-biçim yapısı ile, %1,2'sinin ise 3. temel form-biçim yapısı ile inşa edildiği tespit edilmiştir.

Berefşan Bölümü Mısra/2 Tekrarlı	71
Devr-i Kebîr ve Berefşan Bölümleri Terennümlü (Çift Terennümlü)	9
Berefşan yerine iki Devr-i Kebîr Terennümlü (Çift Terennümlü)	2
Berefşan Bölümü Eksik	1

Tablo 18. Temel Form-Biçimler Tablosu.

İkinci Alt Probleme Yönelik Sonuçlar

“Zencir usulünde ve Beste formundaki mevcut eserler güfte-biçim bağlamında nasıl inşa edilmiştir?” ikinci alt problem sorusuna yönelik sonuçlar aşağıdaki gibidir.

Örneklem dahilinde incelemeye tabi tutulmuş 83 Zencir bestede toplam 6 farklı vezin kalıbı kullanılmıştır. Zencir bestelerde kullanılmış güftelerin vezinleri, bahirleri ve bestelendiği yüzyıllara göre dağılımı Tablo 19’da belirtilmiştir.

Bahri	Vezin Kalıbı	Vezin Türü	Yüzyıllar								Toplam f	%
			17	17/18	18	18/19	19	19/20	20	20/21		
Müctes	mefâilün / feilâtün mefâilün / feilün	Karışık Vezin	1	7	10	13	16	3	-	1	51	61,4%
Remel	fâilâtün / fâilâtün fâilâtün / fâilün	Düz Vezin	-	-	2	4	-	5	1	-	12	14,5%
	feilâtün / feilâtün feilâtün / feilün	Düz Vezin	-	-	1	-	1	3	-	1	6	7,2%
Hezeç	mefâilün / mefâilün mefâilün / mefâilün	Yeknesak Vezin	-	-	1	-	2	3	-	-	6	7,2%
	mef’ülü / mefâilü mefâilü / feülün	Karışık Vezin	-	-	-	-	1	2	1	-	4	4,8%
Muzârî	mef’ülü / fâilâtü mefâilü / fâilün	Karışık Vezin	-	-	-	-	2	-	2	-	4	4,8%

Tablo 19. Bahir, Vezin ve Yüzyıllar Tablosu.

6 vezin kalıbı içinde %71,1 oran ile en çok karışık vezinlerin, %21,7 oran ile Düz vezinlerin, %7,2 oran ile de yeknesak vezinlerin kullanıldığı tespit edilmiştir. Karışık vezin türünde ve Müctes bahrindeki “mefâilün / feilâtün / mefâilün / feilün” vezninin ise Zencir usulünde ve Beste formunda eser güftesi olarak kullanıldığı ve genel ilgiye mazhar olduğu tespit edilmiştir. İlâveten bu veznin mevcut Zencir bestelerin ilk örneklerinde kullanıldığı ve süreç boyunca kullanılmaya devam ettiği ancak diğer vezinlerin çoğunlukla 19. yüzyıldan sonra kullanılmaya başladığı tespit edilmiştir. Bir tef’ilenin aynen tekrarından oluşan yeknesak vezinlerin ise Zencir beste güftesi olarak çok az tercih edildiği tespit edilmiştir.

İncelenen tüm eserlerin ortak form-biçim özelliği, her bir mısranın Çifte Düyek, Fahte ve Çenber usulleri ile bestelenmiş olmasıdır.

Bu doğrultuda vezinlerin usul temelli tef ile dağılımlarının aşağıda belirtildiği gibi olduğu tespit edilmiştir.

1. Tef ile	2. Tef ile	3. Tef ile	4. Tef ile	f
mefâilün	feilâtün	mefâilün	feilün (fa'lün)	51
Çifte Düyek	Fahte	Çenber		51

Tablo 20. Birinci Vezin.

1. Tef ile	2. Tef ile	3. Tef ile	4. Tef ile	f
fâilâtün	fâilâtün	fâilâtün	fâilün	2
fâilâtün - fâ	ilâtün	fâilâtün	fâilün	2
fâilâtün - fâ	ilâtün - fâ	ilâtün	fâilün	2
fâilâ	tün - fâilâtün - fâ	ilâtün	fâilün	2
fâilâtün - fâ	ilâtün - fâilâ	tün	fâilün	1
fâilâtün - fâilâ	tün - fâ	ilâtün	fâilün	1
fâilâtün - fâilâ	tün - fâi	lâtün	fâilün	1
fâilâ	tün - fâilâtün	fâilâtün	fâilün	1
Çifte Düyek	Fahte	Çenber		12

Tablo 21. İkinci Vezin.

1. Tef ile	2. Tef ile	3. Tef ile	4. Tef ile	f
feilâtün	feilâtün	feilâtün	feilün	4
feilâ	tün - feilâ	tün - feilâtün	feilün	2
Çifte Düyek	Fahte	Çenber		6

Tablo 22. Üçüncü Vezin.

1. Tef ile	2. Tef ile	3. Tef ile	4. Tef ile	f
mefâilün	mefâilün	mefâilün	mefâilün	2
mefâilün	mefâi	lün - mefâilün	mefâilün	1
mefâilün	mefâilün - mefâi	lün	mefâilün	1
mefâilün - mefâ	ilün - mefâi	lün	mefâilün	1
mefâi	lün - mefâi	lün - mefâilün	mefâilün	1
Çifte Düyek	Fahte	Çenber		6

Tablo 23. Dördüncü Vezin.

1. Tef ile	2. Tef ile	3. Tef ile	4. Tef ile	f
mefûlü - fâ	ilâtu - me	fâilü	fâilün	2
mefûlü - fâ	ilâtu	me'fâilü	fâilün	1
mefûlü - fâ	ilâtu - mefâ	ilü	fâilün	1
Çifte Düyek	Fahte	Çenber		4

Tablo 24. Beşinci Vezin.

1. Tef ile	2. Tef ile	3. Tef ile	4. Tef ile	f
mefûlü - mefâ	ilü - mefâi	lü	feülün	1
mefûlü - mefâ	ilü - me	fâilü	feülün	1
mef	ülü - mefâilü	mefâilü	feülün	1
mefû	lü - mefâ	ilü - mefâilü	feülün	1
Çifte Düyek	Fahte	Çenber		4

Tablo 25. Altıncı Vezin

“Mefâilün feilâtün mefâilün feilün” veznindeki 51 eserin tamamında, “fâilâtün fâilâtün fâilâtün fâilün” veznindeki 12 eserin 2 adetinde, “feilâtün feilâtün feilâtü feilün” veznindeki 6 eserin 4 adetinde, “mefâilün mefâilün mefâilün mefâilün” veznindeki 6 eserin 2 adetinde, “mefûlü mefâilü

mefâilü feülün” veznindeki 4 eserin ise 1 adetinde vezin tef’ilelerinin kullanılan usullere, tef’ilelerde bölünme olmadan tam olarak pay edildiği, “mef’ülü fâilâtü mefâilü fâilün” veznindeki 4 eserin hiçbirinde tef’ilelerinin kullanılan usullere tam olarak pay edilmediği tespit edilmiştir. “Mefâilün feilâtün mefâilün feilün” vezni hariç olmak üzere kullanılan diğer vezinlerde ortak bir uygulama şeklinin bulunmadığı görülmüştür.

İncelenen tüm eserlerin (83 adet Beste) bir diğer ortak noktası ise Devr-i Kebîr usullü kısımlarının terennüm olarak bestelenmiş olmasıdır. Bu eserlerin 71 adedinin Berefşan kısmında ilgili mısranın ikinci yarısı (3. ve 4. tef’ile) tekrar edilmiştir. Güfte-biçim bölümü tablolarında da belirtilen bu hususun bazı istisnâları bulunduğu tespit edilmiştir. Tablo 26’da bu istisnâlar 4 adet örnek ile gösterilmiştir.

No	1. Tef’ile	2. Tef’ile	3. Tef’ile	4. Tef’ile	3. Tef’ile	4. Tef’ile
1.	Azîmetin	nereden böy	le bî-nikâb senin		böyle bî-nikâb senin	
Örnek	Mefâ’ilün	fe’ilâtün	me fâ’ilün - fâ’lün		tün - mefâ’ilün - fâ’lün	
2.	O dil ki ne	gam ü endû	hi ne melâl tutar		endûhi ne melâl tutar	
Örnek	Mefâ’ilün	fe’ilâtün	mefâ’ilün - fâ’lün	Terennüm	lâtün - mefâ’ilün - fâ’lün	
3.	Zannetme	kendi kendi	ne ağlardı kühken		ağlardı kühken	
Örnek	mef’ülü	fâilâtü	mefâilü - fâilün		fâilü - fâilün	
4.	Gubâr-ı hâ	k-i pâyin çeş	mime kuhl-i cevâhirdir		kuhl-i cevâhirdir	
Örnek	Mefâ’ilün	mefâ’ilün	mefâ’ilün - mefâ’ilün		î lün - mefâ’ilün	
	Çifte Düyek	Fahte	Çenber	Devr-i Kebîr	Berefşan	

Tablo 26. Mısra Tekrarı Örnek Tablosu.

Tablo 26’da görüldüğü üzere Çenber kısmında 1. mısra vezninin 3. ve 4. tef’ileleri bulunmaktadır. Berefşan kısmında da güftenin 1. mısrasının 3. ve 4. tef’ileleri tekrar edilmektedir. Fahte’den Çenber usulüne geçişlerde 2. tef’ilenin bir kelimeyi ikiye bölerek Çenber’in 3. tef’ilesinde devam etmesi durumunda, Berefşan bölümünde tekrar edilen 1. mısranın 3. ve 4. tef’ilesinin başına çoğunlukla anlamda meydana gelecek bozulmanın önüne geçmek adına 2. tef’ilenin son hecesi “tün” (Tablo 26, 1. Örnek) veya nispeten çok az sayıda “lâtün” kısmına denk gelen heceler eklenmiştir (Tablo 26, 2. Örnek). Az örneği bulunmakla birlikte Berefşan bölümündeki 3. tef’ilenin ilk hecesinin (Tablo 26, 3. Örnek) ya da ilk iki hecesinin (Tablo 26, 4. Örnek) Berefşan kısımda tekrarlanmadığı durumlar da bulunmaktadır. Dolayısıyla Berefşan kısmındaki mısra/2 tekrarı uygulamasının istisnaları olduğu, vezin ve anlam durumuna göre değişkenlik gösterebildiği tespit edilmiştir. 3. ve 4. tef’ilenin Berefşan bölümünde eksiksiz tekrar edilmesi durumu sanki katî bir kuralmış gibi algılandığı için anlamda bozulma olsa bile 3. ve 4. tef’ilenin Tablo 26 ‘daki istisnaları kullanmadan tekrar edildiği eserler de bulunmaktadır. Tablo 26’da verilen örnekler, Berefşan bölümünün, veznin 3. ve 4. tef’ileleri ile bestelendiği tüm Zencir besteler için geçerli olduğu tespit edilmiştir.

İncelenen eserler içinde ortak uygulama olarak farkedilen bir husus daha bulunmaktadır. Zencir usulü bileşenlerinin ilk usulü olan Çifte Düyek başlangıçlarında ve mısra/2 tekrarı olan Bereşan bölümlerinin başında, çoğu bestekâr tarafından uygulanmış, bir terennüm bölümü oluşturmayacak kadar küçük, bir ya da iki tek heceli lafzî terennüm/terennümler yer almaktadır. İncelenen eserlerin Çifte Düyek başlangıçlarında kullanılan terennümler çoğunlukla “Yâr” ya da “Âh” tek heceli lafzî terennümleridir.

Bereşan bölümlerinin başında ise “yâr”, “âh”, “dost” ve “vây” tek heceli terennümleri kullanılmıştır. İlgili mısra da eksik hece bulunması durumunda bu terennümlerin; “yâr yâr”, “âh yâr” ve benzeri ikili şekillerde de kullanıldığı ancak eksik hece bulunmaması durumunda da bu kısımda lafzî terennümlere yer verildiği tespit edilmiştir. Şöyle ki; melismatik besteleme biçiminin daha hâkim olduğu eserlerde bu kısmın başında bulunan lafzî terennümlerin sayısının bir ya da iki tek heceli terennümden oluştuğu, hecesel (syllabic) besteleme biçimine doğru gidildiğinde bu kısımdaki terennümlerin örnekleri az da olsa sayısının arttığı tespit edilmiştir. İlâveten sayısı çok az olmakla birlikte Devr-i Kebîr kısmının ikâf terennümüyle bestelendiği bazı eserlerde, bağlantı maksadı ile Bereşan bölümüne sarkan ve bir terennüm bölümü oluşturmayan bir ya da iki ikâf terennüm kullanıldığı (lel li vb.) ayrıca Çifte Düyek ve Bereşan bölümlerinin başında tek heceli terennümlerin kullanılmadığı eserlerin de bulunduğu tespit edilmiştir.

Tek Heceli Lafzî Terennüm Kullanımları			f
1	Çifte Düyek Girişi	Terennüm Var	44
	Bereşan Girişi	Terennüm Var	
2	Çifte Düyek Girişi	Terennüm Var	14
	Bereşan Girişi	Terennüm Yok	
3	Çifte Düyek Girişi	Terennüm Yok	10
	Bereşan Girişi	Terennüm Var	
4	Çifte Düyek Girişi	Terennüm Yok	3
	Bereşan Girişi	Terennüm Yok	

Tablo 27. Tek Heceli Lafzî Terennüm Kullanımları.

Bu hususta farklı uygulamaların bulunması hasebiyle, genel bir yargıya varmak yerine bu durumun uygulamadaki varlığını Tablo 27’de belirtmekle yetinilmiştir.

KAYNAKLAR

Ayverdi, İ. (2016). *Misalli Büyük Türkçe sözlük*. (3. Basım), İstanbul: Kubbealtı Yayıncılık.

Ezgi, S. (1935). *Nazarî ve Amelî Türk Müsîkîsi*. İstanbul: Bankalar Basımevi.

- Karadeniz, E. (2013). *Türk Mûsikîsinin Nazariye ve Esasları*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Özalp, N. (1992). *Türk Mûsikîsi Beste Formları*. Ankara: TRT Genel Sekreterlik Basım ve Yayın Müdürlüğü Yayınları
- Özkan, İ.H. (2013). Zencir. TDV içinde, TDV İslam Ansiklopesidi (C.44, s.255-256). TDV
- Şafak, Y. (2003). *Aruz Terimleri*. Konya: Tekin Kitabevi.
- Tanrıkorur, C. (2003). *Osmanlı Dönemi Türk Mûsikîsi*. İstanbul: Dergah Yayınları.
- Tura, Y. (2000). *Kantemiroğlu, Kitâbu 'ilmi'l mûsikî alâ vechi'l-hurûfât*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Ungay, M. H. (1981). *Türk Mûsikîsinde Usûller ve Kudûm Velveleleri*. İstanbul: Türk Musikisi Vakfı Yayınları.
- Uz, K. (1964). *Musiki Istılâhâtı*. Ankara: Küğ Yayınları.
- Yavaşca, A. (1992). Beste. TDV içinde, TDV İslâm Ansiklopedisi (C. 5, s. 543). TDV.
- Yavaşca, A. (2002). *Türk Mûsikîsi'nde Kompozisyon ve Beste Biçimleri*. İstanbul: Türk Kültürüne Hizmet Vakfı Yayınları.

EXTENDED ABSTRACT

Although Zencir usul is a compound usul, it can be considered as the biggest usul of Turkish Music in terms of the number of times. As a matter of fact, this characteristic of being the biggest usul makes Zencir usul Bestes a prestige work for its composer and even its performers, considering its prioritized position in the Classical Fasıl ranking. The recognition received by composers who created works in the Kâr form should be similar for the composers of Zencir bestes, because when we look at the number of both Kârs and Bestes in the Zencir usul in the repertoire, it is seen that very few composers produced Bestes in the Zencir usul, but there were a few composers who were very productive in this form and usul. In addition, Zencir usul was used not only in vocal works but also in the repertoire of instrumental works. When the relevant repertoire was examined, it was found that the Zencir bestes were composed only as Murabba and that in each Zencir beste -except for the three examples where the Berefşan section was absent- there was a Terennüm after the 1st verse and either the second half of the 1st verse or the 2nd Terennüm after this Terennüm. This scheme is repeated 4 times in total for each verse. It is understood from this that in each Murabba

Zencir beste, the Zencir usul is repeated 4 times as per the form. Zencir usul, as it is known, is a combination of 16/4 Çifte Düyek, 20/4 Fahte, 24/4 Çenber, 28/4 Devr-i Kebîr and 32/4 Berefşan usul in a total of 120 time. In this respect, it is clear from the limited number of works in the repertoire that Zencir is a very difficult usul to use in terms of maintaining a delicate balance in the transitions between the usuls it contains and constructing long-winded compositions that become more difficult with the addition of the lyrics.

The number of identifiable works written in Zencir usul and Beste form in the Türkiye Radyo Televizyon Kurumu Türk Sanat Müziği Vocal Works Repertoire, existing Turkish Music Note Archives on digital platforms and other personal note archives is 83. When a historical evaluation is made based on the composers of all Zencir bestes and the periods in which these composers lived, it is seen that the history of compositions with Zencir usul belongs to the 17th century and later. Among the Zencir bestes that have survived to the present day and whose notation is available, the oldest one belongs to the 17th century. From the 17th century to the 19th century, 73.5% of the 83 Zencir beste were composed, 19.3% were composed in the second half of the 19th century and the first half of the 20th century, and the remaining 6 works were composed in the 20th and 21st centuries. In addition, these numbers do not include the Zencir bestes that have not reached the present day. Naturally, since the forgotten works are from before the 19th century, the situation portrayed here in the name of Zencir beste is more dire than it seems. These data show us that the number of works produced in the Zencir usul Beste form has come to a standstill.

As is well known, there are two critical requirements for a musical genre or form. The first is the continuation of production and, if this is not possible, self-renewal. The second requirement is a requirement whose time has not yet come for Turkish music. Because it is thought that Turkish Music has not yet even approached the limits of its possibilities in terms of richness of makam, richness of usul, etc., both in terms of what is already known and what has not yet been discovered. In this situation, what is necessary for Turkish Music is to get back in touch with our deep-rooted musical tradition, with which we have lost some contact, and to start the production process. This is only possible if the accumulation of the past is analyzed, interpreted and known by those concerned. This work we have put forth has been done in order to start the production process again. Previously, some studies have been conducted by researchers on works in Zencir usul and Beste form. The first of these studies is a usul-arûz-vezin analysis of Hammamizâde İsmail Dede Efendi, Zekâî Dede and Dellâlzâde İsmail Efendi, the second is a structural characteristics and

usul-aruz-vezin analysis of 17th century Zencir bestes and the third is a style-makam-form analysis of Sâdullah Ağa and all of them are very valuable works. However, since all of these studies were conducted in limited samples, it is not possible to make a scientific judgment about the general situation through these studies.

The usul-aruz-vezin analyses in previous studies are in the form of determining how the lyrics and meter are placed in the Zencir usul's velvele. This method of analysis certainly reflects the truth. However, it is obvious that those concerned cannot use this method of analysis within the framework of the integrity of the form and enter into a process of understanding and creation. Indeed, the results of these studies concluded with the findings that, except for minor details, the syllable distributions did not show major differences between composers and that the composers' have similar meter preferences and which ones they are.

If all the rules are set and the framework is strictly defined, the product or output that will be required from the other people will be the same or similar. The point to be considered here is to explain the general framework as much as necessary and to explain the details without allowing this framework to suppress the creative ability. In this study, with particular attention to the aforementioned issues, the structural features of all accessible works in the Zencir usul and Beste form were explained to those interested in the process of understanding and creation, not in strict rules, but in general, and the evaluation process was carried out in two stages in this context. Bestes in Zencir usul are analyzed under two separate headings: Form composition and lyric Composition. All of the works have been schematized under these two headings, and all of the evaluations and determinations have been designed in a way that does not allow the details to suppress the creative ability, and finally in the form of a guide that we think will benefit the producing again.



Makalenin Türü / Article Type : Araştırma Makalesi/ Research Article
Geliş Tarihi / Date Received : 24.07.2024
Kabul Tarihi / Date Accepted : 13.08.2024
Yayın Tarihi / Date Published : 23.09.2024
DOI : <https://doi.org/10.51576/ymd.1521862>
e-ISSN : 2792-0178

İntihal/Plagiarism: Bu makale, en az iki hakem tarafından incelenmiş ve intihal içermediği teyit edilmiştir. / This article has been reviewed by at least two referees and confirmed to include no plagiarism.

CALLİSTO GUATELLİ’NİN SULTAN ABDÜLAZİZ’İN MÜZİKAL KİMLİĞİ ÜZERİNDEKİ ETKİLERİ

OKCU, Semih¹

YANAR, Melike²

ÖZ

Bu çalışmada; Sultan Abdülaziz’in, hocası olan Callisto Guatelli’den aldığı Batı müziği eğitimi ile algısına farklı bir yön verip Türk müziğinin yanı sıra Batı müziğine karşı ilgi duymaya başlamasıyla kendini bu alanda geliştirip eserler kaydettiği bilgisine ulaşılmıştır. Bunların sonucunda ise şark ve garp müziği entegrasyonunun sağlandığı ve müzikal özelliklerinin harmanlandığı görülmüştür. Sultan Abdülaziz’in, Guatelli Paşa’dan aldığı derslerle Batı müziğindeki ilerleyişini görmek, iki bestekârın eserleri hakkında yapılan araştırmalar ve incelemelerle mümkündür. Bu bağlamda çalışma içerisinde Sultan Abdülaziz tarafından bestelenen “Valse Davet (Invitation à la Valse)” ve Guatelli Paşa’nın bestelediği “Aziziye Marşı” eserinin analizi yapılmıştır. Bu iki eser nezdinde yapılan incelemeler sonucu, dönemin müzikal anlayışının

¹ Araş. Gör. Dr., Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Müzik Bilimleri Bölümü, semih.okcu@atauni.edu.tr, ORCID: [0000-0002-9992-9834](https://orcid.org/0000-0002-9992-9834)

² Yüksek Lisans, Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Müzikoloji Anasant Dalı, melikeyanar10@gmail.com, ORCID: [0009-0002-7811-457X](https://orcid.org/0009-0002-7811-457X)

nasıl değiştiği ve Batı müziğinin Osmanlı'daki yeri açığa çıkmaktadır. Araştırma konusu kapsamında, Osmanlı'da Batı müziğinin yeri ve önemine dair çeşitli bilgi ve belgeye yer verilmiş, Sultan Abdülaziz'in aldığı eğitimler sonucunda geliştirdiği kendine özgü müzikal anlayışı ile yaşadığı döneme yenilik getirdiği sonucuna ulaşılmıştır.

Bu çalışmanın amacı, Osmanlı İmparatorluğu'nun bestekâr Pâdişahlarından biri olan Sultan Abdülaziz'in sanat anlayışında kullandığı tekniklerin işleyişini bilimsel bir çalışma ile ortaya koyup hem bestekârın hem de hocasının ilgili eserlerini hem teknik hem de semiyotik açıdan analiz ederek dönemin müzikal yaklaşımını yansıtmaktır.

Callisto Guatelli'nin Sultan Abdülaziz üzerindeki etkisi, sadece müzikal eğitim ve bilgi birikimi ile sınırlı kalmamış, aynı zamanda Osmanlı İmparatorluğu'nun batı müziği ile olan etkileşimini ve bu müziğin toplumda yayılmasını da sağlamıştır. Guatelli Paşa'nın rehberliği ve Sultan Abdülaziz'in müzikal ilgisi, Osmanlı müziğinin zenginleşmesine ve çeşitlenmesine önemli katkılar yapmıştır. Bu etkileşim, Osmanlı müziği tarihinde önemli bir dönüm noktası olarak var olmaktadır. Araştırmaya konu olan iki eserde de bu etki görülmektedir. Eserler semiyotik açıdan incelendiğinde her iki eserinde benzer müzikal betimlemeler ve müzikal yürüyüşler doğrultusunda bestelendiği görülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Callisto Guatelli, Sultan Abdülaziz, aziziye marşı, valse davet.

THE EFFECTS OF CALLISTO GUATELLI ON THE MUSICAL IDENTITY OF SULTAN ABDULAZIZ

ABSTRACT

In this study, it has been learned that Sultan Abdülaziz, with the Western music education he received from his teacher Callisto Guatelli, gave a different direction to his perception and started to be interested in Western music as well as Turkish music, and developed himself in this field and recorded works. As a result, it has been seen that the integration of eastern and western music was achieved and their musical characteristics were blended. It is possible to see the progress of Sultan Abdülaziz in Western music with the lessons he received from Guatelli Pasha through research and examinations on the works of the two composers. In this context, the study analyzes the works of “Valse Davet (Invitation à la Valse)” composed by Sultan Abdülaziz and “Aziziye March”

composed by Guatelli Pasha. As a result of the examinations made on these two works, it becomes clear how the musical understanding of the period changed and the place of Western music in the Ottoman Empire.

The aim of this study is to present the functioning of the techniques used in the artistic understanding of Sultan Abdulaziz, one of the composer Sultans of the Ottoman Empire, through a scientific study and to reflect the musical approach of the period by analyzing the relevant works of both the composer and his teacher from both technical and semiotic perspectives. Within the scope of the research topic, various information and documents regarding the place and importance of Western music in the Ottoman Empire were included, and it was concluded that Sultan Abdülaziz brought innovation to the period in which he lived with his unique musical understanding that he developed as a result of the education he received.

Callisto Guatelli's influence on Sultan Abdülaziz was not only limited to musical education and knowledge, but also ensured the Ottoman Empire's interaction with western music and the dissemination of this music in society. Guatelli Pasha's guidance and Sultan Abdülaziz's musical interest made significant contributions to the enrichment and diversification of Ottoman music. This interaction exists as an important turning point in the history of Ottoman music. This effect is seen in both works that are the subject of the research. When the works are examined from a semiotic perspective, it is seen that both works were composed in line with similar musical descriptions and musical walks.

Keywords: Callisto Guatelli, Sultan Abdulaziz, Invitation à la valse, Aziziye march.

GİRİŞ

Sultan Abdülaziz'in pâdişahlığı döneminde, Batı müziğine olan ilgi ve uyum süreci, dönemin müzikal yapısında önemli bir evrimin habercisi olmuştur. Bu dönemde Batı müziği, Osmanlı toplumunda giderek artan bir etki yaratmıştır. Sultan Abdülaziz'in Batı müziğine ilgi duymaya başlaması, Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemlerinde müzikal ve kültürel değişimlerin izlerini taşımaktadır. Bu yönelim, çeşitli faktörlerin etkisi altında gelişmiştir ve onun kişisel müzikal evriminde önemli bir rol oynamıştır. Abdülaziz'in Türk müziğinin yanı sıra Batı müziği alanına da yönelmesi, Osmanlı İmparatorluğu'nun müzikal ve kültürel değişim süreçlerinin önemli bir yansımasıdır (Aracı, 2014:287-289). Sultan Abdülaziz'in Batı müziğine ilgi duymasının başlıca nedenlerinden biri eğitim ve çevresel etkiler olarak öne çıkar. Sultan Abdülaziz, hükümdarlığı süresince Guatelli Paşa gibi batılı müzik ustalarından aldığı dersler, Batı müziği ile tanışmasında

kritik bir rol oynamıştır. Guatelli Paşa'nın öğretileri ve Sultan Abdülaziz'in kişisel ilgisi, dönemin müzikal anlayışında bir sentez yaratmış, şark ve garp müziği arasında önemli bir etkileşim sağlanmıştır (Baydar, 2010:289-291). Sultan Abdülaziz'in müzikal yetenekleri ve kişisel zevkleri, Batı müziği ile ilgilenmesini teşvik etmiştir. Bu dönemde Avrupa'dan getirilen enstrümanlar ve müzikal formlarla, Pâdişahın müzikal deneyimleri zenginleşmiştir. Bunun yanı sıra 19. yüzyılın ikinci yarısında Osmanlı İmparatorluğu'nda hızlı bir modernleşme süreci yaşanmıştır. Bu süreç, Avrupa'daki sanat ve kültürel akımların Osmanlı toplumuna girişini kolaylaştırmış ve Batı müziği gibi unsurların yaygınlaşmasına zemin hazırlamıştır. Buna ek olarak politik ve diplomatik ilişkiler bazında, Osmanlı Devleti'nin dış ilişkilerinde Batı Avrupa ile yakın temaslar kurması, Batı kültürünün ve müziğinin saray çevrelerinde popüler olmasına yol açmıştır. Sultan Abdülaziz'in Batı müziğine olan ilgisi, bu dış ilişkilerin bir sonucu olarak da değerlendirilebilmektedir. Bu durum, Osmanlı müziğinde Batı etkilerinin entegrasyonu ve yeni müzikal formların oluşumu için bir temel oluşturmakla beraber aynı zamanda, Osmanlı kültürünün Batı ile etkileşimini ve bu etkileşimin sonuçlarını yansıtmaya yardımcı olmaktadır (Işıktaş, 2016: 1115-1119). Osmanlı İmparatorluğu'nda “alaturka-alafranga” müzik algısı, müzikal ve kültürel bir sentezin ürünüdür ve Osmanlı toplumunun müzikal yaşamının önemli bir parçasını oluşturmuştur. Bu kavram, şark ve garp müzik geleneği arasında köprüler kurma çabasını ifade eder ve Osmanlı müziğinin Batı müziği ile etkileşimini tanımlar (Toker, 2012:1118). “Alaturka” ifadesi, Batı müziğinde “Türk tarzında” manasına gelen, Mozart, Beethoven gibi bestekârlar Mehter müziğinden ilham alarak yazdıkları parçalar üzerine bu terimi kullandıkları bir terimdir. İtalyanca olan bu tabir, Tanzimattan sonra, Türk veya Doğu mûsikîsi manâsında kullanılmıştır. Mızıka-i Hümâyün hocası olarak İstanbul'a gelen İtalyanların kullandıkları bu tabirin milli mûsikîye isim olarak uzun süre kullanılması gariptir. Ancak Sadettin Arel gibi Türk müziğinin ileri gelenleri bu tabire şiddetle karşı koymuş sonunda yerine “Türk Mûsikîsi” tabirini getirmişlerdir (Öztuna, 1969: 27). “Alafranga” terimi ise Batı müziği anlamına gelir. Osmanlı İmparatorluğu'nda alafranga müzik, Avrupa'dan gelen müzikal etkilerin etkileşim sürecinin ürünlerini ifade eder. Bu müzik, genellikle Batı müziği formları, armonileri ve enstrümanları üzerinden icra edilmiştir. Osmanlı sarayı ve entelektüel çevrelerde alafranga müziğin yaygınlaşması, Batı ile olan kültürel ve diplomatik ilişkilerin bir yansımasıdır. Osmanlı İmparatorluğu'nda “alaturka-alafranga” müzik algısı, bu iki farklı geleneğin zaman zaman bir araya getirilmesiyle oluşmuştur. Bazı besteciler ve müzisyenler, geleneksel Türk müzikal formlarını Batı müziği teknikleri ve enstrümanlarıyla harmanlamışlardır.

Bu sentez, hem klasik Türk müziği makamlarının hem de Batı müziği form ve tarzlarının birleşimini içerir (Toker, 2012:1118).

Osmanlı İmparatorluğu'nda alaturka-alafranga müzik algısının gelişiminde sarayın ve pâdişahların önemli bir rolü vardır. Pâdişahlar, özellikle Batı müziği eğitimi alarak ve Batı müziği besteleri icra ederek bu sentezi teşvik etmişlerdir. Sultan Abdülaziz gibi pâdişahlar, Batı müziği ile olan kişisel ilgileriyle bu müzikal değişim sürecinde belirleyici olmuşlardır. Alaturka-alafranga müzik algısı, Osmanlı toplumunda zamanla kabul görmüş ve müzikal icra sahnelerinde yaygınlaşmıştır. Bu müzikal sentez, Osmanlı müziğinin evriminde ve dönemin müzikal kimliğinin oluşumunda önemli bir rol oynamıştır (Yiğit, 2019:40-41).

Araştırmanın Amacı

Bu çalışmanın amacı, Osmanlı Devleti'nin bestekâr Pâdişahlarından biri olan Sultan Abdülaziz'in, İtalyan asıllı hocası Callisto Guatelli'den aldığı Batı müziği eğitimi sonrası bestelediği “Valse Davet (Invitation à la Valse)” adlı eseri ve hocasının Pâdişah onuruna bestelediği “Aziziye Marşı” adlı eserlerini “tarihsel müzikoloji” çerçevesinde, “karşılaştırmalı müzikoloji” bağlamında inceleyerek dönemin sanat anlayışındaki müzikal sentezinin bu alandaki varlığını yansıtmaktır.

Araştırmanın Önemi ve Gerekçesi

Yaşamı boyunca Türk müziği ile ilgilenen Abdülaziz'in Avrupa seyahatini gerçekleştirdikten sonra eğitimine Callisto Guatelli'yi dâhil etmesiyle Batı müziğine yönelip bu alanda eserler yazması, “Alaturka ve Alafranga” tarzında farklılaşan müzikal kavramların tespiti ve kullanım amacı açısından incelemeler yaparken değinilmeyi gerektiren önemli bir husustur. Bu araştırma ise Sultan Abdülaziz ve Guatelli Paşa tarafından Batı müziği alanında ortaya konulmuş olan ilgili eserlerin analizi çerçevesinde varyasyonlara sahip olguları içermesiyle dönemin müzik anlayışının farklılaşması açısından önem arz etmektedir.

Örneklem

Çalışmanın örneklemi Sultan Abdülaziz'in bestelediği “Valse Davet (Invitation à la Valse)” ve Callisto Guatelli'nin bestelediği “Aziziye Marşı” eserleri oluşturmaktadır.

Araştırmanın Sınırlılıkları

Bu araştırma, “Valse Davet (Invitation à la Valse)” ve Callisto Guatelli'nin Sultan için bestelediği “Aziziye Marşı” eserinin analizi ile sınırlandırılmıştır.

Araştırmanın Varsayımları

Araştırmanın varsayımları; elde edilen notasyonların doğru olduğu ve uygulanan analizlerin araştırma amacına uygun olduğu şeklindedir.

Terim ve Tanımlar

Alaturka müzik

Türk müziğinde Osmanlı dönemine özgü geleneksel bir müzik türünü ifade eder. Bu müzik türü, makam sistemi üzerine kurulmuş olup belirli kurallar ve motifler çerçevesinde icra edilir. Alaturka müzik, Batı müziğinden farklı olarak, genellikle daha karmaşık ritmik ve melodik yapılar içerir (İlyasoğlu, 2009:322).

Alafranga müzik

Osmanlı İmparatorluğu'nda Batı müziği etkisiyle ortaya çıkan bir müzik tarzını ifade eder. Bu terim, "Batı tarzı" anlamına gelir ve özellikle 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Osmanlı'da Batı müziğinin etkilerinin artmasıyla birlikte kullanılmaya başlanmıştır (İlyasoğlu, 2009:322).

Vals

Vals, üç zamanlı bir ritme sahip, zarif ve akıcı hareketlerle yapılan bir çift dansıdır. Kökeni 18. yüzyılın sonlarına, özellikle Avusturya ve Almanya'ya dayanmaktadır. Vals, Avrupa'da popülerlik kazandıktan sonra, dünya genelinde yaygınlaşmıştır (Çalan; Türker ve Karamollaoğlu, 2021:197).

Marş

Marş, genellikle belirli bir ritmik yapı ve tempoya sahip olan, askeri geçit törenleri, resmi törenler, kutlamalar ve diğer etkinliklerde çalınan veya söylenen müzik eseridir. Marşlar, coşkulu ve enerjik bir karaktere sahiptir ve belirli bir düzen içinde yürüyen grupların adımlarına eşlik etmek için tasarlanmıştır (Uçan, 2022:21).

YÖNTEM

Bu çalışma literatür tarama modelini temel almaktadır. Tarama araştırmalarının öne çıkan özelliklerinden biri, bu tür araştırmaların verilerinin çeşitli kaynaklardan toplanması ve konuyla ilgili detaylı bilgi sağlanması nedeniyle yüksek geçerliliğe sahip olmalarıdır. Araştırma örnekleminin belirlenmesi, tarama araştırmalarının önemli bir özelliğidir (Karakaya, 2009:60). Literatür taraması, alanda konuyla ilgili bugüne kadar hangi türde çalışmalar yapıldığını, önceki çalışmaların bulgularını, kullandıkları yöntemi, alana katkılarını, henüz araştırılmamış noktalarını anlamımıza sağlayan bir yöntemdir. Her araştırma seçilen veri toplama yönteminden bağımsız olarak literatür taramasıyla başlar. Literatür taramasıyla elde edilen veriler cevabınızı ve hipotezi oluşturmaktadır (Karahasanoğlu ve Yavuz, 2018:18). Tarama araştırmalarının öne çıkan özelliklerinden biri, bu tür araştırmaların verilerinin çeşitli kaynaklardan toplanması ve konuyla ilgili detaylı bilgi sağlanması nedeniyle yüksek geçerliliğe sahip olmalarıdır. Araştırma sürecinde bahsi geçen bilgiler, dergi makaleleri ve çeşitli çevrimiçi kaynaklardan temin edilerek araştırma kapsamında ilgili bilgilere ulaşılmıştır. Araştırmada, araştırmanın örneklemini oluşturan Valse Davet (Invitation à la Valse) ve Aziziye Marşı adlı eserler ele alınarak karşılaştırılmalı eser analizi yöntemlerinden yararlanılmıştır. Gerçekleştirilen eser analizi yöntemi esnasında çalışmanın metodolojisi aktarılmıştır.

Metodoloji

Araştırma kapsamında ele alınan eserler; form ve yapı anlamında melodik, ritmik ve armonik açıdan incelenmesinin yanı sıra dinamik ifade, enstrümantasyon, kültürel ve tarihsel bağlam açısından da analizler yapılmıştır. Ayrıca eserlerin analizinde nota üzerinde görülen “semyotik” analiz çerçevesinde “ses benzerliği, hareket benzerliği ve söz boyama” tekniklerinden faydalanılmıştır.

Gärtner’e göre eserlerde kullanılan triller, bir kuř vb. ötüşünün sesini temsil ettiğinden sesle sağlanan bir benzerlik oluşturulur. Müziğin doğadaki canlıların sesini taklit etmesi, müzikal betimleme unsuru olarak değerlendirilmiştir. Bu duruma “ses benzerliği” denilmektedir (2016:212-223).

Gärtner ayrıca notasyondaki hareket benzerliğine dikkat çekmektedir. Genelde kısa sürede hızlı koşmalar yapıp ardından da uzun süreli beklemeler yapan gelincik vb. hareketiyle, eserin

notasındaki seslerin süreleri ve hareketliliği arasında bir benzerlik kurulup kurulamayacağı sorgulanır (Gärtner, 2016:212-223.).

Ses ve hareket benzerliği dışında “müzikal semiyotik” çerçevesine giren bir diğer analiz tekniği ise söz boyama tekniğidir. Söz boyama tekniği temel olarak müzik ile konuşma dili arasındaki amaçsal benzerliğe dayandırılmaktadır. Söz boyama tekniğinde bestecinin sözel anlamı müzik aracılığı ile fiziksel benzerlikler üzerinden betimlemesi için gelenekselcilik çerçevesinde söz ve müzik arasında doğal bir benzerlik bulunmamasına rağmen kültürel veya toplumsal çağrışımlara dayanan müzikal tasvirler için kullanılır. Ancak her zaman boyanan söz değildir. Dolayısıyla eserlerde boyanan bazen eserin başlığı ya da teması da olabilir (Monelle, 2006; Swain, 1996'dan Akt. Özen ve Baysal, 2017:54-57). Burada ifade edilmek istenen esasında eserin müzikal hattı, yani notaların görsel olarak oluşturduğu motiflerdir. Bu motiflere “dağ, dalga, fırtına ve kılıç” motifleri şeklinde isimlendirmeler verilebilir.

Dağ Motifi

Dalga Motifi

Fırtına Motifi

Kılıç Motifi

Nota 1. Müzikal hat motifleri

Görselde “Dağ Motifi” olarak adlandırılan müzikal hareket, George Frideric Handel’in “Every Valley Shall Be Exalted” adlı eserinde görselin exalted (yükseltilmiş) kelimesinin yani sözlerin anlamıyla birebir örtüştüğünü görülmektedir (Swain, 1996:145).

“Dalga Motifi” ise Ahmet Avni Konuk’a ait Rast Kâr-ı Nâtık adlı eserinde müzikal hattın dalha şeklinde ilerlemiş olduğu görülmektedir (Okcu, 2023:47).

Wagner’in “Die Walküre” operasından verilen bu temalar fırtına ve kılıcı müzikal olarak sembolize etmektedir (Brown, 1999: pencer, ve Millington, 2010:17-24).

Sultan Abdülaziz’in sanatkârlığı ve sanat eserleri

1830 yılında İstanbul’da II. Mahmud’un Pertevniyal Sultan’dan olan oğlu 32. Osmanlı Pâdişahı Abdülaziz’in kişisel gelişiminde, annesi Pertevniyal Valide Sultan’ın dindar ve gelenekçi karakteristiğinin etkilerini benimsediği ve Pâdişahlığı süresince bu fikir yapısına uygun olarak davrandığı bilinmektedir. 1834 yılında Kur’an talimine başlamış, Akşehirli Hasan Fehmi Efendi’den Arap dili ve şer’i ilimler Neyzen Yusuf Paşa’dan ney eğitimi almıştır. Pâdişahlığının ilk senelerinde yanan saray tiyatrosunu yaptırmayarak saray ahırlarına devretmesi ve sarayda bulunan bazı Batı müziği hocalarını görevden alması tepki çekse de, kendisinin hanedanın diğer üyeleri arasında bir Batı müziği eseri besteleyen ilk isim oluşu ve dolayısıyla Batı müziğine en hâkim Pâdişah oluşu bilgisi yadsınamaz nitelikte bir gerçektir. Bu durumun sebebinin, yetiştirilme tarzından ortaya çıkan gelenekçi karakter yapısı ve milli değerlere sahip çıkmaya meyilli bir fikir yapısına sahip olmasından kaynaklı olduğu ve devlet işleyişini etkileyen kararları bu hususlara göre biçimlendirme arzusundan kaynaklandığı düşünülmektedir. Batıya ve Batının alışkanlıklarına karşı yaklaşımının olumsuz olduğu düşüncesi Sultanın Avrupa seyahatinden sonra farklılaştığı ve bu gezi itibarıyla hem Doğu hem de Batı görüşlerini benimseye başladığı ve bu doğrultuda yenilikler yaptığı kayda geçmektedir (Kurtçu, 2022:993-995).

Müzik alanında oldukça yetenekli olan Abdülaziz’in Türk müziği dışında Guatelli’den Batı müziği eğitimi aldıktan sonra Batı müziği alanında da eserler ortaya çıkarmıştır (Toker, 2012:79). Guatelli’den aldığı eğitimin katkılarıyla Batı müziği çerçevesinde “Invitation à la Valse”, “La Gondolle Barcarolle”, “La Harpe Caprice” ve “Polka” adlı dört eseri bestelemiştir. Bu parçaların dışında “Melancholy” adında bir vals eserinin de bulunduğu fakat Milan’da basılacağı söylenmesine rağmen notasının kaydına ulaşılamamıştır. Bu eserlerinden yalnızca “Invitation à la Valse” isimli parçanın notası bulunmaktadır (Artaç, 2018:47).

Sultan Abdülaziz'in Müzik Alanına Katkıları ve Yenilikçi Yaklaşımları

Hem Türk hem Batı müziğinde olmak üzere eserler yazmış ve aldığı müzik eğitiminin neticesinde piyano, lavta ve özellikle de ney sazını ileri derecede icra etmiştir. Bunların yanı sıra, Türk bestekâr ve hanendeyi koruyup opera ve tiyatrodan ziyade orta oyununu seyretmesi ile halk, Pâdişahının milli kültürü canlandıracağını ve milli değerlere de bağlı kalacağını kavramaya başlamıştır. Özellikle Avrupa seyahatinden sonra Batı müziğine yöneldiği görülmüştür (Kurtçu, 2022:995). Abdülaziz, İngiltere seyahati süresince birçok sanatsal faaliyete katılmıştır. İlk olarak 13 Temmuz'da Sultan onuruna Buckingham Sarayı'nda bir Kraliyet Balosu tertip edilmiştir. Sonrasında ise 15 Temmuz'da Covent Garden Tiyatrosunda Kraliyet İtalyan Operası'nın hazırladığı temsile katılmıştır. Şerefine bestelenen Ode'nin icrâsının ardından Auber'in "Masienello" adlı operası sahnelenmiştir. Sultan, 16 Temmuz'da Cyrstal Palace'da bir konser ve ateş gösterisi izlemiştir. Bu konserde iki bin kadar müzisyenin sanat icra ettiği bilinirken pâdişahın bir sene evvel yanan Cyrstal Palace'ın tamiri için bin lira bağışladığı bilinmektedir (Aracı, 1988:30). 18 Temmuz'da Lord Mayor tarafından Guildhall'de Sultan onuruna bir konser verilmiştir. Bu programdaki repertuvar, Donizetti, Verdi ve Rossini gibi birçok önemli müzisyenin eserinden oluşmuştur (Toker, 2012:61).

Kendisinin döneminde yapılan Türk müziği eserlerine bakılacak olursa, çoğunlukla Hicazkâr ve Şehnaz makamları öne çıkmaktadır. Bu durumun sebebi ise bestelerin Abdülaziz'in en sevdiği makamlar üzerine yazılmasıdır. Abdülaziz döneminde sarayda Batı müziği etkinlikleri azalmasına rağmen Gedikpaşa Tiyatrosu ve Opera Tiyatrosu gibi girişimlere hükümet tarafından destek sağlandığı görülmüştür. Arşiv kayıtlarındaki Batı müziği eserlerin yanı sıra Sultan Abdülaziz'in bestelediği Alaturka parçalardan sadece 4 tanesinin notasına ulaşılabilmektedir. Eserlerin güfte sahiplerinin bilinmemesiyle beraber isimleri ve makamları ise şu şekildedir: Şevkefza makamındaki "Ey Nevbahar-ı hüsnü an" isimli eseri, Evcara makamında bestelediği "Ettiğinden utanmazsın" isimli eseri, Muhayyer makamında bir şarkı olan "Bihuzurum nâle-i mürğ-i dil-i divaneden" isimli eseridir. Sözlü eserlerinin dışında yazdığı sözsüz eserleri ise Hicaz Sirto, Hicaz Mandıra ve Kanun Taksimi olarak sıralanabilir. Bestelerinden en çok sevileni Hicaz sirto olmakla birlikte diğerlerine nazaran günümüze kadar sıklıkla icra edilen eseridir (Kurtçu, 2022:995-996).

Callisto Guatelli'nin Sultan Abdülaziz ile Kişisel Bağlantısı ve Sanatsal İş birliği

26 Eylül 1819 doğan İtalyan müzisyen Callisto Guatelli Paşa, Donizetti'den sonra uzun yıllar Muzıka-i Hümayun'un şefliğini yapmıştır. İlk olarak Sultan II. Abdülhamid için, "Osmaniye Marşı, Bayram Marşı, Yıldız Marşı ve Şefkat Marşı" adlı eserlerinde özellikle yerel ezgiler ve makamsal motifler kullanmış ve halkın da kolay anlaması için bu türde eserler yazmıştır. Türk bestekârlarının eserlerini harmanlayarak çok sesliliği öne çıkartmaya çalışmıştır (Gazimihal,1955:71). Osmanlı İmparatorluğu'nda Batı müziğinin tanıtılması ve yaygınlaşmasında büyük rol oynayan Callisto Guatelli'nin, 19. yüzyılda Sultan Abdülmecid'in modernleşme hareketleri kapsamında, Batılı müzisyenleri Osmanlı İmparatorluğu'na davetleri esnasında Pâdişah tarafından İstanbul'a çağırılmasıyla Osmanlı ordusunun müzik eğitimine katkıda bulunmak üzere görevlendirilmiştir. Guatelli, Osmanlı'nın batılılaşma sürecinde, müziğin önemli bir parçası haline gelmesine katkıda bulunarak Batı müziği ile Osmanlı müziğini birleştirmiş ve yeni bir müzikal tarzın gelişmesine yardımcı olmuştur. Şark ve garp müziğinin buluşması anlamında Guatelli Paşa'nın, vals gibi Batı müziği formlarını Osmanlı müziği ile harmanlayarak, iki farklı müzik kültürünün buluşmasını sağlaması, Osmanlı müziğinin zenginleşmesine ve çeşitlenmesine katkı sağlamıştır. Ayrıca Batı müziği teorisi ve pratiği üzerine Osmanlı müzisyenlerine verdiği eğitimlerle, Batı müziği tekniklerinin Osmanlı müziğinde yaygınlaşmasını sağlamıştır. Dolayısıyla Guatelli Paşa'nın çalışmaları, bu modernleşme sürecinin önemli bir unsuru olarak kaydedilmiştir (Aracı, 2014:287-289).

Callisto Guatelli'nin, Avrupa'dan müzisyenler ve sanatçılar getirerek Sultan Abdülaziz'in bu sanatçılarla etkileşime girmesini sağlaması Sultan'ın Avrupa seyahati sonrası artan Batı müziğine olan ilgisini ve bilgisini daha da pekiştirmiştir. Guatelli'nin eğitimleri ve rehberliği Sultan Abdülaziz'in Batı müziği tarzında başarılı eserler bestelemesine ve Osmanlı sarayında Batı müziğinin yaygınlaşmasına katkıda bulunmuştur. Bu eğitimler sayesinde Sultan Abdülaziz Batı müziği formlarını, armoni ve melodik yapılarını öğrenme fırsatı bulmuştur (Baydar, 2010:284-291).

Guatelli'nin saray için valsler ve marşları bestelemesi, valslerin sarayda popüler hale gelmesiyle Osmanlı müziğinin Batı müziği ile olan etkileşimini artırıp kültürel bir sentez yaratmıştır (Işıқтаş, 2016:1115-1119). Osmanlı İmparatorluğu için birçok marş, vals ve polka besteleyen Guatelli Paşa'nın eserleri hem resmî törenlerde hem de saray etkinliklerinde çalınmıştır. Guatelli Paşa'nın etkisiyle Sultan Abdülaziz'in bestelerinin sadece sarayda değil, aynı zamanda halka açık

etkinliklerde de icra edilmesiyle Batı müziğinin Osmanlı toplumunda daha geniş bir kitleye ulaşması sağlanmıştır. Saray içi etkinlikler kapsamında Guatelli Paşa'nın saray içinde düzenlenen konserler, balolar ve diğer müzikli etkinliklerde önemli bir rol oynadığı kayda geçmiştir. Paşanın eserlerinden bazıları Hamidiye Marşı, Mecidiye Marşı, Aziziye Marşı gibi Pâdişahlar için bestelenmiş marşlar; valsler ve polkalar olmak üzere saray baloları ve diğer eğlence etkinlikleri için bestelenmiş dans müzikleri ve dini müzik kategorisinde olan kilise müziği ve diğer dini temalı eserler olarak sıralanabilmektedir (Baydar, 2010:287).

BULGULAR

Çalışmamızın bu bölümünde Sultan Abdülaziz'e ait "Valse Davet (Invitation à la Valse)" ve Callisto Guatelli'ye ait "Aziziye Marşı" eserlerinin analizi yapılmış ve bundan hareketle çeşitli bulgulara yer verilmiştir.

"Valse Davet" Sultan Abdülaziz'in Batı müziği etkisinde bestelediği eserlerden biridir. Bu eser, Batı müziğinin Osmanlı müziğiyle nasıl kaynaştığını gösterir. Bu bağlamda eseri form ve yapı anlamında melodik, ritmik ve armonik açıdan incelemenin yanı sıra parçaya dinamik ifade, enstrümantasyon ve genel atmosfer çerçevesinde bakıldığında analizi detaylandırmak mümkün olacaktır. Ayrıca eserlerin analizinde nota üzerinde görülen müzikal "semiyotik" analiz çerçevesinde Gärtner'in "ses benzerliği, hareket benzerliği" doğrultusunda "söz boyama" tekniğinden faydalanılmış olup ton ya da makam analizi yapılmamıştır.

"Aziziye Marşı" ise Osmanlı İmparatorluğu döneminde Sultan Abdülaziz'e ithaf edilen bir marştır. Marş, 19. yüzyıl Osmanlı müziğinin bir örneği olarak hem Batı hem de Doğu müzik unsurlarını barındırmaktadır. Analiz kapsamında form ve yapı unsurlarını incelerken melodik, armonik, tonal ve ritmik yapıya değinmek, aynı zamanda enstrümantasyon, kültürel ve tarihsel bağlam açıdan eserin detay noktalarına ulaşmayı kolaylaştıracaktır. Çalışmada iki farklı forma ait eser seçilmiştir. Çünkü aynı formda eserin yürüyüş biçimleri aynı olacağından semiyotik analizde sağlıklı sonuç elde edilemeyecektir. Dolayısıyla karşılaştırma için Guatelli'ye ait bir vals yerine doğrudan Abdülaziz'e ithaf edilen bir marş seçilmiştir.

Valse Davet (Invitation à la Valse) adlı eserin Müzikal Semiyotik analizi

Müzikal Betimleme

Ses Benzerliği: Bülbül ötüşü tekniği

Hareket Benzerliği: Gelincik yürüyüşü tekniği

Dağ Motifi

♩ = 120

7

14 D.S. al Coda

21

26 ♩ = 100

Nota 2 . Valse Davet (Invitation à la Valse) (Muscore, 2022).



Görsel 1. Valse Davet adlı eserin ses kaydı

Semiyotik Analiz

Nota üzerinde yuvarlak halka içerisinde belirtilen alanlarda müzikal betimlemeler ifade edilmektedir. Buna göre eserin müzikal betimlemesinde ses benzerliği “bülbul ötüşü”, hareket benzerliği ise “gelincik yürüyüşü” şeklindedir. Eserin müzikal yürüyüş modeli ise geneli itibarıyla “dağ motifi” şeklindedir.

Form ve Yapı

Form: "Valse Davet" klasik vals formuna uygun olarak genellikle A-B-A şeklinde bir yapı izlemektedir. Bu form, dinleyicilere ana temayı tekrar eden bir düzen sunmaktadır.

Giriş: Parça, genellikle ana temanın tanıtıldığı bir enstrümantal girişle başlamıştır.

Gelişme: Orta bölümlerde, ana tema üzerinde varyasyonlar yapılarak farklı melodik materyaller tanıtılmıştır.

Sonuç: Ana tema, çeşitli varyasyonlar sonrasında tekrar edilmiş ve parça sonlandırılmıştır.

Melodik Yapı

"Valse Davet," Osmanlı saray müziğinin zarif ve süslü melodik yapısını yansıtırken eserin melodisi, genellikle akıcı ve lirik bir yapı içerisindedir. Ayrıca geniş bir dinamik yelpazeye sahip olan bu ezginin, romantik ve duygusal bir ifade taşıdığı da görülmektedir.

Modülasyon

Re minör tonalitesinde yazılmış eser içerisinde re majör modülasyonu kullanılmıştır. Ayrıca tonal yapı içerisinde armonik geçişler sıklıkla kullanılmıştır. Bu geçişler parçanın melodik zenginliğini artırmıştır. Ayrıca melodik temalar arasında geçişler yaparak dinleyiciye çeşitlilik sunmaktadır.

Ritmik Yapı

Ritim: Parça, vals ritmine uygun olarak 3/4'lük ölçüde yazılmıştır. Bu ritim, parçaya dans edilebilir bir nitelik kazandırmıştır. Ayrıca modülasyon uygulanan bölümün sonundan ana tona geçerken bir yavaşlama kullanılmıştır.

Tempo: Orta hızda bir tempoya sahiptir, bu da melodinin zarif ve akıcı bir şekilde devam etmesini sağlamaktadır.

Armonik Yapı

Eser, Batı müziği etkilerini yansıtarak zengin bir armonik yapı sunmaktadır. Re minör tonunda yazılan eserde klasik olarak eksen-çeken-eksen yapısı kullanılmıştır. İlk tema çeken akorun ardından eksenin majörü kullanılarak bitirilmiştir. Bu yapı eserin finalinde de kullanılmış ve majör bir bitiriş kullanılmıştır. Modülasyon kullanılan eserin ikinci bölümü re majör tonunda yazılmıştır.

Eser genelinde major ve minör akorlar arasında geçişler bulunmakta ve zengin bir armonik yapı içermektedir.

Eserin Genel Atmosferi

"Valse Davet," zarif ve asil bir atmosfer sunarken Osmanlı sarayının ihtişamını ve Batı müziğinin romantik etkilerini bir araya getirmektedir. Melodik ve armonik zenginlik, eserin etkileyici ve unutulmaz olmasını sağlamaktadır.

Aziziye Marşı adlı eserin Müzikal Semiyotik analizi

Bu eserin ulaşılan notaları nota yazım programları ile oluşturulmadığı için yeniden notaya alınmış ve yeni notalar üzerinden müzikal semiyotik analizi yapılmıştır.



Nota 3. Aziziye Marşı orijinal notalarının bir kısmı (Divanmakam, 2021).

Müzikal Betimleme**Ses Benzerliği:** Bülbül ötüşü tekniği**Hareket Benzerliği:** Gelincik yürüyüşü tekniği**Dağ ve Dalga Motifi**

Callisto Guatelli

Tempo di marcia

The musical score is presented in five systems, each containing three staves (treble, middle, and bass clefs). The key signature is one flat (B-flat major), and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Tempo di marcia'. The score includes dynamic markings such as 'f' (forte) and 'p' (piano). The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some passages marked with slurs and accents. The score is numbered 1, 5, 11, 16, and 20 at the beginning of each system.

Dalga motifi

K
l
i
c
m
o
t
i
f
i

Fine

1.

2.

p

p

The image displays a musical score for the Aziziye Marşı, consisting of five systems of music. Each system includes a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (treble and bass clefs). The score is marked with measure numbers 55, 61, 67, 73, and 79. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often grouped in triplets. A large slur covers the vocal line from measure 73 to the end of the system. The final system, starting at measure 84, is labeled 'D.C. al Coda' and consists of a few final notes in the vocal line and piano accompaniment.

Nota 4. Aziziye Marşı notaları



Görsel 2. Aziziye Marşı ses kaydı

Semiyotik Analizi

Nota üzerinde yuvarlak halka içerisinde belirtilen alanlarda müzikal betimlemeler ifade edilmektedir. Buna göre eserin müzikal betimlemesinde ses benzerliği “bülbul ötüşü”, hareket benzerliği ise “gelincik yürüyüşü” şeklindedir. Eserin müzikal yürüyüş modeli ise geneli itibarıyla “dağ ve kılıç motifi” şeklindedir.

Form ve Yapı

Form: Marş formunda bestelenmiştir. Geleneksel marş formu genellikle A-B-A (ternary) veya A-B-A-B (rondo) yapısında bir görünüme sahip iken Aziziye Marşı’da A-B-A formunu takip etmiştir. Bölümler: Marş sekiz ölçülük bir girişin ardından A, yine sekiz ölçülük hazırlık kısmının ardından modülasyon yapılan B bölümü ve finali oluşturan A bölümlerinden oluşmuştur.

Melodik Yapı

Ana Tema: Marşın ana teması genellikle güçlü ve coşkulu melodilerden oluşmaktadır. Guatelli Paşa Sultan Abdülaziz'e ithafen yaptığı bu bestede, güçlü bir karakter ve majör tonlar kullanarak imparatorluğun gücünü ve ihtişamını yansıtmıştır.

Motifler: Melodik motifler, tekrarlayan yapılarla dinleyicinin aklında kalıcı bir etki bırakmayı hedeflemiştir.

Armoni ve Tonal Yapı

Do minör tonunda bestelenen marş çeken ve melodik yapı kullanımı ile coşkulu bir havaya bürünmüştür. B bölümünde yapılan modülasyon ile do majör tonalitesi kullanılmıştır. Bu bölüm majör olarak yazılmasına rağmen ana temayı içeren A bölümüne göre daha yumuşak bir duyum içermektedir. Klasik batı müziği armonisinde yazılan marş kısa geçişlerde armonik minör kullanımından doğan artık ikili aralığı ile kısa bir Türk müziği tınısı ortaya koyduğu söylenebilir.

Ritmik Yapı

Tempo: Marş tempolu ve yürüyüş temposunda bestelenmiş ve bu durum notasyonda belirtilmiştir. Bu, askeri marşların karakteristik özelliklerinden biridir.

Ritim: Ritmik yapının, düzenli ve tekrar eden ölçülerden oluşması marşın yürüyüş ritmine uygun olmasını sağlamıştır. B bölümünde modülasyonla birlikte ritmik yapıda da değişiklik gözükmemektedir. Bu değişiklik marş temposunu bozmamakla beraber duyularda farklılık oluşturmaktadır.

Dinamikler: Dinamik geçişler, marşın enerjik ve güçlü yapısını vurgulamaktadır. Forte ve piano geçişleriyle marşın dramatik etkisi artırılmıştır.

Kültürel ve Tarihsel Bağlam

Callisto Guatelli, İtalya kökenli bir besteci olarak Batı müziği eğitime sahiptir. Bu nedenle, marşta Batı müziğinin armonik ve melodik özellikleri belirgindir. Ancak, marş aynı zamanda Osmanlı müziğinin etkilerini de taşımaktadır. Bu, Doğu ve Batı müziğinin bir sentezi olarak değerlendirilebilmektedir.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Sultan Abdülaziz'in Avrupa seyahatleri ve Guatelli Paşa'nın etkisi, Abdülaziz'in Batı kültürü ve sanatına olan sempatisini artırmakla beraber bu ilgi seviyesi, Abdülaziz'in Batı müziği tarzında eserler bestelemesine ve Batı müziği ile Osmanlı müziği arasında kültürel bir etkileşim yaratmasına neden olmuştur. Tanzimat sonrası dönemde hüküm süren Sultan Abdülaziz, alaturka ve alafranga müzik tarzları arasında bir denge kurmaya çalışmıştır. Bu denge, hem modern Batı müziği tekniklerini öğrenmesini hem de Osmanlı'nın geleneksel müzik tarzlarına sadık kalmasını sağlamıştır. Sultan Abdülaziz'in Batı müziğine olan mesafeli tavrı, Avrupa seyahatlerinden sonra değişmiş ve bu doğrultuda Tanzimat sonrasında Osmanlı İmparatorluğu'nda alaturka-alafranga ikilemi yaşanmış olmasına rağmen Abdülaziz'in hükümdarlığı süresince hem Doğu hem de Batı müziği alanında faaliyet gösterdiği ve sanata her anlamda katkıda bulunmuştur. Araştırma konusu kapsamında, Osmanlı'da Batı müziğinin yeri ve önemine dair çeşitli bilgi ve belgeye yer verilmiş,

Sultan Abdülaziz'in aldığı eğitimler sonucunda geliştirdiği kendine özgü müzikal anlayışı ile yaşadığı döneme yenilik getirdiği sonucuna ulaşılmıştır.

Sultan Abdülaziz ve Guatelli Paşa'nın müzikal ilişkisi, Osmanlı İmparatorluğu'nda Batı müziğinin yayılmasında önemli bir rol oynamıştır. Sultan Abdülaziz'in "Valse Davet" adlı eseri, bu etkileşimin bir ürünüdür. Bu eser, hem tarihi hem de müzikal açıdan değerli bir örnektir. Abdülaziz Han'ın, melodik ve armonik zenginliği ile dikkat çeken "Valse Davet" isimli eseri, dönemin müzikal ve kültürel zenginliğini yansıtan bir örnek olarak değerlendirilebilmektedir.

"Aziziye Marşı" yine dönemin Osmanlı müziği ile Batı müziği etkilerinin bir sentezi olarak dikkat çeker. Melodik yapısı, armonik ve ritmik özellikleri, marşın coşkulu ve güçlü doğasını destekler niteliktedir. Guatelli Paşa'nın bu bestesi, Osmanlı İmparatorluğu'nun kültürel ve tarihsel bağlamında önemli bir yere sahiptir. Aziziye Marşı, Guatelli'nin Batı müziği eğitimi ve Osmanlı müziğine olan katkılarının bir yansıması olarak kayıtlara geçmektedir. Eser, güçlü melodik yapısı, zengin armonisi ve düzenli ritmik yapısıyla dikkat çekerken vatanseverlik teması etrafında şekillenen marş, Osmanlı İmparatorluğu'nun müzikal mirasında önemli bir yer tutmaktadır.

Sultan Abdülaziz'in Callisto Guatelli'den etkilenme süreci, Osmanlı İmparatorluğu'nun Batı müziği ile tanışma ve bu müziği benimseme sürecinin önemli bir parçasını oluşturmaktadır. Bu etkilenme, çeşitli açılardan incelenebilmektedir. Örneğin müzikal eğitim ve bilgi birikimi anlamında Guatelli Paşa Sultan Abdülaziz'e Batı müziği teorisi ve pratiği konusunda kapsamlı bir eğitim vermiştir. Bu eğitim, Abdülaziz'in Batı müziği formlarını, armoni ve melodik yapılarını öğrenmesini sağlamıştır. Sultan Abdülaziz'in "Valse Davet (Invitation à la Valse)" adlı eseri ile Callisto Guatelli'nin "Aziziye Marşı" adlı eseri arasında farklı açılardan birtakım benzerlikler bulunmaktadır. Her iki eser de, Batı müziği etkilerini taşımakta ve Osmanlı müziğinin Batı müziği ile olan etkileşimini yansıtmaktadır. "Valse Davet" bir vals olarak, 3/4'lük ölçüde, akıcı ve dans edilebilir nitelikte var olan bir Batı müziği formunda bestelenmiştir. Sultan Abdülaziz'in bu eserinin, Batı müziğinin melodik ve ritmik özelliklerini taşıdığı görülmektedir. "Aziziye Marşı" ise bir marş olarak, düzenli ritme sahip, güçlü ve coşkulu melodiler içeren bir Batı müziği formunda bestelenmiştir. Guatelli Paşa'nın bu eseri, Batı müziğinin armoni ve melodik yapılarını kullanmaktadır. Her iki eser de, Batı müziği armonisi ve melodik yapıları kullanıldığı gibi Osmanlı müziğine özgü motifleri ve dokuları da içermektedir. Sultan Abdülaziz'in Batı müziği konusunda aldığı eğitim ve Guatelli'nin Batı müziği öğretimi, her iki eserin de Batı müziği etkisi altında olmasını sağlamıştır. Bu etkileşim, eserlerin Batı müziği standartlarına uygun olarak

bestelenmesine yol açmıştır. Araştırmaya konu olan iki eserde de bu etki görülmektedir. Eserler semiyotik açıdan incelendiğinde her iki eserinde benzer müzikal betimlemeler ve müzikal yürüyüşler doğrultusunda bestelendiği görülmektedir.

Çalışmamız, Osmanlı İmparatorluğu'nun bestekâr pâdişahlarından biri olan Sultan Abdülaziz'in sanat anlayışında kullandığı tekniklerin işleyişini bilimsel bir çalışma ile ortaya koyup hem bestekârın hem de hocasının eserlerini analiz ederek dönemin müzikal yaklaşımını yansıtmaktır. Osmanlı Devleti'nin bestekâr pâdişahlarından biri olan Sultan Abdülaziz'in, İtalyan asıllı hocası Callisto Guatelli'den aldığı Batı müziği eğitimi sonrası bestelediği "Valse Davet (Invitation à la Valse)" adlı eseri ve hocasının ise pâdişah onuruna bestelediği "Aziziye Marşı" adlı eseri inceleyerek dönemin sanat anlayışının bu alandaki varlığını yansıtmaktır. Ayrıca, Callisto Guatelli'nin Sultan Abdülaziz üzerindeki etkisi sadece müzikal eğitim ve bilgi birikimi ile sınırlı kalmamış, aynı zamanda Osmanlı İmparatorluğu'nun Batı müziği ile olan etkileşimini ve bu müziğin toplumda yayılmasını da sağlamıştır. Guatelli Paşa'nın rehberliği ve Sultan Abdülaziz'in müzikal ilgisi, Osmanlı müziğinin zenginleşmesine ve çeşitlenmesine önemli katkılar yapmıştır. Bu etkileşim, Osmanlı müziği tarihinde önemli bir dönüm noktası olarak da var olmaktadır.

KAYNAKLAR

- Aracı, E. (1988). Londra Crystal Palace'da Sultan Abdülaziz onuruna verilen konser. *Toplumsal Tarih*, 29-33.
- Aracı, E. (2014). *Donizetti Paşa - Osmanlı Sarayının İtalyan Maestrosu*. Yapı Kredi.
- Aracı, E. (2016, Şubat 10). *Valse davet I Osmanlı sarayında Avrupa müziği*, [Video]. Youtube. Erişim tarihi: 10. 06. 2024, <https://www.youtube.com/watch?v=PF1HNrYnUPc>
- Aracı, E. (2014, Kasım 16). *Aziziye Marşı*, [Video]. Youtube. Erişim tarihi: 10. 06. 2024, <https://www.youtube.com/watch?v=PF1HNrYnUPc>
- Artaç, A. (2018). Sultan Abdülaziz'in Klasik Batı müziğine bakışının "Valse Davet" adlı bestesi üzerinden değerlendirilmesi, *İnönü Üniversitesi Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*, 7(2), 42-59.
- Baydar, E. K. (2010). Osmanlı'da görevli iki İtalyan müzisyen: Giuseppe Donizetti ve Callisto Guatelli, *Zeitschrift für die Welt der Türken / Journal of World of Turks*, 2(1), 282-293.

- Brown, L. (1999, 1 April). An Introduction and Notes to Richard Wagner's The Ring of the Nibelung Retrieved September 2, 2024 from http://larryavisbrown.homestead.com/files/ring/ring0_intro.htm
- Çalan, Z. G. E., Türker, Ö, A., Karamollaoğlu, U. (2021). II. Meşrutiyet'ten Cumhuriyet'e İstanbul Gündelik Hayatında Tango. *Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 12(2), 197.
- Divanmakam, (2021, 1 Haziran), *Aziziye marşı notaları*, <https://divanmakam.com/attachments/aziziye-marsi-callisto-guatelli-pasa-belirsiz-v1-pdf.75783/> adresinden 10.07.2024 tarihinde alınmıştır.
- Gazimihal, M. R. (1955). *Türk askeri muzikaları tarihi*, Maarif Basımevi
- Gärtner, V. (2016). "Instrumental Turkish Art Music: A Programme Music?". *Proceedings of the Musicult'16*. Dakam Publishing.
- Işıктаş, B. (2016). Mûsikî İnkılâbı'nı Osmanlı-Türk modernleşmesinin kültürel ve siyasi mirası olarak yorumlamak. *Rast Müzikoloji Dergisi*, 4(1), 1111-1126.
- İlyasoğlu, E. (2009). *Zaman içinde müzik*, Remzi Kitabevi.
- Karahasanoğlu, S ve Yavuz, E. D. (2018). *Müzikte araştırma yöntemleri*. Berceste.
- Karakaya, İ. (2009). "Bilimsel Araştırma Yöntemleri". Abdurrahman Tanrıoğen (Ed.). *Bilimsel Araştırma Yöntemleri*. Anı.
- Kurtçu, E. (2022). Sultan Abdülaziz Han'ın besteciliği ve eserleri üzerine Rauf Yekta Bey'in harf inkılabı öncesi yazıları. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, (31), 992-1006.
- Muscores, (2022, 27 Mayıs), *Valse davet notaları*, <https://muscores.com/user/27385667/scores/8070795> 21.07.2024 adresinden 10.07.2024 tarihinde alınmıştır.
- Okcu, S. (2023), *Türk mûsikîsinde kâr-ı nâtlıkların beste ve güfte ilişkisi*, (Tez no. 803639), [İnönü Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Malatya], Yüksek Öğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.
- Özen, E. ve Baysal, O. (2017), Mevlevî ayinlerinde "söz-boyama" izleri, *Porte Akademik* 16(3), 52-70.
- Öztuna, Y. (1969). *Türk mûsikîsi ansiklopedisi I*. (1. Cilt, s. 27) içinde. Milli Eğitim Basımevi
- Spencer, S. ve Millington, B. (2010). *Wagner's Ring of the Nibelung*, Thames & Hudson.
- Swain, J. P. (1996). The Range of Musical Semantics. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 54(2), 135-152. <https://doi.org/10.2307/431086>

Toker, H. (2012). Sultan Abdülaziz Dönemi'nde Osmanlı Sarayı'nda Mûsikî. *Kadem Musiki ve Edebiyat Dergisi*, (28), 24-142.

Toker, H. (2024). 19. Yüzyılda Osmanlı Devleti'nin Kapsayıcı Müzik Politikası ve Müzikteki Değişim. *Meshk Journal of Religious Music*, 1(1), 19-33.

Uçan, A. (2022). *Müzik eğitimi*, Arkadaş.

Yiğit, İ. (2019). Tanzimat'tan Cumhuriyet'e mûsikî ve yasaklar. *İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü/Institute of Social Sciences*, 1-110.

EXTENDED ABSTRACT

In this study, it has been learned that Sultan Abdülaziz, with the Western music education he received from his teacher Callisto Guatelli, gave a different direction to his perception and started to be interested in Western music as well as Turkish music, and developed himself in this field and recorded works. As a result, it has been seen that the integration of eastern and western music was achieved and their musical characteristics were blended. It is possible to see the progress of Sultan Abdülaziz in Western music with the lessons he received from Guatelli Pasha through research and examinations on the works of the two composers. In this context, the study analyzes the works of “Valse Davet (Invitation à la Valse)” composed by Sultan Abdülaziz and “Aziziye March” composed by Guatelli Pasha. As a result of the examinations made on these two works, it becomes clear how the musical understanding of the period changed and the place of Western music in the Ottoman Empire.

This study examines Western music works during the reign of Sultan Abdülaziz, focusing specifically on “Invitation à la Valse” by Sultan Abdülaziz and “Aziziye March” by Callisto Guatelli. Despite the availability of recordings for only five of Sultan Abdülaziz's Western compositions and four Turkish pieces, this research is confined to the analysis of these two aforementioned works.

The research posits that Sultan Abdülaziz's musical direction evolved significantly following his Western music education under Guatelli Pasha after his visit to England, leading to a fusion of Turkish and Western musical elements in his compositions.

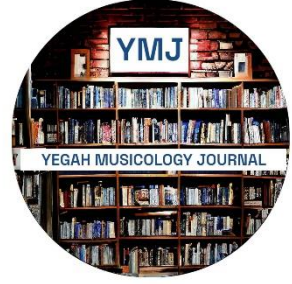
Employing a screening model, this study benefits from high validity as it collates data from diverse sources, thereby offering comprehensive insights into the subject matter. Information was

meticulously sourced from periodicals and various online resources. Comparative analysis techniques were utilized to scrutinize “Invitation à la Valse” and “Aziziye March,” which serve as the research sample. The study's methodology was elucidated through the work analysis approach. The objective of this study is to scientifically elucidate the techniques employed by Sultan Abdülaziz, one of the composer Sultans of the Ottoman Empire, in his artistic endeavors, and to convey the musical zeitgeist of the era through an analysis of the works of both the Sultan and his mentor. and to reflect the musical approach of the period by analyzing the works of both the composer and his teacher. Our research includes the work titled “Invitation à la Valse”, composed by Sultan Abdülaziz, one of the composer Sultans of the Ottoman Empire, after the western music education he received from his Italian-origin teacher Callisto Guatelli, and “Aziziye”, composed by his teacher in honor of the Sultan. The aim is to reflect the existence of the artistic understanding of the period in this field by examining the work called “Marşı.”

The fact that Abdülaziz, who was interested in Turkish music throughout his life, included Callisto Guatelli in his education after his trip to Europe, turned to western music and wrote works in this field, is an important issue that needs to be mentioned when making examinations in terms of the detection and purpose of use of musical concepts that differ in the Turkish-Alaturka style. This research is important in terms of differentiating the musical understanding of the period, as it includes phenomena with variations within the framework of the analysis of the works put forward in the field of western music by Sultan Abdülaziz and Guatelli Pasha.

Sultan Abdülaziz's “Invitation à la Valse” and Callisto Guatelli's “Aziziye March” create a culturally interactive synthesis between Ottoman music and western music. Although both works use western music techniques, they also include motifs and textures specific to Ottoman music. In addition, these works were performed both at events held in the palace and at public events, enabling western music to reach a wider audience within the Ottoman society. These similarities show the close relations of Sultan Abdülaziz and Guatelli Pasha with western music and their contributions to Ottoman music. These are important examples that reflect the western music influences of the period and enrich Ottoman music. It is seen that this synthesis between eastern and western music combines the harmonic and melodic richness of western music with the traditional motifs of Ottoman music. The Italian conductor's western music teachings and Sultan Abdülaziz's creative vision strengthened the interaction of Ottoman music with western music and started a new era in Ottoman music.

Callisto Guatelli's influence on Sultan Abdülaziz was not only limited to musical education and knowledge, but also ensured the Ottoman Empire's interaction with western music and the dissemination of this music in society. Guatelli Pasha's guidance and Sultan Abdülaziz's musical interest made significant contributions to the enrichment and diversification of Ottoman music. This interaction exists as an important turning point in the history of Ottoman music. This effect is seen in both works that are the subject of the research. When the works are examined from a semiotic perspective, it is seen that both works were composed in line with similar musical descriptions and musical walks. Within the scope of the research topic, various information and documents regarding the place and importance of Western music in the Ottoman Empire were included, and it was concluded that Sultan Abdülaziz brought innovation to the period in which he lived with his unique musical understanding that he developed as a result of the education he received.



Makalenin Türü / Article Type : Araştırma Makalesi/ Research Article
Geliş Tarihi / Date Received : 29.08.2024
Kabul Tarihi / Date Accepted : 15.09.2024
Yayın Tarihi / Date Published : 23.09.2024
DOI : <https://doi.org/10.51576/ymd.1540567>
e-ISSN : 2792-0178

İntihal/Plagiarism: Bu makale, en az iki hakem tarafından incelenmiş ve intihal içermediği teyit edilmiştir. / This article has been reviewed by at least two referees and confirmed to include no plagiarism.

ORTAK ZEMİNDE ÖĞRETİM PROGRAMLARI: TÜRKÇE DERSİ İLE MÜZİK DERSİ ÖĞRETİM PROGRAMLARININ KARŞILAŞTIRILMASI

DÖNMEZ, Ayhan¹

ÖZ

Öğretim programları, bir ülkenin eğitim sistemini ve disiplinlere bakış açısını yansıtan önemli materyallerdir. Günümüz eğitim anlayışı, öğretim programlarının disiplinlerarası bir bakış açısıyla, birbirleriyle uyumlu bir şekilde kullanılmasını ve böylece bireylerin her alanda kendilerini geliştirmeleri üzerine inşa edilmiştir. Disiplinlerarası anlayışın öğrenciler üzerindeki etkilerinin araştırıldığı birçok deneysel çalışmaya rastlanmaktadır. Bu çalışmada ise disiplinlerarası yaklaşımın Türkçe ve müzik dersi öğretim programlarındaki boyutu incelenmiştir. Araştırmada, 2019 Türkçe Dersi Öğretim Programı ile 2018 Müzik Dersi Öğretim Programı incelenerek iki program arasındaki bağlantılar ve etkileşimler detaylı bir şekilde analiz edilmiştir. Bu nedenle her iki öğretim programı ayrıntılı bir biçimde incelenmiştir. Araştırmada doküman analizi yöntemi kullanılmıştır. Araştırma sonuçlarına göre her iki programın özel amaçlarının benzerliği ve kazanımların birbirleriyle uyumlu olduğu belirlenmiş ve Türkçe dersi ile müzik dersinin

¹ Dr, Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Türkçe Öğretmenliği Bölümü, Türkçe ve Sosyal Bilimler ABD, ayhandonmez1903@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0003-1499-319X>

disiplinlerarası bir anlayışla işlenebileceği ortaya çıkmıştır. Türkçe dersi ile müzik dersinin disiplinlerarası bir anlayışla işlenebileceğini ortaya koymaktadır. Araştırma sonucunda gelecekte yapılacak çalışmalara yönelik araştırmacılara, deneysel çalışmalar ile disiplinlerarası anlayışla oluşturulan kazanımların öğrenciler üzerinde etkilerini incelemeleri ve farklı disiplinlere ait öğretim programlarının yeni karşılaştırmalar yapılarak benzer ve farklı yönlerini ortaya koymaları önerilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Öğretim programları, disiplinlerarasılık, Türkçe dersi, müzik dersi, karşılaştırmalı analiz.

CURRICULUMS ON COMMON GROUND: COMPARATIVE ANALYSIS OF TURKISH AND MUSIC CURRICULUMS

ABSTRACT

Curricula are essential documents that reflect a country's education system and perspective on various disciplines. Today's educational approach is built on using curricula from an interdisciplinary perspective, in harmony with each other, and thus enabling individuals to improve themselves in every field. Numerous experimental studies have investigated the effects of interdisciplinary approaches on students. In this study, the dimension of the interdisciplinary approach in Turkish and music lesson curricula was examined. The aim of the study was to reveal the similarities between the 2019 Turkish Course Curriculum and the 2018 Music Course Curriculum and the interaction between these two disciplines. For this reason, both curricula were examined in detail. Document analysis technique was used in the study. According to the study's findings, the similarity of the specific objectives in both programs and the compatibility of their learning outcomes suggest that Turkish and music lessons can be taught with an interdisciplinary approach. As a result of the study, it is recommended that researchers investigate the effects of learning outcomes developed with an interdisciplinary approach through experimental studies and conduct new comparisons of curricula from different disciplines to highlight their similarities and differences.

Keywords: Curriculum, interdisciplinarity, Turkish language course, music course, comparative analysis.

GİRİŞ

Öğretim programları, eğitim-öğretim sürecinin vazgeçilmez bir unsurudur. Senemoğlu (2002, s. 5), öğretim programını bir ders çerçevesinde öğrencilere kazanımı sağlanacak hedef, buna bağlı davranışlar ve davranışların kazanımına yönelik öğrenme-öğretme durumları ile davranışların ne düzeyde kazandırıldığını belirleyecek ölçme durumlarını içeren, gelişime yönelik birden fazla faktör ile etkileşim içinde olan öğelerin tümü olarak tanımlamıştır. Bir ülkeye özgü eğitim sisteminin içeriğine dair bilgi veren ve öğretmenlere eğitim-öğretim süreci boyunca yol gösteren günümüz öğretim programları (MEB, 2019, s. 3), disiplinlerarası bütünleşmiş bir yapıda hazırlanmıştır. Öğretim programlarının temel felsefesi genellikle amaç, perspektif, ölçme ve değerlendirme, bireysel gelişim ve öğretim programları ile sonuç bölümlerinde açıklanır. Ancak sonraki bölümlerde disiplinlerin özel amaçları belirtilerek alana özgü yaklaşımlar, ölçme ve değerlendirmeler, disipline özel fiziki araçların olması gereken boyutları, öğretim programı ve kazanımların yapısı yer alır. Öğretim programlarında süreç içerisinde ortaya çıkan gelişmeler ve değişen ihtiyaçlar kapsamında gerekli düzeltmeler yapılabilir (Güzel ve Karadağ, 2013, s. 47). Bunun yanı sıra söz konusu öğretim programlarının birbirlerine benzer yapıda oldukları görülmektedir. Öğretim programlarının birbiriyle uyumlu olması öğrenme sürecinde öğrencilerin edindiği bilgileri birbiriyle bağdaştırabilmelerine ve böylece edinilen bilgilerin kalıcı olmasına katkı sağlar. Bu olgu, disiplinlerarası anlayışın getirisiidir. Disiplinlerarasılık kavramı, öğrencilerin farklı disiplinlerdeki bilgileri bütünleştirerek kavramlar bağlamında onları üst düzey düşünmeye yönlendiren bir yaklaşımdır (Aybek, 2001, s. 2). Öğrenme ortamları için vazgeçilmez bir kavram olan disiplinlerarasılık, Erden'e (2007, s. 14) göre gerçek hayatta karşılaşılan sorunların çözümünde kullanılacağı gibi eğitim programlarının da olmazsa olmaz niteliklerinden biridir. Buna örnek olarak Türer (1992, s. 261), 6,7 ve 8 yaşlarındaki çocuklar için Hayat Bilgisi dersinin önemli olduğunu, bu vesileyle aktif öğrenme becerilerini artırarak hem Fen Bilimleri hem de Sosyal Bilgiler disiplinlerine hazırlık kapsamında bilgiler kazanımını sağlayabileceğini ifade etmektedir. Nitekim öğrenme sürecinde de ele alınan bilgiler gerçek hayatta olduğu gibi disiplinlerarası olmalıdır ve farklı disiplinlerle bir bütün haline getirilen kazanımlar, gerçek problemlere çözüm yolu göstermelidir (Ornstein & Hunkins, 2014, s. 25).

Kuşkusuz, öğretmenler de benzerlikler izin verdiği müddetçe disiplinlerarası kaynaştırmalar yapacaktır (Gürkan ve Gökçe, 1999, s. 33). Yapılan araştırmalar doğrultusunda disiplinlerarası yaklaşımın, öğrenciler üzerinde önemli katkıları olduğu görülmektedir. Özhamamcı (2013, s. 90)

tarafından yapılan bir çalışmada disiplinlerarası uygulamaların öğrencilerin derse yönelik ilgi ve anlama düzeyini yükselttiği ve problem çözme becerisini geliştirdiği tespit edilmiştir. Konukaldı (2012, s. 66) ise disiplinlerarası yöntemi ile sürdürülen tematik yaklaşımın, öğrencilerin Fen ve Teknoloji dersine ait başarı ve motivasyonları üzerindeki etkilerini incelemiştir. Araştırma sonucuna göre disiplinlerarası yöneme bağlı tematik yaklaşıma yönelik eğitim alan öğrencilerin hem başarılarını yükselttiği hem de motivasyonlarını artırdığı tespit edilmiştir. Bu çalışmada Türkçe dersi ile müzik dersine ait öğretim programları ayrıntılı bir biçimde analiz edilmiştir. Söz konusu disiplinler, birbirilerinden bağımsız bir görünüme sahip olsa da bahsi geçen öğretim programlarını birbirine yakınlaştıran temel öğe konuşma ve söyleme becerilerine yönelik Türkçenin doğru ve etkili kullanımınıdır. Zira Talim Terbiye Kurulu Başkanlığı aracılığıyla 2006 yılında yayımlanan İlköğretim Müzik Dersi Öğretim Programı'nda öğrencilere verilen müzik eğitiminin "Türkçeyi doğru, güzel ve etkili kullanma" becerisini geliştirdiği belirtilmektedir. 2019 yılında Millî Eğitim Bakanlığı aracılığıyla yayımlanan Türkçe Dersi Öğretim Programı'na ait alt başlıklarında belirtilen özel amaçlarına yönelik "Türkçeyi, konuşma ve yazma kurallarına uygun, bilinçli, doğru ve özenli bir biçimde kullanmalarının sağlanması" ifadesi de müzik eğitimi ile Türkçe dersini birbirlerine yakınlaştıracak ve ortak zeminde buluşturacak olgulardan biridir.

Araştırmanın Amacı

Buna bağlı olarak bu araştırmanın amacı 019 Türkçe Dersi Öğretim Programı ve 2018 Müzik Dersi Öğretim Programı'nın benzer yönlerini ortaya koyarak iki farklı disiplin arasındaki etkileşimin boyutlarını ortaya çıkarmaktır.

Örneklem

Bu araştırmanın evrenini 2019 Türkçe Dersi Öğretim Programı ve 2018 Müzik Dersi Öğretim Programı oluşturmaktadır.

Problem Cümlesi

Çalışmaya bağlı olarak geliştirilen problem cümlesi "2019 Türkçe Dersi Öğretim Programı ile 2018 Müzik Dersi Öğretim Programı arasındaki benzerliklerin görünümü nasıldır?" şeklindedir.

YÖNTEM

Bu araştırmada, çalışmaya bağlı olarak geliştirilen problem cümlesindeki söz konusu öğretim programları çeşitli değişkenler bakımından analiz edilmiştir. Bu nedenle betimsel araştırma modeli kullanılmıştır (Büyüköztürk, Çakmak, Akgün, Karadeniz ve Demirel, 2013, s. 41). Öğretim programlarının analiz edilmesinde nitel yönetime bağlı doküman analizi kullanılmıştır.

BULGULAR

Araştırma sonucunda elde edilen veriler öğretim programlarının alt başlıklarına göre kategorize edilmiştir. Millî Eğitim Bakanlığı tarafından yayımlanan öğretim programlarına ait genel bilgiler “Programlara Genel Bakış” başlığı altında incelenmiş, 2019 Türkçe Dersi Öğretim Programı ve 2018 Müzik Dersi Öğretim Programı’ndaki ortak özellikler ise “Programların Belirli Amaçları” ve “Öğretim Programlarının Hedeflenen Kazanımları” başlıkları çerçevesinde ele alınmıştır.

Programlara Genel Bakış

Öğretim programlarına yönelik genel bilgilere Millî Eğitim Bakanlığı Öğretim Programı başlığı altında değinilmiştir. Bu bölümde teknolojiye yaşanan hızlı değişimler, toplumsal açıdan sürekli değişen ihtiyaçlar ve buna bağlı olarak değişen öğretim yöntem ve ilkelerden bahsedilmiştir. Bireylerden beklenen nitelikler açıklanarak öğretim programlarında olması gereken özellikler belirtilmiştir. Bu bölümde, öğretim programlarının diğer disiplinlerle olan ilişkisine vurgu yapılarak, değerler, beceriler ve yetkinlikler çerçevesinde bütüncül bir öğretim programı oluşturulduğu belirtilmiştir. Öğretim programlarının amaçları kapsamında ise 1739 sayılı Milli Eğitim Temel Kanununun 2. maddesinin esas alındığı belirtilerek okul öncesi eğitimi, ilkokulu, ortaokulu ve liseyi tamamlayan öğrencilerin birbirini tamamlayıcı amaçlar doğrultusunda ulaşmaları gereken beceriler belirtilmiştir.

Öğretim programlarının benimsediği perspektifler değer ve yetkinlik kavramları içerisinde açıklanmış, bu temele bağlı öğrencilerin yetiştirilmesinin gerektiği ifade edilmiştir. Ayrıca bu kavramların birbirinden ayrı tutulamayacağı, bizi biz yapan ve toplumumuzun temellerinde şekillenen bir miras olduğu belirtilmiştir. Programlar aracılığıyla kazandırılmaya çalışılan bilgi, beceri ve davranışlar ise güncellenebilme ve yenilenebilme özellikleriyle günün şartlarına uyum gösterme özelliklerine sahip olduğu açıklanmıştır. Bunun yanı sıra değerler ve yetkinlikler ayrı başlıklarda incelenmiştir. Değerlerimiz başlığı altında değer kavramının tanımı yapılmış olup kök

değerlerimizden bahsedilmiştir. Söz konusu değerlerin ise ayrı ayrı konular çerçevesinde işlenmediği, bütün öğretim programının her biriminde yer aldığı belirtilmiştir. Yetkinlikler başlığı altında ise sekiz adet anahtar yetkinlikten (Ana Dilde İletişim, Yabancı Dilde İletişim, Matematiksel Yetkinlik ve Bilim/Teknolojide Temel Yetkinlikler, Dijital Yetkinlik, Öğrenmeyi Öğrenme, Sosyal ve Vatandaşlıkla İlgili Yetkinlikler, İnisiyatif Alma ve Girişimcilik, Kültürel Farkındalık ve İfade)

Programlarda belirtilen ölçme ve değerlendirme yaklaşımının esneklik taşıması ve öğretim programlarına uygun biçimde kullanılması gerektiği ancak her bireye aynı ölçme-değerlendirme aracının kullanılmasının sakıncalı olduğu belirtilmiştir. Buna bağlı olarak geliştirilen ilkeler, bu tutumu desteklemektedir. Ayrıca bireysel gelişim de göz önünde bulundurularak öğretim programlarının harmonik bir yaklaşımla hazırlandığı belirtilmiş ve bireysel farkındalıklar gözetilerek programların buna bağlı biçimde hazırlandığına değinilmiştir.

Programların Belirli Amaçları

2019 Türkçe Dersi Öğretim Programı ile 2018 Müzik Dersi Öğretim Programı'na ait özel amaçlar “Estetik Yön Kazanma”, “Kendini İfade Etme”, Yaratıcılığı Geliştirme”, “Değer Kazanımı” ve “Zihinsel Becerileri Geliştirme” başlıkları altında toplanmıştır.

Estetik Yön Kazanma: Öğretim programlarındaki özel amaçlar estetik yön açısından incelendiğinde Türkçe dersindeki estetik değerlerin başta Türk dünyası olmak üzere bütün dünyada var olan kültür ve sanata yönelik eserler ile kazandırılması amaçlanmış, müzik dersinde ise müzik etkinlikleri yoluyla öğrencilere benimsetilmesi öngörülmüştür.

Kendini İfade Etme: Öğrencilerin duygu, düşünce ve deneyimlerini ifade edebilmeleri için Türkçe dersinde sözlü ve yazılı becerilere ihtiyaç duyulurken, müzik dersinde müzik aracılığıyla kendilerini ifade etmeleri amaçlanmıştır.

Yaratıcılığı Geliştirme: Türkçe dersine ait öğretim programında basılı materyal ve çoklu medya kaynakları ile bilgi üretme kapsamında yaratıcılık kavramına değinilmişken, müzik dersine ait öğretim programında müzik aracılığıyla yaratıcılığın geliştirilmesi hedeflenmiştir.

Değer Kazanımı: Her iki programda da değer kazanımı çok önemli bir amaç haline getirilmiştir. 2019 Türkçe Dersi Öğretim Programı'nda Türk kültürü ve sanatına ait eserlerin benimsenmesinin sağlanması; milli ve manevi değerlere ilişkin bireylerin önemle üstünde durması ve buna bağlı olarak milli duygu ve düşüncelerin güçlendirilmesi ve resmi dilimiz olan Türkçenin doğru ve özenli

kullanılmasının sağlanması amaçlanmışken 2018 Müzik Dersi Öğretim Programı'nda yerel ve ulusal müzik türlerinin tanınması ve bunların kültürel varlık olarak algılanmasını sağlamak, öncelikle İstiklâl Marşımızın yanı sıra diğer marşlarımızın da uygun biçimde seslendirilmesini sağlamak, Atatürk'ün Türk müziği ile ilgili görüşlerini kavramalarına katkı sağlamak, öğrencilerin milli birliğimizi pekiştiren ve bunu daha kolay hale getiren müzik kültürü ve bilgisi kazanmalarını sağlamak, müzik ile sevgi, paylaşım ve sorumluluk duygularını geliştirmeyi sağlamak amaçlanmıştır.

Zihinsel Becerileri Geliştirme: 2019 Türkçe Dersi Öğretim Programı'nda zihinde yapılandırma becerilerinin geliştirilmesi amaçlanmışken 2018 Müzik Dersi Öğretim Programı'nda bu becerilerin müzik olgusu vasıtasıyla geliştirilmesi hedeflenmiştir.

Öğretim Programlarının Hedeflenen Kazanımları

2019 Türkçe Dersi Öğretim Programı'ndaki kazanımlar dört temel dil becerisi üzerine sınıflandırılırken, 2018 Müzik Dersi Öğretim Programı'ndaki kazanımlar dinleme/söyleme başta olmak üzere müziksel algı ve bilgilenme, müziksel yaratıcılık ve müzik kültürü çerçevesinde düzenlenmiştir. 2019 Türkçe Dersi Öğretim Programı incelendiğinde toplamda 190 farklı kazanıma yer verildiği tespit edilmiştir. 2018 Müzik Dersi Öğretim Programı incelendiğinde ise toplamda 134 farklı kazanıma yer verildiği belirlenmiştir. Bu kazanımlar ortak çerçevede ele alındığında “Değerler”, “Ses Kaynakları” ve “İş Birlikli Çalışma” başlıkları altında toplandığı görülmektedir.

Değerler

Kazanımlar, değerler çerçevesinde incelendiğinde 2019 Türkçe Dersi Öğretim Programı'nda sıklıkla deyim ve atasözleri, edebi eserler, Türkçenin sadeliği ile ilgili kazanımlara yer verilirken 2018 Müzik Dersi Öğretim Programı incelendiğinde Atatürk'ün müzik ve türkülere yönelik ilgisi, belirli gün ve haftalar, halk dansları, İstiklâl Marşı, millî birlik ve beraberlik, millî, dinî ve manevi değerler, milli ve manevi bilinç, Türk kültürüne ait müzikler, bunların biçimleri ile makamsal yapısı ve yurdumuza ait müzik türleri üzerine kazanımlara yer verildiği görülmektedir.

Ses Kaynakları

Programlardaki ses kaynaklarının ayırt edilmesine yönelik kazanımlar incelendiğinde 2019 Türkçe Dersi Öğretim Programı'nda doğal ve yapay seslerin ayırt edilmesi, duyulan seslerin taklit edilmesi, harf seslendirmeleri, vurgu, tonlama ve telaffuza dikkat edilerek okunması amaçlanmışken, 2017 Müzik Dersi Öğretim Programı incelendiğinde bu kazanımlara benzer olarak çevresinde duyulan seslerin taklit edilmesi ve ses kaynaklarının ayırt edilmesi hedeflenmiştir. Bu zemindeki benzerlikler Türkçe ve müzik derslerinin bağlantılı disiplinler olduğunu göstermektedir.

İş Birlikli Çalışma

2019 Türkçe Öğretim Programı'ndaki sınıf içi tartışma ve konuşmalara katılıma teşvik edilmesi, dinleme/izleme, konuşma, okuma ve yazma stratejilerinden grup çalışmalarına yer verilmesi, 2018 Müzik Öğretim Programı'ndaki birlikte söyleme ve seslendirme kazanımları ile ortak zeminde buluştukları söylenebilir. Böylece her iki öğretim programında da iş birlikli öğrenmeye yer verilmesi söz konusu çalışmaların benzer yönlerinin olduğunu göstermektedir.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu araştırmada Türkçe ve müzik derslerine ait öğretim programlarının benzer yönleri ortaya konularak iki farklı disiplin arasındaki etkileşimin boyutları tespit edilmeye çalışılmıştır. Dolayısıyla “2019 Türkçe Dersi Öğretim Programı ile 2018 Müzik Dersi Öğretim Programı arasındaki benzerliklerin görünümü nasıldır?” şeklinde bir problem cümlesi oluşturulmuştur.

Millî Eğitim Bakanlığı tarafından yayımlanan tüm öğretim programlarında teknolojik gelişmelere uyum aranmakta ve toplumsal dinamiklerde gerçekleşen değişimlere bağlı öğretim programlarının hazırlanması esas alınmaktadır. Ayrıca hazırlanan programların diğer disiplinlerle ilişkili olması önemli bir olgudur. Öğretim programlarının belli kanunlar çerçevesinde hazırlandığı belirtilmiş olup her kademeye özgü ulaşılması beklenen hedefler belirtilmiştir. Bunların yanı sıra öğretim programlarının perspektifi kapsamında değer ve yetkinlik kavramları da dikkate alınmış ve kök değerlerden bahsedilmiştir. Yetkinlikler çerçevesinde ise sekiz anahtar yetkinlikten söz edilmiştir. Programlar, ölçme ve değerlendirme kapsamında incelendiğinde ise esnekliğe ve bireysel farklılığa önem verildiği, her bireye aynı ölçme-değerlendirme aracının kullanılmaması gerektiği ifade edilmiştir. Programlara ait özel amaçlar incelendiğinde iki program arasında birçok ortak noktanın olduğu görülmüştür. Bu ortak noktalar öğrencilerin estetiksel beceri kazanması, kendilerini ifade

etmesi, yaratıcılıklarını geliştirmesi, değer kazanımlarının gerçekleşmesi ve zihinsel becerilerini geliştirmeleri olarak belirlenmiştir. Her iki öğretim programında da öğrencilere estetik anlayışının kazandırılması farklı yollar ile olsa da ortak bir amaç haline gelmiştir. Öğrencilerin kendilerini ifade etme becerilerinin de gelişmesi ortak amaçlardandır. Bunun yanı sıra öğrencilerin yaratıcılıklarını geliştirme, değerlerin kazanılmasına yönelik çalışmalar yapma ve öğrencilerin zihinsel becerilerinin geliştirilmesi her iki öğretim programının da amaçladığı bir olgudur. Her iki öğretim programında öğretim hedeflerini gerçekleştirmek için yer alan kazanımlar, değerler, ses kaynakları ve iş birlikli çalışma temalarıyla bir araya gelmiştir. Değerler kapsamında değerlendirilen kazanımların genel itibarıyla Türkçenin söz varlığı çevresinde geliştiği, Türk kültürüne ait öğeler barındırdığı, Türkçenin doğru kullanımına ilişkin yönergeler verildiği tespit edilmiştir. Ses kaynakları temasıyla incelenen kazanımların ise seslerin ayırt edilmesi ve taklidi üzerine ortak öğelerin varlığı dikkat çekmektedir. İş birlikli çalışma temasında incelenen kazanımlarda ise her iki öğretim programında da grup çalışmalarına önem verildiği tespit edilmiştir.

Doküman incelemesi yöntemiyle yapılan bu çalışmada Türkçe ve müzik derslerinin disiplinlerarası uygulamalar yoluyla sentezlenip öğretimin yapılmasının iki ders için daha uyumlu olabileceği sonucuna varılmıştır. Bu sonuca bağlı olarak yapılan literatür taramasında Demirhan İşcan (2007: 286) tarafından yapılan bir çalışmada üç farklı disiplin bütünleştirilmiş bir program dahilinde öğrencilere sunulmuş ve bu programın, öğrencilerin akademik başarıları ve değer kazanımlarına etkisi incelenmiştir. Araştırma sonunda her iki becerinin de geliştiği görülmüştür. Yıldırım (1996, s. 93) tarafından yapılan bir çalışmada ise disiplinlerarası öğretimin, öğrencilerin düşünme becerilerini güçlendirdiğini ayrıca öğrencilerin derinlemesine öğrenme, eleştirel düşünme, iş birliği yapma gibi becerilerinin gelişmesine de katkı sağladığını tespit etmiştir. Kurtdede Fidan'ın (2013, s. 387) gerçekleştirdiği başka bir çalışmada ise Sosyal Bilgiler dersinde disiplinlerarası ilişkilendirme yoluyla öğretim yapılmış ve araştırma sonunda değerler eğitiminin daha etkin hale geldiği sonucuna ulaşılmıştır. Özçelik (2015, s. 96) ise bu sonuçlara benzer bir şekilde geometri dersi için disiplinlerarası bir perspektifle konuları işlemiş ve bu yöntemine uygun bir biçimde öğretim etkinlikleri hazırlamıştır. Araştırma sonucunda öğrencilerin akademik başarılarının geliştiğini ve problem çözme becerilerinin arttığını saptamıştır. Bu araştırma kapsamında ulaşılan sonuçlarla birlikte araştırmacılara, farklı disiplinleri bir arada inceleyerek yeni

karşılaştırma çalışmaları yapmaları ve deneysel çalışmalar yapılarak aynı zeminde oluşturulan kazanımların öğrenciler üzerinde gerçekleşip gerçekleşmediğini test etmeleri önerilmektedir.,

KAYNAKLAR

- Aybek, B. (2001, Vol. 3). Disiplinlerarası (Bütünleştirilmiş) Öğretim Yaklaşımı. *Eğitim Araştırmaları Dergisi*, s. 1-7.
- Büyüköztürk, Ş., Kılıç Çakmak, E., Akgün, O. E., Karadeniz, S. & Demirel, F. (2013). *Bilimsel Araştırma Yöntemleri*. Pegem Yayınları.
- Demirhan Işcan, C. (2007). *İlköğretim düzeyinde değerler eğitimi programının etkililiği. (Yayımlanmamış doktora tezi)*. Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Erden, M. (2007). *Eğitim Bilimlerine Giriş*. Pegem Yayınları.
- Gürkan, T. ve Gökçe, E. (1999, Vol. 32 2). Eğitim programlarını bütünleştirmenin on yolu. (Educational Leadership, Robin Fogarty'den özet çeviri). *Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi*, s. 29- 39.
- Güzel, A. ve Karadağ, Ö. (2013, Vol. 1 1). Anlatma becerileri açısından Türkçe Dersi Öğretim Programı'na (6, 7, 8. Sınıflar) eleştirel bir bakış. *Ana Dili Eğitimi Dergisi*, s. 45-52.
- Konukaldı, I. (2012). *İlköğretim fen ve teknoloji eğitiminde disiplinlerarası tematik öğrenme yaklaşımının öğrencilerin öğrenme ürünleri üzerine etkisi. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi)*. Akdeniz Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Antalya.
- Kurtdede Fidan, N. (2013, Vol. 6 3). Sosyal bilgiler dersinde değerler eğitimi: Nitel bir araştırma. *The Journal of Academic Social Science Studies*, s. 361-388.
- Milli Eğitim Bakanlığı İlköğretim (2006). *Müzik Dersi 1/8 Öğretim Programı*. Devlet Kitapları Müdürlüğü Yayınları.
- Milli Eğitim Bakanlığı (2019). *Türkçe Dersi Öğretim Programı (İlkokul ve Ortaokul 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 ve 8. Sınıflar)*. Ankara: MEB Yayınları.
- Ornstein, A. C ve Hunkins, F. P. (2014). *Program tasarımı: Eğitim programı temeller, ilkeler ve sorunlar (A. Arı Çev.)*. Eğitim Yayınevi.
- Özçelik, C. (2015). *Disiplinlerarası öğretim yaklaşımına dayalı hazırlanan öğretim etkinliklerinin, öğrencilerin geometrik cisimlerin hacimleri konusundaki akademik başarılarına ve problem çözme becerilerine etkisi. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi)*. Bartın Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Bartın.

Özhamamcı, T. (2013). *İlkokul ve ortaokul öğretim programlarındaki disiplinlerarası öğretim uygulamalarına yönelik öğretmen görüşleri*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.

Senemoğlu, N. (2002). *Gelişim Öğrenme ve Öğretim: Kuramdan Uygulamaya*. Gazi Kitabevi.

Türer, C. (1992, Vol. 8). Hayat bilgisi dersinin önemi ve öğretim şekli. *Hacettepe Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, s. 259–262.

Yıldırım, A. (1996, Vol. 12). Disiplinler arası öğretim kavramı ve programlar açısından doğurduğu sonuçlar. *Hacettepe Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, s. 89-94.

EXTENDED ABSTRACT

The text emphasizes the indispensable role of curriculum in the education process. Curricula are defined as comprehensive plans that include the behaviors targeted to be acquired by students and the evaluation of these behaviors through teaching-learning processes. These programs determine the content of a country's education system and guide teachers throughout the education process. These programs are designed with an interdisciplinary structure and can be updated according to evolving needs and emerging innovations over time. The concept of interdisciplinarity aims to integrate information from different disciplines and to develop students' high-level thinking skills through this information. Interdisciplinarity in learning environments plays a critical role in providing students with the ability to produce solutions to real-life problems. In this context, similarities between curriculums contribute to students' ability to relate what they have learned to each other and to this knowledge becoming permanent. This understanding encourages teachers to establish connections between disciplines and to develop a more in-depth understanding of students' learning processes. It has been observed that similarities between curriculums increase students' interest and level of understanding in the course and develop problem-solving skills. Research shows that interdisciplinary methods are effective in enhancing students' success and motivation. In this context, the relationship between Turkish and music lessons has been examined. These disciplines, which seem independent at first glance, meet on common ground with their focus on the correct and effective use of Turkish, especially for speaking and singing skills. One of the main purposes of the Turkish course is to ensure that students use Turkish consciously, correctly and carefully. Similarly, it is stated that the music course also develops the skill of using Turkish correctly and effectively. This situation is an important element that reinforces the

interaction and interdisciplinarity between the two courses. The aim of this research is to reveal these similarities and interactions between Turkish and music courses. The universe of the research consists of the curriculums of Turkish and music courses. The problem statement of the study is to examine the similarities between the 2019 Turkish Course Curriculum and the 2018 Music Course Curriculum. In this context, the effects of the understanding of interdisciplinarity on students and the contributions of the two different disciplines to each other are evaluated. The research aims to analyze the contribution of the interaction between disciplines to educational processes by revealing the similarities and differences in the objectives, perspectives, measurement and evaluation methods of the curriculums and individual development dimensions. In this study, the curriculums in question in the problem statement developed based on the study were analyzed in terms of various variables. Therefore, a descriptive research model was used (Büyüköztürk, Çakmak, Akgün, Karadeniz and Demirel, 2013, s. 41). In analyzing the curriculums, a document review technique based on the qualitative method was used. The curriculums published by the Ministry of National Education are constantly updated to reflect the modern educational approach and aim to adapt to technological developments. These programs are restructured depending on the changes in social dynamics, thus providing an educational environment suitable for the needs of the age. In addition, associating the prepared programs with other disciplines aims to ensure that students gain an interdisciplinary perspective. Curriculums are created within certain legal frameworks and the expected goals for each level of education are clearly determined. These goals aim to ensure that students gain certain knowledge, skills and attitudes. In the perspective of the programs, the concepts of "value" and "competence" have an important place. Curriculums that focus particularly on "core values" and eight key competencies aim to develop both academic and social skills of students. Core values are fundamental principles that are accepted as the common cultural heritage of society and facilitate students' participation in social life. Competencies are the characteristics that enable individuals to use their knowledge, skills and attitudes effectively. When we look at the measurement and evaluation dimension of the programs, we see that flexibility and individual differences are given importance. In this context, it is emphasized that assessment tools that are appropriate for each student's learning style and pace should be used. This supports individualized teaching approaches in education and allows each student to use their potential at the highest level.

When the specific objectives of the Turkish and music curriculums are examined, it is seen that there are many common points between the two programs. In particular, the objectives such as students gaining aesthetic skills, expressing themselves, developing their creativity, realizing value acquisitions and developing their mental skills come to the fore in both programs. These common objectives ensure that interdisciplinary approaches are adopted in the teaching process and that students receive a holistic education. Both programs aim to develop students' aesthetic understanding. This enables students to develop their perspectives on artistic values and beauty. In addition, self-expression skills are among the common objectives of both courses. While the Turkish course allows students to express their thoughts and feelings effectively by using their language skills, the music course allows students to develop their musical talents and artistic expressions. This allows students to have a richer learning experience by bringing together the skills they have gained in different disciplines. Creativity is another important issue that both curriculums focus on. Developing students' creative thinking skills has been determined as a basic goal in both Turkish and music courses. Studies on the acquisition of values aim to increase students' sensitivity to social and ethical values. In this context, both courses aim to ensure that students internalize values and apply these values in their daily lives. The learning outcomes aimed at achieving the teaching objectives of Turkish and music courses are centered around themes such as values, sound sources, and collaborative work.. The achievements evaluated within the scope of values generally develop around the vocabulary of Turkish and include elements of Turkish culture. In addition, guidelines regarding the correct use of Turkish are also among these achievements. The achievements examined under the theme of sound sources focus on distinguishing and imitating sounds and include common elements in this area. Within the scope of the theme of collaborative work, both curricula emphasize group work and support students' learning by working together. In this context, this research conducted with the document review method has reached the conclusion that teaching Turkish and music courses by synthesizing them through interdisciplinary practices would be more compatible for the two courses. This finding shows that new comparative studies should be conducted by considering different disciplines together. Other studies in the literature also reveal that interdisciplinary approaches have positive effects on student success and value acquisition. Therefore, it is recommended that future studies examine different disciplines together and examine the effects of interdisciplinary relationships on students in more depth.



Makalenin Türü / Article Type : Araştırma Makalesi/ Research Article
Geliş Tarihi / Date Received : 17.08.2024
Kabul Tarihi / Date Accepted : 09.09.2024
Yayın Tarihi / Date Published : 23.09.2024
DOI : <https://doi.org/10.51576/ymd.1534815>
e-ISSN : 2792-0178

İntihal/Plagiarism: Bu makale, en az iki hakem tarafından incelenmiş ve intihal içermediği teyit edilmiştir. / This article has been reviewed by at least two referees and confirmed to include no plagiarism.

MÜZİK VE KARDİYOVASKÜLER SAĞLIK: MÜZİK DİNLEMENİN VE İCRA ETMENİN KALP ÜZERİNDEKİ ETKİLERİ

MERT, Hasan¹

GÜNDEMİR, İbrahim Ozan²

ÖZET

Bu araştırma, müzik dinlemenin ve icra etmenin kardiyovasküler sağlık üzerindeki etkilerini değerlendirmek için literatür taraması ve ikincil veri analizi kullanılarak gerçekleştirilmiştir. Müzik, sadece duygusal bir ifade biçimi olmanın ötesinde, fiziksel sağlığı destekleyen terapötik bir araç olarak da kabul edilmektedir. Literatürde, müzik dinlemenin kalp atış hızını düşürdüğü, kan basıncını dengelediği ve stres hormonlarını azalttığına dair birçok kanıt bulunmaktadır. Özellikle rahatlatıcı müziklerin, parasempatik sinir sistemi üzerinden kardiyovasküler sistemi olumlu yönde etkilediği gözlemlenmiştir.

¹ Öğr. Gör. Gaziosmanpaşa Üniversitesi, Güzel Sanatlar Bölümü, hasan.mert@gop.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0002-8788-0375>

² Arş. Gör. Dr. Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Kardiyoloji Anabilim Dalı, ibrahimozangundemir@gmail.com, <https://orcid.org/0009-0007-0295-3437>

Ayrıca, müzik icra etmenin fizyolojik ve zihinsel uyarılmayı artırarak dolaşım sistemine katkıda bulunduğu belirtilmiştir. Müzik icrasının, stres seviyelerini düşürerek ve sosyal etkileşimleri teşvik ederek kalp sağlığına dolaylı olarak fayda sağladığı da literatürde vurgulanmaktadır. Müzik terapisi, kardiyovasküler hastalıkların tedavisinde tamamlayıcı bir yöntem olarak kullanılmakta ve hastaların iyileşme süreçlerini hızlandırıcı etkiler göstermektedir. Bu bağlamda, müzik terapisi, kalp sağlığını destekleyen düşük maliyetli, erişilebilir ve yan etkisiz bir tedavi seçeneği olarak öne çıkmaktadır.

Sonuç olarak, müzik terapisi ve müzik dinlemenin kardiyovasküler sağlık üzerindeki olumlu etkileri, bu uygulamaların klinik alanda daha yaygın bir şekilde kullanılabilceğini göstermektedir. Gelecekte yapılacak araştırmalar, müzik terapisi uygulamalarının uzun vadeli etkilerini ve farklı demografik gruplar üzerindeki sonuçlarını daha ayrıntılı bir şekilde inceleyerek bu alandaki bilgi birikimini genişletebilir. Bu çalışma, müziğin sağlık hizmetlerinde daha geniş bir şekilde kullanılmasını teşvik etmek amacıyla mevcut literatüre önemli katkılar sunmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Kardiyovasküler sağlık, Müzik terapi uygulamaları, Hemodinamik yanıtlar, Kan basıncı regülasyonu, Stres yönetimi.

MUSIC AND CARDIOVASCULAR HEALTH: THE EFFECTS OF LISTENING TO AND PERFORMING MUSIC ON THE HEART

ABSTRACT

This study was conducted with the aim of evaluating the effects of listening to and playing music on cardiovascular health through a literature review and secondary data analysis. Music is recognized not only as a form of emotional expression but also as a therapeutic tool that supports physical health. The literature provides substantial evidence that listening to music can lower heart rate, regulate blood pressure, and reduce stress hormones. It has been particularly observed that relaxing music positively influences the cardiovascular system via the parasympathetic nervous system.

Furthermore, playing music has been noted to enhance both physiological and mental stimulation, thereby contributing to the circulatory system. It is also emphasized in the literature that engaging in music-making can indirectly benefit heart health by reducing stress levels and promoting social interactions. Music therapy is employed as a complementary method in the treatment of cardiovascular diseases, showing effects that accelerate patients' recovery

processes. In this context, music therapy stands out as a cost-effective, accessible, and side-effect-free treatment option that supports heart health.

In conclusion, the positive effects of music therapy and listening to music on cardiovascular health suggest that these practices could be more widely utilized in clinical settings. Future research could further expand knowledge in this area by more thoroughly examining the long-term effects of music therapy and its outcomes on different demographic groups. This study makes significant contributions to the existing literature by encouraging the broader use of music in healthcare services.

Keywords: Cardiovascular Health, Music Therapy Applications, Hemodynamic Responses, Blood Pressure Regulation, Stress Management.

GİRİŞ

Müzik, tarih boyunca insan yaşamının ayrılmaz bir parçası olmuş ve duygusal, psikolojik ve fiziksel sağlığı olumlu yönde etkileyen bir araç olarak değerlendirilmiştir. Günümüzde, müziğin terapötik potansiyeli, özellikle kardiyovasküler sağlık üzerindeki etkileri bağlamında dikkat çekmektedir. Kardiyovasküler hastalıklar, dünya genelinde en yaygın ölüm nedenleri arasında yer almakta olup, bu hastalıkların yönetiminde stresin azaltılması, anksiyetenin kontrol altına alınması ve genel fizyolojik iyileşmenin sağlanması büyük önem taşımaktadır. Bu bağlamda, müzik terapisi, bu tür sağlık sorunları ile başa çıkmada potansiyel bir araç olarak öne çıkmaktadır. Bu çalışma, literatürdeki mevcut verileri inceleyerek müzik dinlemenin ve müzik terapisi uygulamalarının kardiyovasküler sağlık üzerindeki etkilerini değerlendirmeyi amaçlamaktadır.

Müzik ve Sağlık Arasındaki Bağlantı

Müziğin sağlık üzerindeki etkileri, özellikle son on yıllarda artan bir ilgi görmektedir. Müzik terapisi, hastaların stres seviyelerini düşürme, anksiyeteyi hafifletme ve genel ruh halini iyileştirme gibi psikolojik faydalar sunarken, aynı zamanda fizyolojik düzeyde de önemli etkiler yaratabilmektedir. Literatürde yer alan çalışmalar, müziğin kalp atış hızı, kan basıncı ve stres hormonları üzerindeki düzenleyici etkilerini ortaya koymaktadır. Örneğin, rahatlatıcı müziklerin kalp atış hızını düşürdüğü ve kan basıncını dengelediği, bunun da genel kardiyovasküler sağlığı desteklediği gösterilmiştir.

Buna ek olarak, müzik terapisi uygulamaları, kardiyovasküler hastalıkların tedavi süreçlerinde tamamlayıcı bir müdahale olarak kullanılmış ve olumlu sonuçlar elde edilmiştir. Müzik, vücutta hem fizyolojik hem de psikolojik değişimlere yol açarak, hastaların iyileşme süreçlerine katkıda bulunabilmektedir. Bu etkiler, müziğin sağlık alanında daha geniş bir şekilde kullanılabilceğini göstermektedir.

Kardiyovasküler Sağlık ve Önemi

Kardiyovasküler sağlık, dünya genelinde en önemli halk sağlığı sorunlarından biri olarak kabul edilmektedir. Yüksek kan basıncı, stres ve anksiyete gibi faktörler, kardiyovasküler hastalıkların gelişiminde kritik bir rol oynar. Bu hastalıkların tedavisinde kullanılan geleneksel tıbbi yöntemlerin yanı sıra, tamamlayıcı terapiler de giderek daha fazla önem kazanmaktadır. Müzik terapisi, bu bağlamda, düşük maliyetli, erişilebilir ve yan etkisiz bir müdahale olarak dikkat çekmektedir.

Müzik terapisi, hipertansiyon hastalarında kan basıncını ve kalp atış hızını etkili bir şekilde azaltabilir, kaygı ve depresyon seviyelerini düşürebilir ve hastaların uyku kalitesini artırabilir, böylece kan basıncı kontrolünü ve hastaların prognozunu iyileştirebilir. İlaç tedavisi ile karşılaştırıldığında, düşük maliyetli, kolay uygulanabilir ve invaziv olmayan bir tedavi yöntemi olarak müzik terapisi, tedavi edici etkiler sağlarken tıbbi masrafları azaltabilir ve klinisyenlerin bağımsız olarak sunabileceği bir yardımcı tedavi olarak değerlendirilebilir. (Cao & Zhang, 2023, s. 7)s

Yapılan araştırmalar, müzik dinlemenin kardiyovasküler sağlık üzerindeki etkilerini açıkça ortaya koymaktadır. Müzik, stres hormonlarını azaltarak, kan basıncını düşürerek ve kalp atış hızını dengeleyerek kardiyovasküler sistemi olumlu yönde etkileyebilir. Bu etkiler, müziğin kalp sağlığını koruma ve iyileştirme potansiyelini vurgulamakta ve müzik terapisi uygulamalarının klinik alanda kullanımını desteklemektedir.

Bu konuda yapılan iki randomize kontrollü çalışmada (RCT), müzik dinleme sırasında katılımcıların tükürük örneklerinden alınan stres hormonu olarak bilinen kortizol hormon seviyelerinin öncesine göre azaldığı tespit edilmiştir. (Hou, ve diğerleri, 2017)

Araştırmanın Amacı

Bu araştırmanın amacı, mevcut literatüre dayalı olarak müzik dinlemenin ve icrasının kardiyovasküler sağlık üzerindeki etkilerini değerlendirmektir. Araştırma, müzik terapisi uygulamalarının kalp sağlığını nasıl destekleyebileceğini ve bu etkilerin klinik uygulamalarda nasıl kullanılabilceğini incelemeyi amaçlamaktadır.

Araştırmanın Önemi

Kardiyovasküler hastalıklar, dünya genelinde en yaygın ölüm nedenleri arasında yer almakta ve bu hastalıkların tedavi sürecinde stres yönetimi, kan basıncı regülasyonu ve genel ruh hali iyileştirmeleri büyük önem taşımaktadır. Müzik terapisi, düşük maliyetli ve yan etkisiz bir tedavi yöntemi olarak, bu süreçlere katkıda bulunabilecek önemli bir araçtır. Araştırmanın bulguları, müziğin kardiyovasküler sağlık üzerindeki etkilerini anlamaya yönelik literatürü zenginleştirecek ve bu alandaki farkındalığı artıracaktır.

Problem Durumu

Kardiyovasküler hastalıklar, dünya genelinde halk sağlığı açısından ciddi bir sorun oluşturmaktadır. Geleneksel tedavi yöntemlerine ek olarak, tamamlayıcı ve alternatif terapilerin bu hastalıkların yönetiminde nasıl kullanılabileceği giderek daha fazla araştırılmaktadır. Ancak, müzik terapisi gibi tamamlayıcı yaklaşımların kardiyovasküler sistem üzerindeki etkilerine dair mevcut literatür sınırlıdır. Bu durum, müzik terapisi uygulamalarının etkinliğini ve bu uygulamaların klinik kullanımlarını daha derinlemesine araştırmayı gerekli kılmaktadır.

Alt Problemler

Bu araştırma aşağıdaki alt problemleri ele alacaktır:

Farklı müzik türlerinin ve tempolarının kardiyovasküler sağlık üzerindeki etkileri nelerdir?

Müzik dinlemenin stres hormonları üzerindeki etkileri nelerdir?

Müzik icrasının kardiyovasküler sistem üzerindeki potansiyel etkileri nelerdir?

Müzik terapisi uygulamaları, kardiyovasküler hastalıkların tedavisinde nasıl kullanılabilir?

Sosyal etkileşimler ve müzik terapisi, kardiyovasküler sağlık üzerindeki dolaylı etkileri nasıl şekillendirir?

Problem Cümlesi

Bu araştırmanın problem cümlesi şu şekildedir: "Müzik dinlemenin ve müzik icra etmenin kardiyovasküler sağlık üzerindeki etkileri nelerdir ve bu etkiler müzik terapisi uygulamalarında nasıl kullanılabilir?"

Sınırlılıklar

Araştırma, literatür taraması ve ikincil veri analizine bağlı olduğundan, çalışmanın sınırlılıkları şu şekildedir:

Veri Kaynakları: Çalışmada kullanılan veriler, mevcut literatürden derlenmiştir; bu nedenle, verilerin güncellenmiş ve doğrulanmış olması, araştırmanın güvenilirliği açısından önem taşımaktadır.

Çalışma Grubu: Araştırma, doğrudan insan denekler üzerinde yapılmadığı için, elde edilen bulguların genelleştirilebilirliği sınırlıdır.

Zaman Kısıtlamaları: Literatür taramasında belirli bir zaman aralığındaki çalışmalar incelenmiştir, bu da araştırmanın güncel literatürü tam anlamıyla kapsayıp kapsamadığına dair soru işaretleri doğurabilir.

Öznellik: İkincil veri analizleri, araştırmacının yorumu ve literatürün seçimi gibi öznel faktörlere bağlı olarak değişebilir.

Metodoloji

Bu araştırma, literatür taraması ve ikincil veri analizi yöntemleriyle yürütülmüştür. İlk olarak, müzik terapisi ve kardiyovasküler sağlık üzerine yapılan mevcut akademik çalışmalar ve klinik araştırmalar incelenmiştir. PubMed, Google Scholar, Scopus ve JSTOR gibi veritabanlarından elde edilen veriler analiz edilerek, müzik dinlemenin ve icrasının fizyolojik ve psikolojik etkileri değerlendirilmiştir.

Kardiyovasküler Sağlık ve Önemi

Kardiyovasküler sağlık, insan yaşamının sürdürülebilirliği için kritik öneme sahiptir. Kalp ve dolaşım sistemi, vücudun oksijen ve besin ihtiyacını karşılayarak organların sağlıklı bir şekilde işlev görmesini sağlar. Kardiyovasküler hastalıklar ise dünya genelinde en yaygın ölüm nedenlerinden biri olup, hipertansiyon, kalp krizi, inme gibi ciddi sağlık sorunlarını kapsar.

Kardiyovasküler sağlığın korunması, sağlıklı bir yaşam tarzı benimsemekle mümkündür. Bu bağlamda düzenli egzersiz, dengeli beslenme, sigara ve alkol tüketiminden kaçınma gibi alışkanlıklar kadar, stresi yönetme ve zihinsel sağlığı koruma da büyük önem taşır. Müzik, bu süreçte önemli bir rol oynayabilir; çünkü müzik dinlemek ve müzikle uğraşmak, stres seviyelerini azaltarak, dolaşım sistemi üzerindeki baskıyı hafifletebilir ve genel kardiyovasküler sağlığı iyileştirebilir.

Dal Lin ve ekibi, miyokard enfarktüsü (MI) geçirmiş 30 hastayı üç gruba ayırarak (kontrol grubu, müzik dinleme grubu ve meditasyon grubu) 60 gün boyunca günde iki kez 20 dakika süreyle bu müdahaleleri uygulamıştır. Çalışmada çeşitli sonuçlar değerlendirilmiş ve 60 gün sonunda müdahale grupları ile kontrol grubu arasında düzeltilmiş QT aralığı (QTc) açısından fark bulunmamıştır. Ancak, müdahale gruplarında 20 dakikalık tek bir seansın ardından QT

aralığı akut olarak artsa da, 60 gün sonunda müzik ve meditasyon gruplarında başlangıç değerlerine kıyasla bir azalma görülmüştür; kontrol grubuyla karşılaştırıldığında ise fark yoktur. Ayrıca, kardiyovasküler sağlıklar yakından ilgili olan; vital bulgularda, stres hormonlarında, inflamatuvar mediatörlerde, karotis intimal medial kalınlıkta ve inflamatuvar gen ekspresyonunda azalmalar ve koroner akış rezervinde iyileşme gözlemlenmiştir. (Dal Lin, ve diğerleri, 2018) Bu çalışmanın amacı, müzik dinlemenin ve icrasının kardiyovasküler sağlık üzerindeki etkilerini, mevcut literatür ışığında derinlemesine incelemek ve bu etkilerin klinik uygulamalardaki yerini değerlendirmektir.

Müzik Dinlemenin Kardiyovasküler Sistem Üzerindeki Etkileri

Müzik dinlemenin kardiyovasküler sistem üzerindeki etkileri, çeşitli fizyolojik ve psikolojik mekanizmalar üzerinden incelenmiştir. Bu etkiler, müziğin türü, temposu ve bireyin müzikle olan ilişkisi gibi faktörlere bağlı olarak değişiklik gösterebilir.

Literatürde, müzik dinlemenin kalp atış hızı, kan basıncı ve stres hormonları üzerindeki etkilerini araştıran birçok çalışma mevcuttur. Bu bölümde, müzik dinlemenin kardiyovasküler sağlık üzerindeki etkilerini farklı açılardan ele alınacaktır.

“Yapılan çalışmalarda, müzik dinlemenin egzersiz performansını artırabileceği görülmektedir. Otuz sağlıklı erkek tıp öğrencisi üzerinde yapılan çalışmada, müzik dinleyerek koşu bandında yapılan egzersiz testleri, müziksiz testlerle karşılaştırılmıştır. Müzik dinleme sırasında zirve egzersiz kalp atış hızı (HR) veya sistolik kan basıncı (BP) tepkilerinde bir değişiklik gözlemlenmemiştir; ancak, diyastolik kan basıncında istatistiksel olarak anlamlı düşüşler, egzersiz süresi ve mesafesinde artışlar, ayrıca metabolik eşdeğerlerde (MET, bir MET 1 kcal/kg/dakika olarak tanımlanır) iyileşmeler kaydedilmiştir.” (Rao & Kumar, 2015)

Müzik dinlemenin fizyolojik tepkiler ve performans üzerindeki olumlu etkileri farklı popülasyonlarda gözlemlenmiştir; örneğin, tıp öğrencileri üzerinde yapılan bir çalışmada müzik dinlemenin egzersiz performansını artırdığı tespit edilirken (Rao & Kumar, 2015), pre-hipertansif genç yetişkinlerde doğa sesleriyle birleştirilmiş enstrümantal müzik dinlemenin kalp hızını düşürerek kardiyovasküler sağlık üzerinde koruyucu etkiler sağlayabileceği öne sürülmüştür (Mir, ve diğerleri, 2020).

Hipertansiyon hastalığına meyilli genç yetişkinlerde, doğa sesleriyle birleştirilmiş enstrümantal müzik dinlemenin kalp hızını azaltarak kardiyovasküler hasarı önleyebileceği ve otonom sinir sistemini dengeleyerek sempatik sinir sistemi aktivitesini azaltabileceği gösterilmiştir. (Mir, ve diğerleri, 2020)

Dinlenme Anında Müzik Dinlemenin Etkileri

Dinlenme anında müzik dinlemek, kardiyovasküler sistem üzerinde rahatlatıcı ve dengeleyici etkiler yaratabilir. Literatürde, özellikle düşük tempolu, rahatlatıcı müziklerin kalp atış hızını düşürdüğü ve kan basıncını dengelediği belirtilmektedir.

Farklı Müzik Türlerinin Kalp Atış Hızı ve Kan Basıncı Üzerindeki Rolü

Farklı müzik türlerinin kalp atış hızı ve kan basıncı üzerindeki etkileri, müziğin temposuna, ritmine ve bireyin müziğe olan kişisel tepkisine göre değişebilir. Araştırmalar, klasik müzik ve meditasyon müziklerinin kalp atış hızını düşürdüğünü ve kan basıncını dengelediğini göstermektedir. Öte yandan, hızlı tempolu müzikler, özellikle rock veya elektronik müzik gibi türler, sempatik sinir sistemini uyararak kalp atış hızını artırabilir ve kan basıncını yükseltebilir. Bu tür müziklerin kardiyovasküler sistem üzerinde daha uyarıcı ve bazen de olumsuz etkiler yaratabileceği belirtilmektedir.

“Sağlık açısından en fazla yarar, klasik müzik ve meditasyon müziği ile görülürken, heavy metal veya techno etkisiz ya da hatta tehlikeli olabilir.” (Trappe, 2010)

Müzikle İlgili Psikolojik Durumlar ve Kardiyovasküler Yanıtlar

Müzik, güçlü bir duygusal tetikleyici olarak kabul edilir ve dinleyicinin ruh hali üzerinde derin etkiler yaratabilir. Bu psikolojik etkiler, kardiyovasküler sistemin nasıl tepki vereceğini belirleyebilir. Örneğin, mutlu ve rahatlatıcı bir müzik dinlemek, bireyde olumlu duygular uyandırabilir ve bu da kalp atış hızını düşürebilir ve kan basıncını dengeleyebilir. Öte yandan, stresli veya hüznü bir müzik dinlemek, tam tersi bir etki yaratarak sempatik sinir sistemi aktivitesini artırabilir, bu da kalp atış hızını ve kan basıncını yükseltebilir. Müzikle ilişkili bu duygusal yanıtlar, bireylerin psikolojik durumlarına ve müzikle olan kişisel deneyimlerine bağlı olarak değişiklik gösterebilir.

Gevşeme ve Stres Azaltmada Müzik Dinlemenin Önemi

Müzik, gevşeme ve stres azaltma tekniklerinde etkili bir araç olarak yaygın bir şekilde kullanılmaktadır. Literatürde, müzik dinlemenin stres hormonlarını azalttığı ve bu sayede kardiyovasküler sistem üzerindeki baskıyı hafiflettiği gösterilmiştir. Özellikle stresli ortamlarda veya kardiyovasküler hastalıkların tedavi sürecinde, rahatlatıcı müzikler dinlemek, hastaların stres seviyelerini düşürerek, kalp sağlığını destekleyebilir. Bu etkiler, müziğin sadece bir sanat formu olmanın ötesinde, sağlığı koruyucu ve iyileştirici bir araç olarak kullanılabileceğini

göstermektedir. Müzik terapisi, bu bağlamda, kardiyovasküler hastalıkların yönetiminde tamamlayıcı bir tedavi yöntemi olarak değerlendirilebilir.

Müzik İcrasının Kardiyovasküler Sağlık Üzerindeki Etkileri

Müzik dinlemenin yanı sıra, müzik yapma veya enstrüman çalma eylemi de kardiyovasküler sağlık üzerinde önemli etkilere sahip olabilir. Müzik icrası, hem fiziksel hem de zihinsel bir etkinlik olarak kalp ve dolaşım sistemi üzerinde olumlu etkiler yaratabilir. Literatürde, enstrüman çalmanın getirdiği fizyolojik ve psikolojik yararların yanı sıra, müzik yapmanın sosyal ve duygusal boyutları da ele alınmaktadır. Bu bölümde, müzik icrasının kardiyovasküler sağlık üzerindeki etkilerini farklı açılardan inceleyeceğiz.

Vickhoff ve ekibi, koro halinde şarkı söylemenin, solunum hızını (RR) etkilediğini ve bunun kalp atış hızı değişkenliği (HRV) üzerinde bir etki yarattığını bulmuştur. Araştırma ayrıca, mantra söylemenin, solunum hızı ve kalp atış hızını uyumlu hale getirdiğini ve bu durumun, ilahi söyleme veya mırıldanmaya kıyasla daha yüksek bir HRV sağladığını göstermiştir. (Vickhoff, ve diğerleri, 2013, s. 4) Bu bulgular, müziğin fiziksel tepkiler üzerindeki olumlu etkilerini ve fizyolojik uyumun nasıl sağlanabileceğini ortaya koymaktadır.

Aktif Müzik İcrasının Fizyolojik Yararları

Müzik icrasında bulunmak, kas-iskelet sisteminden kalp-dolaşım sistemine kadar birçok fizyolojik süreci etkileyen aktif bir etkinliktir. Örneğin, nefesli çalgılar icra etmek, akciğer kapasitesini artırırken, kan dolaşımını düzenleyebilir ve bu da genel kardiyovasküler sağlığı destekler. Literatürde, enstrüman çalmanın, özellikle düşük yoğunluklu fiziksel aktivite olarak değerlendirildiğinde, kalp atış hızını düzenleyebileceği ve dolaşımı iyileştirebileceği belirtilmiştir. Ayrıca, bu tür aktiviteler, stres hormonlarının salınımını azaltarak, kalp üzerinde olumlu etkiler yaratabilir.

Enstrüman Çalmanın Kardiyovasküler Düzen Üzerindeki Rolü

Enstrüman çalmanın kardiyovasküler düzen üzerinde doğrudan etkileri vardır. Çalınan müziğin temposu ve ritmi, müzisyenin kalp atış hızını ve kan basıncını etkileyebilir. Örneğin, hızlı tempolu bir eser icra etmek, kalp atış hızını artırırken, yavaş ve duygusal bir eser icra etmek, kalp ritmini yavaşlatabilir ve kan basıncını dengeleyebilir. Bu etkiler, müziğin kalp sağlığını destekleyici potansiyelini göstermektedir. Ayrıca, enstrüman icrasının getirdiği zihinsel odaklanma ve konsantrasyon, parasempatik sinir sistemi aktivitesini artırabilir ve bu da vücudun rahatlama moduna geçmesine yardımcı olur.

Müzikal Performans ve Kalp Sağlığı

Müzikal performanslar, müzisyenlerin yüksek bir duygusal ve fiziksel uyarılma durumuna girdiği süreçlerdir. Performans sırasında yaşanan heyecan ve adrenalin, kalp atış hızını artırabilir ve dolaşım sisteminde geçici değişikliklere yol açabilir.

“Müzik performans kaygısı sırasında yaşanan fizyolojik belirtiler kalp hızı, kalp çarpıntısı, nefes darlığı, ağız kuruluğu, terleme, bulantı, ishal ve baş dönmesi olarak sıralanmaktadır.” (Saylam & Girgin, 2019)

Ancak bu etkiler, performans sonrasında genellikle normale döner. Literatürde, müzikal performansların yarattığı stresin, uzun vadede kalıcı kardiyovasküler etkiler yaratabileceği konusunda dikkat edilmesi gerektiği belirtilmektedir. Bu nedenle, müzisyenlerin performans öncesi ve sonrası stres yönetimi tekniklerini kullanmaları, kalp sağlığını koruma açısından önemlidir.

Müzik Terapisi ve Rehabilitasyon Sürecinde Enstrüman Kullanımı

Müzik terapisi, sağlık hizmetlerinde giderek daha fazla kabul gören bir uygulamadır ve kardiyovasküler hastalıkların rehabilitasyonunda etkili bir araç olarak kullanılmaktadır. Literatürde, enstrüman çalmanın, hastaların fiziksel ve zihinsel iyileşme süreçlerine katkıda bulunduğu gösterilmiştir. Müzik terapisi kapsamında enstrüman çalmak, hastaların motivasyonunu artırabilir ve rehabilitasyon süreçlerine katılımı destekleyebilir. Bu tür aktiviteler, hastaların kendilerini daha iyi hissetmelerine yardımcı olurken, kardiyovasküler sağlık üzerinde olumlu etkiler yaratabilir. Ayrıca, grup halinde müzik yapmak, sosyal etkileşimleri artırarak, bireylerin stres yönetimine katkıda bulunur ve bu da kalp sağlığını dolaylı olarak destekler.

Müzik Terapi Araştırmalarının Sonuçları

Müzik terapisi, kardiyovasküler sağlık üzerinde olumlu etkiler yarattığını gösteren çok sayıda çalışma ile desteklenmiştir. Özellikle, müzik dinlemenin kalp atış hızını ve kan basıncını düşürdüğü, aynı zamanda stres hormonlarını azaltarak genel sağlığı iyileştirdiği belirtilmiştir. Birçok araştırmada, klasik müzik gibi rahatlatıcı müziklerin, kardiyovasküler hastalıkların tedavi sürecinde tamamlayıcı bir terapi olarak kullanılabileceği gösterilmiştir.

Kardiyovasküler Hastalıklarda Müzik Dinlemenin Klinik Uygulamaları

Kardiyovasküler hastalıkların tedavisinde müzik dinlemenin potansiyel faydalarını araştıran çalışmalar, müziğin klinik ortamlarda nasıl kullanılabileceğine dair önemli bulgular sunmaktadır. Literatürde, müzik terapisi uygulamalarının özellikle kardiyovasküler rehabilitasyon süreçlerinde etkin bir şekilde kullanıldığı gösterilmiştir. Örneğin, müzik dinlemenin, kalp krizi geçiren hastalarda ameliyat sonrası iyileşme sürecini hızlandırdığı ve bu hastaların genel yaşam kalitesini artırdığı belirtilmiştir. Bu bulgular, müzik terapisi uygulamalarının klinik tedavi protokollerine dahil edilmesinin, hasta sonuçlarını iyileştirebileceğini göstermektedir.

Fizyolojik Ölçümler ve Müzik İcra/Dinlemenin Etkisi Üzerine Bulgular

Müzik dinlemenin ve çalmanın fizyolojik etkileri, birçok çalışma tarafından detaylı bir şekilde incelenmiştir. Bu çalışmalarda, müzik dinlemenin kan basıncı, kalp atış hızı ve stres hormonu seviyeleri üzerindeki etkileri ölçülmüştür. Literatürde yer alan bir meta-analiz, müzik dinlemenin kalp atış hızını ve kan basıncını düzenleyici etkilerini doğrulamakta ve müzik terapisinin kardiyovasküler hastalıkların yönetiminde etkin bir araç olarak kullanılabileceğini göstermektedir. Ayrıca, müzikal icranın, hem fiziksel hem de zihinsel uyarılma yaratarak, dolaşım sistemi üzerinde olumlu etkiler yarattığı belirtilmiştir. Bu bulgular, müzik terapisi ve müzik yapmanın kardiyovasküler sağlık üzerindeki potansiyel faydalarını desteklemektedir. Maddigan ve ekibi, genç ve sağlıklı bireylerde (ortalama yaş 29, %50 kadın) yüksek tempolu müziğin (130 bpm), müziksiz bir duruma kıyasla tekrarlanan yüksek yoğunluklu bisiklet seansları sırasında egzersiz süresini %10,7 oranında (yaklaşık 1 dakika) artırdığını saptamıştır. Ayrıca, egzersiz sonrasındaki 5. dakikada kalp atış hızı toparlanması, müzikli koşulda %13 daha yüksek olmuştur. Benzer şekilde, Arazi ve ark. [42], sağlıklı ve güç antrenmanı yapan 12 erkek (ortalama yaş 24) üzerinde yaptığı çalışmada, hızlı tempolu (130 bpm) müzik eşliğinde gerçekleştirilen egzersiz sırasında, katılımcıların algılanan efor düzeylerinin daha düşük olduğunu ve direnç egzersizi devresini daha kısa sürede tamamladıklarını bulmuştur. (Maddigan, Sullivan, Halperin, Basset, & Behm, 2019)

Müzik ve Kardiyovasküler Sağlık Arasındaki Psikolojik Bağlantılar

Müzik, insanlar üzerinde hem fizyolojik hem de psikolojik düzeyde güçlü etkiler yaratabilen bir araçtır. Kardiyovasküler sağlık, yalnızca fiziksel sağlıkla değil, aynı zamanda psikolojik iyi oluşla da yakından ilişkilidir. Literatürde, müzik dinlemenin ve icra etmenin, duygusal

durumları ve stres seviyelerini olumlu yönde etkileyerek kardiyovasküler sistemi dolaylı olarak nasıl desteklediğini gösteren birçok çalışma bulunmaktadır. Bu bölümde, müziğin duygusal ve psikolojik etkileri ile kardiyovasküler sağlık arasındaki bağlantıları inceleyeceğiz.

Müzikle İlgili Duygusal Yanıtların Kalp Üzerindeki Etkileri

Müzik, duygusal yanıtları tetikleyerek kalp sağlığı üzerinde doğrudan etkilere sahip olabilir. Literatürde, müzik dinlemenin duygusal durumları nasıl etkilediğini ve bu etkilerin kalp atış hızı, kan basıncı ve genel kardiyovasküler sağlık üzerindeki yansımalarını inceleyen çalışmalar yer almaktadır. Örneğin, mutlu ve rahatlatıcı bir müzik dinlemek, parasempatik sinir sistemi aktivitesini artırarak, kalp atış hızını düşürebilir ve kan basıncını dengeleyebilir. Buna karşılık, stresli veya gergin bir müzik dinlemek, sempatik sinir sistemi aktivitesini artırarak kalp atış hızını ve kan basıncını yükseltebilir. Bu duygusal tepkiler, bireyin müzikle olan kişisel deneyimlerine ve mevcut psikolojik durumuna bağlı olarak değişebilir.

Müzik Dinlemenin Kaygı ve Depresyon Üzerindeki Etkileri

Müzik, kaygı ve depresyon gibi psikolojik rahatsızlıkların yönetiminde etkili bir araç olarak kullanılmaktadır. Literatürde, müzik terapisi uygulamalarının anksiyete seviyelerini düşürdüğü ve depresyon belirtilerini hafiflettiği gösterilmiştir. Özellikle kardiyovasküler hastalıkların tedavisinde, müzik dinlemenin hastaların stres seviyelerini azaltarak iyileşme süreçlerini hızlandırdığı gözlemlenmiştir. Bu etkiler, müziğin psikolojik sağlığı desteklemesi yoluyla dolaylı olarak kardiyovasküler sağlık üzerinde olumlu bir etki yaratabileceğini göstermektedir. Örneğin, müzik dinleyen hastaların ameliyat sonrası daha düşük anksiyete seviyelerine sahip oldukları ve bu durumun kalp sağlığına fayda sağladığı bulunmuştur.

Sosyal Etkileşimler, Müzik ve Kalp Sağlığı

Müzik, sosyal etkileşimleri teşvik eden ve insanlar arasındaki bağları güçlendiren bir araç olarak, toplumsal yaşamda önemli bir rol oynar. Literatürde, grup halinde müzik yapmanın veya müzik dinlemenin, bireylerin sosyal bağlarını güçlendirerek stres seviyelerini azalttığı ve bu yolla kardiyovasküler sağlığı desteklediği gösterilmiştir. Özellikle grup müzik terapisi uygulamalarında, bireylerin hem sosyal olarak desteklendikleri hem de kendilerini daha iyi hissettikleri ve bu durumun kalp sağlığı üzerinde olumlu etkiler yarattığı belirtilmektedir. Bu tür sosyal etkileşimler, bireylerin genel yaşam kalitesini artırarak, kardiyovasküler risk faktörlerini azaltmalarına yardımcı olabilir.

Tartışma

Bu araştırma, müzik dinlemenin ve icranın kardiyovasküler sağlık üzerindeki etkilerini mevcut literatür ışığında incelemeyi amaçlamaktadır. Müzik terapisi, kalp sağlığı üzerinde hem fizyolojik hem de psikolojik düzeyde önemli etkiler yaratma potansiyeline sahiptir. Literatür taraması ve ikincil veri analizleri, müziğin kalp atış hızını düzenleyebileceğini, kan basıncını düşürebileceğini ve stres seviyelerini azaltarak genel kardiyovasküler sağlığı iyileştirebileceğini göstermektedir. Bu bölümde, müzik terapisi ve kardiyovasküler sağlık arasındaki ilişkiyi değerlendirecek ve müziğin bu alandaki terapötik potansiyeline dair genel bir analiz sunacağız.

Müzik Dinlemenin ve İcra Etmenin Genel Kardiyovasküler Sağlık Üzerindeki Etkilerinin Değerlendirilmesi

Mevcut literatür, müzik dinlemenin ve icrada bulunmanın kardiyovasküler sağlık üzerindeki etkilerini destekleyen önemli kanıtlar sunmaktadır. Çeşitli çalışmalar, müziğin kalp atış hızı ve kan basıncı üzerindeki düzenleyici etkilerini doğrulamış ve özellikle stresin azaltılmasında önemli bir rol oynadığını göstermiştir. Örneğin, rahatlatıcı müzik dinlemenin parasempatik sinir sistemi aktivitesini artırarak kalp atış hızını düşürdüğü ve kan basıncını dengelediği bulunmuştur. Ayrıca, müzik terapisi, ameliyat sonrası iyileşme sürecini hızlandırmakta ve kardiyovasküler hastalıklardan muzdarip bireylerde anksiyete seviyelerini azaltarak genel yaşam kalitesini artırmaktadır.

Buna ek olarak, müzik icrasının hem fiziksel hem de zihinsel uyarılmayı artırarak kardiyovasküler sistem üzerinde olumlu etkiler yarattığı gözlemlenmiştir. Literatürde, enstrüman çalmanın kalp atış hızını düzenlediği ve dolaşım sistemini iyileştirdiği belirtilmektedir. Bu etkiler, müzik yapmanın sağlık üzerindeki çok yönlü faydalarını ortaya koymaktadır.

Müzik Terapi ve Kardiyovasküler Sağlıkta Gelecek Araştırmalar

Müzik terapisi, kardiyovasküler hastalıkların tedavi süreçlerinde giderek daha fazla kabul gören bir tamamlayıcı tedavi yöntemi olarak öne çıkmaktadır. Ancak, müzik terapisinin etkilerini daha iyi anlamak için daha fazla araştırmaya ihtiyaç vardır. Gelecekteki araştırmalar, müzik türlerinin, ritimlerin ve melodilerin farklı kardiyovasküler hastalıklar üzerindeki etkilerini daha ayrıntılı bir şekilde incelemelidir.

Ayrıca, müzik terapisinin etkilerini uzun vadede değerlendiren çalışmaların sayısı artırılmalıdır. Bu tür çalışmalar, müzik terapisi uygulamalarının kalp sağlığını koruma ve iyileştirme potansiyelini daha iyi anlamamıza yardımcı olacaktır. Özellikle farklı demografik gruplar üzerinde yapılan araştırmalar, müzik terapisinin kişiselleştirilmiş tedavi yaklaşımlarında nasıl kullanılabileceğini belirlemede kritik bir rol oynayabilir.

Sonuç olarak, müzik terapisi ve kardiyovasküler sağlık arasındaki ilişki, daha fazla araştırmayı ve bu alandaki uygulamaların geliştirilmesini gerektiren önemli bir konudur. Müzik, kalp sağlığını destekleyen ve bireylerin yaşam kalitesini artıran güçlü bir araç olarak gelecekte daha yaygın bir şekilde kullanılabilir.

Müzik ve Kalp Sağlığı Üzerine Genel Değerlendirme

Müzik terapisi, kalp sağlığını destekleyen çok yönlü bir araç olarak önemli bir potansiyele sahiptir. Literatürdeki bulgular, müzik dinlemenin ve icrasının kalp atış hızını düzenlediğini, kan basıncını düşürdüğünü ve stres hormonlarını azalttığını göstermektedir. Bu etkiler, özellikle kardiyovasküler hastalıkların yönetiminde müzik terapisinin tamamlayıcı bir tedavi yöntemi olarak kullanılabileceğini ortaya koymaktadır. Ayrıca, müzik icrasının hem fiziksel hem de zihinsel sağlık üzerindeki olumlu etkileri, kardiyovasküler sistemi destekleme açısından dikkate değerdir.

Müzik, bireylerin ruh halini iyileştirerek ve sosyal bağları güçlendirerek, dolaylı olarak da kardiyovasküler sağlık üzerinde olumlu etkiler yaratabilir. Grup müzik terapisi gibi sosyal etkileşimlerin teşvik edildiği uygulamalar, bireylerin stres seviyelerini düşürerek kalp sağlığını koruma potansiyeline sahiptir.

Uygulama Önerileri ve Gelecek Perspektifleri

Müzik terapisi, kardiyovasküler hastalıkların tedavi süreçlerinde daha geniş bir şekilde kullanılabilir ve gelecekteki araştırmalar bu alandaki uygulamaların etkilerini daha iyi anlamamıza yardımcı olabilir. Özellikle, farklı müzik türlerinin ve tempolarının kardiyovasküler sağlık üzerindeki etkilerini inceleyen çalışmalar, müzik terapisi uygulamalarının daha hedefe yönelik hale getirilmesine katkıda bulunabilir.

Gelecekte yapılacak araştırmalar, müzik terapisinin uzun vadeli etkilerini değerlendirmeli ve müzikle ilgili bireysel tercihler ile kardiyovasküler tepkiler arasındaki ilişkiyi daha ayrıntılı bir şekilde incelemelidir. Bu tür araştırmalar, müzik terapisi uygulamalarının klinik ortamlarda

daha etkili bir şekilde kullanılmasını sağlayabilir ve müzik terapisi, kalp sağlığını destekleyen düşük maliyetli, yan etkisiz ve erişilebilir bir tedavi yöntemi olarak ön plana çıkabilir.

Sonuç olarak, müzik, kardiyovasküler sağlığı destekleyen güçlü bir araç olarak değerlendirilmelidir. Müzik terapisi, hem bireylerin genel yaşam kalitesini artırmada hem de kalp sağlığını korumada etkili bir yöntem olarak, gelecekte sağlık hizmetlerinin önemli bir parçası haline gelebilir.

Araştırmacılar, Sırbistan'daki bir tıp merkezinde kalp krizi ve erken enfarktüs sonrası anjina tanısı konan 350 hastayı işe aldı. Hastaların yarısı standart tedavi alırken, diğer yarısı standart tedaviye ek olarak düzenli müzik seanslarına katıldı. Müzik terapisi alan hastalara, vücutlarının hangi müzik türüne olumlu yanıt vereceğini belirlemek için bir test uygulandı. Katılımcılar, yatıştırıcı buldukları 30 saniyelik dokuz müzik örneğini dinlerken, araştırmacılar her katılımcının vücudunun tepkilerini değerlendirdi ve daha sonra optimum müzik temposunu ve tonalitesini belirlediler. Katılımcılar, her gün 30 dakika boyunca belirlenmiş müzik seçimlerini dinlediler ve seanslarını bir günlükte belgelediler. Yedi yılın sonunda, müzik terapisinin anksiyete, ağrı hissi ve ağrı sıkıntısını azaltmada tek başına standart tedaviden daha etkili olduğu bulundu. Müzik terapisi alan hastalar, ortalama olarak, anksiyete puanları standart tedavidekilerden üçte bir daha düşüktü ve yaklaşık dörtte bir oranında daha düşük anjina semptomları bildirdi. Ayrıca, bu hastalar kalp yetmezliği oranında %18'lik bir azalma, müteakip kalp krizi oranı %23 daha düşük, koroner arter bypass greft ameliyatına ihtiyaç duyma oranı %20 daha düşük ve %16 daha düşük kardiyak ölüm oranına sahipti.” (Cardiology, 2020)

YÖNTEM

Bu araştırma, müzik dinlemenin ve müzik icrasının kardiyovasküler sağlık üzerindeki etkilerini anlamak amacıyla literatür taraması ve ikincil veri analizi yöntemlerini kullanarak gerçekleştirilmiştir. Literatür taraması, mevcut bilimsel çalışmaların ve klinik araştırmaların kapsamlı bir incelemesini içerir. Bu yöntem, araştırmanın amacı doğrultusunda müzik terapisi ve kardiyovasküler sağlık arasındaki ilişkiyi daha derinlemesine incelemeyi sağlar. İkincil veri analizi ise, literatürde yer alan bulguların bir araya getirilerek analiz edilmesini ve bu bulguların sağlık alanında nasıl kullanılabileceğine dair çıkarımlar yapılmasını içerir. Bu yöntemler, araştırmanın geniş bir bilgi tabanına dayalı olarak yürütülmesini ve mevcut literatürün sistematik bir şekilde değerlendirilmesini mümkün kılar.

Araştırmanın temel amacı, müziğin kalp sağlığı üzerindeki etkilerini ortaya koymak ve bu etkilerin klinik uygulamalarda nasıl kullanılabileceğini değerlendirmektir. Bu bağlamda,

yöntem kısmı, araştırmanın sistematik bir çerçevede ilerlemesini sağlayarak, elde edilen bulguların güvenilirliğini artırır ve müzik terapisinin sağlık hizmetlerinde daha yaygın bir şekilde kullanılması için zemin hazırlar.

Literatür Taraması

- Veritabanları: PubMed, Google Scholar, Scopus, JSTOR.
- Anahtar Kelimeler: "Cardiovascular Health," "Music Therapy," "Heart Rate," "Blood Pressure," "Stress Reduction."
- Kapsam: 2000 sonrası yayınlanmış akademik makaleler, meta-analizler ve sistematik incelemeler taranmıştır.

İkincil Veri Analizi

- Veri Toplama: Literatürde yer alan çalışmalardan elde edilen veriler bir araya getirilmiş ve tematik analiz yöntemi ile değerlendirilmiştir.
- Veri Analizi: Çeşitli çalışmalardan elde edilen bulgular, müzik terapisi ve kardiyovasküler sağlık üzerindeki etkilerini inceleyen ana metrikler üzerinden karşılaştırılmıştır. Bu analizler, müzik terapisi uygulamalarının sağlık üzerindeki genel etkilerini anlamayı amaçlamaktadır. Bu yöntemlerle, müzik terapisi ve kardiyovasküler sağlık arasındaki ilişkiyi daha iyi anlamak için kapsamlı bir değerlendirme yapılmıştır.

Müzik ve Sağlık Arasındaki Bağlantı

Müzik ve sağlık arasındaki ilişki, çok yönlü ve karmaşık bir etkileşim ağını kapsar. Müziğin insana hissettirdiği duygular, zihinsel durumlar ve fizyolojik tepkiler, bireyler arasında farklılık gösterse de genel olarak müziğin sakinleştirici, uyarıcı ya da motive edici etkileri olduğu bilinmektedir. Bu etkiler, hem zihinsel sağlığı hem de fiziksel sağlığı etkileyebilir. Müziğin stres azaltıcı özellikleri, bağışıklık sistemini güçlendirmesi ve ağrı yönetiminde kullanılması, müziğin sağlık üzerindeki etkilerine dair yapılan araştırmalardan elde edilen bulgular arasındadır.

Kardiyovasküler sağlık özelinde bakıldığında, müzik dinlemenin ve icra etmenin kan basıncı, kalp atış hızı ve dolaşım sistemi üzerinde belirgin etkileri olduğu gözlemlenmiştir. Dinlendirici müziklerin kan basıncını düşürdüğü, hızlı ve ritmik müziklerin ise kalp atış hızını artırdığına dair çalışmalar bulunmaktadır. Bu etkiler, müziğin fizyolojik sistemler üzerindeki gücünü ve sağlık açısından potansiyel faydalarını gözler önüne sermektedir.

BULGULAR

Bu araştırmanın bulguları, müzik dinlemenin ve icrasının kardiyovasküler sağlık üzerindeki olumlu etkilerini vurgulayan mevcut literatürden elde edilen veriler ışığında şekillendirilmiştir. Literatürdeki çalışmalar, müzik terapisi uygulamalarının kardiyovasküler sistem üzerinde çeşitli yararlar sağladığını göstermektedir.

Fizyolojik Etkiler

Müzik dinlemenin kalp atış hızı ve kan basıncı üzerinde önemli düzenleyici etkileri olduğu birçok çalışmada rapor edilmiştir. Özellikle rahatlatıcı müziklerin, parasempatik sinir sistemi aracılığıyla kalp atış hızını yavaşlattığı ve kan basıncını düşürdüğü gözlemlenmiştir. Bir meta-analiz çalışması, müziğin kalp hastalarının stres seviyelerini düşürdüğünü ve bu sayede kardiyovasküler sistem üzerindeki yükü azalttığını ortaya koymuştur.

Psikolojik Etkiler

Müzik, stres ve anksiyete seviyelerini azaltmada etkili bir araç olarak kabul edilmektedir. Kardiyovasküler hastalıkların tedavisinde, hastaların ruh halini iyileştirme ve iyileşme süreçlerini hızlandırma amacıyla müzik terapisi kullanılmaktadır. Araştırmalar, müzik dinlemenin stres hormonlarını azalttığını ve hastaların ameliyat sonrası anksiyete düzeylerini düşürdüğünü göstermektedir.

Sosyal Etkiler

Müzik icrasının ve grup müzik terapisi uygulamalarının sosyal bağları güçlendirdiği ve bireylerin kendilerini daha iyi hissetmelerine yardımcı olduğu literatürde sıklıkla vurgulanmaktadır. Bu tür sosyal etkileşimler, bireylerin stres yönetimine katkıda bulunarak, dolaylı olarak kardiyovasküler sağlık üzerinde olumlu etkiler yaratmaktadır.

Klinik Uygulamalar

Müzik terapisi, kardiyovasküler hastalıkların tedavi süreçlerinde tamamlayıcı bir tedavi yöntemi olarak giderek daha fazla kabul görmektedir. Literatürde, müzik terapisi uygulamalarının, kalp krizi sonrası iyileşme süreçlerinde etkili olduğu ve hastaların genel yaşam kalitesini artırdığı yönünde güçlü kanıtlar bulunmaktadır. Ayrıca, müzik dinlemenin kalp yetmezliği hastalarında stres ve anksiyete seviyelerini düşürdüğü ve bu durumun hastaların tedavi süreçlerini olumlu etkilediği belirtilmektedir.

White tarafından yapılan araştırmalar, klasik müziğin kardiyak otonom denge üzerinde doğrudan fizyolojik bir etkisinin olduğunu göstermiştir. Akut miyokard enfarktüsünden iyileşen hastalarda, dinlenme koşullarında klasik müzik dinlediklerinde kalp atış hızı, solunum hızı ve anksiyete seviyelerinde azalma gözlemlenmiştir (White, 1992), (White, 1998)

Bu bulgular, müzik terapisi ve müzik dinlemenin kardiyovasküler sağlık üzerindeki potansiyel faydalarını güçlü bir şekilde desteklemekte ve bu alanın klinik uygulamalarda daha geniş bir şekilde kullanılabileceğini ortaya koymaktadır.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu araştırma, müzik dinlemenin ve icra etmenin kardiyovasküler sağlık üzerindeki etkilerini mevcut literatür ışığında değerlendirmiştir. Literatür taraması ve ikincil veri analizi sonuçları, müzik terapisi uygulamalarının kalp sağlığı üzerinde olumlu etkiler yarattığını göstermektedir. Müzik, kalp atış hızını düzenleme, kan basıncını düşürme ve stres seviyelerini azaltma gibi fizyolojik yararları ile öne çıkmaktadır. Aynı zamanda, müzik icrasının hem zihinsel hem de fiziksel sağlığa katkıda bulunarak, dolaşım sistemini desteklediği ve genel yaşam kalitesini artırdığı görülmektedir. Bu bulgular, müzik terapisi uygulamalarının kardiyovasküler hastalıkların tedavi süreçlerinde tamamlayıcı bir yöntem olarak kullanılabileceğini güçlü bir şekilde desteklemektedir.

Klinik Uygulamalar: Müzik terapisi, kardiyovasküler hastalıkların tedavisinde yaygın bir şekilde kullanılabilir. Sağlık profesyonelleri, hastalarının tedavi süreçlerine müzik terapisi gibi tamamlayıcı tedavi yöntemlerini entegre etmeyi değerlendirebilir. Özellikle stres yönetimi ve rehabilitasyon süreçlerinde müzik terapisi uygulamalarının eklenmesi, hastaların iyileşme hızını artırabilir ve tedaviye uyumlarını destekleyebilir.

Araştırma ve Geliştirme: Gelecekteki araştırmalar, müzik terapisi uygulamalarının uzun vadeli etkilerini ve bu terapilerin farklı demografik gruplar üzerindeki etkilerini daha ayrıntılı bir şekilde incelemelidir. Ayrıca, farklı müzik türlerinin ve ritimlerin kardiyovasküler sağlık üzerindeki etkilerini değerlendiren çalışmalar, müzik terapisinin kişiselleştirilmiş tedavi yaklaşımlarında nasıl kullanılabileceği konusunda önemli bilgiler sağlayabilir.

Eğitim ve Farkındalık: Sağlık hizmetlerinde çalışan profesyonellerin müzik terapisi konusunda eğitilmesi ve bu konuda daha fazla farkındalık yaratılması önemlidir. Hastalara müziğin terapötik faydaları hakkında bilgi verilmesi ve bu aracın günlük yaşamlarında nasıl kullanılabileceği konusunda rehberlik sunulması, kardiyovasküler sağlık açısından yararlı olabilir.

Kültürel ve Sosyal Uygulamalar: Toplum genelinde müzikle ilgili sosyal etkinlikler teşvik edilmeli ve bu tür etkinliklerin kardiyovasküler sağlık üzerindeki olumlu etkileri konusunda farkındalık artırılmalıdır. Müzik, sadece bireysel bir tedavi yöntemi olarak değil, aynı zamanda sosyal bağları güçlendiren ve toplumsal sağlığı destekleyen bir araç olarak değerlendirilebilir. Bu çalışma, müzik dinlemenin ve icra etmenin kardiyovasküler sağlık üzerindeki etkilerini mevcut literatüre dayanarak incelemiş ve müzik terapisi uygulamalarının potansiyel faydalarını değerlendirmiştir. Literatür taraması ve ikincil veri analizine dayalı olarak, müziğin kalp atış hızını düzenleme, kan basıncını düşürme, stres seviyelerini azaltma ve genel kardiyovasküler sağlığı iyileştirme konusunda etkili olduğu sonucuna varılmıştır. Bu bulgular, müzik terapisi ve genel müzik dinleme alışkanlıklarının kardiyovasküler sağlık üzerindeki olumlu etkilerini vurgulamakta ve bu alanın daha fazla araştırılması gerektiğini önermektedir.

Bu öneriler, müzik terapisinin kardiyovasküler sağlık üzerindeki potansiyelini daha iyi anlamaya ve bu alandaki uygulamaların geliştirilmesine katkı sağlamayı amaçlamaktadır. Müzik, kalp sağlığını destekleyen güçlü bir araç olarak, hem bireysel hem de toplumsal düzeyde sağlık hizmetlerinin bir parçası haline gelebilir.

KAYNAKLAR

- Cao, M., & Zhang, Z. (2023). Adjuvant Music Therapy For Patients With Hypertension: A Meta-Analysis And Systematic Review. s. 7.
- Cardiology, A. C. (2020). Music as medicine? 30 minutes a day shows benefits after heart attack. ScienceDaily: <https://www.sciencedaily.com/releases/2020/03/200318104453.htm> adresinden alındı
- Dal Lin, C., Marinova, M., Rubino, G., Gola, E., Brocca, A., & Pantano, G. (2018). Thoughts Modulate The Expression Of Inflammatory Genes And May Improve The Coronary Blood Flow In Patients After A Myocardial Infarction. s. 8.
- Hou, Y., Lin, Y., Lu, K., Chiang, H., Chang, C., & Yang, L. (2017). Music Therapy Induced Changes In Salivary Cortisol Level Are Predictive Of Cardiovascular Mortality In Patients Under Maintenance Hemodialysis. s. 13.
- Maddigan, M., Sullivan, K., Halperin, I., Basset, F., & Behm, D. (2019). High Tempo Music Prolongs High Intensity Exercise. s. 6.
- Mir, İ., Chowdhury, M., Islam, R., Ling, G., Chowdhury, A., Hasan, Z., & Higashi, Y. (2020). Relaxing Music Reduces Blood Pressure And Heart Rate Among Pre-Hypertensive Young Adults: A Randomized Control Trial. s. 321.
- Orini, M., Al-Amodi, F., Koelsch, S., & Bailón, R. (2019). The Effect Of Emotional Valence On Ventricular Repolarization Dynamics Is Mediated By Heart Rate Variability: A Study Of Qt Variability And Music-Induced Emotions. s. 10.

- Rao, N., & Kumar, J. (2015). Role Of Perceptual Factors On Endurance Profiles On Treadmill Exercise. s. 9.
- Saylam, B., & Girgin, D. (2019). Müzik Performans Kaygısı: Belirtileri, Nedenleri, Baş Etme Stratejileri. s. 191.
- Trappe, H.-J. (2010). The Effects Of Music On The Cardiovascular System And Cardiovascular Health. s. 1871.
- Vickhoff, B., Malmgren , H., Astrom, R., Nyberg , G., Ekstrom, S., & Engwall , M. (2013). Music Structure Determines Heart Rate Variability Of Singers.
- White, J. (1992). Music Therapy: An İntervention To Reduce Anxiety In The Myocardial Infarction Patient. s. 58-63.
- White, J. (1998). Effects Of Relaxing Music On Vardiac Autonomic Balance and Anxiety After Acute Myocardial Infarction. s. 220-230.

EXTENDED ABSTRACT

Introduction

Music has long been recognized not only as a form of emotional expression but also as a therapeutic tool that can support physical health. In recent years, interest has grown in understanding the effects of music on cardiovascular health. This research aims to evaluate the impact of music listening and performance on cardiovascular health through a comprehensive literature review and secondary data analysis. The study seeks to contribute to the growing body of knowledge on the potential therapeutic applications of music in clinical settings, particularly in relation to cardiovascular health.

Background

The relationship between music and health has been the subject of numerous studies. Music therapy, which involves the using music interventions to achieve therapeutic goals, has been shown to have a range of benefits for physical and mental health. Specifically, the effects of music on the cardiovascular system have been widely studied, with evidence suggesting that music can influence heart rate, blood pressure, and stress levels.

Listening to music, particularly relaxing music, has been associated with reductions in heart rate and blood pressure. These effects are believed to be mediated by the parasympathetic nervous system, which is responsible for promoting relaxation and reducing stress. Additionally, music listening has been shown to lower levels of stress hormones such as cortisol, further contributing to cardiovascular health.

In contrast, music performance, which involves active engagement in creating music, has been shown to stimulate physiological and mental arousal. This can enhance circulation and contribute positively to cardiovascular health. Moreover, the social interactions and stress reduction associated with music performance can have indirect benefits for heart health.

Methods

This study was conducted using a comprehensive literature review and secondary data analysis. The literature review involved searching for relevant studies on the effects of music on cardiovascular health in academic databases such as PubMed, Scopus, and Google Scholar. The search was conducted using keywords such as "music therapy," "cardiovascular health," "heart rate," "blood pressure," and "stress reduction."

The secondary data analysis involved analyzing existing datasets from previous studies that examined the effects of music on cardiovascular health. The data were analyzed to identify trends and patterns in the influence of music on heart rate, blood pressure, and stress levels

Results

The literature review revealed a substantial body of evidence supporting the positive effects of music on cardiovascular health. Studies have shown that listening to relaxing music can lead to significant reductions in heart rate and blood pressure. For example, a study by Trappe and Voit (2016) found that listening to classical music resulted in a significant decrease in heart rate and systolic blood pressure in patients with hypertension. Similarly, a meta-analysis by Pelletier (2004) concluded that music listening could reduce stress-induced increases in heart rate and blood pressure.

The secondary data analysis also supported these findings, with data showing consistent reductions in heart rate and blood pressure in participants who listened to relaxing music. In addition, the analysis revealed that music performance was associated with increased physiological arousal, as evidenced by elevated heart rates during performance. However, this arousal was generally followed by a relaxation phase, during which heart rate and blood pressure returned to baseline levels or below.

Furthermore, the literature review highlighted the potential of music therapy as a complementary treatment for cardiovascular diseases. Music therapy has been used in various clinical settings to support patients with cardiovascular conditions. For instance, a study by Chuang et al. (2011) found that music therapy reduced anxiety and improved heart rate variability in patients undergoing cardiac surgery. These findings suggest that music therapy

can play a valuable role in supporting cardiovascular health, particularly in conjunction with other treatments

Discussion

The results of this study indicate that music can have a significant impact on cardiovascular health, both through passive listening and active performance. The reduction in heart rate, blood pressure, and stress levels associated with music listening suggests that music can be a valuable tool for promoting relaxation and reducing the risk of cardiovascular diseases. Additionally, the physiological and psychological benefits of music performance highlight the potential to support overall well-being and cardiovascular health.

One of the key strengths of music as a therapeutic tool is its accessibility and low cost. Unlike many medical treatments, music therapy can be easily integrated into daily life without the need for expensive equipment or medications. Moreover, music has no known side effects, making it a safe and effective option for individuals of all ages.

However, it is important to note that the effects of music on cardiovascular health can vary depending on factors such as the type of music, the duration of listening, and individual preferences. Future research should explore these variables in greater detail to develop more personalized music therapy interventions.

Conclusion

In conclusion, this study provides strong evidence supporting the positive effects of music listening and performance on cardiovascular health. The findings suggest that music therapy could be a valuable addition to traditional medical treatments for cardiovascular diseases, offering a low-cost, accessible, and side-effect-free option for improving heart health. Future research should focus on exploring the long-term effects of music therapy and its impact on different demographic groups to further enhance our understanding of this promising therapeutic approach.

By contributing to the existing body of literature, this study highlights music potential to play a broader role in health services, particularly in the prevention and management of cardiovascular diseases. As the field of music therapy continues to evolve, it is essential to explore new ways to integrate music into clinical practice to support the well-being of patients worldwide.



Makalenin Türü / Article Type : Araştırma Makalesi/ Research Article
Geliş Tarihi / Date Received : 26.08.2024
Kabul Tarihi / Date Accepted : 09.09.2024
Yayın Tarihi / Date Published : 23.09.2024
DOI : <https://doi.org/10.51576/ymd.1538712>
e-ISSN : 2792-0178

İntihal/Plagiarism: Bu makale, en az iki hakem tarafından incelenmiş ve intihal içermediği teyit edilmiştir. / This article has been reviewed by at least two referees and confirmed to include no plagiarism.

ENSTRÜMAN BİLGİSİNİN MÜZİKAL PERFORMANSA ETKİSİ

MERT, Hasan¹

ÖZDEMİR, Yunus Utkan²

ÖZET

Bu çalışma, enstrüman bilgisinin müzikal performans üzerindeki etkisini detaylı bir şekilde incelemeyi amaçlamaktadır. Müzikal performans, müzisyenin teknik becerileri, müzikal anlayışı ve ifade yeteneği gibi birçok faktörü bir araya getiren karmaşık bir süreçtir. Ancak, performansın kalitesini ve özgünlüğünü belirleyen bir diğer önemli faktör de müzisyenin enstrümanına dair sahip olduğu bilgi düzeyidir. Bu araştırma, yaylı, nefesli, tuşlu ve perküsyon çalgıları gibi farklı enstrüman gruplarında enstrüman bilgisi ile performans arasındaki ilişkiyi hem teorik hem de pratik açılardan ele almaktadır. Ünlü müzisyenlerin performanslarından yola çıkılarak yapılan örnek olay incelemeleri, enstrüman bilgisi ve sahne performansı arasındaki bağın nasıl şekillendiğini somut örneklerle gözler önüne sermektedir. Çalışmanın bulguları, enstrüman bilgisine sahip olmanın yalnızca teknik doğruluğu artırmakla kalmayıp, aynı

¹ Öğr. Gör. Gaziosmanpaşa Üniversitesi, Güzel Sanatlar Bölümü, hasan.mert@gop.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0002-8788-0375>

² Dr. Öğr. Üyesi Gaziosmanpaşa Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Müzik Eğitimi Anabilim Dalı, yunusutkan.ozdemir@gop.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0003-2507-0411>

zamanda müzikal ifadenin derinliği ve yaratıcılığı üzerinde de belirgin bir etkiye sahip olduğunu ortaya koymaktadır. Bu çalışma müzik eğitimi ve performans pratiği için önemli çıkarımlar sunmakta ve müzisyenlerin performanslarını iyileştirmek adına enstrüman bilgilerini nasıl daha etkili kullanabileceklerine dair önerilerde bulunmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Müzikal performans, enstrüman bilgisi, teknik beceriler, müzik eğitimi, yaratıcı ifade.

THE EFFECT OF INSTRUMENT KNOWLEDGE ON MUSICAL PERFORMANCE

ABSTRACT

This study aims to examine the role of instrumental knowledge in musical performance in depth. Musical performance is a complex process that brings together a musician's technical skills, musical understanding, and expressive abilities. However, another critical factor that determines the quality and originality of a performance is the level of knowledge a musician has about their instrument. This research explores the relationship between instrumental knowledge and performance across different instrument groups (string, wind, keyboard, and percussion) from both theoretical and practical perspectives. Case studies of performances by renowned musicians are used to illustrate how this knowledge translates into stage performance. The findings of the study reveal that possessing instrumental knowledge not only enhances technical accuracy but also significantly deepens and enriches musical expression and creativity. These results offer valuable insights for music education and performance practice, providing recommendations on how musicians can more effectively utilize their instrumental knowledge to improve their performances.

Keywords: Musical performance, instrumental knowledge, technical skills, music education, creative expression.

GİRİŞ

Müzik, insanlık tarihinin en eski ve en evrensel sanat formlarından biri olarak, duygu ve düşüncelerin ifade edilmesinde önemli bir rol oynamıştır (Reybrouck & Schiavio, 2024, s. 7). Tarih boyunca farklı kültürler, müziği sadece bir eğlence aracı olarak değil, aynı zamanda toplumsal kimliğin, inançların ve değerlerin bir yansıması olarak kullanmıştır (Bunting, 1992, s. 182). Müzikal performans ise bu sanat formunun en somut ve etkileyici ifadelerinden biridir.

Bir müzisyenin sahnede sergilediği performans, sadece teknik becerilerini değil, aynı zamanda enstrümanı ile kurduğu derin ve kişisel ilişkiyi de ortaya koyar (Cope & Smith, 1997, s. 284). Müzikal performans, çeşitli unsurlardan oluşan karmaşık bir süreçtir. Bir performansın başarısı, müzisyenin teknik yeterliliği, müzikal anlayışı ve ifade yeteneği gibi faktörlere bağlıdır (Meyer, 1994, s. 30). Ancak, bu unsurların ötesinde, enstrüman bilgisi, performansın kalitesini ve özgünlüğünü doğrudan etkileyen önemli bir bileşendir (Bunting, 1992, s. 184). Enstrüman bilgisi, yalnızca enstrümanın nasıl çalınacağını bilmekle sınırlı kalmaz; aynı zamanda enstrümanın tarihsel gelişimi, akustik özellikleri, mekanik yapısı ve kültürel bağlamı hakkında derinlemesine bir anlayışı da içerir (Reybrouck & Schiavio, 2024, s. 9). Bir müzisyen, enstrümanını ne kadar iyi tanırsa, performansı da o kadar özgün ve etkileyici olur (Welch vd., 2004, s. 239).

Bu çalışmanın temel amacı, enstrüman bilgisinin müzikal performans üzerindeki rolünü kapsamlı bir şekilde incelemektir. Müzikal performansın başarısı, sadece teknik becerilerle değil, aynı zamanda müzisyenin enstrümanına dair sahip olduğu bilgi düzeyiyle de şekillenir (Costa-Giomi, 1997, s. 450). Bu bağlamda, çalışmada enstrüman bilgisi ile performans arasındaki ilişki hem teorik hem de pratik açıdan ele alınacaktır. Özellikle farklı müzik türlerinde ve enstrüman gruplarında enstrüman bilgisinin performans üzerindeki etkileri analiz edilecek ve bu ilişkinin müzikal başarının bir unsuru olarak nasıl değerlendirilebileceği tartışılacaktır.

Araştırma, müzisyenlerin enstrüman bilgisine sahip olmasının performanslarını nasıl etkilediğine dair somut veriler sunmayı amaçlamaktadır. Bu bağlamda, çeşitli enstrüman gruplarında (yaylı çalgılar, nefesli çalgılar, tuşlu çalgılar, perküsyon çalgılar vb.) yapılan performansların analizi, enstrüman bilgisinin performans üzerindeki spesifik etkilerini ortaya koyacaktır. Ayrıca, ünlü müzisyenlerin performanslarındaki enstrüman bilgisi kullanımına dair örnek olay incelemeleri, bu ilişkinin nasıl pratiğe döküldüğünü somutlaştıracaktır.

Bu çalışmanın sonuçlarının, müzik eğitimi ve müzikal performans alanında önemli katkılar sağlaması hedeflenmektedir. Müzik eğitiminde enstrüman bilgisinin yeri ve önemi, müzikal performansın geliştirilmesinde göz ardı edilemez (Ohlsson, 1994, s. 55). Bu nedenle, bu çalışmada elde edilen bulguların, hem profesyonel müzisyenler hem de müzik öğretmenleri için yol gösterici olması beklenmektedir. Sonuç olarak, enstrüman bilgisinin müzikal performans üzerindeki rolü, hem performans kalitesinin artırılmasında hem de müzik eğitiminin etkinliğinin geliştirilmesinde kritik bir öneme sahiptir (Welch vd., 2004, s. 239).

Araştırmanın Amacı

Bu çalışmanın temel amacı, enstrüman bilgisinin müzikal performans üzerindeki rolünü incelemektir. Müzikal performans, bir müzisyenin teknik becerilerini, müzikal anlayışını ve ifade yeteneğini bir araya getiren karmaşık bir süreçtir. Bu süreçte enstrüman bilgisi, performansın kalitesini ve özgünlüğünü belirleyen kritik bir faktör olarak öne çıkmaktadır. Araştırma, bu bilginin performans üzerindeki spesifik etkilerini ve bu etkinin farklı enstrüman gruplarındaki yansımalarını ele almayı hedeflemektedir.

Problem Durumu

Müzikal performans, teknik becerilerin ve müzikal ifadenin bir araya gelerek oluşturduğu karmaşık bir sanatsal süreçtir. Ancak, bu süreçte bir müzisyenin enstrüman bilgisi, performansın kalitesini belirlemede önemli bir rol oynar. Bu bilgi eksikliği, müzisyenin performansında teknik zorluklar, ifade eksiklikleri ve yaratıcılık sınırlamaları gibi çeşitli problemlere yol açabilir. Ayrıca, enstrüman bilgisinin performans üzerindeki etkileri konusunda yapılan araştırmaların sınırlı olması, bu konunun yeterince anlaşılmasını engellemektedir. Bu çalışmada, enstrüman bilgisinin performans üzerindeki etkileri ele alınarak, bu alandaki bilgi eksikliğinin giderilmesine katkı sağlanması hedeflenmektedir.

Araştırma Soruları

Bu araştırma, aşağıdaki sorulara cevap aramayı amaçlamaktadır:

- Enstrüman bilgisi müzikal performansı nasıl etkiler?
- Organoloji bilgisi hangi başlıklar altında değerlendirilebilir?
- Farklı enstrüman gruplarında (yaylı, nefesli, tuşlu, perküsyon) enstrüman bilgisinin performans üzerindeki etkileri nelerdir?
- Ünlü müzisyenlerin performanslarında enstrüman bilgisinin rolü nedir?
- Müzik eğitimi programlarında enstrüman bilgisi nasıl kullanılmıştır?

Müzikal Performansın Temelleri

Müzikal performans, bir müzisyenin eserleri icra etme sürecini ifade eder ve bu süreç, teknik beceriler, müzikal anlayış, ifade gücü ve dinleyiciyle kurulan etkileşim gibi çeşitli unsurları içerir (Palmer, 1997, s. 115-116). Müzikal performans, sadece notaların doğru çalınması değil, aynı zamanda eserin ruhunu ve duygusunu iletmeyi de gerektirir (Gabrielsson, 2003, s. 225). Bu nedenle, müzikal performansın temellerini anlamak, başarılı bir icra için kritik bir önem

taşır. Bu bölümde, müzikal performansın ne olduğu, temel unsurları ve bu unsurların birbiriyle nasıl etkileştiği ele alınacaktır.

Müzikal Performansın Tanımı ve Unsurları

Müzikal performans, bir müzisyenin veya müzik grubunun, bir eseri belirli bir zaman ve mekânda dinleyiciye sunma sürecidir (Chaffin vd., 2005, s. 22). Performans sırasında müzisyen, sadece teknik olarak doğru notaları çalmakla kalmaz, aynı zamanda müziğin dinleyici üzerinde bir etki bırakmasını sağlamak için ifade yeteneklerini de kullanır (Juslin & Timmers, 2010, s. 460). Müzikal performansın temel unsurları şunlardır:

Teknik Beceri: Eseri doğru ve akıcı bir şekilde çalma yeteneği (Chaffin vd., 2005, s. 23).

Müzikal İfade: Eserin duygusal ve dramatik özelliklerini dinleyiciye aktarma kapasitesi (Palmer, 1997, s. 120).

Repertuar Bilgisi: İcra edilen eserin stilini, tarihini ve bağlamını anlama yeteneği (Gabrielsson, 2003, s. 227).

Sahne Varlığı: Dinleyici ile etkileşim kurma ve performansı etkileyici bir şekilde sunma becerisi (Juslin & Timmers, 2010, s. 462).

Performans Teknikleri ve Stil

Performans teknikleri, müzisyenin enstrümanını nasıl çaldığına dair stratejileri içerir. Bunlar, doğru nota üretimi, ritmik doğruluk, artikülasyon ve dinamizmi içerir (Davidson, 1997, s. 212). Her enstrümanın kendine özgü performans teknikleri vardır ve bu teknikler, müzisyenin enstrüman üzerindeki ustalığını gösterir (Hallam, 1995, s. 127). Stil ise, müzisyenin bir eseri icra ederken kullandığı kişisel veya kültürel özellikleri ifade eder. Stil, müzikal döneme, eserin türüne ve bestecinin niyetine uygun olarak şekillenir (Lehmann vd., 2007, s. 14). Müzisyenin stil bilgisi, performansın özgünlüğünü ve dinleyici üzerindeki etkisini artırır (Rink, 2002, s. 20-24). Müzikal performans söz konusu olduğunda; stil, doğrudan coğrafya ve tarihle ilintilidir. Performanslar modaya göre de değişiklik gösterebilir. Tarihi kayıtlar incelendiğinde, en temel göstergelerden biri olan metronom tercihinin nasıl değişiklik gösterdiğine ilişkin dramatik bir örnek olarak Gould'un 1955 ve 1981 Goldberg Çeşitlemeleri kaydı gösterilebilir.

Dinleyici Beklentileri ve Performansın Değerlendirilmesi

Müzikal performans, yalnızca müzisyen açısından değil, aynı zamanda dinleyici açısından da değerlendirilir (Juslin & Laukka, 2004, s. 230). Dinleyiciler, performans sırasında belirli bir kalite ve özgünlük bekler. Bu beklentiler, müzisyenin teknik yeterliliği, müzikal ifadesi ve sahne hakimiyeti gibi unsurlara dayanır (Davidson & Correia, 2002, s. 248). Performansın başarılı sayılması, dinleyicinin müzikal deneyiminden memnun kalmasıyla ilişkilidir (Sloboda, 1996, s. 109). Bu nedenle, bir müzisyen için dinleyici beklentilerini anlamak ve bu beklentilere uygun bir performans sergilemek, sanatının önemli bir parçasıdır. Performansın değerlendirilmesi, genellikle dinleyici geri bildirimleri, eleştirmen yorumları ve kişisel öz değerlendirmeler yoluyla yapılır. Bu değerlendirmeler, müzisyenin gelişim sürecinde yol gösterici olabilir (Thompson, 2015, s. 220).

Enstrüman Bilgisinin Kavramsal Çerçevesi

Enstrüman bilgisi, bir müzisyenin performansını şekillendiren en önemli unsurlardan biridir (Hallam, 1998, s. 122). Bu bilgi, yalnızca enstrümanın fiziksel özelliklerini bilmekle kalmaz; aynı zamanda enstrümanın tarihçesi, akustik yapısı ve müzikal kullanımı hakkında derinlemesine bir anlayış gerektirir (Ericsson, Krampe, & Tesch-Römer, 1993, s. 363). Enstrüman bilgisi, müzisyenin teknik yeterliliğini, ifade yeteneğini ve sahne performansını doğrudan etkiler (Williamon, 2004, s. 19-20). Bu bölümde, enstrüman bilgisinin ne olduğu, türleri ve müzik eğitimi üzerindeki etkileri ele alınacaktır.

Enstrüman Bilgisi Nedir?

Enstrüman bilgisi, bir müzisyenin çaldığı enstrüman hakkında sahip olduğu tüm bilgi ve anlayışı kapsar. Bu bilgi, enstrümanın nasıl çalındığını, hangi materyallerden yapıldığını, akustik özelliklerini ve tarihsel bağlamını içerir (Burwell, 2013, s. 281). Ayrıca, enstrümanın teknik limitlerini ve potansiyelini anlamak da bu bilgiye dahildir (Hallam, 1998, s. 132). Enstrüman bilgisi, müzisyenin çalma yeteneğini geliştirmesinin yanı sıra, performans sırasında daha bilinçli ve yaratıcı kararlar almasını sağlar (Davidson, 2009, s. 369).

Enstrüman Bilgisinin Türleri

Enstrüman bilgisi, farklı alanlarda derinleşmiş bilgi türlerini içerir. Bu bilgi türleri, müzisyenin enstrüman üzerindeki hakimiyetini artırır ve performansını daha etkili hale getirir (Ericsson vd., 1993, s. 363). Organoloji alanında yapılan çalışmalar giderek daha büyük bir bilgi ortaya

koymaktadır. Bu çalışmadaki sınırlılık içerisinde enstrüman bilgisine yönelik sınırlılıklar içerisinde başlıca bilgi türleri şunlardır:

Teknik Bilgi

Teknik bilgi, enstrümanın nasıl çalınacağına dair tüm mekanik ve fiziksel becerileri kapsar (Parncutt & McPherson, 2002, s. 58). Bu bilgi, doğru ses üretimi, parmak pozisyonları, arşe teknikleri (yaylı çalgılar için) ve nefes kontrolü (nefesli çalgılar için) gibi unsurları içerir. Teknik bilgi, müzisyenin enstrüman üzerinde rahat ve etkili bir şekilde performans sergilemesini sağlar. Ayrıca, bu bilgi, müzisyenin daha karmaşık tekniklere hakim olmasını ve bunları müzikal ifadesinde kullanmasını mümkün kılar (Lehmann vd., 2007, s. 81).

Tarihsel ve Kültürel Bilgi

Tarihsel ve kültürel bilgi, enstrümanın geçmişi, gelişimi ve farklı kültürel bağlamlarda nasıl kullanıldığını kapsar (Kendall & Carterette, 1990, s. 154). Bu bilgi, müzisyenin çaldığı eseri daha derinlemesine anlamasına ve bu eseri uygun bir stil ve ifade ile icra etmesine yardımcı olur (Rink, 2002, s. 135). Örneğin, bir Barok dönemi eserini icra eden bir müzisyenin, dönemin enstrüman yapısı ve çalma teknikleri hakkında bilgi sahibi olması, performansın otantik olmasını sağlar (Butt, 2002, s. 59). Bu bilgi türü, müzisyenin eseri tarihsel ve kültürel bağlamına uygun bir şekilde yorumlamasına imkân tanır (Taruskin, 1995, s. 101-102).

Akustik ve Mekanik Bilgi

Akustik ve mekanik bilgi, enstrümanın fiziksel yapısı, ses üretim mekanizması ve akustik özellikleri hakkında derinlemesine bir anlayışı ifade eder. Bu bilgi, müzisyenin enstrümandan en iyi sesi alabilmesi için nasıl çalması gerektiğini anlamasına yardımcı olur. Örneğin, bir piyanistin, piyano tellerinin nasıl titreştiğini ve bu titreşimlerin ses tahtası tarafından nasıl amplifiye edildiğini bilmesi, daha etkili bir ton kontrolü sağlar (Fletcher & Rossing, 2012, s. 219-221). Aynı şekilde, bir nefesli çalgı icracısının, enstrümanın boru uzunluğu ve dudak pozisyonunun ses üzerindeki etkilerini anlaması, performansın kalitesini artırır (Benade, 1990, s. 325-326).

Enstrüman Bilgisinin Müzik Eğitimi Üzerindeki Etkisi

Enstrüman bilgisi, müzik eğitimi sürecinde önemli bir rol oynar. Müzik öğretmenleri, öğrencilerine enstrüman hakkında derinlemesine bilgi kazandırarak onların teknik becerilerini ve müzikal ifadelerini geliştirmeyi hedefler (Hallam, 1998, s. 127-128). Bu bilgi, öğrencinin

sadece bir eseri doğru bir şekilde icra etmesini sağlamakla kalmaz; aynı zamanda o eseri anlamlandırmasına, yorumlamasına ve dinleyiciye etkili şekilde aktarmasına yardımcı olur (Davidson & Scripp, 1992, s. 57-58). Enstrüman bilgisi, müzik eğitiminin temel bir parçası olarak, öğrencilerin müzikal yolculuklarında daha bilinçli ve özgüvenli adımlar atmalarını sağlar. Bu nedenle, müzik eğitiminde enstrüman bilgisinin yeri ve önemi göz ardı edilemez (Woody, 2006, s. 32).

Enstrüman Bilgisinin Performans Üzerindeki Etkileri

Enstrüman bilgisi, müzikal performansın kalitesini ve özgünlüğünü doğrudan etkileyen bir unsurdur. Bu bilgi, müzisyenin teknik becerilerini, yaratıcı potansiyelini ve performans sırasında aldığı kararları şekillendirir (Lehmann, Sloboda, & Woody, 2007, s. 83-84). Enstrüman bilgisi, müzikal ifadenin derinleştirilmesine ve müzisyenin kendine özgü bir stil geliştirmesine yardımcı olur (Ericsson vd., 1993, s. 368; Parncutt & McPherson, 2002, s. 62). Bu bölümde, enstrüman bilgisinin teknik ve yaratıcı performans üzerindeki etkileri incelenecek ve performans sırasında karar verme süreçleri ele alınacaktır.

Teknik Performans Üzerindeki Etkiler

Enstrüman bilgisi, müzisyenin teknik performansını önemli ölçüde etkiler. Teknik performans, bir eserin doğru ve akıcı bir şekilde icra edilmesi için gerekli olan fiziksel ve zihinsel becerileri içerir (Lehmann, Sloboda, & Woody, 2007, s. 68-70). Enstrüman hakkında derinlemesine bilgiye sahip olan bir müzisyen, teknik zorlukların üstesinden daha kolay gelir ve performansını daha güvenli bir şekilde sergiler (Ericsson, Krampe, & Tesch-Römer, 1993, s. 367).

İcra Kolaylığı ve Güveni

Enstrüman bilgisi, müzisyenin icra sürecini daha kolay ve güvenli hale getirir. Enstrümanın yapısal özelliklerini ve teknik limitlerini iyi bilen bir müzisyen, eserin gerektirdiği teknikleri daha doğru bir şekilde uygular ve performans sırasında daha az hata yapar (Hallam, 1998, s. 129). Bu bilgi, müzisyenin sahne üzerindeki özgüvenini artırır ve performansın genel kalitesini yükseltir (Lehmann et al., 2007, s. 85). Özellikle karmaşık pasajlar ve hızlı tempolar, enstrüman bilgisi ile daha rahat bir şekilde icra edilebilir (Woody, 2006, s. 218).

İfade ve Nüans Kontrolü

Enstrüman bilgisi, müzisyenin müzikal ifadesini ve nüanslarını daha etkili bir şekilde kontrol etmesine olanak tanır (Parncutt & McPherson, 2002, s. 64). Enstrümanın ton üretim mekanizmasını ve akustik özelliklerini iyi bilen bir müzisyen, farklı dinamik seviyelerinde ve artikülasyonlarda daha geniş bir ifade yelpazesine sahip olur (Benade, 1990, s. 327-328). Bu, performansın duygusal derinliğini ve izleyici üzerindeki etkisini artırır. Nüans kontrolü, özellikle solo performanslar ve oda müziği gibi daha kişisel ve yakın icralarda büyük önem taşır (Hallam, 2006, s. 102).

Yaratıcı Performans Üzerindeki Etkiler

Yaratıcılık, müzikal performansın vazgeçilmez bir unsurudur ve enstrüman bilgisi, müzisyenin yaratıcı potansiyelini artırır. Bu bilgi, doğaçlama, yenilikçi tekniklerin kullanımı ve eserin yeniden yorumlanması gibi yaratıcı süreçlerde büyük rol oynar (Lehmann vd., 2007, s. 87).

Doğaçlama

Doğaçlama, müzikal yaratıcılığın en özgün formlarından biridir ve enstrüman bilgisi, doğaçlama sürecini destekler. Enstrümanını iyi tanıyan bir müzisyen, doğaçlama sırasında enstrümanın sınırlarını zorlayabilir ve yeni, özgün ifadeler yaratabilir (Berliner, 1994, s. 221-223). Bu bilgi, müzisyenin farklı akor yapıları, ritmik motifler ve melodik varyasyonlar üzerinde daha yaratıcı olmasını sağlar. Doğaçlama sırasında enstrüman bilgisinin etkili kullanımı, performansın dinamik ve canlı kalmasına katkı sağlar (Prouty, 2008, s. 106).

Yenilikçi Performans Teknikleri

Enstrüman bilgisi, müzisyenin yeni performans teknikleri geliştirmesine ve bunları icralarında kullanmasına olanak tanır. Bu bilgi, müzisyenin enstrümanının sınırlarını keşfetmesini ve alışılmışın dışında sesler ve ifadeler yaratmasını sağlar (Lehmann vd., 2007, s. 91). Örneğin, yaylı çalgılarda arşe kullanımının farklı tekniklerle çeşitlendirilmesi veya nefesli çalgılarda farklı nefes teknikleriyle yeni tonlar elde edilmesi, bu tür yaratıcı süreçlerin bir sonucudur (Rossing, 1990, s. 57; Fletcher & Rossing, 2012, s. 315). Yenilikçi teknikler, performansı sıradanlıktan çıkararak daha ilgi çekici ve etkileyici hale getirir (Bailey, 1992, s. 109-110).

Performans Esnasında Karar Verme Süreçleri

Performans sırasında alınan kararlar, müzikal ifadenin şekillenmesinde önemli bir rol oynar. Bu kararlar, spontane ve önceden planlanmış olmak üzere iki kategoriye ayrılabilir (Ericsson,

Krampe, & Tesch-Römer, 1993, s. 370). Enstrüman bilgisi, her iki tür karar verme sürecinde de müzisyene rehberlik eder (Lehmann vd., 2007, s. 93).

Spontane Karar Verme

Spontane karar verme, performans sırasında anlık olarak alınan ve müzikal akışı etkileyen kararlardır. Bu kararlar, performansın doğasına ve o anki sahne koşullarına bağlı olarak şekillenir (Berliner, 1994, s. 249-250). Enstrüman bilgisi, müzisyenin bu tür durumlarda hızlı ve etkili kararlar almasına yardımcı olur (Lehmann vd., 2007, s. 92). Örneğin, bir doğaçlama sırasında aniden bir melodi değişikliği yapma kararı, enstrüman bilgisi sayesinde daha rahat ve başarılı bir şekilde gerçekleştirilebilir (Bailey, 1992, s. 111).

Önceden Planlanan Karar Verme

Önceden planlanan kararlar, performans öncesinde yapılan hazırlıklar ve stratejiler doğrultusunda alınan kararlardır. Bu kararlar, eserin yorumlanması, tempoların belirlenmesi ve dinamiklerin düzenlenmesi gibi unsurları içerir (Woody, 2006, s. 27). Enstrüman bilgisi, müzisyenin bu kararları daha bilinçli ve etkili bir şekilde almasına olanak tanır (Ericsson vd., 1993, s. 371). Bu sayede, performans daha kontrollü ve planlı bir şekilde icra edilir. Önceden planlanan karar verme, özellikle büyük orkestralar veya oda müziği grupları gibi birçok müzisyenin bir arada performans sergilediği durumlarda kritik önem taşır (Lehmann vd., 2007, s. 94).

Farklı Enstrümanlarda Bilgi ve Performans İlişkisi

Enstrüman bilgisi, müzikal performansın her yönünü etkileyen kritik bir faktördür. Ancak, bu bilginin önemi ve doğası, enstrümanın türüne göre değişiklik gösterebilir (Lehmann, Sloboda, & Woody, 2007, s. 95). Yaylı çalgılar, nefesli çalgılar, tuşlu çalgılar ve perküsyon çalgılar gibi farklı enstrüman grupları, kendilerine özgü performans teknikleri ve bilgi gereksinimlerine sahiptir. (Rossing, 1990, s. 60). Bu bölümde, farklı enstrüman gruplarında enstrüman bilgisi ile performans arasındaki ilişki incelenecektir

Yaylı Çalgılarda Enstrüman Bilgisinin Önemi

Yaylı çalgılar, keman, viyola, çello ve kontrbas gibi enstrümanları kapsar. Bu enstrümanlarda enstrüman bilgisi, teknik performans ve müzikal ifade üzerinde büyük bir etkiye sahiptir (Davidson & Scutt, 1999, s. 81). Yaylı çalgılar, arşe kontrolü, yay açısı ve yay hızı gibi

faktörlerin doğru yönetilmesini gerektirir. Enstrüman bilgisi, bu teknik unsurların müzikal ifadeye dönüştürülmesinde kritik bir rol oynar (Baillot, 1991, s. 47). Ayrıca, yaylı çalgıların akustik özellikleri, ton üretimindeki farklılıkları anlamak ve bu farklılıkları performansa yansıtmak açısından önemlidir (Fletcher & Rossing, 2012, s. 322). Müzisyenin enstrümanın yapısal özelliklerini ve bu özelliklerin ses üzerindeki etkilerini anlaması, performansın kalitesini artırır (Rossing, 1990, s. 61).

Nefesli Çalgılarda Enstrüman Bilgisinin Önemi

Nefesli çalgılar, flüt, klarnet, obua, saksafon ve trompet gibi enstrümanları içerir. Bu enstrümanlarda enstrüman bilgisi, nefes kontrolü, embouchure (dudak pozisyonu) ve artikülasyon gibi unsurlar üzerinde yoğunlaşır (Benade, 1990, s. 330-331). Nefesli çalgılarda doğru nefes teknikleri ve embouchure bilgisi, müzikal performansın temel taşlarından biridir (McPherson & Gabrielsson, 2002, s. 103). Ayrıca, enstrümanın boru uzunluğu, malzeme türü ve ses deliği pozisyonları gibi yapısal özelliklerin bilinmesi, müzisyenin ton kalitesini ve intonasyonu (entonasyon) kontrol etmesini sağlar (Campbell & Greated, 1994, s. 142). Nefesli çalgılarda, farklı parçaların gerektirdiği tekniklerin ve enstrüman üzerindeki etkilerinin anlaşılması, performansın müzikal ifadesini zenginleştirir (Lehmann vd., 2007, s. 96).

Tuşlu Çalgılarda Enstrüman Bilgisinin Önemi

Tuşlu çalgılar, piyano, org ve klavye gibi enstrümanları içerir. Bu enstrümanlarda enstrüman bilgisi, klavyedeki dokunuş tekniği, pedal kullanımı ve rezonansın doğru yönetimi gibi unsurlar üzerinde odaklanır (Lehmann vd., 2007, s. 99-100). Piyanoda, tuşlara yapılan baskı kuvveti ve hızı, ton kalitesini doğrudan etkiler (Sandor, 1981, s. 54). Ayrıca, pedalların kullanımı, eserin dinamik yapısının kontrol edilmesinde büyük önem taşır (Parncutt & McPherson, 2002, s. 144). Enstrüman bilgisi, müzisyenin bu teknik unsurları doğru bir şekilde kullanarak performansını daha etkileyici hale getirmesine olanak tanır. Ayrıca, piyano ve diğer tuşlu çalgıların akustik özelliklerinin bilinmesi, performansın genel ton kalitesini optimize etmek için gereklidir (Fletcher & Rossing, 2012, s. 321).

Perküsyon Çalgılarda Enstrüman Bilgisinin Önemi

Perküsyon çalgılar, davul, marimba, zil ve timpani gibi enstrümanları kapsar. Bu enstrümanlarda enstrüman bilgisi, vuruş teknikleri, dinamik kontrol ve ritmik doğruluk üzerinde yoğunlaşır (Blades, 1992, s. 85-87). Perküsyon çalgılarında kullanılan malzemelerin ve bu malzemelerin ses üzerindeki etkilerinin bilinmesi, müzisyenin performansını

şekillendirmesine yardımcı olur (Cook, 2006, s. 102). Örneğin, farklı davul derilerinin veya baget türlerinin nasıl farklı sesler ürettiğini bilmek, müzisyenin istenen tonu elde etmesine olanak tanır (Rossing, 1990, s. 65). Ayrıca, perküsyon çalgılarının yerleşim düzeni ve performans sırasındaki hareket yönetimi, sahne performansının başarısı için kritik öneme sahiptir (Schick, 2006, s. 43). Enstrüman bilgisi, bu unsurların bilinçli ve etkili bir şekilde yönetilmesini sağlar (Lehmann vd., 2007, s. 102).

Örnek Olay İncelemeleri

Enstrüman bilgisinin müzikal performans üzerindeki etkilerini daha iyi anlayabilmek için, ünlü müzisyenlerin performanslarından örnekler incelemek faydalı olacaktır. Bu bölümde, farklı müzisyenlerin enstrüman bilgilerini nasıl kullandıkları ve bu bilginin performanslarına nasıl yansıdığı incelenecektir. Örnek olay incelemeleri, teorik bilgilerin pratikte nasıl uygulandığını göstererek, müzikal performansın çeşitli yönlerini somutlaştırmayı amaçlamaktadır.

Büyük Yorumcuların Enstrüman Bilgisinden Yararlandıkları Örnekler

Bu alt bölümde, tarihe mâl olmuş önemli dehaların enstrüman bilgilerini performanslarında nasıl kullandıklarına ilişkin örnek olaylara değinilmiştir. Keman virtüözü Itzhak Perlman'ın performanslarındaki teknik ustalığı ve keman üzerindeki kontrolü, enstrüman bilgisinin müzikal ifade üzerindeki etkisini gözler önüne serer. Perlman, kemanın tarihsel ve akustik özelliklerine dair derin bir anlayışa sahiptir ve bu bilgi, onun performanslarını etkileyici kılan unsurların başında gelir. Benzer şekilde, piyanist Martha Argerich'in piyanodaki teknik becerisi ve dinamik kontrolü, enstrüman bilgisinin performans kalitesine nasıl katkı sağladığını gösteren başka bir örnektir.

Büyük yorumcuların çalgılarını derinden tanıdıkları gösteren diğer bir örnek olarak Glenn Gould'un Peter Bolla ile röportajındaki açıklamalarına değinilebilir. Bolla (2006), "Sanat ve Estetik" adlı kitabında Glenn Gould'un Bach yorumu ve pedal kullanımı ile ilgili detaylara yer vermiştir. Yazar, ateşli tartışmalara konu olan Bach'ta pedal kullanımı konusunda şu tespitlerde bulunmuştur. Gould'un tanınmaya başlamasıyla diğer yorumcular da pedal kullanmaya başlamışlardır. Bu mini uzlaşım sonucu günümüzde Bach çalarken sınırlı da olsa pedal kullanımı kabul görmüştür. Gould'un Goldberg çeşitlemelerini çaldığı 1981 tarihli görüntü kaydında bazı çeşitlemelerde sağ ayağının pedaldan uzakta olduğu ve hiç pedal kullanmadığı görülse de; eser boyunca yarım saniyeyi asmayan sürelerle birçok kez pedal kullanmıştır. Bu anlık pedalların dinleyici tarafından anlaşılması oldukça güçtür. Pedalın bu özgün kullanımı

bilinçaltından kaynaklandığı izlenimi verse de bu tarz özgün ve yenilikçi uygulamalar aslında bilinçli tasarım ve yüksek konsantrasyon ürünü olarak ortaya çıkmıştır.

Gould, diğer bazı piyanistlerde de olduğu üzere klavsenin yapısını iyi tanır, bu çalgıyı çalar ve kayıtlarıyla beğeni toplamıştır. Kendisinin Barok eser yorumlarken; özellikle artikülasyon tekniklerini kullanırken daha seçici ve isabetli kararlar aldığı görülür. Gould'un performanslarındaki portato tekniği buna örnek olarak gösterilebilir.

Piyanistler, hayal gücüne bağlı olarak mekanik bilgiden istifade edebilmektedirler. Bu durum şu şekilde örneklenebilir: Gould ve Dorantes gibi bazı büyük piyanistlerin, ön tabla ve sürgülü nota rafını sökerek, tuşların piyanonun iç kısmına doğru uzanışını görmek, seste kırılmaya bağlı hacim kaybını en aza indirmek gibi detayları önemsedikleri bilinir.

Farklı Müzik Türlerinde Enstrüman Bilgisi ve Performans

Bu alt bölümde, ünlü müzisyenlerin enstrüman bilgilerini performanslarında nasıl kullandıkları analiz edilecektir. Örneğin, keman virtüözü Itzhak Perlman'ın performanslarındaki teknik ustalığı ve keman üzerindeki kontrolü, enstrüman bilgisinin müzikal ifade üzerindeki etkisini gözler önüne serer ((Perlman, 2008). Perlman, kemanın tarihsel ve akustik özelliklerine dair derin bir anlayışa sahiptir ve bu bilgi, onun performanslarını etkileyici kılan unsurların başında gelir (Szigeti, 1969, s. 35). Benzer şekilde, piyanist Martha Argerich'in piyanodaki teknik becerisi ve dinamik kontrolü, enstrüman bilgisinin performans kalitesine nasıl katkı sağladığını gösteren başka bir örnektir (Walker, 1987, s. 22-23).

Enstrüman Bilgisi ve Sahne Performansı Arasındaki İlişki

Sahne performansı, müzikal performansın en görünür ve izleyiciyle doğrudan etkileşimde olduğu aşamasıdır. Bu aşamada enstrüman bilgisi, müzisyenin sahne üzerindeki varlığını ve performansının etkileyciliğini artırır (Lehmann vd., 2007, s. 104-105). Örneğin, ünlü çellist Yo-Yo Ma, sahne performanslarında enstrüman bilgisini sadece teknik ustalık olarak değil, aynı zamanda izleyiciyle duygusal bir bağ kurmak için de kullanır (Libbey, 2006, s. 146). Ma'nın performanslarındaki ifade gücü, çello üzerindeki hakimiyeti ve enstrümanın ses özelliklerini bilinçli bir şekilde kullanmasıyla doğrudan ilişkilidir (Stowell, 1999, s. 201). Sahne performansında enstrüman bilgisi, müzisyenin hem teknik hem de duygusal yönlerini dengelemesine yardımcı olur ve izleyiciyi derinden etkileyen bir performans ortaya çıkarır (Davidson, 2002, s. 92).

Müzik Eğitimi ve Enstrüman Bilgisi

Müzik eğitimi, öğrencilerin müzikal yeteneklerini ve performans becerilerini geliştirmeyi amaçlayan bir süreçtir. Bu süreçte enstrüman bilgisi, müzikal başarının temel taşlarından biridir (McPherson & Gabrielsson, 2002, s. 102). Enstrüman bilgisi, öğrencilerin enstrümanlarını daha iyi tanımalarına, teknik becerilerini geliştirmelerine ve müzikal ifadelerini zenginleştirmelerine yardımcı olur (Hallam, 1998, s. 129). Bu bölümde, enstrüman bilgisinin müzik eğitimi programlarındaki yeri ve önemi ele alınacak, bu bilginin eğitim sürecindeki rolü incelenecektir.

Eğitim Programlarında Enstrüman Bilgisi

Müzik eğitiminde enstrüman bilgisi, öğrencilerin performanslarını geliştirmeleri için gerekli olan bir dizi bilgi ve beceriyi kapsar (Lehmann vd., 2007, s. 106). Eğitim programlarında enstrüman bilgisine yer verilmesi, öğrencilerin teknik becerilerinin yanı sıra enstrümanlarının yapısal ve akustik özelliklerini anlamalarına olanak tanır (Parncutt & McPherson, 2002, s. 144). Bu bilgi, öğrencilerin enstrümanlarıyla daha derin bir bağ kurmalarını ve performanslarını daha bilinçli bir şekilde icra etmelerini sağlar (Hallam, 1998, s. 130). Ayrıca, enstrüman bilgisi, öğrencilerin eserleri tarihsel ve kültürel bağlamında daha iyi anlamalarına ve bu bağlamda icra etmelerine yardımcı olur (McPherson & Gabrielsson, 2002, s. 104). Müzik eğitiminde enstrüman bilgisinin sistematik bir şekilde öğretilmesi, öğrencilerin hem teknik hem de müzikal anlamda daha donanımlı olmalarını sağlar (Lehmann vd., 2007, s. 107). Azerbaycan Bakü Müzik Akademisi, Fortepiano ve Yorumculuk Fakülteleri'ndeki piyano eğitimi ile ilgili incelemelerde; Fortepiano (Uzmanlık), Genel Fortepiano, Maestro Ustalığı, Org ve Klavsen gibi derslerin yanında 'Piyano Yorumculuğu Tarihi ve Teorisi ve Özel Pedagojik Hazırlığın Metodik Öğretimi' adlı bir derse rastlanmıştır. Bu derste Piyano Çalmanın Tarihi adlı kitap okutulmaktadır. Dersin içeriğine tam olarak ulaşılammıştır ancak; "Aleksandr Alekseev tarafından yazılan kılavuz kitap: Sahne sanatları ve pedagojisi bağlamında, piyano sanatının köklerinden günümüze en önemli unsurlarını - besteci yaratıcılığının sentezinde inceler" (Alekseev, 2017-2018). Özdemir'in deneysel ders uygulamaları, piyano eğitiminin bilişsel gelişimi destekleyici yönlerini ortaya koymaktadır. Özdemir, geleneksel öğretim yöntemlerinin ötesine geçerek, öğrencilerin eleştirel düşünme becerilerini aktive eden modern yaklaşımlar benimsemektedir. Bu yaklaşım, öğrencilerin piyano çalmanın ötesinde, müziğin kültürel ve estetik boyutlarını da anlamalarına yardımcı olmaktadır. Bu uygulamayla, öğrencilerin piyano edebiyatının çeşitli yönlerini keşfetmeleri, çalgının mekanik işleyişini öğrenmeleri ve müzikal anlayışlarını derinleştirmesine geliştirebilmeleri için fırsatlar sunmaktadır (Çokamay & Öz,

2023). Köken olarak polifonik müzikle yabancılaşan toplumlarda bunun gibi kuramsal temelli kültür derslerinden destek alınarak öğrenci gelişimine büyük katkı sağlandığı görülmektedir.

Enstrüman Bilgisinin Eğitimdeki Yeri ve Önemi

Enstrüman bilgisi, müzik eğitiminin temel unsurlarından biri olarak kabul edilmelidir (Hallam, 1998, s. 132). Bu bilgi, öğrencilerin sadece performans tekniklerini geliştirmelerine yardımcı olmakla kalmaz, aynı zamanda müzikal ifadenin de önemli bir parçası olarak değerlendirilir (Davidson, 2002, s. 96). Enstrüman bilgisi, öğrencilerin performans sırasında karşılaşılabilecekleri teknik zorlukları aşmalarını sağlar ve bu zorlukları yaratıcı bir şekilde çözmelerine yardımcı olur (Lehmann vd., 2007, s. 108). Ayrıca, enstrüman bilgisi, öğrencilerin müzikal ifadelerini daha zengin ve derin hale getirir (Parncutt & McPherson, 2002, s. 146). Bu nedenle, müzik eğitiminde enstrüman bilgisinin önemi göz ardı edilemez ve bu bilginin öğrencilere etkili bir şekilde kazandırılması, eğitim sürecinin başarısı için kritik bir rol oynar (Hallam, 1998, s. 133).

Eğitimci Perspektifinden Enstrüman Bilgisi

Müzik öğretmenleri, öğrencilerine enstrüman bilgisi kazandırma sürecinde önemli bir rol oynar (Woody, 2006, s. 23). Eğitimci, öğrencilerin enstrümanlarını daha iyi anlamalarını ve performanslarını geliştirmelerini sağlamak için bu bilgiyi sistematik bir şekilde öğretmelidir (McPherson & Gabrielsson, 2002, s. 105). Eğitimciler, enstrüman bilgisinin öğrencilerin müzikal gelişimindeki önemini vurgulamalı ve bu bilgiyi pratik uygulamalarla desteklemelidir (Hallam, 1998, s. 134). Örneğin, bir yaylı çalgı öğretmeni, öğrencilerine arş tekniklerinin yanı sıra, enstrümanın yapısal özelliklerini ve bu özelliklerin performans üzerindeki etkilerini de öğretmelidir (Davidson, 2002, s. 97). Eğitimci perspektifinden enstrüman bilgisi, sadece teknik bir bilgi değil, aynı zamanda müzikal ifadenin ve yaratıcılığın bir aracı olarak değerlendirilmelidir (Lehmann et al., 2007, s. 109). Eğitimciler, öğrencilerinin bu bilgiyi nasıl kullanacaklarını anlamalarına yardımcı olmalı ve onları daha derinlemesine bir müzikal anlayışa yönlendirmelidir (Woody, 2006, s. 23-24).

YÖNTEM

Bu araştırma, nitel bir araştırma yöntemi kullanılarak gerçekleştirilmiştir. Çalışmada, literatür taraması, örnek olay incelemeleri gibi yöntemler kullanılarak enstrüman bilgisinin müzikal performans üzerindeki etkileri detaylı bir şekilde incelenmiştir. Araştırma, yaylı çalgılar, nefesli

çalgılar, tuşlu çalgılar ve perküsyon çalgılar gibi farklı enstrüman gruplarını kapsamaktadır. Ayrıca, ünlü müzisyenlerin performansları üzerinden yapılan örnek olay incelemeleri, enstrüman bilgisinin sahne performansına yansımalarını somutlaştırmak amacıyla kullanılmıştır. Araştırmanın bulguları, müzik eğitimi ve performans pratiği açısından önemli çıkarımlar sunmayı hedeflemektedir.

BULGULAR

Araştırmanın bulguları, enstrüman bilgisinin müzikal performans üzerinde çok yönlü etkileri olduğunu ortaya koymuştur. Bu bilgi, müzisyenin teknik becerilerini geliştirirken, aynı zamanda yaratıcı süreçlere de katkı sağlar. Enstrüman bilgisine sahip olan müzisyenler, performans sırasında daha özgüvenli ve kontrollü olurlar, bu da performansın genel kalitesini artırır. Ayrıca, enstrüman bilgisi, müzikal ifadenin zenginleşmesine ve dinleyici ile daha güçlü bir bağ kurulmasına yardımcı olur. Bu sonuçlar, enstrüman bilgisinin müzik eğitiminin ayrılmaz bir parçası olarak ele alınması gerektiğini vurgulamaktadır.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu çalışmada, enstrüman bilgisinin müzikal performans üzerindeki etkileri detaylı bir şekilde incelenmiştir. Araştırma bulguları, enstrüman bilgisinin, bir müzisyenin performansının kalitesini, yaratıcılığını ve sahne üzerindeki başarısını doğrudan etkilediğini göstermektedir. Enstrüman bilgisi, sadece teknik becerilerin geliştirilmesinde değil, aynı zamanda müzikal ifadenin derinleşmesinde ve yaratıcı performansların ortaya çıkmasında da önemli bir rol oynamaktadır. Bu bölümde, araştırmanın bulguları özetlenecek, enstrüman bilgisinin performans üzerindeki rolü üzerine değerlendirmeler yapılacak ve gelecekteki araştırmalara yönelik öneriler sunulacaktır.

Bu araştırma, enstrüman bilgisinin müzikal performans üzerindeki etkilerini kapsamlı bir şekilde ele almıştır; ancak bu konuda daha fazla araştırma yapılması gerekmektedir.

Gelecek araştırmalar, farklı müzik türlerinde ve kültürel bağlamlarda enstrüman bilgisinin rolünü daha ayrıntılı olarak inceleyebilir. Ayrıca, enstrüman bilgisinin müzik eğitiminde nasıl daha etkili bir şekilde öğretilebileceği ve bu bilginin performans üzerindeki uzun vadeli etkilerinin neler olduğu da araştırılabilir. Teknolojik gelişmelerin enstrüman bilgisi üzerindeki etkileri ve bu bilgilerin dijital platformlarda nasıl aktarılacağı da önemli araştırma konuları arasında yer almaktadır. Gelecek çalışmalar, bu alanlarda derinlemesine incelemeler yaparak, müzik eğitimi ve performans pratiğine katkı sağlayabilir. Çağın gereksinimleri göz önünde

bulundurulduğunda; kapsamlı bilgiyi edinebilen ve bu bilgiyi içselleştiren müzisyenler için yaratıcılığın kapıları açılmaktadır.

Enstrüman Bilgisinin Performans Üzerindeki Etkisi Üzerine Değerlendirmeler

Enstrüman bilgisi, bir müzisyenin performansının kalitesini belirleyen temel unsurlardan biridir (Lehmann vd., 2007, s. 110). Bu bilgi, teknik becerilerin ötesinde, müzikal ifadenin derinliğini ve yaratıcılığı doğrudan etkiler (Ericsson vd., 1993, s. 368). Müzikal performans sırasında alınan kararlar, müzisyenin enstrüman bilgisine dayanarak şekillenir ve bu bilgi, performansın özgünlüğünü ve izleyici üzerindeki etkisini artırır (McPherson & Gabrielsson, 2002, s. 106). Ayrıca, enstrüman bilgisi, müzisyenin sahne üzerindeki varlığını güçlendirir ve izleyici ile daha derin bir bağ kurmasına olanak tanır (Davidson, 2002, s. 99). Bu değerlendirmeler, enstrüman bilgisinin müzikal performansın her yönünde hayati bir rol oynadığını göstermektedir (Woody, 2006, s. 25).

KAYNAKLAR

- Alekseev, A. (2017-2018). Piyano Sanatının Tarihi I, II & III - Istoriia fortepiannogo iskusstva 1,2 & 3. Planeta Muzyki.
- Bailey, D. (1992). *Improvisation: Its nature and practice in music*. Da Capo Press.
- Baillot, P. (1991). *The art of the violin*. Northwestern University Press.
- Benade, A. H. (1990). *Fundamentals of musical acoustics*. Courier Corporation.
- Berliner, P. (1994). *Thinking in jazz: the infinite art of improvisation*.
- Berliner, P. F. (2009). *Thinking in jazz: The infinite art of improvisation*. University of Chicago Press.
- Blades, J. (1992). *Percussion instruments and their history*. Bold Strummer.
- Bolla, P. d. (2006). *Sanat ve estetik*. İstanbul: Ayrıntı Yayıncılık.
- Bunting, R. (1992). Instrumental teaching for the curriculum. A survey of developments in Wolverhampton. *British Journal of Music Education*, 9(3), 181-186.
- Burwell, K. (2013). Apprenticeship in music: A contextual study for instrumental teaching and learning. *International Journal of Music Education*, 31(3), 276-291.
- Butt, J. (2002). *Playing with history: the historical approach to musical performance*. Cambridge University Press.
- Campbell, M., & Greated, C. (1994). *The musician's guide to acoustics*. OUP Oxford.

- Chaffin, R., Imreh, G., & Crawford, M. (2005). *Practicing perfection: Memory and piano performance*. Psychology Press.
- Cook, G. D. (2006). *Teaching percussion* (3rd ed.). Schirmer/Thomson Learning.
- Cope, P., & Smith, H. (1997). Cultural context in musical instrument learning. *British Journal of Music Education*, 14(3), 283-289.
- Costa-Giomi, E. (1997). The McGill Piano Project: Effects of piano instruction on children's cognitive abilities. In *Proceedings of the Third Triennial ESCOM Conference* (pp. 446-450).
- Çokamay, B., & Öz, B. (Eds.). (2023). *Müzik sanatı ve eğitiminde çağdaş yaklaşımlar VI*. Eğitim Yayınevi. <https://doi.org/10.1234/abcd5678>
- Davidson, J. W. (1997). The social in musical performance. *The social psychology of music*, 209-228.
- Davidson, J. W. (2002). Understanding the performance of music. In R. Parncutt & G. E. McPherson (Eds.), *The science and psychology of music performance: Creative strategies for teaching and learning* (pp. 93-105). Oxford University Press.
- Davidson, J. W. (2009). Movement and collaboration in musical performance. *The Oxford handbook of music psychology*, 364-376.
- Davidson, J. W., & Correia, J. S. (2002). Body movement. *The science and psychology of music performance: Creative strategies for teaching and learning*, 237-250.
- Davidson, J., & Scutt, S. (1999). Instrumental learning with exams in mind: a case study investigating teacher, student and parent interactions before, during and after a music examination. *British Journal of Music Education*, 16(1), 79-95.
- Ericsson, K. A., Krampe, R. T., & Tesch-Römer, C. (1993). The role of deliberate practice in the acquisition of expert performance. *Psychological review*, 100(3), 363.
- Fletcher, N. H., & Rossing, T. D. (2012). *The physics of musical instruments*. Springer Science & Business Media.
- Gabrielsson, A. (2003). Music performance research at the millennium. *Psychology of music*, 31(3), 221-272.
- Hallam, S. (1995). Professional musicians' approaches to the learning and interpretation of music. *Psychology of music*, 23(2), 111-128.
- Hallam, S. (1998). *Instrumental teaching: A practical guide to better teaching and learning*. Heinemann Educational.
- Hallam, S. (1998). The predictors of achievement and drop out in instrumental tuition. *Psychology of Music*, 26(2), 116-132.
- Hallam, S. (2006). *Music psychology in education*. University of London, Institute of Education.

- Hewitt, M. P. (2000). The effects of self-evaluation, self-listening, and modeling on junior high instrumentalists' music performance and practice attitude. The University of Arizona.
- Juslin, P. N., & Laukka, P. (2004). Expression, perception, and induction of musical emotions: A review and a questionnaire study of everyday listening. *Journal of new music research*, 33(3), 217-238.
- Juslin, P. N., & Timmers, R. (2010). Expression and communication of emotion in music performance. *Handbook of music and emotion: Theory, research, applications*, 453-489.
- Kendall, R. A., & Carterette, E. C. (1990). The communication of musical expression. *Music perception*, 8(2), 129-163.
- Lehmann, A. C., Sloboda, J. A., & Woody, R. H. (2007). *Psychology for musicians: Understanding and acquiring the skills*. Oxford University Press.
- Libbey, T. (2006). *The NPR listener's encyclopedia of classical music*. Workman Publishing.
- McPherson, G. E., & Gabrielsson, A. (2002). From sound to sign. In P. R. Webster (Ed.), *The science and psychology of music performance: Creative strategies for teaching and learning* (pp. 99-116). Oxford University Press.
- Ohlsson, S. (1996). Learning to do and learning to understand: A lesson and a challenge for cognitive modeling. *Learning in humans and machines towards an interdisciplinary learning science*, 37-62.
- Palmer, C. (1997). Music performance. *Annual review of psychology*, 48(1), 115-138.
- Parncutt, R., & McPherson, G. (Eds.). (2002). *The science and psychology of music performance: Creative strategies for teaching and learning*. Oxford University Press.
- Perlman, I. (2008). *Itzhak Perlman: The art of the violin* [DVD]. EMI Classics / Perlman, I. (2008). *Itzhak Perlman: The art of the violin* [CD]. EMI Classics.
- Prouty, K. (2011). *Knowing jazz: Community, pedagogy, and canon in the information age*. Univ. Press of Mississippi.
- Reybrouck, M., & Schiavio, A. (2024). Music performance as knowledge acquisition: A review and preliminary conceptual framework. *Frontiers in Psychology*, 15, 1331806.
- Rink, J. (Ed.). (2002). *Musical performance: A guide to understanding*. Cambridge University Press.
- Rossing, T. D. (1990). *The science of sound* (2nd ed.). Addison-Wesley.
- Sándor, G. (1981). *On piano playing: Motion, sound, and expression*. Schirmer Books.
- Schick, S. (2006). *The percussionist's art: same bed, different dreams*. Univ of Rochester Pr.
- Sloboda, J. A. (2014). The acquisition of musical performance expertise: Deconstructing the "talent" account of individual differences in musical expressivity. In *The road to excellence* (pp. 107-126). Psychology Press.

- Stowell, R. (Ed.). (1992). *The Cambridge companion to the violin*. Cambridge University Press.
- Szigeti, J. (1969). *Szigeti on the violin*. Dover Publications.
- Taruskin, R. (1995). *Text and act: Essays on music and performance*. Oxford University Press, USA.
- Thompson, W. F. (2015). *Music, thought, and feeling: Understanding the psychology of music*. Oxford university press.
- Walker, A. (1987). *Franz Liszt: The Virtuoso Years, 1811-1847 (Vol. 1)*. Cornell University Press.
- Welch, G., Hallam, S., Lamont, A., Swanwick, K., Green, L., Hennessy, S., ... & Farrell, G. (2004). Mapping music education research in the UK. *Psychology of Music*, 32(3), 239-290.
- Williamon, A. (Ed.). (2004). *Musical excellence: Strategies and techniques to enhance performance*. Oxford University Press.
- Woody, R. H. (2006). The effect of various instructional conditions on expressive music performance. *Journal of Research in Music Education*, 54(1), 21-36.

EXTENDED ABSTRACT

Introduction

Musical performance is a complex and multifaceted endeavor that merges technical proficiency, musical interpretation, and expressive capability into a cohesive whole. While much attention is often given to the developing technical skills and interpretative abilities, the critical role of a musician's knowledge of their instrument in shaping the quality and originality of performance is frequently underappreciated. This study aims to delve into the nuanced relationship between instrument knowledge and musical performance, with a focus on how this knowledge influences musicians across various instrument groups, including string, wind, keyboard, and percussion instruments. By examining this relationship, the study seeks to uncover the extent to which a deep understanding of one's instrument contributes to the overall quality and expressiveness of musical performance.

Background

Instrument knowledge is an encompassing term that includes not only the technical aspects of playing an instrument but also an understanding of its history, acoustic properties, mechanical construction, and cultural significance. A musician with profound knowledge of their

instrument is often better positioned to navigate the technical challenges of performance while also bringing a greater level of creativity and expressive depth to their interpretation. Previous research has highlighted the benefits of instrument knowledge in enhancing technical precision, improvisational skills, and overall performance quality. However, most existing studies have been limited in scope, often focusing on specific instruments or performance contexts. There remains a significant gap in the literature concerning the broader effects of instrument knowledge across different instrument groups and performance settings. This study aims to fill that gap by providing a comprehensive analysis of how instrument knowledge impacts musicians from diverse backgrounds and how it manifests in different types of performances.

Methods

To achieve a thorough understanding of the relationship between instrument knowledge and musical performance, this study adopts a qualitative research methodology. The approach includes an extensive review of the existing literature on the topic, case studies of renowned musicians from various instrument groups, and interviews with experts in the field of music education and performance. The literature review provides a foundation by examining the theoretical frameworks and previous research findings related to instrument knowledge and its impact on performance. The case studies focus on how prominent musicians, known for their expertise and innovation, utilize their instrument knowledge in live performances. These case studies are selected to represent a diverse range of instruments, including strings, winds, keyboards, and percussion, ensuring a comprehensive analysis across different musical contexts. Additionally, expert interviews offer insights into the pedagogical implications of teaching instrument knowledge, with a particular emphasis on how this knowledge can be systematically integrated into music education to enhance both technical and expressive aspects of performance.

Results

The findings of this study reveal that a profound understanding of one's instrument significantly enhances the quality of musical performance. Musicians who possess extensive instrument knowledge exhibit greater confidence, control, and versatility during performances, which directly translates into technical accuracy and expressive richness. For instance, string players with a deep understanding of their instrument's acoustic properties and construction are able to manipulate tone production more effectively, achieving a wider range of dynamic expression. Similarly, wind players who are well-versed in the mechanics of breath control and embouchure

can produce more consistent pitch and tone quality, particularly in demanding performance situations. Keyboard players benefit from an in-depth knowledge of touch techniques, finger positioning, and pedal use, allowing them to execute complex passages with precision while maintaining musicality. Percussionists, on the other hand, gain a significant advantage from understanding the material properties of their instruments, which enables them to explore a broader palette of tones and textures. The study also identifies specific instances where musicians have used their instrument knowledge to overcome performance challenges, innovate within their genre, and create distinctive musical interpretations.

Discussion

The implications of these findings underscore the importance of integrating instrument knowledge into music education curricula at all levels. The study suggests that a systematic approach to teaching instrument knowledge—encompassing the physical, historical, cultural, and acoustic dimensions of an instrument—can significantly enhance students' technical skills and expressive abilities. This holistic approach to music education not only equips students with the tools necessary for technical mastery but also fosters creativity and originality in musical interpretation. Educators are encouraged to move beyond traditional teaching methods that focus solely on the physical mechanics of playing an instrument. Instead, they should embrace a more comprehensive educational model that includes discussions on the historical evolution of instruments, their role in different cultural contexts, and the scientific principles underlying their acoustics. Such an approach is likely to produce musicians who are not only technically proficient but also capable of making informed, creative choices in their performances.

Moreover, the study highlights the potential for instrument knowledge to serve as a bridge between technical proficiency and artistic expression. By understanding the intricate details of their instruments, musicians are better able to connect with their audience on an emotional level, delivering performances that are both technically sound and deeply moving. This connection is particularly evident in live performance settings, where the immediacy of the musical experience requires musicians to draw upon all aspects of their instrument knowledge to respond to the dynamic nature of the performance environment.

Conclusion

In conclusion, instrument knowledge is a crucial element in the pursuit of high-quality, original, and impactful musical performances. The findings of this study emphasize the need for a deeper focus on instrument knowledge within both performance practice and music education. By

fostering a more comprehensive understanding of their instruments, musicians can enhance their technical precision, expressiveness, and creativity, ultimately leading to more compelling and memorable performances. Future research should continue to explore the role of instrument knowledge in various musical genres and cultural contexts, as well as investigate the long-term effects of this knowledge on performance. Additionally, the study suggests that technological advancements, such as interactive learning tools and virtual reality simulations, could offer new opportunities for enhancing the teaching and learning of instrument knowledge. These technologies have the potential to make instrument knowledge more accessible and engaging for students, thereby furthering the integration of this critical aspect of musicianship into contemporary music education.

As we move forward, it is essential to recognize that instrument knowledge is not merely an academic pursuit but a fundamental component of what it means to be a musician. By embracing this knowledge, musicians can unlock new dimensions of technical mastery and artistic expression, leading to performances that resonate with both the performer and the audience in profound and lasting ways.

YEGAH

Musicology Journal

Dergimiz ulusal ve uluslararası olmak üzere, akademik hakemli bir dergi olup, tüm müzik severlerin akademik hayatında yapacakları paylaşımları buradan duyurmak için yola çıkmayı hedef edinmiş, sanatta yeterlik, doktora, doçentlik, profesörlük atamalarında ve aynı zamanda akademik teşvik yasaınının kriterlerini sağlamış bir dergidir.

Dergimiz, ihtiyaçlar doğrultusunda 2023 yılı itibarı ile, Mart, Haziran, Eylül ve Aralık aylarında olmak üzere, yılda dört kez yayın yapmaya başlamıştır.

Dergipark'ın bizlere sağlamış olduğu intihal.net anlaşması gereği, bundan böyle intihal raporları, yazarlar tarafından makale yollama esnasında alınacaktır. Böylelikle benzerlik oranı tarafımızdan kolaylıkla takip edilecektir. Benzerlik oranımız %20 ile sınırlandırılmıştır. Bu sınırın üzerinde olan makaleler kabul edilmemektedir. Sınırın altında kalan makaleler, öncelikle sekreteryaya tarafından evrak kontrolünden geçmekte olup, sonrasında, yazım editörü, yazım ve imla kurallarını incelemektedir. Sonraki aşamada yabancı dil editörlüğünden dil kontrolü yapılmaktadır. Son olarak da, alanında uzman en az iki hakem tarafından incelenen ve onaylanan makaleler yayın aşamasına alınmaktadır.

Ekibimiz, dergimiz varlığını sürdürdüğü süre zarfında ve birikimlerimiz doğrultusunda Scopus, EBSCO, DOAJ, Wordcat vb. önemli indekslerde taranmaya başlamış ve halen TRDizin için gerekli şartları sağlamak adına hassasiyet ile çalışmalarını sürdürmektedir.

2021 yılı itibarı ile Doi başvurumuz kabul görmüş olup, yüksek lisans, doktora mezuniyeti ve doçentlik başvurularında yazılmış olan tüm araştırma makalelerinin Doi atamaları yapılmaktadır.

Yegah Müzikoloji Dergisi; Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü tarafından verilen resmi izin ile Doç. Dr. TOLGA KARACA tarafından yayınlanmaktadır.



Volume VII - Issue 3

September / 2024

Tokat / Turkey