



AFYON KOCATEPE ÜNİVERSİTESİ
AKADEMİK MÜZİK ARAŞTIRMALARI DERGİSİ
Cilt V / Sayı 10 / Haziran 2019
E ISSN: 2667-6001

AFYON KOCATEPE UNIVERSITY
ACADEMIC MUSIC RESEARCH JOURNAL
Volume V / Issue 10 / June 2019

Özlem ELİTAŞ	Mesud Cemil'in Klâsik Koro Anlayışı
Zerin RASUL	Çağdaş Özbek Bestecilerin Piyano Eserleri (Rustam Abdullayev'le Habibulla Rahimov'un Piyano Besteleri Üzerine)
Hakan YILMAZ	Sinemada Müzik Kullanımı Bağlamında Theodoros Angelopoulos'un "Ağlayan Çayır" Filmi Üzerine Bir İnceleme
Şehrinaz GÜNDÜZ Özgür OĞUZ	Adıyaman Filarmoni Orkestrasının Sanat Faaliyetlerinin Kent İnsanın Yaşamına Olan Etkisi
Derya UÇAK	Müziksel Bellek Geliştirmede Berard Metodu Kullanımının İncelenmesi
Banu YİNAL	Viyola Yayının Teknik Kullanımı
Tuba BARUTCU	Taş Plak Geleneğinde Türk Müziği Kadın Ses Sanatçılarının Müzikal Kimlik ve Müzikal Gelişimleri
Beril ÖZYAZICI	Barok Dönem Klavyeli Çalgı Eserlerinin Günümüz Teknikleri ile Piyano Üzerinde İcrası Üzerine Bir Derleme
Oral Mustafa AKÇA Çağrı ŞEN Zafer KURTASLAN	Bilim ve Sanat Merkezleri Müzik Alanı Öğrencilerin Müzik Kavramına Yönelik Algılarının Belirlenmesi: Bir Metafor Analizi Çalışması



AFYON KOCATEPE ÜNİVERSİTESİ
AKADEMİK MÜZİK ARAŞTIRMALARI DERGİSİ
Cilt V / Sayı 10 / Haziran 2019
E ISSN: 2667-6001

AFYON KOCATEPE UNIVERSITY
ACADEMIC MUSIC RESEARCH JOURNAL
Volume V / Issue 10 / June 2019

Sahibi / Owner

Afyon Kocatepe Üniversitesi adına Devlet Konservatuvarı Müdürü
Prof. Dr. Uğur TÜRKMEN

Editörler / Editors

Prof. Dr. Uğur TÜRKMEN
Dr. Öğr. Üyesi Duygu SÖKEZOĞLU ATILGAN

Yardımcı Editörler / Co-Editorials

Doç. Çağhan ADAR
Dr. Öğr. Üyesi Safiye YAĞCI
Öğr. Elm. Filiz YILDIZ

Yayın Kurulu / Editorial Board

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

İLETİŞİM

Afyon Kocatepe Üniversitesi Akademik Müzik Araştırmaları Dergisi
Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı
ANS Kampüsü, Gazlıgöl Yolu, Afyonkarahisar
Tel: 0 272 216 58 96 - **Fax:** 0 272 216 33 07
Web: <https://dergipark.org.tr/amader>

Ocak ve Haziran olmak üzere yılda iki kez yayınlanan AKÜ Akademik Müzik Araştırmaları Dergisi, alanında ulusal indeksler tarafından taranan hakemli akademik bir dergidir.

AFYON KOCATEPE ÜNİVERSİTESİ
AKADEMİK MÜZİK ARAŞTIRMALARI DERGİSİ
Cilt V / Sayı 10 / Haziran 2019
E ISSN: 2667-6001

AFYON KOCATEPE UNIVERSITY
ACADEMIC MUSIC RESEARCH JOURNAL
Volume V / Issue 10 / June 2019

BU SAYININ HAKEMLERİ / REFEREES OF THIS ISSUE

Dr. Aşkın ÇELİK	Kars Kafkas Üniversitesi
Sy. Berna ÖZKUT	Afyon Kocatepe Üniversitesi
Dr. Bertan RONA	Onokuz Mayıs Üniversitesi
Dr. Bilgehan EREN	Uludağ Üniversitesi
Dr. Burcu ÖZER	Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi
Sy. Çağhan ADAR	Afyon Kocatepe Üniversitesi
Dr. Dolunay AKGÜL BARIŞ	Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi
Dr. Duygu S. ATILGAN	Afyon Kocatepe Üniversitesi
Dr. Eda ÖZDİŞ	Düzce Üniversitesi
Dr. Emel Funda TÜRKMEN	Afyon Kocatepe Üniversitesi
Dr. Gökhan ÖZDEMİR	Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi
Dr. Gülnihal GÜL	Uludağ Üniversitesi
Dr. Hazan KURTASLAN YILDIRIM	Akdeniz Üniversitesi
Sy. H. Bülent AKDENİZ	Anadolu Üniversitesi
Sy. Lilian M. TONELLA TÜZÜN	Anadolu Üniversitesi
Sy. Melek GÖKÜSTÜN	Dokuz Eylül Üniversitesi
Dr. Oğuz KARAKAYA	Selçuk Üniversitesi
Sy. Safiye YAĞCI	Afyon Kocatepe Üniversitesi
Dr. Seyhan CANYAKAN	Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi
Sy. Sezgi Sevi EGE KIRAN	Afyon Kocatepe Üniversitesi
Dr. Sonat COŞKUNER	Akdeniz Üniversitesi
Dr. Zafer KURTASLAN	Necmettin Erbakan Üniversitesi

Editörlerden;

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

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

Dergimizin onuncu sayısını yayımlayabilmenin mutluluğunu yaşıyoruz.

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

Prof. Dr. Uğur TÜRKMEN

Dr. Öğr. Üyesi Duygu SÖKEZOĞLU ATILGAN

İÇİNDEKİLER / CONTENTS

Özlem ELİTAŞ	Mesud Cemil'in Klâsik Koro Anlayışı <i>Classical Chorus Perspective of Mesud Cemil</i>	1
Zerin RASUL	Çağdaş Özbek Bestecilerin Piyano Eserleri (Rustam Abdullayev'le Habibulla Rahimov'un Piyano Besteleri Üzerine) <i>Contemporary Uzbek Composers' Piano Works "on Rustam Abdullayev and Habibulla Rahimov's Piano Works"</i>	15
Hakan YILMAZ	Sinemada Müzik Kullanımı Bağlamında Theodoros Angelopoulos'un "Ağlayan Çayır" Filmi Üzerine Bir İnceleme <i>A Review of the Movie Named "The Weeping Meadow" Belonged to Theodoros Angelopoulos in the Context of the Use of Music in Cinema</i>	27
Şehrinaz GÜNDÜZ Özgür OĞUZ	Adıyaman Filarmoni Orkestrasının Sanat Faaliyetlerinin Kent İnsanın Yaşamına Olan Etkisi <i>The Effect of Art Activities of Adıyaman Philharmonic Orchestra on Urban Life</i>	37
Derya UÇAK	Müziksel Bellek Geliştirmede Berard Metodu Kullanımının İncelenmesi <i>Investigation of the Use of Berard Method in Musical Memory Development</i>	54
Banu YİNAL	Viyola Yayının Teknik Kullanımı <i>Technical Use of the Viola Bow</i>	73
Tuba BARUTCU	Taş Plak Geleneğinde Türk Müziği Kadın Ses Sanatçılarının Müzikal Kimlik ve Müzikal Gelişimleri <i>Musical Identity and Musical Evolution of Turkish Music Women Vocal Performers in the Gramophone Record Tradition</i>	84

Beril ÖZYAZICI	Barok Dönem Klavyeli Çalgı Eserlerinin Günümüz Teknikleri ile Piyano Üzerinde İcrası Üzerine Bir Derleme <i>A Complation on The Works of The Baroque Period Keyboard Instruments Performance Techniques on The Piano</i>	109
Oral Mustafa AKÇA Çağrı ŞEN Zafer KURTASLAN	Bilim ve Sanat Merkezleri Müzik Alanı Öğrencilerin Müzik Kavramına Yönelik Algılarının Belirlenmesi: Bir Metafor Analizi Çalışması <i>Determination of Science and Art Centers Music Field's Students Perception of Music Concept: A Study of Methapor Analysis</i>	124

MESUD CEMİL'İN KLÂSİK KORO ANLAYIŞI (*)

Classical Chorus Perspective of Mesud Cemil

DOI NO: 10.36442/AMADER.20191055033

Özlem ELİTAŞ¹

Özet

Cumhuriyet döneminde “Klâsik Koro” icrası Mesud Cemil’le başlamıştır. Mesud Cemil, Batı Müziği korolarına yakın bir anlayışla Klâsik Türk Müziği eserlerinin icra edilmesini amaçlamıştır. Bu anlayışla “Tarihî Türk Müsîkîsi Ünison Erkekler Korosu”nu kurarak, repertuar seçiminde, Klâsik Türk Müziği’nin “klâsik fasıl” olarak adlandırılan eserlerine yer vermiş ve bu durumun farklı koroların repertuar seçimlerinde de etkili olmasını sağlamıştır.

Çalışmada kaynak tarama yöntemi kullanılarak Mesud Cemil’in klâsik koro anlayışının üzerinde durulmuş, farklı görüşlere yer verilerek, koro icrasının geleneksel icra üzerindeki etkisi irdelenmiştir. Aynı zamanda TRT İstanbul Radyosu’nda 08.08.1961 tarihinde yayımlanan Mesud Cemil yönetimindeki “Klâsik Koro” nun konser repertuarı incelenmiştir.

Seçilen repertuarın incelenmesi sonucunda elde edilen veriler yorumlanarak, Mesud Cemil’in klâsik koro anlayışındaki temel unsurlar tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Mesud Cemil, Klâsik Türk Müziği, Klâsik Koro.

Abstract

Mesud Cemil aimed Classical Turkish Music products’ performance with a close perspective of Western Music. With this understanding and forming Classical Turkish Music Choir, he gave place to Classical Turkish Music Works which are named as “Classical Fasıl” in chosing his repertoire and he became effective in different choir’s repertoire selections with that.

In this study Literature Review method has been used and laid emphasis on Mesud Cemil’s Classical Choir perspective, including different ideas in order to examine the effect of Choir performance on Traditional Performances. At the same time, “Classical Choirs” concert repertoire that is directed by Mesud Cemil in İstanbul TRT Radio broadcast in 08.08.1961, is examined and classified.

¹ Öğr. Grv., Afyon Kocatepe Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, ozlemelitas1983@gmail.com

*Bu makale 25-27.04.2019 tarihleri arasında Kütahya’da düzenlenen “İnsan Yaşamında Müzik” konulu X. Hisarlı Ahmet Sempozyumu’nda sözlü bildiri olarak sunulmuştur.

As a result of the chosed repertoire's examination, with the interpretation of the obtained data, basic elements in Mesud Cemil's Classical Choir understanding have been identified.

Keywords: *Mesud Cemil, Classical Turkish Music, Classical Choir.*

GİRİŞ

Klâsik Türk Müziği'nin geçmişten günümüze ve gelecek kuşaklara aktarımında meşk sisteminin önemi büyüktür. “Klâsik Türk Müziği geleneğinde öğretim ve aktarım yöntemi, “meşk” adı verilen öğretim yoluyla gerçekleştirilmiştir” (Çevikoğlu, 2017: 22). “Meşk yöntemi bir yandan ses ve çalgı öğretimini ve icra üsluplarını şekillendirmiş, bir yandan da repertuarın nesilden nesile intikalini ve zamanla da yenilenmesini sağlamıştır” (Behar, 1993: 6).

Cinuçen Tanrıkorur, meşkin Mehterhâne, Mevlevihâne, Enderun, mûsikî esnafı loncaları ve özel meşkhâneler gibi mekânlarda yapıldığını ve bu mekânların mûsikînin toplum içinde tanınıp sevilmesini, beste ve konserlerle yaygınlaşmasını sağlayan temel eğitim ve icra kurumu niteliğinde olduğunu belirtmiştir (2016: 22).

Cem Behar, meşklerin Saray Meşkhanesinin sistematik olarak çalışmaya başladığı 17.yüzyılın ilk yarısında bile, musiki talimlerinin Saray dışında tek tek evlerde de verilmekte olduğunu belirtmiştir (1993: 26). “Türk Mûsikîsi'nin 19 ve 20. yüzyıllarda ciddî eğitim, araştırma ve icrâ kurumlarından mahrûm kalışı meşk halkalarının kırılmasına neden olmuştur” (Çevikoğlu, 2017: 22).

Klâsik Türk Müziği sayısı ve icra tarzı bakımından “oda müziği” olarak nitelendirilmektedir. Genellikle saray, köşk, konak, semâhâne ya da bir evde icra edildiği ifade edilmektedir.

“Oda müziği dendiğinde akla mekânsal sınırlamalardan önce samimiyet, kişisellik, dinleyici ile yakın ilişki, dolaysız iletişim gibi doğrudan icra üslûbuna ve müziksel ifadeye ve algıya ait özellikler gelir, gerekirse oda müziği açık havada da icra edilebilir” (Behar, 1993: 119).

Klâsik Türk Müziği tarihinde toplu icra, özellikle saraylarda uygulanmasıyla dikkat çekmektedir. Toplu icra uygulamaları, Mehterhâne, Mevlevihâne, mûsikî esnafı loncaları ve özel meşkhâneler gibi yerlerde yaygınlık kazanmıştır.

Klâsik Türk Müziği'ndeki toplu icra uygulamalarında “fasıl” önemli bir yere sahiptir. Judetz, Osmanlı müziğinde fasıl kavramının oluşması, İran-Türk bölgesinde nevbet olarak bilinen konser süitinin Arap-Pers şeklinin müzikal anlamda hakim olduğu XV. yüzyıla dek uzandığını ifade etmiş, fasılda belirtilen şarkı türlerine kavl, tasnif, nakş, savt, kâr, pek çok semâî ve şarkı gibi örnekler vermiştir (Güzel, 2014: 1144).

Klâsik Türk Müziği'nde toplu icra uygulamasının gelenekteki örneklerini fasıl heyetleri oluşturmaktadır. Saraylarda uygulanan kalabalık ses ve saz topluluklarına “küme faslı” denmiştir. Küme fasıllarında program; belli bir makamda peşrev, kâr, besteler, ağır semaî, yürük semaî, şarkılar, saz semaisi ile taksimlerden oluşmaktadır.

Behar, II. Mahmut döneminde padişah huzurunda yapılan küme fasıllarının en kalabalığının 6 hanende ve 6 sazendeden oluştuğunu belirtmiştir. Fasil icralarındaki heyetin başında elinde tef, bendir veya dairesiyle usûl vuran serhânende bulunduğunu, her dinletide muhakkak yer alması ve diğer hânendeler ile birlikte icra edilen eserleri okuması gerektiğini ifade etmiştir. Aynı zamanda icra esnasındaki gerekli olan uyumu ve aralarındaki müzikal iletişimi bir “şef” aracılığıyla değil, doğrudan birbirilerini dinleyerek sağladıklarını belirtmiştir (1993: 122-124).

“Fasıl geleneği, 19. yy. ortalarında başlayan yenilikçi akım ile birlikte “Fasl-ı Atik” ve “Fasl-ı Cedit” olarak ikiye ayrılmıştır. Fasl-ı Atik geleneksel icra şeklini temsil ederken, Fasl-ı Cedit çok sesli repertuarı da kapsayan, koroyla ve Batı müziği çalgılarının katkısıyla bir icra şeklini temsil etmektedir. Santuri Miralay Hilmi Bey'in elinde bagetle Mızıka-i Hümayun bünyesindeki Fasl-ı Cedit heyetini yönetmesi, Türk müziğinde ilk koro yönetimi olarak görülebilir” (Özalp, 1986, I: 80).

Klasik Türk Müziği'nde koro uygulamalarının Ali Rıfat Çağatay ve Muallim İsmail Hakkı Bey ile başladığı bilinmektedir. Dönemin Batılılaşma hareketlerinden etkilenilmesiyle Klâsik Türk Müziği'nde toplu icra geleneğinde yenilik arayışları başlamış fakat bu çalışmalar uzun soluklu olmadığı için kalıcı bir iz bırakmamıştır.

Cem Behar, Geleneksel Türk Müziği icralarında ilk kez elinde değnek ile icra sırasında şeflik yapan kişinin Ali Rıfat Bey (Çağatay) olduğunun, bu uygulamayı 1920 yılında başkanı olduğu Şark Musıki Cemiyeti'nin verdiği bir konseri yöneterek başlattığının rivayet

edildiğini belirtmektedir. Muallim İsmail Hakkı Bey'in ise hiçbir zaman değnekle şeflik yapmak istemediğini, tüm konserlerinde icracıları geleneksel bir biçimde oturarak, kendisi de elinde tefiyle ortalarına yerleşerek, her zaman icracılarla birlikte okuyup usül vurarak icrayı yönettiğini ifade etmiştir (1993: 122).

Cumhuriyet Dönemi'nde "klâsik koro" uygulamaları Mesud Cemil ile başlamıştır. "En önemli özelliklerinden biri radyoculuk olan Mesud Cemil, 1930'lu yıllarda Klâsik Türk Müziği'ne önem verilmemesi ve eserlerin unutulduğu kaygısıyla toplu icraya yeni bir anlayış getirerek, koro kurma çalışmalarına başlamıştır" (Kıyak, 2018: 33).

Klâsik Türk Müziği ve Batı Müziği alanlarında kendini yetiştiren Mesud Cemil, Klâsik Türk Müziği'ni, Türk Halk Müziği ve Türk Sanat Müziği gibi iki ayrı tür olarak değerlendirmemiş, radyo programlarında ve konser repertuarında da her iki türe yer vererek halk müziğinin şehir insanları tarafından da sevilmesine vesile olmuştur.

Mesud Cemil

"Mesud Cemil, ikinci ismi Ekrem, soyadı da Tel olmasına rağmen her ikisini de sildirmiş, babası Tanbûrî Cemil'in ismi ona tam manasıyla bir "soy" ismi olmuştur" (Kıyak, 2018: 13).

"Mesud Cemil, Tanbûrî Cemil Bey'in (1871-1916) ve Şerife Sâide Hanım'ın (1880-1930) oğlu olarak 1902'de İstanbul Çağaloğlu'nda dünyaya gelmiştir. Refik Fersan'ın Tanbûrî Cemil Bey'e dair hatıralarını anlattığı sırada Mesud Cemil'e 1318 Teşriünevvel'inde doğduğunu söylemiştir. Eskiden kullanılan rûmî takvim milâdiye çevrilince bu tarih 13 Ekim-13 Kasım aralığına denk gelmektedir" (Cemil, 2016: 11-17).

"Yaklaşık on yaşına geldiğinde çok sınırlı da olsa babasıyla kemençe ve solfej çalışmaya, Kaşıyarık Hüsametdin Bey'den usül dersleri almaya başlamıştır" (Kıyak, 2018: 13).

"Mesud Cemil'in Türk müziği ile ilgilenmeye başlaması babasının ölümünden, yani on dört yaşından sonra başlamıştır. Bunun iki sebebi vardır: Tanbûrî Cemil, oğlunun müzisyen olmasını istememiş, onu müziğe yönlendirmekten kaçınmıştır. Oğlu için "Mûsikîye istidadı var. Fakat keşke olmasaydı! Çünkü duyarak çalarsa, kendi bedbaht olur. Duymayarak çalarsa mûsikîyi bedbaht

eder,” demiş, onu müzikli toplantılara götürmekten de geri durmuştur. Diğer bir sebebi ise, Tanbûrî Cemîl’in ölümünden sonra dostlarının hem onun hatırasına hürmeten hem de bu yetenekli çocuğu yetiştirmek için gayret göstermeleridir” (Kıyak, 2018: 15).

“1915’de Daniel Fitzinger’den keman öğrenmeye başlamıştır. Babasının hiç tanbur dersi almamış, tanburu, belki de babasının en seçkin tanbur talebesi olan virtüöz Kadı Fuad Efendi’den öğrenmiştir. Bir müddet babasının talebesi olan Refik Fersan’la çalışmıştır. Hamparsun notasını öğrenmiş, tanbur dersleri vermeye başlamıştır. Ali Rifat Çağatay yönetimindeki Şark Mûsikîsi Cemiyeti konserleriyle sahne yaşamına başlamıştır. Abdülbâki Baykara’nın şeyhliğini yaptığı Yenikapı Mevlevihânesi’ne devam etmiştir. Burada neyzenbaşı olan Rauf Yekta Bey ve kudümzenbaşı olan Ahmed Irsoy ile tanışan Mesud Cemil, Galata Mevlevihânesine de devam etmiştir. Daha sonra Karl Berger’den keman dersleri almıştır” (Öztuna, 1990, I: 175-176).

“Şerif Muhiddin Bey (Targan) ile tanıştıktan sonra viyolonsele başlamış, bu sıralarda tanıştığı Hüseyin Sadeddin Arel, Şerif Muhiddin ve diğer dostlarının da teşvikiyle Avrupa’da müzik eğitimi almaya karar vermiştir. 1920’de başladığı Darülfünun’un Hukuk Fakültesi’ndeki eğitimini ikinci sınıfta bırakarak 1922 Ekim’de Berlin’e gitmiş, Berlin Müzik Akademisi’nde Hugo Becker’den viyolonsel dersleri almıştır. Fakat bu süreç maddi bakımdan oldukça zorlu geçmiştir. 1924 yılında annesinin de hastalığı ve yalnızlığı dolayısıyla İstanbul’ a dönmüştür” (Kıyak, 2018: 15).

“1925 yılında Dârülelhân’ da tanbur ve solfej dersleri veren Mesud Cemil, tahsiline bu defa Edebiyat Fakültesi’nde başlamıştır. 1926’da kurulan ilk radyoya spiker olan Mesud Cemil, hazırladığı programlara tanbûr ve viyolonseli ile katılmış ve radyodaki konuşma üslûbuyla dikkatleri çekmiştir. 1938’den itibaren Ankara, 1951’den sonra İstanbul radyolarında -sonu müdürlüğe kadar yükselen- muhtelif idarî hizmetlerde bulunmuş, birçok talebe yetiştirmiştir.1945 yılında Dil-Tarih-Coğrafya Fakültesi’nden mezun olmuştur. Mezuniyet tezi Kutb-i Nâyî Osman Dede üzerinedir” (Cemil, 2016: 21).

“Mesud Cemil 1951’de İstanbul Radyosu’na atandıktan sonra İstanbul Belediye Konservatuvarı’nda mûsikî folkloru dersleri vermeye başlamıştır. 21 Kasım 1952 yılında Beyoğlu’nda Mesud Cemil’in 40’inci sanat yılı jübilesi düzenlenmiştir. Diğer jübilesi ise 6 Mart 1952 yılında Ankara’da yapılmıştır. 1955 Ocak ayında Irak hükümetinin daveti üzerine Cevdet Çağla ve Mükerrerem Berk ile birlikte İstanbul Radyosu’ndan ayrılarak Bağdat’a gitmiş, Bağdat

Güzel Sanatlar Enstitüsü'nde mûsikî kısmının müdürlüğünü yapmıştır. Bağdat'da kaldığı süre içerisinde klâsik koro şefliğini Nevzat Atlığ'a bırakmıştır (Kıyak, 2018: 51).

“1959 yılında İstanbul'a kesin dönüş yaparak radyoda klâsik koro çalışmalarına devam etmiştir. O dönemde öncüsü olduğu yeni tegannî tarzına rağmen geleneğe bağlı icrâ yolunu da kapatmamıştır” (Cemil, 2016: 22).

“Aynı dönemlerde Mesud Cemil'in içinde bulunduğu veya sadece anons ettiği programlarda yer alan eserlerin birçoğu radyoda ilk kez icra edilmiştir. Mesud Cemil, Türk müziği dağarına kazandırmak amacıyla Kâni Karaca'ya, vechiarazbar, sultanıırak, küçek, tahirbuselik gibi makamlardan oluşan takımlar okutmuştur” (Kıyak, 2018: 52).

“Mesud Cemil müzikle ilgili çalışmalarının yanı sıra Tıbbiye'de öğrenim görmemesine rağmen, doktorluğa merak salmış, gazetelerde muhabirlik, mütercimlik yapmış, 11 yıl tek başına radyoda program yapmıştır. Bu arada sahneye çıkmış, figüran olarak beyaz perdede görünmüştür. Babası Tanbûrî Cemil Bey için bir kitap, kedileri için de 38 yazı yazmıştır” (Hayat Dergisi, 1961: 10).

“Mesud Cemil üç evlilik yapmıştır. İlk eşi Fecr-i Âtî mensuplarından “kadın şâiri” olarak da tanınan Celâl Sâhir Erozan'ın kızı Berîn Sâhir ile gerçekleştirmiştir. İkinci evliliğini Perihan Hanım ile ve sonuncu evliliğini ise Naîme Hanım ile gerçekleştirmiş, hiçbir evliliğinden evlâd sahibi olamamıştır. Mesud Cemil 1963 yılında lösemi hastalığına yakalanmış ve 31 Ekim Perşembe akşamı vefât etmiştir” (Cemil, 2016: 24).

Klâsik Koro

Mesud Cemil “Klâsik Türk Müziği icralarına yeni bir anlayış ve dinamizm getirmek amacıyla Batı Müziği korolarına yakın bir anlayışla 1938 yılında “Tarihî Türk Mûsikî Ünison Erkekler Korosu”nu kurmuştur. “Koroda, Necmeddin Rıza Ahıskan, Bülent Baran, Kemal Batanay, Orhan Borar, Mustafa Çağlar, Dr. Cemal Kâmil Gönenç, Selahaddin Gökemre, Necmeddin Gözen, Selahaddin Güleç, Muzaffer İlkar, Ekrem Kongar, Cevdet Kozan (Kozanoğlu), Settar Körmükçü, Dr. İhsan Unaner, Basri Pakel, Sadeddin Tolun yer almıştır. Repertuarında klâsik eserlerin yer aldığı koroyla ilk konser 16 Mart 1938'de Saray Sineması'nda gerçekleştirilmiştir. Daha sonra

radyoda farklı topluluklarla da çalışmalar yaparak “kadınlar fasıl heyeti”ni kurmuştur. Radyoda koro çalışmalarını karma olarak da devam etmiştir” (Kıyak, 2018: 33-34).

“Mesud Cemil'in icraya getirdiği "koral" anlayış, ilk konser salonlarında değil, radyoda uygulanmıştır. Mesud Cemil yönetiminde radyodaki “Klasik Türk Müsikisi Korosu” başlangıçta geleneksel icraya bağlı olan çevrelerce yadırganmış, hattâ tepkiyle karşılanmıştır. Mesud Cemil bu icradan vazgeçmemiş, zamanla daha çok geliştirmiş, zengin mûsikî birikimi ve olağanüstü yeteneğiyle üstün bir seviyeye çıkarmıştır” (Aksoy, 2008: 197).

Ergun Balcı, Mesud Bey'e kadar iki hanendenin basit ve kolay bir eseri bile beraberlik içinde okuyamadıklarının eski plaklarda açıkça görüldüğünü belirtmiştir. Yine aynı döneme ait plaklardan dinlediğimiz mûsikî topluluklarının icralarında, kalabalık içinde ancak üç-beş kişinin okuduğunu, diğerlerinin onları tâkip etmekle yetindiklerinin hemen fark edildiğini, koro icrasını beğendirerek dinletebilme başarısını gösteren ilk mûsikîşinâsımızın doğrudan doğruya rahmetli Mesud Cemil Bey olduğunu ifade etmiştir (2004: 184).

“Mesud Cemil, sahip olduğu büyük sanatçı sezgisi sayesinde kendi müziğini çok iyi anlamış ve onu anladığından daha güzel bir şekilde anlatmıştır. Bununla birlikte nüans, ritm ve yorum bakımından Mesud Cemil'in koro icrası, Türk müziğinin “en estetik izahlarından biri” haline gelmiştir. Mesud Cemil, babasının halk müziği tutkusunun etkisi altında folklorcu Muzaffer Sarısözen ile çalışmıştır. Klasik müzik-halk müziği ayrımcılığı yapmamış, yönettiği koroya hem şarkı hem de türkü icra ettirmiş ve “Bir Türkü Öğreniyoruz” adlı program dizisi sayesinde, halk müziği sevgisinin şehir insanlarında da yeşermesine katkıda bulunmuştur” (Tanrıkorur, 2014: 270-271).

“Mesud Cemil İstanbul radyosunda muvaffakiyetsizliği önlemek ve tekamüle doğru ilerlemek amacıyla radyo sanatçılarının repertuar, üslup, Türk mûsikîsi bilgisi, nota okuma ve yazma, Türk mûsikîsi metinleri bakımından Türkçe, metin şerhi, lügat gibi mevzularda çalışmalar yapılması için radyo sanatçılarının ders almasını sağlamıştır. Bazı derslerin zorunlu olarak öğretilmesi kararına radyo sanatçılarının bir kısmı tarafından itiraz edilmiştir. En çok dikkat çeken sanatçının da Safiye Ayla olduğu ifade edilmiştir” (Kıyak, 2018: 44).

Araştırmanın Amacı

Araştırmada Mesud Cemil'in Klâsik Koro uygulamasını getirmesindeki temel sebeplerin ve koro icrasının geleneksel icra üzerindeki etkisinin incelenmesi amaçlanmaktadır.

Araştırmanın Önemi

Araştırmanın klâsik koro icrasının geleneksel Türk müziği icrası üzerindeki etkisinin irdelenmesi bakımından önemli olduğu düşünülmektedir.

Araştırmanın Sınırlılıkları

Araştırma, TRT İstanbul Radyosu'nda 08.08.1961 tarihinde yayımlanan Mesud Cemil yönetimindeki "Klâsik Koro" konserinin repertuarı ile sınırlandırılmıştır.

YÖNTEM

Araştırmada kaynak tarama yöntemi kullanılmıştır. "Literatür taraması, araştırma probleminin seçilerek anlaşılmasına ve araştırmanın tarihsel bir perspektife oturtulmasına yardımcı olur" (Karasar, 1994: 183). Aynı zamanda Mesud Cemil yönetimindeki Klâsik Koro'nun konser repertuarı incelenerek, elde edilen veriler yorumlanmış, klâsik koro anlayışındaki temel unsurlar tespit edilmiştir.

BULGULAR VE YORUM

Mesud Cemil'in klâsik koro anlayışını getirmesindeki temel sebepler;

"Mesud Cemil klâsik koro kurma düşüncesini besleyen düşünceleri ve birikimi Ünlü'nün "Git Zaman Gel Zaman" isimli eserinde yer alan 21 Şubat 1953 tarihinde 20. Asır dergisindeki bir görüşmede anlatmaktadır. Klâsik mûsıkîmizin eskiden çok az tanındığını, eski besteler ve semâîleri ancak mûsıkîye hususî bir merak ve alâkası olanların kısmen tanıdığını anlatmıştır. Bir aralık, 1935'den 38'e kadar bizim eski güzel mûsıkîmizin pek kötü bir durumda bulunduğunu, âdeta bir daha bulunmamak üzere kaybolup gidecek

hâle geldiğini ve hakikî eski sanatımızın kötü bir gidiş ve çirkin bir zamane örnekleri arasında harcanıp gitmesinden üzüntü duyduğunu ifade etmiştir.

Mesud Cemil, mûsikînin mütemadiyen tekrar ederek çalınıp söylenmesi gerektiğini, bu sesi milyonlara ve milyonlar içinde yeniden doğacaklara tanıtmak için her seferinde yeniden gayret etmek gerektiğini belirtmiştir. O dönemlerde klâsik mûsikî eserlerini bilenlerin de tanıtmaya pek cesareti olmadığını ifade etmiştir.

Mesud Cemil, 17'inci asırdan beri Türklerin klâsik sanat mûsikîsinin örneklerini tek bir sesle yeniden kitlelere yayacak kudrette olmadığını, atalarımızın sanatını, doğduğu ve geliştiği zaman şartlarını ve vasfını kaybettiğini ve bu örnekleri tek bir kişi yerine birçok kişiyi bir araya getirerek tanıtmaya çalışmanın daha doğru olacağını düşünmüştür.

Bir zamanlar Avrupa' da da tek sesli koroların var olduğunu, ayrıca Üçüncü Ahmed'in çocuklarının sünnet düğünü eğlencelerinde Burnaz Hasan Çelebi'nin teşkil edip başında bulunduğu 80 kişilik mûsikî heyetine koro denilebileceğini, eski küme fasıllarındaki hanende zümresini adına ve mahiyetine de korodan başka sıfat verilemeyeceğini ifade etmiştir.

Bütün bu düşünceler ışığında Mesud Cemil, kafasında hayal ettiği koro düşüncesini arkadaşlarıyla paylaşmış ve ilk olarak 8 kişi bir araya gelerek bir evin odasında bu fikrin nasıl bir sonuç vereceği ile ilgili deneme yapmıştır. Her ne kadar hayalindeki gibi bir sonuç elde etmese de ileride daha iyi bir sonuç çıkacağına inanmıştır. Daha sonra kişi sayısı çoğaltılarak çalışmalar devam etmiştir (Ünlü, 2016: 541)

İlk dönemler koroyu tanburu ile refakat ederek idare ederken sonraki dönemlerde koro şefi kimliği ile yönettiği görülmektedir. “Mesud Cemil'i tanbur çalmayı bırakıp koro heyetini idare etmeye ilk yönlendiren Subhi Ziya Özbekkan'dır” (Kıyak, 2018: 33).

Mesud Cemil'in klâsik koro anlayışında repertuar seçimi;

“Mesud Cemil'in klâsik koro kayıtları çoğunlukla 1950'li yıllardan “karma koro”lara ait kayıtlardır. Bilinen 40'lı yıllardan kalma radyo kaydı yoktur. Radyodaki çalışmalarının taş plaklardaki kayıtlarının on adet olduğu bilinmektedir” (Ünlü, 2016: 371).

Mesud Cemil yönetimindeki klâsik koronun konser repertuarı Türk Müziği'nin klâsik eserlerinden oluşmaktadır. “Repertuarında Itri, Bekir Ağa, Dede Efendi, İbrahim Ağa, Tanbûri Mustafa Çavuş, Tab'i

Mustafa Efendi, Şemsettin Ziya Bey, Zekâî Dede, Ârif Mehmed Ağa gibi bestekârların eserlerine yer vermiştir. Koro repertuarında Kâr, Beste, Murabba, Ağır Semâî, Yürük Semâî, Şarkı formlarının yanı sıra, halk türküleri ve Taksimlere yer vermiştir” (Kıyak, 2018: 33).

Mesud Cemil’in klâsik koro anlayışında çalgı eşliği;

“Mesud Cemil idaresinde on altı kişiden oluşan “Tarihî Türk Mûsikîsi Ünison Erkekler Korosu” nun ilk konserine kendisi tanbûr, Kemal Niyazi Seyhun kemençe, Nuri Halil Poyraz kudûm, halk türkülerinde Cevdet Kozanoğlu ûd ile eşlik etmiştir. Daha sonraki farklı koro konserlerinde Vecihe Darlay, Cevdet Çağla, Ercüment Batanay, Fikret Kutluğ, Sadi Işlay, Yorgo Bacanos, Burhanettin Ökte, Necmi Yar sazlarıyla refakat etmişlerdir” (Kıyak, 2018: 34).

Mesud Cemil idaresindeki koro uygulamalarında elimize ulaşan bilgilere göre ilk kayıtlarda ritim sazlarından sadece kudûm yer almakta iken, ilerleyen dönemlerde yapılan kayıtlarda ritim sazını kullanmayı tercih etmemiştir.

Cinuçen Tanrıkorur, Mesud Cemil’in koro uygulamalarındaki saz heyetinin arasında ritim sazının olmamasına dikkat çekmiştir. Kurduğu klâsik korodaki bestekârların, eserlerin ve kullanılan aletlerin klâsik olduğunu fakat sazların arasında kudûm ya da daire sazının olmamasının büyük bir eksiklik olduğunu belirtmiş, Münir Nurettin Selçuk’un yönettiği İcra Heyeti konserlerinde de Ulvi Ergüner’in radyoda yaptığı Klasik Erkekler Korosu programlarında da kudûmün hep var olduğunu ifade etmiştir (2014: 275-276).

Mesud Cemil’in kâsik koro anlayışında eserlerin seslendirilmesine yönelik anlayış;

“Mesud Cemil’in Türk Mûsikîsi’ne verdiği en büyük hizmeti, bu sanatın icrasına getirmiş olduğu disiplin ve temiz icra tekniğidir. Saz ve söz mûsikisinde yıllarca bu titizlikle ve taviz vermeden uygulamış, eserlerin asıllarına sadık kalınmasını ve sürekliliğini sağlamıştır. 1938’de Ankara Radyosu’nda göreve başladıktan sonra kurumun konservatuar niteliğinde çalışmasını sağlamıştır. Mesud Cemil, icra ettiği veya ettirdiği eserleri bizzat yaşayarak yorumlamış, bu nedenle de onun koro yönetimi ve icrası konusundaki başarısına kimse ulaşamamıştır” (Özalp, 1986, II: 151).

Mesud Cemil, Klâsik Türk Müziği geleneğindeki üslûbun koroda seslendirmeye uygun olmadığı, usûl ve okuyuş nüanslarının koro olarak icra edilemeyeceği gibi eleştirilere maruz kalmıştır.

“Mesud Cemil’in, bütünüyle yozlaşmış olan Türk Müziği icrasına çağdaş, ciddi ve oldukça müziksel bir anlayış getirmesi, eski üslûp mensupları ile piyasa müzisyenleri tarafından büyük tepkiyle karşılanmıştır. Fakat çok iyi bir koro şefi olan ve mûsikîde benimsediği yolun doğruluğuna inanan Mesud Cemil, bu tepkileri dikkate almamıştır. Bu suretle Türk Mûsikîsi’ne en büyük ve her zaman için yaşayıp devam edecek olan tek hizmetini yapmıştır” (Öztuna, 1990: 176).

Çalışmada, TRT İstanbul Radyosu’nda 08.08.1961 tarihinde yayımlanan Mesud Cemil yönetimindeki “Klâsik Koro”nun konser repertuarı incelenmiştir. Bu repertuarda Ârif Mehmed Ağa, Hacı Ârif Bey, Suphi Ziya Özbekkan, Rahmi Bey ve Şevki Bey eserleri icra edilmiştir.

Konser repertuarı aşağıda belirtilmiştir:

Ney Taksîmi

Ârif Mehmed Ağa- Evcârâ Beste

Gelince hatt-ı muanber o meh-cemâlimize

Ârif Mehmed Ağa- Evcârâ Ağır Semâî

Kimin meftûnu oldun ey peri rûyim nihan söyle

Ârif Mehmed Ağa- Evcârâ Yürük Semâî

Sâkî çekemem vâz-ı zârifâneyi boş ko

Tanbur Taksîmi

Hacı Ârif Bey- Muhayyer Şarkı

Devâ yokmuş neden bî-mâr-ı aşka

Suphi Ziya Özbekkan- Muhayyer Şarkı

Titirer yüreğim her ne zaman yâdîma gelsen

Rahmi Bey- Muhayyer Şarkı

Yetmez mi sana bister-ü bâlin kucağım

Şevki Bey- Muhayyer Şarkı

Şeb-i yeldâ-yı hicrân içre kaldım

Konser repertuarı incelendiğinde, Beste, Ağırsemâî, Yürüksemâî’den oluşan klâsik takım ve Şarkı formunda eserler yer almıştır. Takımda, güftesi Sünbülzâde Vehbî’ye ait olan Hafîf

usûlündeki (Kamet-i mevzûnu ki bir mısra-ı bercestedir) Murabba koro tarafından icra edilmemiştir.

Klasik takım geleneğinde yer alan Peşrev ve Sazsemâisi icra edilmemiş, programa Taksim ile başlanmıştır.

Eserlerin makamlarına bakıldığında Evcârâ ve Muhayyer makamları kullanıldığı görülmektedir.

Kullanılan usuller arasında, Hâvi, Aksak Semâi, Yürük Semâi, Aksak, Curcuna usulleri yer almaktadır.

Koroya eşlik eden enstrümanlar arasında tanbur, ney, keman, kanun ve viyolonsel yer almaktadır. Ritim saz tercih edilmemiştir.

Koro icrası genel olarak değerlendirildiğinde, erkek ve kadın seslerin (sayısı ya da mikrofona olan uzaklıkları sebebiyle) orantısına dikkat edildiğinde kadın seslerin baskın olduğu düşünülmektedir. Genel olarak koro ile enstrümanların ses dengesinin ise makul düzeyde olduğu görülmektedir. Enstrümanların kendi içerisindeki ses dengesinin (o dönemdeki mikrofonlama teknikleri gereği) pekiyi olduğu düşünülmemektedir. Tiz frekanslardaki sazların daha çok duyulduğu, özellikle bir oktav üstten icra eden kemanın baskın olduğu bir icradan bahsetmek mümkündür.

Koroda ritim saz kullanılmamaktadır. Bu durum ayrı bir makale konusu olabilecek genişlikte bir konudur. Burada kısaca değinmek gerekirse, ritim sazların kullanılmaması müziğin dinamiklerini örselemekte, Klâsik Türk Müziği'nin en önemli unsurlarından biri olan usûllerin belirgin olarak duyumunu engellemektedir. Öte yandan yanlış ve eksik icralar, ehil olmayan kişiler tarafından kullanılan ritim sazlar, mevcut müziğe adeta zarar verebilmektedir.

Korodaki sesler homojen ve uyumlu duyulmaktadır. Klâsik Türk Müziği'ne ait özel sesler (perdelere) son derece dikkatli ve estetik bir üslûpla seslendirilmektedir. Eserlerin yapısına uygun olarak hazırlanmış nüanslar, genel icradaki etkinin artmasını sağlamaktadır. Seslerin koro anlayışına uygun olarak bireysellikten uzak icraları dikkat çekmektedir. Özellikle eserler içerisindeki crescendo, decrescendo, diminuendo ve pianissimo gibi nüansların sesler ve sazlarla olan uyumunun oldukça başarılı olduğu düşünülmektedir.

Enstrümanların kendi aralarında ve seslerle akort birliği bulunmakla birlikte, eşliğin üst düzeyde yapılmış olduğu görülmektedir. Bu anlamda enstrümanlar da korodaki sesler gibi kendi

aralarında homojen ve uyumlu duyulmaktadır. Ritim saz kullanılmadığı için özellikle mızraplı sazların ilgili bölümlerde adeta vurmaları sazların görevini üstlenerek ritmik bir icra sergiledikleri fark edilmektedir. Türk müziği icrasında herkesin aynı notayı aynı şekilde çalmadığını gösterircesine saz icracıları arasındaki “müzikal paslaşmalar” genel icrayı renklendirmekte ve zenginleştirmektedir.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Mesud Cemil’in Klâsik Koro anlayışı ile ilgili söylenebilecek belki de en önemli konu, üslûptur. Bugün birçok koro Klâsik Türk Müziği üslûbundan uzak icralarda bulunmaktadır.

Klâsik Türk Müziği üslûbu, tıpkı kültürümüz gibi korunması ve sürdürülmesi hayati derecede mühim olan zenginliğimizdir. Konuşurken konuşma üslûbu ne kadar önemliyse, müzikteki üslûp da o kadar önemlidir. Trakya, Karadeniz, Güneydoğu ağızları, konuşmanın zenginlikleri olarak görülebilir. Ancak sadece Karadeniz ağızıyla konuşmak dilin fakirleşmesi demektir. Günümüzde müzikal üslûplar adeta mahalli konuşma seviyesine indirgenmiş durumdadır.

Müzik eğitimi veren kurumlardaki toplulukların, amatör ya da profesyonel koroları yöneten şeflerin, Klâsik Türk Müziği üslûbunun üzerinde durması ve koro uygulamalarında da buna özen göstermesi, klâsik üslûbun öğrenilmesi ve benimsenmesi açısından önemlidir. Koro icracılarına Klâsik Türk Müziği üslûbunu içeren icraların dinletilmesine yönelik çalışmalar yapılması, uygulamada ise klâsik eserlere yer verilerek bu üslûbun pekiştirilmesi ve buna uygun icraların gerçekleştirilmesine yönelik uygulamalar yapılması önerilmektedir.

Sonuç olarak, çalışmada incelediğimiz korolar gibi Klâsik Türk Müziği üslûbunu doğru kullanan toplulukların ısrarla dinlenilmesi hatta taklit edilmesi gerektiği düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

- Aksoy, B. (2008). *Geçmişin Musıki Mirasına Bakışlar*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Balcı, E. (2004). *Nevzat Atlığ-Mûsikîmizle Övünmemiz İçin*. İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı.

- Cemil, M. (2016). *Tanbûrî Cemil'in Hayâtı*. Haz. Uğur Derman (4.Basım). İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı.
- Çevikoğlu, T. (2017). *Bir Hayâlin Peşinde-Klâsik Türk Müziği Yazıları-1*. Ankara: Edebiyat Ortamı Yayınları.
- Güzel, H. C. (2014). *Yeni Türkiye-Türk Müsîkîsi Özel Sayısı*. Ankara: Yeni Türkiye Stratejik Araştırma Merkezi Yayınları.
- Hayat Dergisi. *Mesud Cemil Röportajı*. (1961-Sayı.18-1963-Sayı.48). İstanbul: Tifdruk Matbaacılık Basımevi.
- Karasar, N. (1994). *Bilimsel Araştırma Yöntemi*. Ankara: Araştırma Eğitim Danışmanlık Ltd.
- Kıyak, H. (2018). *Mızrabı, Yayı ve Kalemîyle Mesud Cemil*. İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı.
- Özalp, M. N. (1986). *Türk Müsîkîsi Tarihi Cilt I-II*. Ankara: TRT Müzik Dairesi Başkanlığı Yayınları.
- Öztuna, Y. (1990). *Büyük Türk Müsîkîsi Ansiklopedisi Cilt I*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları
- Tanrıkorur, C. (2016). *Osmanlı Dönemi Türk Müsîkîsi (4.Basım)*. Haz. İsmail Kara ve diğer İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tanrıkorur, C. (2014). *Türk Müzik Kimliği*. Haz. İsmail Kara ve diğer (2.Basım). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Ünlü, C. (2016). *Git Zaman Gel Zaman (2.Basım)*. İstanbul: Pan Yayıncılık.

**ÇAĞDAŞ ÖZBEK BESTECİLERİN PİYANO ESERLERİNE
GENEL BAKIŞ: RUSTAM ABDULLAYEV VE HABİBULLA
RAHİMOV**

**Contemporary Uzbek Composers' Piano Works On Rustam
Abdullayev and Habibulla Rahimov's Piano Works**

DOI NO: 10.36442/AMADER.20191055034

Zerin RASUL¹

Özet

Özbekistan, yetmiş yıllık süre içinde Sovyetler Birliği'ni oluşturan on beş cumhuriyetten biri olmuştur.

Doksanlı yılların başında Sovyetler Birliği'nin yıkılması ile on beş ülke, bağımsız cumhuriyetler olarak ortaya çıkmıştır. Yaşanan bu gelişmelerden sonra, eskiden merkez Moskova'ya bağlı olan hayatın farklı yönlerinin (ekonomi, siyasal ve kamusal yaşam, eğitim sistemi, sağlık ve kültür) yeniden düzenlenmesi gerekmiştir.

Birçok alanda olduğu gibi Özbekistan'ın kültür hayatında da büyük değişiklikler yaşanmıştır. Yeni topluluklar, kurumlar, milli halk dans ve şarkı grupları ortaya çıkmıştır. Özbek halkının geleneksel ile güzel sanatlar dallarında sergileri düzenlenmeye başlamıştır. Aynı zamanda, yurtdışında da bu yeni cumhuriyet kendini aktif bir şekilde göstermeye başlamıştır. Ülkelerini yurtdışında temsil etme görevini Özbek sanatçılar üstlenmiştir.

Özbek besteciler, eserlerinde Batı müziği stillerine ve kurallarına bağlı kalarak halkın geleneksel ezgi, şarkı ve danslarını da sıkça kullanmışlardır. Özbek halkının masal ve destanlarına da eserlerinin temalarında yer vermişlerdir.

Doksanlı yılların başından bu yana Özbekistan'ın yeni nesil piyanistleri, dünya sahnelerinde Özbek bestecilerin piyano için yazdıkları eserleri çalarak ülkelerini temsil etmektedirler.

Bu makalede, Özbekistan'ın yirmi beş seneyi aşkın bağımsızlık yılları içerisinde yaşanan kültürel gelişimi ve piyano için yazılmış başlıca eserler incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Özbekistan, Piyano, Özbek Besteciler.

Abstract

Over a period of seventy years, Uzbekistan had been one of the fifteen constituent republics of the Soviet Union.

Following the dissolution of the Soviet Union in mid-90s, these fifteen republics manifested themselves as sovereign countries. The economy, political and public life, education system, healthcare, art and culture, in a

¹ Dr., Bilkent Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi, Piyano Anasanat Dalı, zarema@bilkent.edu.tr

few words the elements which could be regarded as the sustenance of a nation and daily life, and was formerly centralized in Moscow, had to be regenerated during the political landscape.

Because of the regeneration, the cultural life of Uzbekistan underwent a radical change. In line with this purpose, new societies, institutions, national dance and music ensembles were founded. The newly founded Republic of Uzbekistan began putting itself on the map actively, and in this sense, the Uzbek artists were the first ones who took the responsibility of representing their countries abroad.

Even though the Uzbek composers wrote music using the Western forms and styles, they commonly used the traditional folk tunes, music and dance in their music. They chose the traditional folk tales and myths as the themes of their works.

This article covers the piano music written by Uzbek composers, how the Uzbek piano music reflects the steps of independence of a country over twenty-five years, and a sensitive approach to performance of Uzbek piano music in this sense.

Key Words: *Uzbekistan, Piano, Uzbek Composers.*

GİRİŞ

Özbekistan'ın bağımsızlığını kazanması, piyano sanatının beste, performans ve pedagoji gibi alanlarında o ana kadar görülmemiş gelişme umutları yaratmıştır. Bağımsızlık yıllarında piyano sanatındaki mesleki seviye niteliksel olarak yükselmiş, prestijli uluslararası ödüllerin sahibi olan, uluslararası yarışmalar ve festivallerde başarı kazanan yeni bir piyanist nesli oluşmuştur.

Performans kültürünün yüksek seviyesi ve dünya klasiklerinin yorumu besteciliğin niteliksel olarak yükselmesine ve yeni piyano edebiyatının ortaya çıkmasına katkıda bulunmuştur.

Özbek piyano müziğinin modern klasiklerinden olan Rustam Abdullayev, Habibulla Rahimov, Mustafo Bafoev, Valeria Saparova, Avaz Mansurov, Nazim Narkhocayev, Nuriddin Giyasov, Akram Haşimov, Oydin Abdullayeva, Muhammadjon Atajonov ve diğerlerinin yeni yaratıcı kapasiteleri ortaya çıkmıştır.

Piyano sanatının genç temsilcileri de, örneğin Oydin Abdullayeva, Hurşida Hasanova, Dilnoz Kamilova, Zarina Hodieva, Victor Handamyan, Şerzod Sobirov da bu dönemde popülerlik kazanmışlardır.

Bağımsızlık yıllarında besteciliğin gelişim sürecini incelediğimizde, birçok biçim ve tarzın olduğu görülmektedir ve

bu'nların temelinde, derin milli kökler, klasik Özbek müziği ve makamları, sözlü türler, halk ezgileri, usuller görülmektedir.

Çalışmanın Amacı

Bu çalışmanın amacı, Türkiye'de hakkında yeterince araştırma ve kaynak bulunmayan çağdaş Özbek bestecileri ve piyano eserlerinin tanınmasına katkı sağlamaktır. Bu doğrultuda iki önemli Özbek besteci Rustam Abdullayev ve Habibulla Rahimov'un müzikal dili ve piyano eserleri analiz edilmiştir.

Rustam Abdullayev

Kazakistan, Tacikistan, Gürcistan, ABD, Almanya, Fransa, İsveç, Tayland, Mısır, Hollanda, Kore Cumhuriyeti, Vietnam, Japonya, Rusya'da ve dünyanın birçok başka ülkesinde büyük başarıyla seslendirilen, modern klasik Özbek müziğinin temsilcisi Rustam Abdullayev'in piyano eserlerine bakalım. Mükemmel bir piyanist olan Rustam Abdullayev, kendi birçok bestesini ilk seslendiren sanatçıdır. Özbekistan ve Karakalpakstan'ın halk sanatçısı onur ödülü sahibi Profesör Ophelia Yusupova, Özbekistan'ın sanat onur ödülü sahibi Profesör Adiba Şaripova, Behzod Abdullayev ve Elnura Mirzakaşova gibi uluslararası yarışmaları kazanan diğer sanatçılar da Abdullaev'in eserlerini repertuvarlarında bulunmaktadır.

Abdullaev'in piyano besteleri, Özbek piyanistlerinin konser programlarında ve eğitiminde yer almaktadır: ilköğretim okullarından, yüksek ve lisansüstü eğitim kurumlarında yer almakta, ülke çapındaki piyanist yarışmalarının gereklilikleri ve koşulları arasında yer almaktadır.

Abdullaev'in piyano müziği, tür bakımından son derece çeşitlidir: burada polifonik melodiler, fügler, rapsodiler, varyasyonlar: sonatlar, minyatür melodileri vardır.

Bu müziği, belirgin milli imgeler, zengin geliştirilmiş doku, modern yazma teknikleri, besteleme tekniğinin çağdaş yöntemlerine hâkim olma ile karakterize edebiliriz. Kadim Horezm şehrinde doğmuş olan Abdullayev, bu bölgenin sanatının üslup özelliklerini, atalarının geleneklerini, özgünlüğünü özümsemiştir. Abdullaev'in piyano müziği; dizginlenemez enerjisiyle, yaşamı besleyen mizacıyla,

dünya algısındaki dolgunluk hissiyle, doğasının muhteşem güzelliği ile, romantik vurgusuyla, derin bir psikolojiyi yansımasıyla ve müzikal ifadesindeki samimiyetiyle bizi fethetmektedir.

Abdullayev'in piyano eserlerinde, yeteneğinin kendine has özelliklerini, eşsiz kişiliğini ve performans yorumlarında anlamsal olarak çok manalı olmasını sağlayan programlamaya meyilli olduğu görülmektedir. Analitik bir zihnin, yoğun duygusallık içeren net bir mantıksal düşüncenin, sanatsal tavrın ve mizacının birleşimi; bestecinin etkileyici renklerin yeniliği, ses kombinasyonlarının özgünlüğü ve müzikal malzemenin sunum biçimleriyle öne çıkan sanatsal çözümlerini net ve hatasız bir şekilde bulmasını sağlamaktadır. Profesör Marat Gumarov'a göre; "Abdullaev, gerçek bir sanatçının duyarlılığıyla, çağdaş insanların müzikal düşüncesini ve manevi dünyasını zenginleştirebilecek olan yeni, umut verici ve verimli olanı keşfetmektedir" (2007: 25). Bütün bunlar, özellikle genç müzisyenlerin ve geniş dinleyici çevrelerinin eğitiminde Abdullaev'in eserlerini değerli kılmaktadır.

Abdullayev'in rapsodileri, virtüöz serbest biçimli konser eserleridir ve büyük ilgi çekmektedir. Liszt, Brahms, Gershwin, Bartok, Enescu'nun eserlerinde klasik bir ifade almış olan rapsodinin romantik türü, Abdullayev'in eserlerinde yeni nitelikler kazanmış, derin milli içerikle zenginleşmiştir. Halk şarkıları ve enstrümantal melodiler, müziğinin derin ulusal temellere dayanmasını sağlamıştır. Bestecinin bu yaratıcı prensibi, rapsodi türünün folklor malzemesi üzerine inşa edilmiş bir eser olarak anlaşılması ile tamamen uyumludur. Aynı zamanda, Abdullaev, folklor kaynağını derinden incelemekte, modern yazı tekniklerini kullanarak onu yeni ses renkleriyle zenginleştirmekte, kendi rapsodilerinde özünde yenilikçi bir biçime hâkim olmayı ve sanatsal bir stil duygusunu sergilemektedir.

Abdullaev'in rapsodileri, gelişmiş sanatsal hayal gücüne sahip olan, modern piyanist tekniklerine hâkim olan bir piyanistin performe edebileceği virtüöz konser besteleridir. Besteci tarafından 1998 yılında yaratılan ilk rapsodi, bestecinin eşi Rano Abdullayeva'ya ithaf edilmiş ve "Nevruz Freskleri" program adını taşımaktadır. Nevruz temasının, besteci tarafından en çok sevilen temalardan biri olduğunu belirtmemiz gerekmektedir; bu temayı birçok eserinde işlemiştir. Birinci rapsodisinden sonra 1989 yılında bestelediği "Nevruz melodileri" buna örnek gösterilebilir. Abdullaev, ilk rapsodisinde, tüm halkın kutladığı bayramın tablosunu yansıtmış, baharda doğanın

ve insan duygularının uyanışını, çevremizdeki dünyanın güzelliklerine hayranlığını kaydetmiştir. Besteci, Özbek halk enstrümanlarının sesini, piyano araçları ile ustaca taklit etmekte, özellikle karnay (Özbek trompeti), darbuka, çang (telli davul) tınlarını yansıtmakta, burada sanatçının virtüöz becerilerini, fantezisini, akustik renklerini tezahür ettirmesi için en zengin alan sağlanmaktadır.

2008 yılında bestelenmiş olan ikinci rapsodi, bestecinin oğlu Behzod Abdullayev'e adanmış destansı bir fresktir. Bu rapsodi; belirgin bir milli stil kimliği ile, dokusunun aktif bir şekilde yenilenmesi, virtüöz çalma tekniklerinin geniş kullanımı, süsleyici tınlar, polifoniklik, Özbek milli çalgılarının sesinin piyano ile ifade etme yoluyla taklit edilmesi, modern yazı tekniğinin kullanımı, aleatorik ve sonolik olması ile tanımlanabilir. Rapsodideki dram, destan anlatıcısının lirik epik anlatımından, yaşam deneyimlerinin zenginliği ve aktif insan faaliyeti ile yaşam algısının tamlığının ilahilerine kadar, dinamik gelişim ilkesine dayanmaktadır. Rapsodinin müziğinde, insanın entelektüel yaşamının yoğunluğunu, zengin ruhsal içeriğini, düşünceleri, duygularını ve duygusal hallerini belirgin bir şekilde yansıtmıştır. Rapsodinin böylesine zengin ve doygun sanatsal içeriği, anlatının yoğun duygusallıkta olmasını ve doğaçlama şeklinde ilerlemesini sağlamıştır.

Abdullayev'in piyano rapsodileri, kendi dünya görüşünde etrafındaki doğayı ahenkli ve paha biçilmez bir zenginlik olarak algılayan modern insanın dünyasını aydınlık ve çok yönlü olarak ortaya koymaktadır. Bu eserler dünyaya açık, aydınlık, hayati ve iyimserdir, kişiliğin yaratıcı gelişimine katkıda bulunan, doğanın şiirsel bir şekilde algılanmasına, var oluşun dışsal ve içsel uyum hissini geliştirmesine katkı sağlayan yapıtlardır.

Abdullaev'in en ilham verici eserlerinden biri, 2008'de yaratılan ve mükemmel bir piyanist olan kızı Elnura'ya adanmış olan "Masallar" adlı piyano eserleri dizisidir. Bu dizi, program başlıkları olan beş piyesten oluşmaktadır. Dizi, masal süjetinin farklı anlamsal yorumlarına işaret eden tek bir anlatım çizgisiyle birleştirilmiştir.

Bunlar her şeyden önce Doğu masallarıdır; Şehrazat masallarıyla benzerlik ve paralellik kuran, hayal gücü ve yaratıcı düşünceyi geliştiren rüya masalları ve fantezileridir. "Masallar" dizisi, piyanizm, piyano yöntemlerinin orijinal çözümleri, renkli bulgular, orijinal doku, ses şekillerinin tını karakteristiği ile oldukça ilginçtir. "Masalıcının Öyküsü" adlı ilk piyese, masal dünyasına giriş işlevleri yerine getirmektedir. Bu piyeste besteci, biten günün

alacakaranlığında ve yaklaşmakta olan gizemli gece zamanında büyüleyici bir hikâye anlatan iyi sihirbazın portresini çizmektedir. Bu piyesin müziği şaşırtıcı derecede güzel, en küçük ses ayrıntılarıyla, süslemelere, titreşimlerle, dokudaki çeşitli elementlerin polifonik kombinasyonlarıyla doludur, tüm ses alanını kapsayan ve aynı zamanda yazılışındaki yumuşaklığı koruyan bir eserdir. Bu oyun, doğunun pitoresk minyatürüne benzemekte, gizemli anlatım sırasında, en ince renkte dahi, deşifre etme, yorumlama ve özümseme isteğini yoğun bir şekilde uyandıran birçok mikro-süje ve mikro hatlar algılanmaktadır. Ayrıca bu piyes, doğunun pitoresk minyatürüne benzer şekilde, mıknaatıs gibi kendine çekmekte, rubai ve gazel, muhammes ve kıta gibi, derin yaşam felsefesi içeren özlü satırlar gibi çekicidir. Dizinin ilk piyesi, doğaçlama ve semboliktir. Ondaki tuhaf uyumlar ve zarif süslemeler, muhteşem güzelliği ve kurgusuyla bizi büyülemektedir.

“Çiçeklerin Dansı” adlı ikinci bölüm, daha ilk vurgularıyla (ritimleriyle) yumuşak, zarif ve rafine güzelliği ile, bahar çiçekleri aromasının hissedilmesi ile bizi fethetmektedir. Bu minyatürün ses ve renk dünyasına, Özbek açık telli ve yaylı vurmali çalgılar, dutar, çang ve kanun, narin renkli sesleri ile dahil olmuştur. Bu piyesin müziği, doğu güzellerinin zarif danslarıyla, onların zarif vücut hareketleri ve mimikleriyle görsel çağrışımlar uyandırmaktadır.

“Kervan” adlı üçüncü piyes, çölün sonsuz kumsalları arasında yavaşça hareket eden seyyahlar alayı tablosunu yansıtmaktadır. Bu mal ve deve arabaları alayı, kendi boyutları ile, neredeyse gözle görülür bir şekilde müzikle aktarılmıştır; akıcı bir şekilde sallanan, üzerinde çanları olan görkemli develer, piyanonun üst notalarıyla kısa forşlaglar (süs notaları) ile taklit edilmiştir. Besteci, piyesin orta kısmında, yolcuların önünde ortaya çıkan ve sonsuz çöl alanında yavaş yavaş dağılan gizemli bir serap resmini çizmiştir. Dizinin merkezini oluşturan bu piyes, yazı doku tekniklerinin çeşitliliği, büyük ölçekli akor ve oktav tekniklerinin kullanımı ile öne çıkmaktadır.

“Kartalların Dansı” adlı dördüncü piyes, güç ve cesaret ile kahramanca başlangıcı yansıtan erkek dansıyla çağrışım yapmaktadır. Aynı zamanda bu, gücünü görkemli kanatlarından alan güçlü ve büyük kuşlar olan kartalların görüntüsüdür. Bu tablo; özgürlük isteğinin, cesaretin, kahramanlıklara susamışlığın ve güçlü bir kişiliğin kendini kanıtlanmasının sembolik yansımasıdır. Piyesteki dram, iç ve dış hareket hatlarının birleşimi üzerine kurulmuş, sanatsal fikirlerin başından itibaren geliştirilmesi, kuşların uçuşa hazırlanması ve

tutkulu, kendinden geçmiş bir şekilde yükseklerde serbestçe süzülerek uçması, hava sahasında ağırlıksız hissetme durumu üstüne inşa edilmiştir. Sonuç olarak, kuşların uçuşu ve hava sahasındaki dansları, yere dönüşle sona ermekte ve fantastik masal kurgusundan gerçeğe geçiş sağlanmaktadır.

"Sabah Esintisi" adlı beşinci piyes, rüyalardan uyanma ile eserler dizisini sona erdirmekte; gerçeküstü durumdan yaşayan, gerçek dünyaya geçişi anlatmaktadır. Bu oyun, piyano ile ifade araçlarında ortak özellikleri birleştirmekte, ancak burada çeşitli ses renkleri daha ince ve belirgindir, zil sesleri, titreşimler, küçük figüratif pasajlar, renk tonları kombinasyonları açısından daha rafine ve renkli bir yapıya sahiptir. Minyatür, dizinin mantıklı sonudur, bir son, kompozisyon yapısı ve felsefi konsept bakımından şaşırtıcı bir uyum içindedir.

2006 yılında yazılan "Kitabe" adlı piyano eseri, şiir metinleri üzerine birçok vokal besteler yazılmış olan, bestecisi ve şair Normurod Narzullaev'e adanmıştır. Bu piyeste dinleyiciler, müziğe kademeli olarak yeni yapısal unsurların dahil edilmesine bağlı olarak, derin ve yüce düşünceler dünyasına dalmaktadır. Dinamik ses skalasına vurgu yapan yeni doku bileşenleri geliştirilmiş, doruk noktasında güçlü bir organa benzeyen muazzam bir ses gücüne ulaşılmıştır. Bu ses efekti, nota metninde çoklu satırlı partitür kullanılarak ifade edilmiş ve yenilikçi bir çözümdür. Bağımsızlık yıllarında yaratılan Abdullayev'in piyano eserleri, Özbek piyano kültürünün ve beste ekolünün yüksek başarılarına tanıklık etmektedir.

Habibullah Rahimov

Habibullah Rahimov'un piyano eserleri, milli özgünlüğü ile öne çıkmaktadır. Özellikle onun polifonik dizileri ilginçtir; besteci bunlarda monodik milli düşünme tarzını, çok seslilikle organik bir şekilde birleştirmiştir. Özbek piyano müziği araştırmacısı D. Haşimova, "Polifoninin Özbekistan bestecilerinin eserlerinde özel bir yere sahip olduğunu" doğru bir şekilde ifade etmiştir (1985: 15). Bağımsızlık yıllarındaki Özbek polifonik sanat yaratıcılarının yetenekleri, kat be kat ortaya çıkmış, yetenekli piyanistler için prestijli uluslararası yarışmalara, festivallere, ustalık sınıflarına katılma, solo programlar ile performanslarını sergileme imkanına kavuşmuştur. Bu durum, Özbek bestecilerin; rekabet koşullarının ve şartlarının ayrılmaz

bir parçası olan polifonik müzik alanındaki araştırmalarını kesinlikle yoğunlaştırmıştır.

Rahimov'un "Prelüd ve füg" dizisi, Özbek piyano polifonisinin en parlak başarılarından biridir. Bu eser, monodik ve polifonik ilkelerin etkileşimi, derin bir iç birliktelik ile ayırt edilmektedir. Prelüdde, lirik-felsefi görüntünün monodik doğası ifade edilmiştir. Sol el partisinde uzun süren oktavların arka planına karşı, sağ el partisinde, ikili (sekunda) ve üçlü (terziya) tonlamaları ile, forşlaglarla süslenmiş onaltılık notaların figürleri ile dokunmuş süslü bir melodi gelişmektedir. Bu durum, Prelüd'e doğaçlama bir karakter vermekte, 5/8'lik ritimle gölgelenmiş olan müzikal düşüncenin özgür ve sınırsız akışı ile bağdaşan bir izlenim yaratmaktadır.

Üç sesli füg daha ilk vuruştan itibaren üç sesli yapıda, 7/8'lik ölçüğünde ortaya çıkmaktadır. Füg teması, üst seste, eşit bir şekilde hareket eden sekizlik uzunluklarda seslenir, yumuşak bir şekilde yükselen tonların melodileriyle uyum içindedir. Prelüd'ün malzemesi orta seste gelişir – onaltılık süsleme figürleri ve bas seslerinde baskın çeyrek notalara sahip bir melodi sesi duyulur. Fügün tematik zenginliği, Prelüdle içten bir birleşim ve dış kontrast halindedir, bu durum ise, bestecinin çok seslilikteki ustalığına, yaratıcı fantezisine ve sanatsal zevkine şahitlik etmektedir.

Tematik materyallerin yoğun polifonik gelişimi parlak bir doruğa götürür, daha sonra dinamik gerginliğin kademeli bir düşüşü ile dengelenir, burada yumuşak ve esnek ses rehberlik eder ve aydınlanmaya doğru götürür. Rahimov kodunda "hatırlatma" kompozisyon ilkesini kullanır Prelüd'ün müzikal materyalini tekrarlar. Bu durum diziyeye mantıksal ve görsel bir ark ekler, bununla, eserin derin iç birlik faktörü daha da kuvvetlenir. Habibullah Rahimov'un Prelüd ve Füg dizisi, Özbek polifonik düşüncesinin yenilenmesinin parlak bir örneğidir.

Habibullah Rahimov'un; içinde milli sanatın temel özelliklerini, tipik imgelerini ve formlarını yoğunlaştıran varyasyon dizisine yaklaşımı da aynı derecede ilginç ve tuhaftır. Habibulla Rahimov'un Özbek halk şarkısı "Yor-Yor"u temel alan varyasyonları, zamanımızın Özbek piyano müziğindeki varyasyon dizileri arasında en iyi örneklerindedir. Onlar, müziğin ulusal karakteriyle, sanatsal içeriğin parlaklığı ve çeşitliliği ile, özgün ve muhteşem piyanist sunumuyla bizi kendilerine doğru çekmektedir. Rahimov'un dizisi, bir tema ve dört varyasyon içermektedir. Çeşitli ifade araçları, yazma teknikleri ile fark yaratmaktadır.

Dizinin sanatsal tasarımı; boyut, tempo, ritim, doku da dahil olmak üzere, müzikal dokunun tüm öğelerinde kademeli bir değişiklik yaparak gerçekleşir. Bestecinin, genelde koro şeklinde, şarkıya ritmik bir şekilde eşlik eden tefle uyumlu bir birliktelik içinde, düğünlerde söylenen, Özbek halk şarkısı “Yor-Yor”ü seçmesi belirleyicidir. “Yor-Yor” şarkısı, Özbek düğün törenlerinde kadınlar tarafından, gelinin damadın evine gelmesiyle birlikte söylenir. Bu türdeki şarkılar genelde beyit formundadır, bunlar küçük bir melodi aralığı, tonlama-ritmik yapının karmaşıklığı ile karakterize edilir. Tüm bu nitelikler Rahimov tarafından temanın piyano sunumuna parlak bir şekilde yansıtılmış, bu temanın birleştirici faktörü, onun polifonik yapısıdır. Temaya eşlik eden bas sesinin melodik çizgisi bağımsızdır ve onunla lirik bir diyalog oluşturmuştur.

İlk varyasyon rahat bir ışık rengine sahiptir, üst seste sekizlik staccato’larla oluşturulan hafif hava figürleriyle güçlenerek, şarkı ve dans prensibini birleştirmektedir. Şeffaf iki sesli doku ve enstrümanın yüksek perdesi, bu varyasyona uçuş karakteri ve zariflik kazandırmaktadır.

İkinci varyasyon, gelişmeyi heyecanlı dramatik lirizm dünyasına dönüştürerek, diziye parlak bir kontrast getirir. Bu varyasyonun dokusu çok seslidir ve çok yönlüdür, birbirinden bağımsız dört bölüm içerir. Tema, üst seste ritmik olarak genişletilmiş biçimde düzenlenmiş, bu da ona özel bir rölyef ve önem kazandırmaktadır. Kalan sesler, tema ile birlikte renkli ve çok sesli bir bütün oluşturmaktadır.

Üçüncü varyasyon, hareketleri hızlı ve kolay olan, zarif bir tarantella doğasında sürmektedir. Besteci, burada zaptedilemez enerji, eylem ve duygu dolu mizaçla canlı bir dans görüntüsü yaratmıştır. Tema, sol elindeki harmonik figürlerin eşlik ettiği üst perdede seslendirilmiştir. 6/8’lik vuruş boyutu, her bir sesin, müziğin parlak bir şekilde ifade edilmesine ve ulusal rengin aktarımına katkıda bulunan Usul’ün ayrılmaz bir parçası olduğu, sekizlik tonlama yapısıyla vurgu yapmaktadır. Dinamik nüansların ince detayları, piyanonun tını yeteneklerini, usul arka planındaki renk doluluğunu vurgulamaktadır.

Dördüncü varyasyon, önceki tüm gelişmelerin anlamsal bir sonuçtur. Festival tören alayı niteliğinde sürdürülmektedir. Finaldeki tema dönüştürülmüş bir formda görünür, neşe ve mutluluk imajını somutlaştıran görkemli bir görünüm kazanır. Tema burada çok parlak ve büyük ölçekte seslendirilmektedir. Besteci, enstrümanın tam

kapsayıcı aralığını ve ff (fortissimo) dinamiklerini, oktavı, polifonik akor komplekslerini kullanmaktadır. Son varyasyon, piyanisten zengin, canlı ve dinamik bir ses getirmesini gerektirmektedir.

Performans uygulamalarında, en çok talep gören eserler arasında, Gafur Gulyam'ın aynı isimdeki hikâyeden esinlenerek 1998'de Habibulla Rahimov tarafından yaratılmış olan "Yaramaz" adlı konser fantezisi bulunmaktadır. Bu hikâyenin kahramanı, Gafur Gulyam'ın ifadesine göre, "Dünyaya kakhahanın küçük kurnaz gözlüklerle bakan kişidir". Hikâyenin kahramanı, bir dereceye kadar yazarın prototipidir. Rahimov, seçilen fantezi türüne göre, üç bölümlü formun kurallarına dayanarak, kendi yapıtının kompozisyonunu serbestçe oluşturmaktadır. Fantezinin en son Allegro bölümlerinde, fantezisinin en uç kısımlarında, sloganı "Asla neşeni kaybetme" ilkesi olan muzip, yaramaz ve yerinde duramayan küçük bir çocuğun imajını yeniden yaratmıştır.

Keskin ritimler ve ışıltılı glissando, açıkça ve neredeyse görsel olarak, tasasızca koşuşturan, hayatın sevincini yaşayan yaramaz'ın görüntüsünü iletmektedir. Eserin dokusu çok çeşitlidir ve oktav – uyum akorları ve figüratif ifade türleriyle sunulmuştur. Rahimov, titreşimleri, "klagerleri" ve enstrümanın tüm tınlarını kullanmaktadır.

Keskin ve dinamik iniş-çıkışlar, sık sık değişen ölçekler: 2/4, 3/4, 3/8, eserdeki kahramanın duygusal dalgalanmalarını vurgulamaktadır.

Fantezinin orta bölümünde, Sostenuto kısmında, fantastik rüyalar, hayaller ve arzuları gören, uyuyan bir kahramanın resmi aktarılmıştır. Müzikte yeni ses renkleri, hafiflik ve lirizm, şeffaflık ve karmaşıklık ortaya çıkmaktadır. Bir sonraki bölüm, fantezinin Allegro bölümünde, yaramaz; uykudan uyanmasıyla, iyi dinlenmiş ve yeni eylem için güç kazanmış vaziyette, ilk başta sahip olduğu karaktere yeniden bürünmektedir. Müzik daha aktif, enerjik, dinamik, zengin olmuştur. "Yaramaz" Fantezisi, konser performansı için çok muhteşem ve başarı sağlayan bir eserdir.

Profesör Nargiz Polathanova, "-Yaramaz- fantezisinin duygusal olarak kışkırtıcı, son derece duygulu, dans ve oyuna yakın bir eser" olduğunun altını çizmektedir (2005: 138).

Bütün bunlar, Rahimov'un eserini, geçmişin geleneklerini koruyan, Özbek milli kültürünün zihinsel niteliklerini içeren, ulusal düzeyde özel mana taşıyan bir eser yapmaktadır.

Habibulla Rahimov'un orijinal piyano tarzı, 1995 yılında yazdığı “Bayram” adlı konser piyesinde çok yönlü olarak ortaya çıkmaktadır. Bu eserde, milli bir bayram olan, doğanın uyanışı, yeni bir günün başlangıcını temsil eden "Nevruz" kutlamalarının parlak resmi yeniden canlandırılmıştır. Piyes, giriş ve sonuç bölümlerini içeren üç bölüm halinde yazılmıştır. Giriş kısmı, insanları bayram kutlamaların davet edercesine çok parlak ve renklidir.

Besteci, karnay, surnay (zurna), doyra gibi Özbek milli enstrümanlarının sesini piyanodaki sesle ustalıkla taklit etmiştir.

Piyesin ana bölümünde, sol el partisinin renkli usulünün fonunda, sağ el partisinde, şaşırtıcı derecede güzel bir “Şodiyona” (Neşe) melodisi duyulmaktadır.

Eserin bu kısmı, materyalin polifonik sunumu ve dokunun melodik gelişimi bakımından eserin baş ve son kısımlarıyla keskin bir tezat oluşturmaktadır. Burada üç plan bulunmaktadır: en tepe planda; “Şodiyona” melodisi, orta planda: usul figürasyonları, alt planda ise – dengeli pedal sesleri duyulmaktadır.

Temanın tekrar kısmında (Röpris kısmında), parlak bir ses efekti oluşturan, parlak gürültü efekti oluşturan, herkesin hissettiği sevinç, kutlama hali, aydınlık ve neşe hissini kapsayan ruh halini yansıtan, doyra sesi ile çağrışım yapan akor dokusu yenilenmektedir. Son kısım, giriş materyalinin parlak akor sesi üzerine kurulmuş, bayram freskinin arkını ve çerçevesini oluşturmaktadır.

SONUÇ

Özbekistan, Sovyetler Birliğinin yıkılması ve bağımsız cumhuriyet olarak ortaya çıkması ile birlikte birçok alanda olduğu gibi kültür ve müzik alanlarında da birçok gelişim ve değişim göstermiştir. Bu süreçte müzik alanında önemli adımlar atılmış; gerek bestecilik gerekse icracılık dallarında sanatçılar kendi kültürlerinin ürünlerini vermeye yönelik çalışmalar yapmışlardır.

Bağımsızlığın ilk yıllarından bu yana konservatuvar, lise ve özel müzik okullarının yetiştirdiği öğrenciler, uluslararası piyano yarışmalarında derece almakta ve dünyanın önde gelen müzik okullarında eğitimlerine devam etmektedirler. Son yıllarda Özbek piyanistler uluslararası festival ve yarışmalara katılmakta, bestecilerin yazdığı piyano eserleri hem ulusal hem de uluslararası konser programlarında ve eğitimin her aşamasında yer almaktadır.

Müziğin tarihsel gelişimi içerisinde 27 yıl (Özbekistan'ın bağımsızlık kazandığı yıllar) çok kısa bir zaman dilimini oluşturmaktadır. Bu kısa zaman içerisinde Özbekistan bestecileri ve icracıları; klasik Batı müziğinin sağlam ağacına Özbek milli sanatının filizini dikmiş; piyano müziğinde çok özel ve özgü bir yön takip etmişlerdir. İleride Özbek piyano müziğinin tüm dünyada hak ettiği yeri bulacağına dair inancımız sonsuzdur.

KAYNAKÇA

- Gumarov, M. (2007). *“Modern Piyano Kompozisyonlarının Çağdaş Özbekistan Bestecileri Tarafından Performans Yorumu Soruları”*. Taşkent: Taşkent Devlet Konservatuvarı Yayınları.
- Haşimova, D. (1985), *“Özbekistanlı Bestecilerin Piyano Eserleri. Stil ve Yorum Özellikleri. Sanat Eleştirmeni Adayının Derecesi İçin Tez Özeti”*. Moskova Devlet Konservatuvarı Yayınları.
- Polathanova, N. (2005) *“Özel Piyano, Büyük Biçimli Tek Piyano Parçalarının Stil Yorumlama Sorunları”*. Taşkent: Taşkent Devlet Konservatuvarı Yayınları.

**SİNEMADA MÜZİK KULLANIMI BAĞLAMINDA
THEODOROS ANGELOPOULOS'UN "AĞLAYAN ÇAYIR"
FİLMİ ÜZERİNE BİR İNCELEME (*)**

**A Review of The Movie Named "The Weeping Meadow"
Belonged to Theodoros Angelopoulos in The Context of The Use
of Music in Cinema**

DOI NO: 10.36442/AMADER.20191055035

Hakan YILMAZ¹

Özet

Sinema, edebiyatı, müziği, tiyatroyu, mimariyi, resmi vb. sanat dallarını içinde barındıran bir sanattır. Bunları içinde bulundurmak ile birlikte, yeni bir anlatım dili oluşturarak sanat halini kazanmıştır. Sinemada, filmin anlatı yapısında ve dilinde müzik, önemli bir konuma sahiptir. Film müziği, filmin anlatımında bütünüleyici, destekleyici bir unsurdur. Bu nedenle bu çalışmada filmde işlenen konu, filmin tematik yapısı, anlatılmak ya da yaratılmak istenen duygu, karakterlerin psikolojik özellikleri, zamanın ve mekanın ruhu, atmosferi ile filmde kullanılan müzik arasında nasıl bir bağ ve uyum söz konusudur sorusuna yanıt aranmaktadır. Bu amaçla, Theodoros Angelopoulos'un "Ağlayan Çayır" (2004) filmi incelenmiştir. Filmin müzikleri Eleni Karaindrou'ya aittir.

Tarama modelini esas alan betimsel çalışmada, içerik analizi tekniği kullanılmıştır. Ayrıca yapılandırılmış görüşme ile film müziği üzerine tespitler, alandaki bir uzman ile görüşülerek değerlendirilmiştir. Bu bağlamda yukarıda ifade edilen filmin anlatım yapısı ve duygu atmosferi ile film müziği arasındaki uyum tespit edilmeye çalışılmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Sinema, Film Müziği, Theodoros Angelopoulos, Ağlayan Çayır.

Abstract

Cinema is an art that contains art branches such as literature, music, theater, architecture, painting, etc. Besides, creating a new narrative language, it has relevantly gained an art form. The music has an important position in the narrative structure and language of the film. Film music is complementary, supporting element for the presentation of a film. What type

¹ Öğr. Grv., Afyon Kocatepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, hakanyilmaz@aku.edu.tr

*Bu makale 25-27.04.2019 tarihleri arasında Kütahya'da düzenlenen "İnsan Yaşamında Müzik" konulu X. Hisarlı Ahmet Sempozyumu'nda sözlü bildiri olarak sunulmuştur.

of a relation and a coherence among the subject of the film, the thematic structure of the film, the emotion desired to be told or to be created, the psychological characteristics of the characters, the spirit and atmosphere of time and space and the music used in the film? In this study, the reply of this question will be focused on. For an example of the music usage in a film, the film named “The Weeping Meadow” (2004) belonged to Theodoros Angelopoulos is examined. The owner of the film songs is Eleni Karaindrou.

Content analysis technique will be used in descriptive study based on scanning model. In addition, structured interviews and assessments on film music were evaluated by interviewing an expert in the field. In this context, it is tried to determine the harmony between the narrative structure and theatmosphere of emotion in the relevant film and its music.

Key Words: *Cinema, Film Music, Theodoros Angelopulos, The Weeping Meadow.*

GİRİŞ

Sinema diğer sanat dalları ile sürekli bir etkileşim halindedir. Bu etkileşimde edebiyatı senaryo kapsamında, tiyatroyu sinema oyunculuğu alanında, resmi ve fotoğrafı filmin sinematografisinde, estetik yapısında, müziği ise film müzikleri bağlamında değerlendirmek mümkündür.

Sesin sinemaya girmesi ile sinema hem görsel hem de işitsel bir yapı kazanmıştır. Sinemada ses; doğal sesler, diyaloglar (replikler), üst ses, ses efektleri ve film müziği olarak karşımıza çıkmaktadır. Bir filmin atmosferini oluşturmakta görüntü ile birlikte ses kullanılmaktadır. Bu bağlamda görüntü ile sesin uyumu büyük bir önem kazanmaktadır. Film müziği, filmin konusuna, türüne, duygu atmosferine bağlı olarak oluşturulmaktadır.

YÖNTEM

Tarama modelini esas alan betimsel çalışmada, içerik analizi tekniği kullanılmaktadır. Ayrıca yapılandırılmış görüşme ile film müziği üzerine tespitler, “alandaki bir uzman” ile görüşülerek değerlendirilmektedir. Bu bağlamda Ağlayan Çayır filminin anlatım yapısı ve duygu atmosferi ile film müziği arasındaki uyum tespit edilmeye çalışılmaktadır.

Sinema ve Müzik

Sinema görüntüler aracılığıyla öyküler anlatmaktadır. Bunun yanında sinema işitsel özelliklere de sahiptir. Başka bir ifade ile sinema, görseldir ve aynı zamanda işitseldir. Ne yalnızca biridir ne de diğeri. O, ikisine de benzemeyen üçüncü bir şeydir. Görsel-işitseldir (Adanır, 1994: 137). Müzik, görselliği, filmin anlam ve duygu dünyasını desteklemektedir.

Müzik filmde kullanılan malzemeye, yönetmenin deneyimini yansıtan belli lirik nüanslar katabilmektedir. “Örneğin, biyografik bir film olan Ayna’da müzik, gerçek hayattan alınmadır. Yönetmenin manevi deneyiminin bir parçasıdır ve bu filmin lirik kahramanının dünyasını yaratmada önemli bir rol oynamıştır” (Tarkovski, 2008: 143). Yönetmen herhangi bir müziği kullanarak seyircilerin duygularını kendi istediği yere yöneltmek, onların görsel olarak sergilenen nesneyle ilişkilerini genişletmek imkanına kavuşmaktadır. Nesnenin anlamı ek bir nüans kazanmaktadır. Tarkovski’ye göre film müziği, sesli dünyanın, insan hayatının doğal bir parçasıdır. Tarkovski, dilin aracılığına ihtiyacı olmayan sinemayı ve müziği, dolaysız sanatlar olarak görmektedir. Ona göre bu özellik, sinemayı ve müziği birbirine yaklaştırmaktadır. Sinema ve müzik, bir eserin dolaysız ve duygusal algılanmasına açıktır (2008: 159).

Sinema (cinema, movie, film) görüntü, ışık, ses ve müzik ile yapılan bir öyküyü anlatmaktadır (Erdoğan, Beşevli Solmaz, 2005: 33). Burada kurgulanmış insan ilişkileri ya da doğa dahil yaşam ile ilgili bir temsil sunulmaktadır. Görüntü ile yapılan anlatım, ses ile bütünleşik bir biçime dönüştürülmektedir. Sinemada kullanılan ses, söz, çağırma, doğal sesler, müzik, ses efektleri olabilir. Müzik anlatımın neresinde, nasıl olacak ve hangi beklentiye karşılık gelecek bunlara karar verilmesi gerekmektedir. Film ile müziğin bağı, hareketli görüntülerin sunumunda müziğin kullanılmasıyla başlamakta ve günümüzdeki soundtrack olgusuna kadar gelmektedir. Müzik, öyküde yaratılmak istenen duygunun oluşturulmasında güçlü bir araç konumundadır (Erdoğan, Beşevli Solmaz, 2005: 9-10).

Thomas’a göre; film müziği, filmin atmosferini yaratmaktadır. Başka bir ifadeyle, filmde yer alan mekanın ruhunu, içinde bulunulan zamanın ruhunu oluşturmaktadır. Ayrıca hikayede yer alan yaşayışların ve insan durumlarının atmosferini meydana getirmektedir (1997: 13).

Filmde başlangıç müziği, filmin başlangıcında tanıtma yazıları verilirken kullanılan müziktir. Bu müzik, filmin atmosferi hakkında bilgi ya da fikir vermektedir. Aynı müzik, filmin diğer bölümlerinde de değişik amaçlarla kullanılabilir. Dip müziği, çeşitli sahnelerin arkasında ya da geride çalınmaktadır. Müzik, bilgi vermekte, bir sahnenin duygusal yapısını güçlendirmekte, çeşitli düşünceleri vurgulamakta, insanların kişiliklerini, yeri ve zamanı belirtmekte, kişilerin ruhsal yapısını ortaya koymaktadır (Öngören, 1996: 131-133).

Ağlayan Çayır Filmi (Konusu, Anlatı Yapısı)

Ağlayan Çayır filminin hikayesi 1919 yılında başlayacak, yüzyılın sonunda bitecektir. Çok uzun bir film olacaktır. Bu nedenle Angelopoulos hikayeyi yeniden yazmak zorunda kalır ve bir üçleme çekmeye karar verir (Graham, 2006: 180). Angelopoulos bu üçlemeye Modern Yunanistan Üçlemesi adını vermiştir ve üçleme; Ağlayan Çayır (2004), Zamanın Tozu (2009) ve tamamlanamayan Öteki Deniz (2012) filmlerinden oluşmaktadır. Angelopoulos 24 Ocak 2012 günü, akşam saatlerinde Pire-Drapetsona otoyolunda, Öteki Deniz filminin çekimi sırasında çarpan bir motosiklet yüzünden yaşama veda etmiştir.

Ağlayan Çayır filmi 2004 yılında Yunanistan'da çekilmiştir. Filmde hava hep kapalıdır, zaman zaman yağmur yağar. Filmin seti, bir nehrin üç ay boyunca, ekim, kasım, aralık aylarında kuruyan geniş bir bölümünde inşa edilmiştir (Gray, 2006: 174).

Angelopoulos filmini, bir Yunan trajedisi olarak ifade etmektedir. Eleni'yi (Troyalı Helen) bir simge olarak kullanmaktadır. Eleni'nin de tıpkı Troyalı Helen gibi, ne vatani vardır, ne de sonunda bir kalbi kalmaktadır. Filmde göç, iç savaş, gurbet, annelik, arayış gibi konular ele alınmaktadır.

Film, 1919 yılında Selanik'te büyük bir nehrin kıyısında başlar. Uzakta bir grup insan görünür ve yavaş bir şekilde kameraya doğru yürürler. Ellerinde bavulları vardır. 40 yaşlarında bir adam, grubun önünde ilerler. Yanında karısı ve aralarında iki çocuk vardır. Nehrin karşısından biri onlara seslenir.

- Hey kimsiniz siz? Nereden geliyorsunuz?
- Biz Yunaniz. Odessa'dan gelen mültecileriz. Tekneler bizi Selanik'e getirdi. Eski bir dikilitaş ve nehre varacaksınız dediler. Dikilitaştan nehre kadar olan topraklar sizindir dediler.

Bolşevik Devrimi her yere yayılıyordu. Biz son kalanlardık. Oğlumun yanında duran küçük kız bizim değil. Onu bulduğumuzda annesinin cesedi üzerinde ağlıyordu. Bu sırada müzik başlar. Bir çocuk sesi duyulur.

- Adın ne senin?
- Eleni.

Filmin adı ve sonrasında yazılar (yönetmen, oyuncular vb.) gelir. Eski fotoğraflar (şehir, insanlar, aileler) müzik ile birlikte akar.

Genel planda kasaba görülür. Kıyıdaki çocuklar Eleni döndü derler. Kızın ikiz bebeği olmuştur. Bebekleri Selanik'te bir aileye evlatlık vermişlerdir. Spyros ve oğlu gelirler. Spyros ve arkadaşları müzik (akordeon) eşliğinde eğlenirler, birlikte şarkı söylerler. Oğlan Eleni'nin camına taş atıp, onu çağırır.

Oğlan - Canın yanıyor mu?

Eleni - Artık yanmıyor.

Oğlan - Sen yokken ne yapacağımı bilemedim. Nehre indim ve suya baktım. Hatırlıyor musun, suyu takip edip kaynağı bulmaktan söz ederdik.

Kız camda ağlar.

Spyros, Eleni ile evlenecektir. Kilisede düğün töreni sırasında Eleni, Spyros'un oğlu ile kaçmıştır. Bir adam onları arabasına alır. Akşamında Selanik'te tiyatro binasına gelirler.

Adam – Selanik; mülteciler şehri. Bu tiyatro benim evimdir. 85 aile kalır. Sokaklarda beni “Kemancı Nikos” diye tanırılar.

Ertesi gün oğullarını görmeye giderler. İkizler piyano çalıyor, kadın ağlayarak dışarı çıkar. Gece tiyatroya gelirler. Bu sırada Spyros gelir ve Eleni diye bağırmaya başlar. Nikos onları dışarı çıkarır. İstasyon civarında bir eve (müzisyenler evine) yerleşirler.

Markos adında bir müzisyen grup kurmaktadır ve bir akordeoncuya ihtiyacı vardır. Markos, akordeon çalışını dinler. Amerika'ya bir tura gidecektir. Bu konuşmayı Eleni de duymuştur. Hızla kendini sokağa atar. Gece gelinliği ile limana gelir. Elinde bavulu vardır. Kocası gelir ve onu eve götürür. Sabah, çocuklarını (Yannis, Yorgos) görmek için limana gelirler. Çocuklar onlara kızgındır, konuşmak istemezler.

Salonda şarkı söyleyip, dans ederler. Bu sırada salona Spyros gelir. Spyros Eleni ile dans eder. Dışarı çıkarken fenalaşır, yere yığılır,

ölür. Cenazesi nehirde bir sandal ile köye getirilir. Spyros'un koyunları evin yanındaki ağaca asılmıştır. Ev taşlanmaya başlar. Gece yağın yağmurda köy, nehir sularının altında kalmıştır. Köylüler eşyalarını toplayarak kayıklara binerler ve köyden kaçarlar.

Sabah, Eleni ve kocası istasyona doğru yürürler. Bu sırada farklı enstrümanlar çalar. Eleni ve kocası da onlara doğru yaklaşırlar. Bu sırada silah sesleri gelir. Nikos vurulur ve ölür.

Markos ve arkadaşları limanda beklerler. Bir kayığa binerek gemiye giderler. Arkada bir kayık bırakırlar. Eleni, kocasına bir kazak verir. Bitirecek zamanının olmadığını söyler. Adam kazağın ipinden tutarak uzaklaşır. Kazak sökülür. Angelopoulos kazaktan ve iplikten şöyle söz eder: “Yüzyıl başında, İtalyan erkekleri çalışmak için Amerika'ya göçüyorlardı. Kadınları onlara her zaman bir ayrılık hediyesi veriyorlardı. Ördükleri kazaklar ya da Meryem Ana ikonu gibi. Her şey yadigar olabilirdi. Bu sahne de filmime girdi. Gerçek bir hikayeden geliyordu” (Graham, 2006: 183).

Bir gece Eleni'yi alıp götürürler ve bir hücreye kapatırlar. Eleni içerden çıkar ve koşarak evine gelir. Fakat evler yakılıp yıkılmıştır. Bir oğlu askerdedir. Bir tren gelir. Kadınlar bağırarak koşmaya başlarlar. Eleni de Yannis diye bağırarak koşar. Kadınlar yerde yatan oğullarına sarılırlar. Yannis nehrin diğer tarafında yeredir, ölmüştür. Gece boyunca Eleni sürekli sayıklar. Sabah bir kadınla birlikte yasak bölgeye giderler. Yannis gerilla, Yorgis ise yüzbaşı olmuştur. Eleni bir kayığa binerek kalıntıların oraya gider. Kocasından gelen bir mektup vardır:

Mart 1945. Dün gece rüyamda birlikte nehrin kaynağını bulmak için yola çıktığımızı gördüm. Yaşlı bir adam yol gösteriyordu. İlerledikçe nehir giderek küçüldü ve derelere bölündü. Çok yukarılarda karlı dağların üstünde yaşlı adam bize yaban otlarının bittiği gölgeli ve nemli toprağı işaret etti. Her çim yaprağı bir parça çiğ tutuyordu. Hepsi bir süre sonra çiğ damlasını yumuşak toprağı bırakıyordu. Bu çayır dedi yaşlı adam, nehrin kaynağıdır. Sen uzandın ve ıslak çimlere dokundun. Elini kaldırdığında birkaç damla yuvarlandı. Ve gözyaşları gibi toprağı düştü. Filmin adının, Ağlayan Çayır'ın hikayesi de böylelikle izleyiciye aktarılmış olmaktadır.

Eleni yıkıntılar içinde Yorgis'i bulur. Oğluna yaklaşırken hayatta artık kimsenin kalmadığını söyler. İç savaşta iki oğlu da ölmüştür.

Ağlayan Çayır Filminde Müzik

Theodoros Angelopoulos, kendisiyle ilgili hazırlanan bir kitaba verdiği röportajında şunları dile getirmektedir:

Önceleri her türlü fon müziğini reddederek başladım; sadece doğal kaynaklardan gelen müziği kabul ettim. Kitara'ya Yolculuk'ta yaklaşımımı değiştirdim ve o zamandan bu yana bütün filmlerimde ses için Eleni Karaindrou'yla çalıştım. Eleni ile çok yakın bir ilişkimiz vardır. Ona bir sonraki filmimin hikayesini anlatırım, o da benim söylediklerimi ses alma cihazına kaydeder. Senaryoyu okumak istemez, hikayeyi anlatırken sesimi ve vurgulamalarımı duymak ister. Eleni benim sesimi kaydeder, evine gidip dinler, bir synthesizer'da üzerinde çalışır, sonra tekrar buluşuruz. Piyanonun başına geçip çeşitli melodiler çalar, ben dinlerim ve kulağıma bir şey takıldığında onu tekrar etmesini, majörden minöre çevirmesini, farklı bir tempoda çalmasını isterim (Fainaru, 2006: 161-163).

Bu kadının, müzik aracılığıyla benim ile eşsiz bir iletişim kurduğunu düşünüyorum. Onun bestelediği müzikleri hissedebiliyorum. Beste yaparken, benim filmimi çekerken konuştuğum dilin aynısını konuşur. Onun besteleri, filmin ayrılmaz bir parçasıdır. Onun müziği olmasa film de var olmaz. Bir yönetmen açısından bunu itiraf etmek çok zordur, ama işin aslı bu (Graham, 2006: 186).

Karaindrou'nun müziğinin poliritmiyle, Angelopoulos'un anlatılarının polifonik yapısı, sis ve göç alegorisiyle iç içe geçerek, üçlemelerin farklı anlatıları için yer yer yerel ezgilerin de karıştığı bir dizge oluşturmaktadır (Pala Güzel, 2016: 55). Ağlayan Çayır'da, beyaz çarşaflar arasında bir akordeoncu/buzikici ana temayı çalmaktadır. Akordeoncu, gitarist, klarnetçi, trompetçi, darbukacı bu temayı çalar, en sonda ise kemancı çalar ve tüm orkestra denizin kıyısında bir araya gelirler. Silah sesi gelir ve müzisyenler kaçırlar. Beyaz çarşaflar arasında kemancı Nikos görülür. Nikos vurulmuştur. Müziğin direnişi ile birlikte özgürlük ve barış olanağı da son bulmuştur (Pala Güzel, 2016: 55).

Film müziği hakkında uzman bir kişiye, Ağlayan Çayır filminde müzik kullanımına bağlı olarak şu sorular yöneltilmiştir:

- 1- Filmde kullanılan müziklerin melodi/ezgi yapısı, kullanımı nasıldır?
- 2- Filmde müzikte ritm kullanımı nasıldır?

- 3- Filmde kullanılan müziğin zaman ve mekan ile olan ilişkisi nasıldır?
- 4- Hangi enstrümanlar kullanılmıştır? Bu enstrümanların kullanılmasında, seçilmesinde neler etkili olmuştur? Bu enstrümanların seslerinin izleyicideki etkisi neler olabilir?
- 5- Müzikte tekrarlar var mıdır? Nasıldır ve etkileri nelerdir?
- 6- Müzikteki yerellik/gelenek unsurları var mıdır? Var ise bunlar nelerdir?
- 7- Müzikte yenilik/yeni bir bakış açısı/yaklaşım var mıdır?
- 8- Filmin duygu/tematik yapısı/karakterlerin psikolojik yapısı/dönemin sosyolojik yapısı ile müzik arasında nasıl bir ilişki söz konusudur? Müzik, karakterlerin psikolojilerini yansıtabilmekte midir? Dönemin içinde bulunduğu durumu, sosyolojik açıdan yansıtabilmekte midir?
- 9- Filmin sinematografik yapısı yani film dili ile müzik arasındaki ilişki nasıldır?
- 10- Tüm bunları değerlendirdiğimizde filmin müziklerini nasıl buluyorsunuz?

Bu sorulara katılımcının verdiği cevaplar ise şu şekildedir:

Filmde kullanılan temalar hem klasik formlarda hem de geleneksel çalgılarla çok doğru yerlerde kullanılmıştır. Ayrıca filmin hikayesindeki illüstrasyona çok etkili aranje edilmiştir. Etnik enstrümanlardaki dramatik tonlar çok doğru oktavlarda kullanılmıştır. Besteci kısa temanın her zaman doğru ve avantajlı olduğunu kanıtlamıştır.

Klasik orkestrada yaylı ve nefeslilerin karşılıklı cevapları mükemmel olduğu gibi etnik enstrümanların dağılımı da hikayeyi diyalogsuz anlatmaya yeterli olmuştur. Hikayedeki illüstrasyon Ege'yi ve Akdeniz'i anlatan temalarla iyi sentezlenmiştir.

Kompozisyonda kullanılan klarnet, akordeon, trompet, keman uyumu, mandolin ve buzuki eşlikleriyle melodideki umut ve umutsuzluğu aynı anda yansıtmıştır. Müziklerde her ne kadar hüznün varsa da o coğrafyanın dansı ve coşkusu da aktarılmıştır. Mandolin ve akordeonun temaları, filmdeki aşkın dramını birlikte iletmiştir. Mandolin, erkeğin yakarışını naif bir tema ile anlatırken, akordeon, kadının üzüntüsünün ve kırgınlığının sesi olmuştur.

Temaların, çello ve viyola ile çalınması filmin konusuna ve dramatik yapısına uygundur. Besteci aynı temayı küçük varyasyonlar, farklı tempo ve ritim vurgularıyla farklı duygularda anlatmıştır.

Besteci 19. Yüzyıl Viyana vals müziğinden de etkilenmiştir (O dönemde Batı ülkeleri de vals etkisi altında kalmış ve vals kendilerine uyarlamışlardır). Piyanoya uyarlanan tema, vals ayrılıkta da umutsuzluğa götürmemiştir.

Bu film bir kaçışı, bir yol serüvenini ve aşkı anlatan bir hikayeden oluşmaktadır. Film şiirsel bir anlatıma sahiptir. Diyalogları az olan bu filmde müzik, hikayenin dili olmuş ve üstelik çok farklı temalar kullanılmadan hikayeyi iyi anlatmıştır. Orkestra aranjmanları, enstrümanların ezgi cevapları çok yerinde kullanılmıştır.

Film müziğinde, “doğru tema, doğru enstrüman ve doğru aranje çok önemlidir.” Bu film de bunun bir kanıtı niteliğindedir.

SONUÇ

Sinema öncelikle görsel bir sanattır. Bunun yanında sinemada sesin varlığı işitsel özellikleri de ön plana çıkarmaktadır. Sinemada sesin kullanımı, filmin dramatik yapısı, zaman, mekan ilişkisi, duygu atmosferi gibi konularda önem kazanmaktadır. Film türüne bağlı olarak da sesin farklı özellikleri kullanılmaktadır. Sinemada müzik kullanımı ise film müziği olarak karşımıza çıkmaktadır. Film müziği, film için özel olarak yazılan, bestelenen, çalınan müzik türüdür. Filmin dramatik yapısına, karakterlerin duygu durumlarına, filmin anlatım yapısına göre bu müzikler üretilmektedir. Sinemada müziğin kullanımı, filmin görsel dünyasını bütünlemede, onu desteklemektedir.

Çalışmada ele alınan Ağlayan Çayır filminde kullanılan müzik, filmin atmosferini beslemektedir. Enstrümanların kullanımı da hem filmin anlatım dünyasını zenginleştirmekte hem de filmin geçtiği yer, o yerin kültürü ve insan ilişkileri, durumları hakkında bilgi vermektedir. Bu bağlamda filmin tematik yapısına, duygu atmosferine, filmin geçtiği yere, o yerin kültürüne, dramatik yapıya uyumludur. Böylelikle filmin izleyicideki anlam dünyasını desteklemekte, film müziği ile birlikte daha da zengin bir atmosfere kavuşmaktadır.

KAYNAKÇA

- Adanır, O. (1994). Sinemada Anlam ve Anlatım, Kitle Yayınları, Ankara
- Erdoğan, İ., Beşevli Solmaz, P. (2005). Sinema ve Müzik, Erk Yayınları, Ankara
- Fainaru, D. (2006). “Ve Her Şey Hakkında” Theo Angelopoulos, Der. Dan Fainaru, Çev. Mehmet Harmancı, Agora Kitaplığı, İstanbul
- Graham, D. (2006). “Benim Yüzyılımın Kişisel Bir Değerlendirmesi: Ağlayan Çayır” Theo Angelopoulos, Der. Dan Fainaru, Çev. Mehmet Harmancı, Agora Kitaplığı, İstanbul
- Gray, S. (2006). “Teknoloji İlerlerken Vicdan Berraklığını Yitir: Ağlayan Çayır” Theo Angelopoulos, Der. Dan Fainaru, Çev. Mehmet Harmancı, Agora Kitaplığı, İstanbul
- Öngören, M. T. (1996). Senaryo ve Yapım, I. Kitap, Alan Yayıncılık, İstanbul
- Pala Güzel, Ş. (2016) İmge, Metafor, Alegori Üçlü Sarmalında Bir Sine-Anthropologue: Theodoros Angelopoulos, Folklor/Edebiya Dergisi, Cilt: 22, sayı: 86, 2016/2, (45-58)
- Tarkovski, A. (2008). Mühürlenmiş Zaman, Çev. Füsun Ant, 3. B., Agora Kitaplığı, İstanbul
- Thomas, T. (1997). Music For The Movies, Silman-James Press, Losangeles

**ADİYAMAN FİLMARMONİ ORKESTRASININ SANAT
FAALİYETLERİNİN KENT İNSANININ YAŞAMINA OLAN
ETKİSİ**

**The Effect of Art Activities of Adiyaman Philharmonic Orchestra
on Urban Life**

DOI NO: 10.36442/AMADER.20191055036

**Şehrinaz GÜNDÜZ¹
Özgür OĞUZ²**

Özet

Bu araştırmada, Adiyaman'da kurulan ilk filarmoni orkestrası ile icra edilen sanat faaliyetlerinin kent müzik kültürü ve şehir halkı üzerindeki etkileri araştırılmıştır. Araştırma kapsamında, Adiyaman'da konser etkinliklerine katılan belirli sayıda kişi ile sınırlı tutularak, Adiyaman Filarmoni Orkestrası'nın (AFO) konser ve etkinlik faaliyetlerinin genel olarak şehir halkı üzerindeki kültürel etkisi değerlendirilmeye çalışıldı. Adiyaman'da konserlere katılan sınırlı sayıdaki ailelere ve öğrencilere 10 sorudan oluşan bir anket uygulanmış, elde edilen veriler çapraz sorgulama tekniği ile irdelenmiş ve cevaplar arasındaki ilişkilendirmeler yapılmıştır. Bu çalışmanın sonucunda, orkestranın konser etkinlik faaliyetlerinin kent yaşamı içinde şehir için çok önemli bir yere sahip olduğu belirlenmiştir. Anket çalışmasına katılanlara göre, çocuklar için yapılan sanat faaliyetlerinin olumlu olduğu tespit edilmiştir. Katılımcılar, Filarmoni Orkestrası'nın kentte icra ettiği sanat faaliyetlerinin kültür ve sanat hayatının yanı sıra, Adiyaman'da ekonomik anlamda da pozitif katkı ve etki sağladığı kanaatinde. Etkinlik kapsamında oluşturulan konser repertuarında Türk ve yerel bestecilerin eserlerine daha fazla yer verilmesi yönündedir. Ayrıca Adiyaman'da ilk filarmoni orkestrası sanat faaliyetlerinin kent insanı üzerinde farklı alanlarda pozitif etki oluşturduğu ve konunun geliştirmesinde ve iyileştirilmesinde halkın daha fazla beklenti içinde olduğu tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Adiyaman, Kent, Sanat, Filarmoni, Orkestra.

Abstract

In this study, the effects of the art activities of the first philharmonic orchestra in Adiyaman, which is one of the provinces of the Southeastern Anatolia Region of our country, were investigated. A limited number of

¹ Dr. Öğr. Üyesi, İskenderun Teknik Üniversitesi, Mustafa Yazıcı Devlet Konservatuarı, sehrinaz.gunduz@iste.edu.tr

² Müz. Öğr., Adiyaman Güzel Sanatlar Lisesi, ozgur_oguz78@hotmail.com

*Bu makale 25-27.04.2019 tarihleri arasında Kütahya'da düzenlenen "İnsan Yaşamında Müzik" konulu X. Hisarlı Ahmet Sempozyumu'nda sözlü bildiri olarak sunulmuştur.

surveys were conducted in Adiyaman with survey questions prepared to determine these effects. In this study, the obtained data were analyzed by cross-query technique and the correlations were obtained. As a result of this study, it was determined that the people living in the region cared about the concert activities of the orchestra. Participants of the survey found that children's art activities were positive. The participants thought that the art activities carried out by the Philharmonic orchestra in the city provided a positive contribution and influence in Adiyaman. In the concert repertoire created within the scope of the event, the works of Turkish and local composers were to be included. In addition, it was determined that the first philharmonic orchestra art activities in Adiyaman had a positive effect on the urban people in different areas and the expectations of the public in the development and improvement of this issue.

Keywords: Adiyaman, City, Art, Philharmoni, Orchestra.

GİRİŞ

İnsanoğlunun bir bütün içinde yer aldığı her şey kültürdür. Soyut bir terim olan kültürün en önemli bileşen olgularından biri olan müzik, özellikle araştırmacılar için önemli ipuçlarını içinde barındırmaktadır.

“Kültür; bir halkın ya da bir toplumun maddi ve manevi alanlarda oluşturduğu ürünlerin tümü; yiyecek, giyecek, barınak, koranak gibi temel ihtiyaçların elde edilmesi için kullanılan her türlü araç- gereç, uygulanan teknik; fikirler, bilgiler, inançlar; geleneksel, dinsel, toplumsal, politik düzen ve kurumlar; düşünce, duyuş, tutum tüm davranış biçimleri; yaşama tarzıdır” (Karkın ve Karaburun, 2012: 104).

Toplumsal bir varlık olan insanoğlu, sosyal çevresi ile etkili iletişim için sözcüklere, ses aracılığı ile duyuş ve düşüncelere farklı anlamlar yüklenmesiyle müziğin temel yapısını oluşturmuştur. Tüm bu anlamların diğerleriyle paylaşılmaya başladığı anda müzik toplumsallaşmaktadır. Müzik, herhangi bir anda bir eğlence aracı olmaktan öte, toplumların özelliklerini yansıtan, bu özelliğiyle de pek çok türünü içinde yaşatan bir sanat dalı olmuştur.

“Her kültürün/topluluğun içyapısını anlatan ve bireyler arasında duygusal bütünleşme sağlayan müziği vardır. Örnekler sıralanamayacak kadar çoktur. Bunlardan bazıları, yeşil pop, Tasavvuf, Anadolu pop, club, rock&roll, heavy metal, punk, blues, kanto, tango, caz, disko v.s.” (Kaplan, 2005: 81).

Toplumsal kültürün oluşması kadar kültürler arası iletişimin artmasında da müzik, önemli yere sahip olan bir sanat dalıdır. Farklı tür müzikleri toplumun beğenisine sunmak sosyal ve kültürel yaşam üzerinde önemli etkilere sahiptir. Bu yüzden kentlerde düzenli olarak konserler veren ve farklı tür müziklere de yer veren orkestraların varlığı kentin kültürel ve sosyal yaşamı üzerinde önemli etkilere neden olur. Bu konserlere katılım sağlayan ve takip eden kent insanının orkestra ve konserler hakkındaki düşüncelerini belirlemek, özellikle kültürel faaliyetlerin yeterli olmadığı bir kentte daha da önemlidir. İşte bu çerçevede kent orkestraları, çoksesli klasik Batı müziği eserlerini yorumlayan ve belirli aralıklarla konser etkinlikleri planlayan ve düzenleyen, kentlerin kültürel yaşamlarında önemli bir yer tutan nitelikli müzik kurumlarıdır (Özkapı, 2010: 23).

Özellikle kültürel açıdan gelişime açık kentlerde kent orkestralarının varlığı kent kültürüne önemli katkılar yapacaktır. Güneydoğu Anadolu Bölgesi'nin batısında yer alan Adıyaman sanatsal ve kültürel olarak gelişmekte olan bir ildir. Bu gelişimi desteklemek üzere, Adıyaman kentinin kültürel gelişim sürecinde önemli bestecilerin ve sanatçıların da katılım sağladığı bir kent orkestrasının varlığının kent kültürünü zenginleştirmek için önemli bir rol oynayabileceği düşünülmektedir.

Adıyaman Tarihi

Doğusunda Diyarbakır, batısında Kahramanmaraş, güneyinde Şanlıurfa ve Gaziantep, kuzeyinde Malatya illerinin bulunduğu bir konuma sahip olan Adıyaman ilinin Tarihi M.Ö. 40.000 yıllarına kadar uzanmaktadır. Yapılan Arkeolojik kazı çalışmaları sonucu geçmişten günümüze kadar geçen dönem içinde Hitit, Frig, Asur, Pers, Makedon, Kommagene, Roma, Emevi, Abbasi, Hamdani, Bizans, Memlük, Anadolu Selçukluları ve Osmanlı İmparatorluğu medeniyetleri Adıyaman kentinde yaşamış oldukları tespit edilmiştir (Adıyaman İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü, 2005: 3; Akt. Karkin, ve Doğan, 2016: 426).

Tarih boyunca doğudan, batıdan her yerden birçok medeniyetlere ev sahipliği yapmış ve kentin her yeri tarihi eserlere ev sahipliği yapan büyüklü bir şehirdir. Ayrıca Nemrut Dağında bulunan "Tanrı Kafaları" yine Adıyaman kent sınırları içerisinde bulunmaktadır.

“Bu yapılan Arkeolojik kazı çalışmalarında eski uygarlıklara ait birçok ilkel müzik çalgılarına rastlanmıştır. Birçok vürmalı ve üflemeli çalgılar çeşidi buna örnek verilebilir. Bu araştırma kent müzesinde sergilenmektedir. Yapılan tüm tarihsel çalışmalar sonucunda Eski çağlarda Adıyaman kenti ve çevresinde yaşamış toplumların da kendilerine ait bir müzik kültürü oluşturduğu anlaşılmaktadır (Doğan, 2004: 163).

Adıyaman, pek çok kültüre merkezlik etmiş olan bir kültür ve turizm kentidir. İlin coğrafi özellikleri ve iklimsel faktörleri birçok yönünden zengin bir olduğunu göstermektedir.

Adıyaman Müzik Yaşamı

Adıyaman müzik kültürü içerisinde tarihten günümüze kadar sözlü olarak aktarılan “Harfane geceleri” geleneği de devam etmektedir.

“Harfane, diğer bölgelerde yapılan müzikli toplantılar ile aynı işleve sahiptir. Osmanlı döneminde kurulmuş olan “Ahilik” teşkilatının üyeleri olan esnafların, hafta sonlarında toplanarak yorgunluk ve stres atmak amacıyla düzenlemiş oldukları toplantılardır” (Eroğlu, 2017: 523).

Geleneksel halk müziği unsurlarının bulunduğu Harfane geceleri zamanla halk arasında da yaygınlaşmıştır. Bu gecelerde günün önemli konuları ile ilgili sohbetler yapılmak ile birlikte şarkılar, türküler, mâniler ve gazeller söylenmekte ve yöreye özgü çeşitli halk oyunları oynanmaktadır. Adıyaman tarihinde icra edilen tekke ve tasavvuf müziği bugünde görülmektedir. Tekkelerde okunan bu ilahi ve gazellerin eşlik çalgısı çoğunlukla bendir(Helile-Elbane), def, ve kudüm olmuştur (Eroğlu, 2017: 523).

Köklü medeniyetlerin kendilerine ait müzik özelliklerini yüzyıllar boyunca bu kente aktarmış olmaları, yapılan alan araştırmaları sonucunda ortaya çıkmaktadır (Karkın ve Doğan, 2016: 22).

Orkestra ve Filarmoni Orkestraları

“Orchesis kelimesinden gelen orkestra ismi birçok çalgının bir araya gelerek oluşan topluluğa verilen addır. Yunanca bir terim olan orkestra Yunan tiyatrosunda sahne (skene) ile seyircilerin oturduğu

amfiteatr (koilon) arasında “orchesis” trajedideki koroya eşlik edecek müzisyenlere ait bir yerdir” (Türkmen, 2006: 382). Gazimihal’de orkestra terimi hakkında şu bilgileri vermektedir: “dans etmek anlamına Yunanca “orkheomai” fillinden. Tiyatrolarda sahne ile halkın oturduğu kısım arasındaki yere eski Yunanlılar “orkestra” derlerdi. Dansçılar işte orada kendi hareketlerini gösterirlerdi. Şimdi de çalan sanatçılar, seyirciler ile sahne arasındaki aynı orkestra boşluğunda toplanıyorlar. Onların bu toplu takımına o sebeple orkestra denilir (1961: 191). Orkestra geleneğinin tarihte dans ve tiyatro ile ilişkili olduğu bu tanımlarda anlaşılmalıdır.

Müzik tarihinin bu önemli konusuyla ilgili bilgilere Ortaçağ’ın sonlarına dek yeterli bilgi edinilemiyor olmakla beraber, İsa’dan çok önce bazı uygarlıklarda bazı orkestraların var olduğuna dair kanıtlar bulunmaktadır. Söz konusu belgelerin en eskilerinden biri, Asur’lulardan kalma bir duvar kabartmasıdır. Kabartmanın üzerinde on kadar müzikçinin kaval ve eski tür harp çaldıkları görülür (Erol, 2001: 83). Türk müzik kültür tarihinde de bir müzik topluluğu olarak orkestra anlamında ilk müzik toplulukları geleneksel mehter takımlarının ilk proto tiplerine kadar dayanmaktadır. Bugünkü mehter topluluklarının ilk atası sayılan “tuğ” takımları Türk kültüründe orkestranın yerini tutan bando toplulukları gibi ilk müzik topluluğu olarak kabul edildiği akademik çalışmalarda ileri sürülmektedir. Bu müzik toplulukları geleneği nevbethane, tabihane, nakkarehane gibi isimlerle Türk devletleri geleneği içerisinde son olarak Osmanlılarda da yeniçeri bandosu olan mehterhane ile varlığını devam ettirdi (Tekin, 2019, 225; Tekin, 2018, 320).

Batı müzik kültüründe ise orkestranın belli bir sanat disiplini içinde 17’nci yüzyılın ikinci yarısında operanın gelişmesiyle başladığı ve öne çıktığı belirtilmektedir. Bununla birlikte 17’nci yüzyılda, opera dışında bağımsız bir orkestra müziği de gelişmeye başlamış, tüm partitürler mükemmelleştirilmiş ve aynı yüzyıl içinde bu toplulukta kullanılmaya başlayan çalgılar çeşitlenmiştir. Değişik ses tınlarını ve etkilerini arayan Monteverdi, 17’nci yüzyılın birinci döneminde ilk defa orkestrayı opera eşliğinde kullanmıştır.(Mimaroglu, , 1995: 199). Orkestra geleneği daha sonraki dönemlerde gelişerek senfonik ve filarmoni orkestraları şeklinde günümüze kadar varlığını sürdürmüştür.

Filarmoni terimi “müzik dostluğu” anlamına gelir. Çağımızda ise filarmoni, Senfonik orkestraların müzikal programlarını uygulayan derneklere bağlı orkestralar için kullanılmakta ve bu programları

uygulayan dernekler müzik dostları derneği olarak da değerlendirilebilmektedir. Filarmoni dernekleri kendi olanakları ile orkestralarının konser programlarının gerçekleştirilmesi için kaynak yaratır. Ülkemizde de kentsel düzeyde filarmoni dernekleri ve bu derneklere bağlı filarmoni orkestraları kurulmuştur. Bu derneklerin önde gelenleri; İstanbul Filarmoni Derneği, İzmir Filarmoni Derneği, Adana Filarmoni Derneği, Bursa Filarmoni Derneği, Mersin Filarmoni Derneği, Antalya Filarmoni Derneği'dir. Son olarak Güneydoğu Anadolu Bölgesinin ilk filarmoni derneği olan Adıyaman Filarmoni Derneği ve bu derneğe bağlı Adıyaman Filarmoni Orkestrası kurulmuştur (Say, 2005: 590).

Adıyaman Filarmoni Orkestrası (AFO)

“Tarihi ve kültürel değerleriyle en eski yerleşim yerlerinden biri olan Adıyaman’da Batı tarzı bir müzik topluluğu olan filarmoni orkestrası 2012 yılında teşkil edildi. Kurulduğu günden bu yana şehir ve bölgenin sanatsal-kültürel yaşamında çok önemli bir yer edinen Adıyaman Filarmoni Orkestrası, 6 keman, 3 viyola, 2 çello, 2 yan flüt, 2 vurma çalgı olmak üzere toplamda 15 enstrüman ve takviye enstrümanlar ile konserlerini sürdürmeye çalışmaktadır. Hem yerel yönetimler hem de yurt dışındaki paydaşları tarafından desteklenerek bölgenin kültürel gelişiminde önemli bir yere sahip olan Güneydoğu’nun ilk filarmoni orkestrası olma özelliğini de taşıyan bu orkestra Türk müziğine ait eserlerin yanı sıra düzenli olarak klasik Batı müziği eserlerine de yer vererek çalışmalarına kurucu Şefi Özgür Oğuz ile devam etmektedir.

“2012 yılı yaz sonu artık burada bir şeyler olmalı dedim kendi kendime ve bir süredir üzerinde çalıştığım kitabı rafta kaldırıp (belki yazmaya çalışırken sessizliğin içinde bolca düşünmüştüm) Adıyaman Filarmoni Orkestrası’nı ve aynı zamanda Polifonik Korolar Derneği’ni kurma fikriyle masayı terk ettim; aslında bir sanat okulu kurma fikriydi ilk aklımı karıştıran fakat bürokrasisinin fazla oluşu beni daha az bürokrasi ile uğraşacağım ve fakat sahada daha aktif çalışabileceğim bu oluşuma yöneltti. Binamıza orkestra tabelasının ilk asıldığı zamanları hatırlıyorum, gelip geçerken çok kişi sormuştu düğüne ne kadara gelirsiniz diye ne tür bir orkestra olduğumuzu anlatmak elbette yıllarımızı aldı veya ne tür sanatsal çalışmalarını yaptığımız neleri görev edindiğimiz vb. yılmadan anlattık, gösterdik, uyguladık, uygulattık. Tüm bunlar büyük bir eğitim seferberliğinin faaliyetleriydi aslında filarmoni kelimesinin nasıl söylendiğinden

tutun da ne manaya geldiğine kadar, bu işin gönüllümü gönülsüz mü yapıldığına kadar ve hatta klasik müzik konseri afişinde kim nerde olur, sahneye kim hangi sıraya ve önceliğe göre çıkar, hangi alkış neyi ifade eder, nasıl konser dinlenir, eserin neresinde alkışlanır tüm bunlar bizim sabırla anlatıp-gösterip-uygulamayla bütünleştirdiğimiz ve insanların zihninde anlamlı hale gelmesini sağladığımız süreçler oldu. Bugün buradaki seyirci büyük bir sessizlik içerisinde eserleri baştan sona dinliyor, eserin bittiğini takip ettiği sanatçının beden dilinden anlıyor. Kurulmamızın üzerinden geçen 7 yılın sonunda dünyaca ünlü sanatçıları sahnelerinde kendi orkestraları ile gören yöre halkı ayakta alkışlıyor, sanatçısını öyle hemen kulise yollamıyor. Tabii bu günlere gelinceye kadar pek çok önyargıları da eritmek durumunda kaldık, devlet tiyatrolarının bir etkinlik kapsamında getirtilmesini istemişlerdi bir gün benden, Kültür Bakanlığını aradım görevli yetkili kişi Adıyaman'a oyun falan yok göndermem dedi, neden dediğimde bilmem kaç sene önce gönderdikleri 50 kişilik oyuna sadece 12 kişinin izleyici olarak geldiğini söyledi, bende bu durumlar bizden önceydi şimdi biz buna müsaade etmeyiz dedim, siz yazınızı yazın değerlendiririm dedi. Yazımız yazıldı oyun geldi sonra bir daha bir daha ve şimdi Adıyaman turne programına alındı, düzenli olarak devlet tiyatroları geliyor, salon izdiham yer yok. Demekti sanatı verirsen insanlar hayır demeyecek bu güzellik karşısında. Devlet opera ve balesi gelecek biletlerini satıyorum, herkeste ön yargı operamı? bağıracaklar şimdi falan, tek tek oyunun ne olduğunu anlattığımı hatırlıyorum; salon doluydu ve finalde seyirci ayakta alkışladı, tekrar ne zaman gelir opera dedi insanlar” (Kişisel Görüşme, Oğuz 2019).

Özellikle Adıyaman ve çevre illerin büyük ilgi gösterdiği filarmoni orkestrası, yurt içinden ve yurt dışından ünlü solistleri Adıyamanlı sanatseverler ile buluşturmuş ve bugüne kadar pek çok yerli ve yabancı sanatçılar ile birlikte konserler vermiştir. Bugüne kadar katılan orkestranın solistler ile birlikte yer aldığı repertuar; Vincenzo Cipriani, Mozart 495 nolu Korno Konçertosu, Mozart 414 La Majör Piyano Konçertosu, Mozart 21 Nolu Piyano Konçertosu, Mendelssohn Double concerto, Vivaldi La Minör Çello concerto),

“Birbirinden başarılı, kanıksanmış sanatçının gelmek için güven duyduğu gelince kendini evinde hissettiği, ailesinin yanındaymış gibi hissettiği, seyircisinin de sanatçısını benimsediği, uğruna methiyeler dizdiği kısacası sahne ve koltuklar arasında ortak bir sinerjinin yaratıldığı bir sahnemiz var Adıyaman Filarmoni kanatları altındayken” (Kişisel Görüşme, Oğuz 2019).

Araştırmanın Amacı

Bu araştırmanın amacı, Güneydoğunun ilk filarmoni orkestrası olma özelliği taşıyan Adıyaman Filarmoni Orkestrası hakkında bilgi vermek; kent insanının, orkestranın verdiği konserlerin kentın kültürel ve sosyal yaşamı üzerindeki etkileri hakkında düşüncelerini belirlemektir.

YÖNTEM

Araştırmanın Modeli

Bu çalışma, 5. Adıyaman Uluslararası Müzik Festivali programı içerisinde yer alan faaliyet ve etkinliklere katılım sağlayan kişilerle yüz yüze görüşmeler sonucunda elde edilen bilgilerle yapılmıştır. Ayrıca Adıyaman Filarmoni Derneği yönetim kurulu üyesi olan kişilerle de yazılı değerlendirmeler yapılmıştır. Adıyaman Filarmoni Orkestrası hakkında hem katılımcılarla ve hem de yöneticilerle yarı yapılandırılmış görüşme formu tekniği kullanılarak yapılan nitel bir çalışmadır. Sonuçlar değerlendirilirken bu çalışmada veriler analiz edilirken ankete katılan katılımcılara çapraz sorular sorularak filarmoni orkestrasının kentte oluşturduğu etki insanların katılım düzeylerine göre değerlendirilmeye alınmıştır. Microsoft Office Excel ortamında Pivot Tablo kullanılarak çapraz değerlendirmeler yapılmıştır.

BULGULAR VE YORUM

Adıyaman Filarmoni Orkestrası'nın (AFO) şehir yaşamına etkileri farklı noktalarda analiz edilmeye çalışılmıştır. Bu etkiler başlıca şehir sanat yaşamına, şehre ekonomik katkıya ve sosyal hayata etkileri noktasındadır. Bu amaçla AFO'dan beklentiler ve gerçekleşen hedefler belirtilmeye çalışılmıştır. Ayrıca Adıyaman Filarmoni Orkestrası'nın karşılaştığı zorluklar da açıklanmıştır.

Tablo 1. AFO Çocuklara Yönelik Faaliyetleri Hakkındaki Görüşler (%)

Çocuklara Yönelik Faaliyet					
Çocuk Katılımı		Evet	Hayır	Kısmen	Toplam
	Var	28,85	30,77	3,85	63,47
	Yok	21,21	11,54	1,92	34,61
	Kararsız	1,92			1,92

Öncelikle AFO'nun çocuklara yönelik faaliyetleri değerlendirilmiştir. Bu amaçla katılımcılara iki soru farklı yöneltilmiş ve bu sorulardan elde edilen sonuçlar Tablo 1'de yüzde oran olarak verilmiştir. Sorulardan ilki katılımcılara Filarmoni Orkestrasına çocuk katılımı sağlama konusunda doğrudan bilgi edinilmiştir. İkinci soru ise AFO'nun çocuklara yönelik faaliyetlerinin yeterliliği hakkında görüş olma noktasındadır. Katılımcıların % 63,46'sı çocuk katılımı sağlamaktadır. Ancak bu katılımcıların önemli bir kısmı yani tüm katılımcıların %30,77'si AFO'nun çocuklara yönelik faaliyetlerinin olmadığını dile getirmektedir. Bu tablo genel değerlendirildiğinde bölgeden AFO'dan çocuklara yönelik bir beklenti vardır, fakat bu beklentiye cevap verildiğinde yönelik katılımcıların ancak yaklaşık % 50'si olumlu olduğunu bildirilmektedir. Bu bağlamda AFO çocuklara yönelik faaliyetlerini artırması, çeşitlendirilmesi gerektiği söylenebilir.

Tablo 2. Katılımcılar AFO Faaliyetlerine Katılım Düzeylerine Göre Kente Ekonomik Katkı Düşünceleri (%)

Düzenli Katılım					
Ekonomik Katkı		Evet	Hayır	Kısmen	Toplam
	Var	40,7	14,8	1,9	57,4
	Yok	22,2	9,3	7,4	38,9
	Kararsız		3,7		3,7

Tablo 2'de AFO Adıyaman şehrini ekonomik katkısı değerlendirilmiştir. Katılımcıların AFO faaliyetlerine düzenli katılımları göz önünde bulunarak bir değerlendirme yapılmıştır. Katılımcıların geneli değerlendirildiğinde %57,4 'ü ekonomik katkı var derken %38,9 'u ekonomik katkısının olmadığını dile getirmektedir. Bu ekonomik katkı değerlendirilmesi ankete katılımcıların AFO faaliyetlere düzenli katılımları dikkate

alındığında %40,7 si var olduğunu %22,2 si yok olduğunu belirtmiştir. Burada esas önemli olan ekonomik katkının niteliği ve boyutu önemli olduğu düşünülmektedir. Katılımcıların bu bağlamda ekonomik beklentisi farklı görüşlere neden olmaktadır. Fakat genel değerlendirmede AFO Adıyaman şehrine ekonomik katkı sağladığı açıkça görülmektedir. Bu ekonomik katkı sanatsal faaliyetlerin yanı sıra turizm gibi yan sektörler olumlu katkı yapma potansiyeline sahiptir.

Tablo 3. Katılımcıların AFO Faaliyetlerine Katılım Düzeylerine Göre Şehre Etki Düşünceleri (%)

Düzenli Katılım					
Şehre Etkisi		Evet	Hayır	Kısmen	Toplam
	Var	38,30	23,40	4,26	65,96
	Yok	4,26			4,26
	Kararsız	6,38			6,38
	Kısmen	21,28	2,13		23,40

AFO Adıyaman şehrine katkısı değerlendirilmiştir. Bu değerlendirmede AFO faaliyetlerine düzenli katılım sağlayanların görüşleri daha önemli olacağı düşüncesiyle çapraz değerlendirme yapılmıştır. Katılımcıların % 65,96 gibi önemli bir kısmı filarmoni orkestrasının şehre olumlu katkılarında bahsetmektedir. Ayrıca şehre katkısı olmadığı yönünde görüş belirten kişi sayısı çok azdır. Diğer katılımcılar ise katkıyı kısmen bulmaktadır. Bu katkıda düzenli katılım sağlayanların beklentisinin karşılandığı söylenebilir ancak kararsız ve kısmen görüşünde olan kitlenin (6,38+21,28) beklenti içinde olduğu AFO sorumluları tarafından değerlendirilmeye alınmalıdır. Aynı şekilde olumlu görüş bildiren fakat düzenli katılım sağlamayan %23,40'lık kısım olumlu kitle içinde rasyonel bir görüş olmadığı değerlendirilmelidir.

Tablo 4. Katılımcıların AFO Faaliyetlerine Katılım Düzeylerine Orkestra Üzerindeki Yeterli Medya Aktivitesi Düşünceleri (%)

Düzenli Katılım					
Medya Aktivitesi		Evet	Hayır	Kısmen	Toplam
	Var	34,55	14,55		49,09
	Yok	27,27	9,09	9,09	45,45
	Kararsız	1,82	3,64	0	5,45

Çalışmamızda ankete katılan katılımcıların filarmoni orkestrasının bu yapılan faaliyetlerinin medyada karşılığı var mı yok mu düşüncesine katılıp katılmadıkları sorulmuştur. AFO medyadaki kullanımı değerlendirilmiştir. AFO bu yapılan faaliyetlerinin medyada karşılığı var mı yok mu? Sorusuna düzenli katılım sağlayan %49,09 ‘u medyada bu faaliyetle ilgili bilgi görebiliyorlar, %27,27’si ise yok diyerek medyada bulamadıklarını belirtmişlerdir. Filarmoni orkestrasının medyada yer alış şekli ve orkestraya olan katkı değerlendirilmesi katılımcılarının filarmoni orkestrasına düzenli katılımları dikkate alındığında 1,82’si kısmen bilgisi olduğunu belirtmiştir. Burada filarmoni orkestrasının yeteri kadar medyada yer almadığı fakat medyanın filarmoni orkestrasının nitelik ve bölümünü oluşturarak yer alması gerektiği düşünülmektedir

Tablo 5 Katılımcıların AFO Faaliyetlerine Katılım Düzeylerine Türk Besteci Beklentileri (%)

Düzenli Katılım					
Türk Besteci Beklentisi		Evet	Hayır	Kısmen	Toplam
	Var	58,18	27,27	9,09	94,55
	Yok	5,45			5,45

Filarmoni orkestrasının repertuarının Türk bestecilerinden oluşturulması konser katılımının artabileceği amacıyla katılımcılara soru yönelttiğinde Tablo 5’deki sonuç elde edilmiştir. Orkestra repertuarının Türk Bestecilerinden oluşturulması konser katılımının artmasını sağlaması konusunda %94,55’i olumlu görüş belirtirken düzenli katılmayan dinleyicilerinde olumlu düşüncesi içinde olduğu saptanmıştır. Bu tablo genel değerlendirildiğinde filarmoni orkestrası

konserlerine düzenli olarak katılmayan %5,45'i ise Türk bestecilerinden oluşturulan repertuarın orkestra konser katılımının artmasına bir katkısı olmayacağı düşüncesine sahiptir. Bu bağlamda Adıyaman kentinde yaşayan sanatseverlerin filarmoni orkestrasının repertuarının Türk Bestecilerinden oluşması beklentisi için de olduğu söylenebilir.

Tablo 6. Katılımcıların AFO Faaliyetlerine Katılım Düzeylerine Göre Yeni Besteci Beklentileri (%)

Düzenli Katılım					
Yeni Sanatçı Beklentisi		Evet	Hayır	Kısmen	Toplam
	Var	50,00	25,00	4,17	79,17
	Yok	12,50	2,08	2,08	16,67
	Kararsız	2,08	0,00	2,08	4,16

Daha önce kente gelmeyip orkestraya eşlik etmek amacıyla gelen solist, orkestra sanatçılarının ve etnik müzik gruplarının kent kültürüne katkısı olacağı düşüncesiyle beklentiler vardır. Tablo 6 değerlendirildiğinde bu beklenti açıkça görülmektedir. Bu beklenti yaklaşık % 80 civarındadır.

Tablo 7. Katılımcıların Yeni Sanatçı ve Buna Bağlı Beklenen Ekonomik Katkı Düşünceleri (%)

Sanatçılardan Ekonomik Katkı Beklentisi					
Sanatçıların Ekonomik Katkısı		Evet	Hayır	Kısmen	Toplam
	Var	42,59	9,26	1,85	57,41
	Yok	24,07	5,56	1,85	38,89
	Kararsız	1,85	0,00	0,00	3,70

Yenilik beklentisi olanların bu beklentilerinin şehre kültürel katkı sağlayacağı ve diğer bir tabloda analiz edilmiştir (Tablo 7). Çünkü yeni sanatçı beklentisi olanlar doğala olarak ekonomik etkinin artacağını düşünmeleri beklenmektedir. Bu doğrultuda tabloda kente gelen yeni sanatçıların ekonomik katkısı olacağı yönündeki beklenti % 42.59 iken bu beklentilerinden ekonomik katkı amaçlamayan

katılımcıların oranı azımsanamayacak %24.07'lik bir orandır. Bu sonuç beklentinin ekonomik boyuttan ziyade kültürel ve sanatsal ağırlıklı olduğu yönündedir.

Tablo 8. AFO'ya Davet Edilen Sanatçı Konserlerine Katılım Oranları

Düzenli Katılım				
	Var	Yok	Kısmen	Toplam
Hiçbiri	5,45	5,45		9,09
Konser 1	14,55	10,91	1,82	25,45
Konser 2	36,36	5,45		40,00
Konser 3	12,73	5,45	7,27	23,64
Toplam	69,09	27,26	9,09	

AFO'nun hangi konserine gittiniz? Sorusuna katılımcılardan elde edilen görüşler Tablo 8'de verilmiştir. Bu soru diğer sorulardan farklı olarak Evet, hayır ve kısmen yerine sanatçı isimleri ve katılım göstermediğini belirten farklı cevaplama sistemiyle yöneltilmiştir. Güneydoğunun ilk filarmoni orkestrasına solist olarak gelen sanatçılarımızın piyanolarına orkestra eşlik ederken, korolar şenliğinde ise kentte yaşayan ve kent dışında yaşayan sanatseverlerin çocuk şarkıları, halk müziği ve popüler müzik ile bu şenliğe katılım sağladıklarına dair veriler elde edilmiştir. Burada büyük çoğunluğun Konser 2 konserine katılımın daha fazla sağlandığı, daha sonra Konser 1 ve Korolar Şenliğine katılımın sağlandığı cevaplarına ulaşılmıştır. Katılımcıların yaklaşık % 40'ı, Konser 2'nin solist olduğu orkestra konserine gitmeyi tercih etmiştir. Buna göre Konser 2 olarak kodlanan program en yoğun ilgi gören programdır. Konser 1'de ise çoğunlukla ikinci sırayı almaktadır. Aşağıda verilen tabloda her anket çalışmasında olduğu gibi sağlıklı cevap vermeyen katılımcılar söz konusudur. Hiç bir AFO konserine katılmadığı halde düzenli katıldığını beyan eden kişiler olabilmektedir. Bu bağlamda bu tablo genel değerlendirmede göz önünde bulundurulmalıdır.

Tablo 9. Katılımcıların Yeni Besteci Beklentileri ve Buna Bağlı Beklenen Ekonomik Katkı Düşünceleri (%)

Düzenli Katılım					
		Evet	Hayır	Kısmen	Toplam
Destek	Var	16,36	9,09	3,64	29,09
	Yok	38,18	10,91	5,45	54,55
	Kararsız	7,27	7,27		14,55
	Kısmen	1,82			1,82

AFO yetkililerden destek alıp almadığını öğrenmek amacıyla katılımcılara bu yönde soru yönelttiğinde Tablo 9'daki sonuçlar elde edilmiştir. Bu sonuçlarda diğer tablolarda olduğu gibi katılımcıların düzenlilik durumları esas alınmıştır. Toplamda %54,55'lik katılımcı ekonomik destek yetersizliğinden bahsetmektedir. Bu deneklerin önemli bir kısmının (%38,18) düzenli katılımcı olması ekonomik yetersizliği ortaya koymaktadır. Ayrıca diğer geriye kalan katılımcıların içinde kısmen ve kararsız olan kitle mevcuttur. Bu bağlamda AFO' ekonomik desteğe ihtiyacı katılımcılar tarafından kabullenilmektedir.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu çalışma sonucunda ankete katılım sağlayan katılımcıların büyük çoğunluğunun AFO konserlerine kendilerinin ve çocukların düzenli katılımın sağlandığını saptanmıştır. AFO çocuklara yönelik sanatsal faaliyetleri artırarak genişletmesi yönünde beklentiler vardır. Bununla birlikte AFO, yerel ve ulusal basın ve medyada yeterince destek alamadığı görülmüş, bu nedenle pek çok kişinin AFO'nun faaliyetleri hakkında haberdar olmadığı gözlemlenmiştir.

Genel olarak orkestraların repertuarlarının sadece Batı müziği repertuarından oluşturulmaması, bu repertuar ile birlikte halkın Türk müziği repertuarına da yer verilmesi beklentisi içinde olduğu saptanmıştır. Ayrıca, katılımcılar daha önce kente gelmeyen orkestraya eşlik etmek amacıyla gelen solist, orkestra sanatçılarının ve etnik müzik gruplarının kent kültürüne zenginlik kattığı düşüncesine sahiptirler. Daha önce kente gelmeyen orkestrada solist olarak çalmaya gelen misafirlerin ise ekonomik olarak kente ekonomik katkıları olduğu görüşü yoğun olmakla birlikte kültürel ve sanatsal bir beklenti katılımcılar arasında yaygındır.

AFO'nun düzenlemiş olduğu konserler; Konser 1, Konser 2 ve Konser 3 şeklinde 3 bölümde incelenmiştir. Konser faaliyetlerinden Konser 2 en çok katılımın sağlandığı, bu orkestranın yetkililer tarafından daha fazla desteklenmeye ihtiyacı olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Katılımcıların büyük çoğunluğu Adıyaman ilinin sanatsal anlamda yeterli alt yapısının olmadığı, bu yüzden orkestranın ekonomik yetersizlik içinde olduğu görüşündedir. Devletin sağladığı desteklerde öncelikli bölgeler içerisinde Adıyaman ili yer alsa da, yörede ve ya büyük şehirlerde yaşamını sürdüren Adıyamanlı iş insanlarının ekonomik ve manevi olarak destek vermesi Adıyaman Filarmoni Orkestrası'nın sahiplenilmesi açısından pozitif bir algı yaratacaktır.

Öncelikle Adıyamanlı destekçilerin ve iş insanlarının cesaretlendirilerek, ilde kurulan bu orkestraya ve sanatsal faaliyetlere gerekli imkânların sağlanması, Adıyaman iline sosyal, sanatsal ve kültürel açıdan olumlu etki yapacağı düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

- Doğan, M. S. (2004). "Türk Halk Müziği Derleme Çalışmalarında Adıyaman Yöresi." Folklor/Edebiyat
- Eroğlu, T. (2017). *Türk Halk Müziğinin Türkiye'deki Coğrafi Bölgelere Göre Temel Özellikleri Bakımından İncelenmesi*. Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, Yıl: 5, Sayı: 41, Mart 2017, s. 513-527
- Erol, L. (2001). *Neden Klasik Müzik*, Ankara: Yurt Renkleri.
- Gazimihal, M. R. (1961), *Musiki Sözlüğü*, MEB, İstanbul
- Kaplan, A. (2005). *Kültürel Müzikoloji* İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Karkın, A, M ve Doğan, M, S. (2016). *Adıyaman Yöresi Türkülerinin Müzikal Analizleri Üzerine Bir Araştırma*, Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi.
- Karkın, A, M ve Karaburun, D. (2012), *Malatya Yöresi Müziklerinin Kültürel Kimliği*, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi, 29, ISSN: 1300-9206, 1-19.
- Mimaroglu, İ. (1995). *Müzik Tarihi*, Varlık Yayınları, İstanbul, s.199

- Özkapı, H, C. (2010). *Dinleyicilerin Senfoni Orkestraları Hakkındaki Görüşlerinin Ve Beklentilerinin İncelenmesi*, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Say, A. (2005). *Filarmoni*, Müzik Ansiklopedisi, Ankara: Cilt I, s.590,
- Tekin, E. (2018), *Yirminci Yüzyılda Kültürel Bellek ve geleneğin yeniden İhyası Bağlamında Mehterhane-i Hakani*, Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt:17 Sayı:65, s. (317-336)
- Tekin, E. (2019), *Modern Türk askeri Bandoculuğunun Son Kuşak Bestecilerinden Halil Çolakoğlu*, Müzik Kültürüne Dair Çeşitli Görüşler (editör: Haluk Yücel, Serda Türkel Oter), Eğitim Yayınevi, Konya
- Türkmen, U. (2006). *Mesleki Müzik Okullarındaki Orkestra Derslerinde Orkestra Düzenlemeleri Yapılmış Halk Ezgilerinin Kullanılabilirliğine Yönelik Öğretmen ve Öğrenci Tutumları*, Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 372-400.

MÜZİKSEL BELLEK GELİŞTİRMEDE BERARD METODU KULLANIMININ İNCELENMESİ

Investigation of The Use of Berard Method in Musical Memory Development

DOI NO: 10.36442/AMADER.20191055037

Derya UÇAK¹

Özet

Müziğin insan üzerinde çok yönlü etkilerinin olduğu bilinmektedir. Buna dayanarak insanlar üzerindeki etkilerini irdelemeye yönelik pek çok çalışma yapılmaktadır. 20.yy. başlarından günümüze kadar müzik aracılığı ile yapılan terapi çalışmaları ve algı geliştirici metotların geliştirilip yaygınlaştığı görülmektedir.

Kullanılan çeşitli metotlar algıyı daha işlevsel bir hale getirebilmek için otizm, disleksi ve öğrenme güçlüğü yaşayan kişiler üzerinde uygulanmaya devam etmektedir. Bu çalışmalar arasında Berard Metodu oldukça dikkat çekici fakat yeterince bilinmeyen bir metot olarak karşımıza çıkmaktadır. Berard Metodu bir algı geliştirme yöntemidir. Herhangi bir şekilde tıbbi ya da hastalık tedavi edici bir özellik taşımamasına karşın günümüzde pek çok insanın bu metot ile yaşadığı güçlüklerin üstesinden geldiği bildirilmekte, çeşitli örnekler sunulabilmektedir. Dünya'da 500'ün üzerinde Türkiye'de ise 70 kadar uygulama merkezi olan bu metot 1960'tan bu yana Dünya'da ve 2004 yılından itibaren Türkiye'de hizmet vermektedir. Bu metot çerçevesinde dinletilen müziklerin niteliğinin yanı sıra, dinletilen bireye gönderilen frekanslar da sağ ve sol beyin lobunun gelişiminde büyük bir önem taşımaktadır. Bu yapısı metodu incelenmek, ne tür çalışmalarda kullanılabileceği ve yaygınlaştırılabileceği konusunda çalışmalar yapmayı gerekli kılmaktadır.

Bu çalışmada, müzik eğitimi alan bireyler için oldukça büyük önem taşıyan müziksel bellek üzerine, çeşitli araştırmalarda faydalı olduğu görülen Berard Metodunun nasıl kullanılabileceği konusu irdelenmiştir. Metodun müziksel bellek geliştirmeye olan etkileri kaynak tarama ve görüşme yöntemi kullanılarak incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Berard Metodu, Müziksel Bellek, Algı Geliştirme.

¹ Yüksek Lisans Öğrencisi, Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, derya-ucak@msn.com

*Bu makale 25-27.04.2019 tarihleri arasında Kütahya'da düzenlenen "İnsan Yaşamında Müzik" konulu X. Hisarlı Ahmet Sempozyumu'nda sözlü bildiri olarak sunulmuştur.

Abstract

It is known that music has many effects on human. On this basis, many studies are being conducted to examine the effects on people. Therapy studies carried out through music from the beginning of the 20th century to the present day and perception development methods have been developed and become widespread.

The various methods continue to be applied on people with Autism, dyslexia and learning difficulties to make the perception more functional. Among these studies, the Berard Method emerges as a remarkable but not known enough method. The Berard Method is a method of perception development. Although it does not have any medical or disease-curative properties nowadays, it is reported that many people overcome the difficulties experienced by this method and various examples can be presented. This method, which has more than 500 application center in the world and up to 70 application center in Turkey, has been serving in the world since 1960 and in Turkey since 2004. In addition to the quality of the music played within the framework of this method, the frequencies sent to the individual are of great importance in the development of the right and left brain lobes. This structure makes it necessary to study the method and carry out studies on what kind of studies can be used and disseminated.

In this study, the importance of the Berard Method, which is found to be useful in various researches, is examined upon the musical memory which is of great importance for the individuals who received music education. The effects of the method on the development of musical memory were investigated by using the literature review and interview methods.

Key Words: Berard Method, Musical Memory, Perception Development

GİRİŞ

Halk arasında müzik genellikle bir eğlence aracı olarak görülse de, duygu ve düşünceleri seslerle anlatmaya yarayan içerisinde estetik kaygılar barındırılan bir sanattır. İnsanlar üzerindeki etkileri konusunda birçok bilimsel araştırma yapılmış olan müzik insan ruhunu, duygu ve düşünce dünyasını beslemeye devam etmektedir. Bu açıdan müzik, sadece bir eğlence aracı değil, iyileştirici, sakinleştirici ve hatta kimi durumlarda tedavi edici bir özelliğe sahiptir.

Uzun yıllardır insanlar bedensel ve fiziksel olarak yaşadığı sorunlara hep bir çözüm arayıp buldukları çözüm önerileri ile kendilerini her seferinde bir adım daha ileriye götürmeyi amaçlamışlardır. Berard Ait Metodu vb. çalışmalar zaman içerisinde bazı bilim adamlarının tespit ettiği çeşitli özellikler neticesinde

gelişerek destek eğitimi yöntemleri arasında dikkati çekmeye başlamıştır. Dr. Guy Berard düzenli bir yöntem altında modüle edilmiş sesler ile yapılan müziksel dinletilerin psikolojik ve fizyolojik hastalıklara iyi geldiği savunulmaktadır.

Bu araştırmada müziğin bir destek eğitimi aracı olarak kullanıldığı Berard Metodu ele alınmakta, bu metot kapsamında ne tür çalışmalar yapıldığı incelenmeye çalışılmaktadır.

Müziği Oluşturan Unsurlar

Ritim, müziğin en temel unsurlarından birisi olarak bilinir ve zamanın eşit parçalara bölünmesi olarak ifade edilmektedir.

“Evrende ritmin var olduğuna ilişkin ilk kanıtlar, doğanın gözlemlenmesiyle ortaya çıkar. Gün ile gecenin birbirini izlemesi, durmadan kıyıya vuran dalgalar, kalp atışları, nefes alıp verişler, zaman içinde düzenli olarak tekrarlanan hareket ile ritim arasında çok güçlü bir bağ olduğunu düşündürür. Sürekli olarak tekrarlanan bu vuruş etkisi (pulse) günlük konuşmalarımızda bile fark edilebilir; ama sözcüklerle heceler, özellikle dikkat çekecek biçimde, sıkı ya da gevşek bir düzen oluşturmak üzere gruplandırılması, ancak şiirde olanaklıdır” (Karolyi, 1999: 27).

İnsanlığın kullandığı en eski temel müzik öğesinin müziğin hareketini belirleyen ritim olduğunu söyler. Tarih öncesi çağlarda müziğin büyü amacıyla yapılan ilk örneklerinde başlıca yeri ritimlerin tuttuğunu, ilkel topluluklarda da ritmin egemen olduğunu, ilk müzik öğesi olarak doğadaki ritmik oluşumların insanları etkilediğini belirtir. Ayrıca, müziğin özünün ritim olduğunu vurgular. “Çünkü ritim, müziğin hareketini, dolayısıyla karakterini belirler. Ritmin doğası için en az iki sesin art arda gelmesi ve o iki sesteki birinin daha güçlü duyulması gerekir. Böylece güçlü duyulan ses vurgulanmış olur” (Say, 2002: 93-94).

Ritim kavramının çeşitli tanımlarına bakıldığında bir dizede, bir notada vurgu, uzunluk veya ses özelliklerinin, durakların düzenli bir biçimde tekrarlanmasından doğan ses uygunluğu, tartım, dizem şeklinde tanımlanmaktadır (<http://tdk.gov.tr/>).

Melodi (Ezgi) ise; birbirini izleyen seslerin anlam oluşturduğu etkileyici müzik deyişi olarak ifade edilmektedir. Ancak bunu bir tanım değil, melodiyi anlatırken özelliklerini vermeye yarayacak bir yaklaşım biçiminde belirtmek daha uygun görülmektedir. Melodi doğası gereği ritim öğesini de içermektedir ve kimi seslerin uzun,

kimilerinin de kısa süreli olması, melodide ritim öğesinin bulunduğu bir işaretidir ve ritim ile melodi birbirinden ayrılmaz (Say, 2002: 95-96).

Armoni, “Yunanca kökenli “harmonia” sözcüğü, “ahenk”, “uyum” anlamına gelir. Özetle armoni iki ya da daha fazla sayıda sesin kaynaşması demektir” (Say, 2002: 96).

Armoninin bir başka tanımında, iki ya da daha fazla sesin eşzamanlı biçimde seslendirilmesiyle ortaya çıkan anlam olduğu ifade edilmektedir. Başka bir deyişle, yatay unsurların bileşimi ile meydana gelen müziğin dikey hali olarak anlatılmaktadır (Kostka, Payne ve Almen, 2013: 11, Akt. Avşar, 2018).

Bir başka tanımında armoninin, seslerin uyum ve ahenk içerisinde bir araya getirilmesi, seslerin uygun bir biçimde kaynaştırılıp, uyum sağlaması için kullanılan kural ve ilkeleri inceleyen bilim ve sanat dalı olarak da görülmektedir (Say, 2002: 96).

Müzik ritim, melodi ve armonik yapısıyla hemen her tür canlı üzerinde oldukça farklı etkilere sahip olabilmektedir. Bu yönü müziğin ne tür işlevleri olduğunun araştırılmasına yol açmıştır.

Müziğin İşlevleri

“Müzik, bireyi ve toplumu besleyen başlıca yaşam ve kültür damarlarından biridir. Müzik eğitimi bu damarı açan, büyüten, genişleten, işleten ve geliştiren bir süreçtir. Müzik kültürü ise, bu damardan bireylere ve topluma akan, kendine özgü bir “kültürel kan” veya kendine özgü bir “kültürel öz su” dur” (Uçan, 1997).

“Müzik hem sanattır, hem bilim. Dolayısıyla hem duygusal olarak algılanabilmeli, hem de akıl ile kavranabilmelidir” (Karolyi, 1999: 7).

“Birçok bilim ve sanat insanı, müziğin eğitim ve öğretimindeki önemine ilişkin çeşitli görüşlerde, özellikle çocukların davranış eğitimi ne denli gerekli olduğu vurgulanmıştır. Eski Yunan’da müzik, eğitimin dayandığı temellerden biridir. Zevkleri ve ruhları terbiye etmede önemli bir araçtır. Bir eğitim aracı olarak kullanılması ve dört temel alanın insanın yetişmesinde dikkatle ele alınması gerektiği vurgulanmıştır. Bu dört temel alan ise felsefe, matematik, beden eğitimi ve müziktir” (Say, 2007, Akt. Türkmen, 2016: 2).

“A.Lavignac (1846-1916), müziği bir dil(lisan), sanat ve bilim dalı olarak nitelendirmiştir. Bu üç açıdan bakılıp ele alındığında müziğin insan yaşamındaki değerinin daha iyi anlaşılacağını anlatır. Çocukların en kötü huyları ilk çocukluklarında edindiklerini ve müziği kötü öğrenmenin de bunun içerisinde olduğu ifade edilmiştir” (Lavignac,1939, Akt. Türkmen, 2016: 3).

Antropolog Allan Merriam’ın müziğin işlevlerini aşağıdaki gibi ele aldığı kaydedilmektedir:

1. Duygusal ifade: duyguları ortaya çıkararak fikirlerin ifade edilmesi,
- 2.Estetik tatminler,
- 3.Eğlence,
- 4.İletişim,
- 5.Sembolik gösterimler,
- 6.Fiziksel tepkiler: Dans ve arkadaşlık aktiviteleri için tüm dünyada yaygın olarak kullanılmaktadır. Birçok kültürde müzikle talimatlar ve uyarılar verilmektedir.
- 7.Sosyal enstitülerin ve dini ritüellerin mevcudiyeti: Dini ibadetler sırasında müziğin kullanılması, toplumsal nedenler ile müziğin kullanılmasına birçok toplumda rastlanmaktadır.
- 8.Kültürün oturtulması ve devamlılığına katkı: Müzik ifadelerimizin toplam bir aktivitesi ve kültürel psikolojimizin merkezidir.
- 9.Toplumun entegrasyonuna katkı: Müzik genellikle insanları bir araya toplamak için yaygın olarak kullanılmaktadır” (Abeles vd., 1994 Akt. Türkmen, 2016: 4-5).

Uçan, müziğin işlevlerini, kültürel, psikolojik, sosyolojik, ekonomik ve eğitimsel işlevler olarak ele almaktadır (1997).

Müzik, toplumu duyuşsal ve bilişsel açılardan etkileyen aynı zamanda değişime katkı sağlayan bir yapıdır. Bu yüzden bireyin tedavisinde ve ya destek eğitiminde etkin bir araç olarak kullanılabilmesi müziğin işlevsel açıdan önemli bir yere sahip olduğunu göstermektedir.

Turabi, (2005); “Müziğin eğitim işlevinin, eğitim anlamında kullanılmasıyla değil, psikolojik işlevinin gerçekleşmesiyle başladığını söyler. Müziğin etkilediği ilk yerin insan ruhu olduğunu ve bıraktığı etkinin kötü ya da iyi bir ruha sahip olmasına yol açabileceğini bildirir. Aristo’ya göre, müzik eğlence, ahlaki eğitim, hoşça vakit geçirmek ve arınma olmak üzere dört amaca hizmet

eder. Sanatın asıl amacının ruhu arıtmak, insanın içini temizlemek ve müziğin de bütün doğal ahenkleri kendinde topladığı için işlerin ve sanatların en yücesi olduğu aktarılır ” (Akt. Türkmen, 2016: 8).

Bütün bu kaydedilenlere göre müzik çeşitli işlevleri ile insan ruhunu etkileyen bir yapıya sahiptir ve buna dayalı olarak da terapötik çalışmalarda yer verilmektedir. Yapılan pek çok araştırma ve bulgular müziğin insan beyni üzerinde de etkili olduğunu göstermektedir. “Müziği oluşturan işitsel uyarılar motor, duyuşsal ve bilişsel işlemlerin yapıldığı beyin alanlarına ulaşarak hareketleri, duyuşsal algıları ve bilişsel becerileri düzenleme ve pekiştirmeye katkı sağlar. Düzenleyici ve pekiştirici katkılarının ortaya konulması sonucunda, müziğin bir terapi aracı olarak kullanımı, tıp dünyasında giderek daha çok dikkat çeken yeni gelişmelerden birisi olmuştur” (Torun, 2016: 70).

Kulak ve Beyin Müziği Nasıl Algılar?

“Algılama veya idrak etme, beynin öğrenilmiş anlamlı kalıplar içinde enformasyonu süzgeçten geçirerek anlamlandırmasıyla ilgilidir. Algılama sürecinde kalıplar oluşturma, seçme, organize etme ve yorumlama vardır. Kalıplar: Olayları, objeleri ve insanları nasıl algıladığımız ve enformasyonu (bilgi) beynimizdeki kalıplar içinde nasıl organize ettiğimizle ilgilidir. Seçme: Bu kalıpları yaratmada ilk önemli an seçmedir. Seçme bir eylemi, duyguyu ve düşünceyi harekete geçiren bir uyarı ile başlar. Seçme beynin bir uyarıyı diğerinden ayırmasıyla olur.

Üç tür seçme vardır:

(a) belli bir uyarıyı amaçlı olarak seçme (selective exposure) veya uyarıdan seçimsel olarak kaçma (selective avoidance);

(b) belli bir uyarı üzerine odaklanma (selective attention);

(c) seçilmiş, örgütlenmiş ve yorumlanmış bir enformasyonu süreçten geçirme, depolama ve geri çağırma (selective retention) Örgütlenme, Düzenleme (Organize etme): Çevremizdeki uyarıları anlamlandırmak için kategoriler içine yerleştirerek organize ederiz.

(a) uyarıların bazılarını ön planda bazılarını arka planda örgütleriz.

(b) örgütlemeye kayıp parçaları doldurarak örgütlemeyi yaparız.

(c) Birbirine mekan bakımından yakın olan iki veya fazla şeyi birlikte gruplandırırız. (d) Genişlik, biçim, renk ve diğer karakterler (özellikler, yönelimler) bakımından birbirine benzeyen uyarıları bir grup içine koyarız. Yorumlama: Uyarana anlam verme yorum olarak nitelenir. Uyarının yorumu geçmiş deneyimlerimize veya yeni deneyimlerimize dayanabilir” (Erdoğan, 2002: 162-163, Akt. Sazak, 2008: 3).

Pek çok insanda müziksel aktivitenin oluşumu, sağ yarıkürenin ortasında yer alır. Yalnızca müziğin elemanlarından biri olan ritim, sol yarıkürede yer almaktadır. Kuşlar şarkılarını, insan da dilini beyninin sol yarıküresinde oluşturur. Eğer müzik insan dilinin bir habercisi ise; dilin bileşenleri sol yarı küre fonksiyonları üzerinde egemen olmaya başladığı zaman, beynimizin müziksel fonksiyonlarının pek çoğunun sağ yarı küre üzerine doğru yer değiştirdiği olasıdır. Pek çok zaman eğitilmiş müzikçiler müziği analiz ettiklerinden dolayı, müzik dinlerken sol yarıküre mekanizmalarını da faaliyete geçirirler. Diğer insanlarda ise yalnızca müzik dinlerken sağ yarıküre harekete geçer (Sylwester, 1995, Akt. Çuhadar, 2008: 72).

Birey bulunduğu çevrede titreşimler ortamında yaşamaktadır. Bu ortamın en önemli unsurlarından biriye ses titreşimleridir. Kulağın işittiği uyarılar ise herhangi bir nesnenin (sistemin) titreşmesinden ortaya çıkarlar. “İnsan kulağı, genel olarak saniyede 20’den az, 20.000’den çok olan ses titreşimlerine karşı duyarlı değildir. Bu nedenle günümüz insanı, ortalama olarak saniyedeki titreşim sayısı 20 ile 20.000 arasında olan sesleri duyabilmektedir. Kulağa gelen ses titreşimleri, kulaktan girip belli sinir yollarından geçerek beyne ulaşır ve böylece işitme süreci tamamlanmış olur. Bu süreç, psikolojik oluşumların en yalın öğeleri olan algılamının fizyolojik yanısıdır. Bu fizyolojik sürecin sonunda onunla birlikte algılama da meydana gelir. Algılama süreci beyinde gerçekleşir. Algılamada beyne ulaşan uyarımlar kümeler halinde örgütlenir ve aynı zamanda bir anlam kazanır. Örgütlemeyi gerektirmeyen yalın bir uyarım bile beyinde yorumlanır.

Görülüyor ki, işitsel duyumlar onlara dayalı algılamının meydana gelmesini sağlayan fizyolojik oluşumlardır. Ses düzeyindeki bir işitsel uyarıcının başlıca özellikleri şunlardır:

Yükseklik (tizlik-peslik),

Yeğlilik (şiddet),

Tını,

Oylum (volüm),

Uzam ya da süre.

Kısaca betimlenen işitme ve ona dayalı algılama süreçleri, kuşkusuz daha karmaşık bir nitelik kazanarak, müziksel uyaranlar ağı içinde yaşayan bir bireyin müziksel işitme ve ona dayalı müziksel algılama sürecine dönüşür” (Uçan,1994:18-19, akt. Sazak, 2008: 4). “Fransız tıp ve bilim akademileri üyesi Dr. Alfred Tomatis’e göre beynin elektriksel olarak şarj olmasında kulaklar anahtar bir rol oynamaktadır. Tomatis’e göre beyin hücrelerindeki elektriksel enerjinin azalması konsantrasyonun bozulmasına ve yorgunluğa sebep olmakta, bu durumda beynin de piller gibi şarj edilmesi gerekmektedir. Tomatis beyin hücrelerinin enerjisiyle şarj edilmesi yollarından biri olarak 5000 ile 8000 hz. arasında yüksek frekanslar ihtiva eden müziklerin dinlenmesini keşfetmiştir. Yıllar süren analizlerden sonra Tomatis, bu frekans aralığındaki seslerin Mozart’ın müziklerinde çok sayıda mevcut olduğunu tespit etmiştir. Tomatis’e göre kulak salyangozunu dolduran Corti hücrelerinin titreşmesi, jeneratör vasıtası görerek beynin yeniden şarj edilmesini sağlamaktadır. (Kliever, 1999)” (Eskioğlu, 2003: 121 Akt. Sazak, 2008: 5).

Müziksel Bellek Nasıl Geliştirilir?

Müziksel Bellek

“Müziksel bellek; işitilen, okunan, yazılan, görülen, dinlenen, söylenen, çalınan müzikleri ya da müziksel öğeleri, bıraktıkları izler yoluyla akılda tutma, saklama ve gerektiğinde hatırlama gücüdür. Müziksel bellek, algılamanın ya da algılanan duyumların niteliğine göre işitsel, görsel, dokunsal, devinsel ya da kassal olmak üzere çeşitlilik gösterir. Müziksel dikkat; bilişsel, duyuşsal, devinişsel güçleri müziksel bir bütünün tümü bir parçası ya da özelliği üzerinde toplama ve yoğunlaştırma; zihni, söz konusu bütün, parça ya da özellik üzerinde uyanık bulundurma gücüdür. Müziksel dikkatin genişliği, (uzamı) ve yoğunluğu, çeşitli dikkat çalışmaları ve deneyleri yoluyla artırılabilir. Müziksel tasarım ise; bir müziksel bütünün tümünü, bir parçasını, bir özelliğini ya da müziksel öğeyi zihinde ilk kez ya da yeniden canlandırma gücüdür. Önceki bir müziksel algıyı zihinde yeniden canlandırma da bir müziksel tasarımdır” (Uçan, 1997: 23).

Müziksel İşitme

“Müziksel işitme becerisi, sesler ve ses birleşimleri üzerinde odaklanır. Müziksel işitme becerisi temelde müziksel seslerin yükseklik, sürerlik, tınlılık ve gürlük özellikleri ile bu özellikler bakımından birbirleri ile olan ilişkileri ve birbirleri ile olan yatay-dikey birleşim ve örgüleri üzerine kurulmaktadır. Müziksel işitme, bir yandan boyutları bakımından (a) yatay işitme, (b) dikey işitme, (c) yatay-dikey işitme, diğer yandan kapsam bakımından (a) ses işitme, (b) ritim işitme, (c) ezgi işitme gibi farklı sınıf ve türlere ayrılmaktadır” (MEB, 2009: 11).

“Müziksel işitme, genel olarak, çevreden gelen müziksel uyarıları alma, alınan uyarılar ve oluşan uyarılardan uygun biçimde etkilenme ve bu etkilere uygun tepkilerde bulunma yoluyla kendini belli eder. Buna göre müziksel işitme yeteneği, çevreden işitme yoluyla gelen veya alınan müziksel uyarımlarla oluşan müziksel etkilere uygun müziksel tepkide bulunma ile görgül bir nitelik kazanır” (Uçan, 1997: 19).

Yönetken’e (1952) göre; iki esas müziksel işitme çeşidi vardır;

1. Mutlak-Absolut işitme: Bu işitme kabiliyetine sahip olan bireyler, tek, çift ve birçok sesin hangi sesler olduğunu hiçbir notaya bağlı kalmadan nota isimleriyle söyleyebilmektedir.

2. İzaî, nispi-rölatif işitme: Bu işitme kabiliyetine sahip olan bireyler ise mutlak işitmeye göre çok daha farklı, hemen hemen herkeste bulunan işitme kabiliyetidir. Nota isimlerini belirli bir sese bağlı kalıp (örn: la), onun yardımı ile adlandırırılar.

Müziksel Okuma (Solfej Yapma Becerisi)

“Herhangi bir müzik yazısını süre, yükseklik, ritimleri ile birlikte seslendirmeye müzikal okuma (solfej) denir” (Özçelik, 2003; Akt. Avşar, 2018:7).

“Müziksel okuma (solfej yapma) ezgisel nitelikleri okuma parçalarını, ölçü rakamına, ses sürelerine ve ses yüksekliklerine uygun olarak tonal-modal durumlar göz önünde bulundurulularak okumadır” (MEB, 2009: 11).

Say’a göre; Solfej yapmayı şöyle tanımlamaktadır; “müzik teorisinin temel bilgilerinden olan nota bilgisi öğretiminde uygulamalı şekilde gerçekleştirilen metodik alıştırmalar; bu amaçla hazırlanmış

ses müziği parçalarını nota adlarını belirterek okuyup seslendirme” (2012: 483).

Müziksel Yazma (Dikte Yapma) Becerisi

Müziksel yazma (dikte yapma) ezgisel nitelikte yazılmış olan parçaları, ölçü rakamına, ses sürelerine ve ses yüksekliklerine uygun olarak tonal-modal durumlar göz önünde bulundurularak yazmadır. Dikte yapma da müziksel bellek ile ilgili bir konudur. Müziksel bellek, işitilen, okunan, yazılan, dinlenen, söylenen, çalınan müzikleri ya da müziksel öğeleri, bıraktıkları izler yoluyla akılda tutma, saklama ve gerektiğinde hatırlama gücüdür (Uçan, 1997: 23, Akt. MEB, 2009).

Müziksel yazma (dikte yapma) ezgisel nitelikte yazılan parçaları, ölçü rakamına, ses sürelerine ve ses yüksekliklerine uygun olarak tonal-modal (makamsal) durumlar göz önünde bulundurularak yazma” olarak tanımlanmaktadır (MEB, 2009: 14).

Müziksel belleğin iyi olması müzik eğitimi almakta olan veya mesleği müzik olan insanlar için oldukça önemlidir. Çaldığı ya da seslendirdiği eserlerin müzikal yapısını bilmeleri ve bu yapıyı irdelemeleri, analiz etmeleri gereklidir. Bu nedenle bellek hafızasının geliştirilmesine ihtiyaç duymaktadırlar.

Berard Metodu

Dr. Guy Berard, tıp hayatına cerrah olarak başlamış, Fransız kökenli bir doktordur ve çalışmalarını sonrasında kulak-burun-boğaz alanında yapmayı tercih etmiştir. Yaptığı çalışmalarda konsantrasyon yöntemi olarak da bilinen ürününü inşa etmiştir. “Dr. Berard’ın ilk 5 yıllık çalışmasını takip eden yıllarda yaptığı klinik çalışmalar, denemeler ve tecrübelerden sonra yöntemi bugün, 1960’dan bu yana dünyaya hizmet vermektedir” (www.drguyberard.com).

“Berard yaşantısının çoğunu kendi kulak çnlama sorununa ve çocuklarının öğrenme güçlüğüne çare arayarak geçirmiştir. Geliştirmiş olduğu metodu kendi adıyla anılan Berard Metodu, Berard’ın sağlığında dünyanın her bir köşesinde binlerce kişiye yardım etmiş olup, vefatından sonra da yüz binlerce kişiye yardımcı olmaya devam etmektedir. Berard’ın çalışmaları ilk olarak kulak çnlaması ve bugün disleksi dediğimiz öğrenme güçlüğü ile başlasa da günümüzde konsantrasyon ve dikkatin uç derecede gerekli olduğu her alanda kullanılmaktadır. Okul hayatına yeni adım atacak

ya da özel eğitim gören çocuklardan başlayarak, spor, sanat ve iş hayatında hedefleri belirgin olan tüm kişiler yararlanmaktadır. Konuşma gecikmesi ve kekemelik durumlarında konuşma eğitimi öncesi bir ön eğitim olarak önemli bir yer tutmaktadır. Bu metodun stres yönetiminde etkili olduğu, isim ve yüz hafızası zayıflamaya başlayan ya da unutkanlıklardan şikâyet eden kişilerde de bu sorunların ortadan kalkmaya başladığı söylenmektedir. Dünyaya böyle bir eğitimi sunan ve 98 yıllık yaşantısında Guy Berard sağlıklı yaşamını her yıl kendine uyguladığı ‘Berard AIT’ seanslarına borçlu olduğunu söylemiştir. Uzun yıllar Fransa ile ABD arasında çalışmalarını sürdürürken, Autism Resarch Institute başkanı Dr. Bernard Rimland tarafından Berard Yöntemine AİT unvanı verilmiştir ve sonrasında Berard AİT Yöntemi olarak tanınmıştır. AİT’nin açılımı ise Auditory Integration Training (İşitsel Algı Yöntemi) demektir” (<http://www.berardmetodu.com/>).

Berard AIT’nin Müziği

“Berard AIT bir müzik terapisi olmadığından müziğin çeşidi önemli değildir. Guy Berard, cihazlarının sesleri (Earducator veya Audiokintron) en etkin şekilde işleyebilmesi üzerinde durdu. Kullanılan sesler gürültü bile olabilirdi. Alçak ve yüksek sesler önem taşıyordu. Bu seslerin iniş ve çıkışları daha da önemliydi. Bu özellikleri taşıyan müzik parçalarını mühendis olan Bill Clark ile tespit etti ve programına aldı” (www.berardaitturkiye.com).

Berard AIT Uygulaması

Algının en kısa yolu olan sağ kulak-sol zihin bağlantısının güçlendirilmesi eğitimidir. Sol kulak ağırlıklı işitsel algı, halk arasında ‘jetonun geç düşmesi’ olarak bilinir. Zihnimizde sözel ve sayısal iki işitme merkezimiz bulunmaktadır. Algılama ve yorumlama merkezimizin ise sol zihnimizde bulunmasından dolayı sol zihnin eğitiminin önemi açıktır. Sol zihni eğitmek için sağ kulağın işlenmiş müzikle (müzikteki alçak ve yüksek gidiş gelişlerin) eğitilmesi ve zihnin yeni yollar bularak, kendini eğitmesidir (<http://www.berardmetodu.com/>).

“Berard Metodu, uygulamalarda 30’ar dakikalık dinletiler halinde yapılır. 20 kez süreklilik taşıyacak şekilde dinletilere devam edilir. 10 günde, en az 3 saat ara ile 2 kez uygulama yapılabildiği gibi günde bir kez olarak eğitim 20 günde de tamamlanabilir.

Sağ ve sol zihnimizde birer işitme merkezimiz olmasına karşın algı ve yorum merkezimiz sadece sol zihnimizde bulunur. İşitmenin olduğu anda algılama olabilmesi için iki zihin yarım küremizi birleştiren çizginin sadece bir kere geçilmesi gerekir. İşitsel Algı'da iyi işitiyor olmanın bir fonksiyonu yoktur, iyi işiten bir kişinin de işitsel algısı düşük olabilir. Sol zihindeki işitme merkezine ulaşan ses, zaman kaybı olmadan anında algılanır. Bu nedenle Berard İŞİTME=DAVRANIŞ demiştir. Davranışlar hangi kulak ağırlıklı işitsel algımızı kullandığımızı göre, olumlu ya da olumsuz davranışlar olarak sergilenebiliyor. Sol kulak baskın işitsel algı varsa, çocuğun davranışları da olumsuz oluyor çünkü kelimelerin içeriğini anlamada zorlanıyor. Sağ ve sol kulak algılaması eşitse veya sağ kulak baskın algılama varsa çocuk hemen algıladığı için anne, baba ve öğretmene itaat etmesi kolaylaşıyor, davranışlar istenen davranış oluyor, işitilen anda anlama kavuşuyor.

Sağ ve sol zihnimizin dengeli ve işbirlikçi olması; öğrenme, öğrendiğini saklama, yeri gelince bu bilgileri kullanabilme açısından çok büyük önem taşıyor. Matematik problemlerini çözerken sol zihnimizdeki sayılara ihtiyaç duyarken aynı zamanda sağ zihnimizin yaratıcılığının işbirliğine ihtiyacımız vardır. Aynı şekilde konuşurken kelimeleri ve anlamlarını sol zihnimizden alırken, kelimelere vereceğimiz ritim, vurgulama ve duygusallık da sağ zihnimizden gelmektedir. Okula başlayana kadar her şeyi sağ zihnimizle öğrendiğimiz, okulla beraber artık sol zihinle daha çok öğrenmek mecburiyetinde olunduğu için bu geçiş döneminde, çocuk ders esnasında, sıralar arasında geziyor ve öğretmenin konuşmalarını alışık olduğu tarzda yani sağ zihniyle algılamaya devam ediyor. Bunun sonucunda algılama yavaş oluyor ki öğretmenin, annenin ve babanın istediği davranışlar alınmıyor. Sağ zihin alışkanlığı devam ettiği için evde ödev yapmak bir işkence haline geliyor. Sağ/sol kulak işitsel algısının dengelenmesi gerçekleşince bu sorun büyük oranda ortadan kalkıyor” (<http://www.berardmetodu.com/>).

“Berard yaklaşımında işitsel eğitim vermek için kullanılan aygıtta Kulak Eğitim ve Yeniden Eğitim Sistemi (EERS) adı verilir. Bu cihaz, bir ses kaynağından (örneğin, ses bandı veya kompakt disk) müzik alır, bireyin odyometri tarafından aşırı duyarlı olduğu tespit edilen belirli frekansları filtreler, sesleri elektronik olarak modüle eder ve ardından kulaklığı kulaklıklara gönderir. Bu işlenen müziği on saat dinledikten sonra, dinleyicinin tüm frekansları eşit derecede iyi duyma yönünde önemli ilerleme kaydetmiş olması gerekir” (https://www.autism.com/treating_auditory).

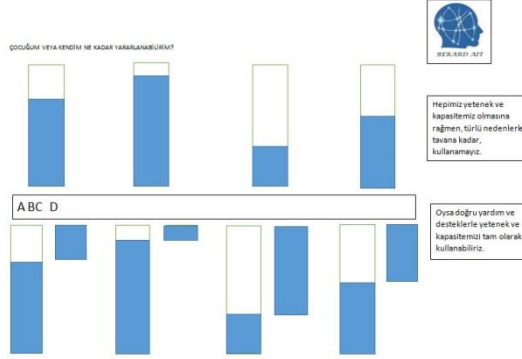
“Berard duygusal değil fizyolojik-eğitsel bir yaklaşıma dayanır, insanların sesleri "farklı" bir şekilde algıladıklarında davranışsal ve bilişsel problemlerin ortaya çıkabileceğini savunuyor.

Diğer bir deyişle, bazı frekanslar diğer frekanslardan daha iyi algılandığında, sesler çarpıtılmış bir şekilde algılanır anlama ve davranışta zorluklara yol açabilir. İşitsel eğitim sayesinde Berard, bozuk işitmenin ve belirli frekanslara aşırı duyarlılığın azaldığını ve ideal olarak tüm frekansların eşit derecede iyi algılanabileceğini iddia ediyor. Böylece, konuşma dâhil çevresel sesler normal olarak algılanır” (https://www.autism.com/treating_auditory).

Berard Metodu Kimlere Uygulanabilir?

Berard Metodu 3 yaşını doldurduktan itibaren her yaş grubuna uygulanabilir. Üst yaş sınırı ise yoktur. Guy Berard kendine uygulayarak isim, yüz hafızasını ve zihnini zinde tutmuş olup 98 yaşına kadar sağlıklı bir yaşlılık dönemi geçirmiştir. Berard Metodu insan hayatının her evresinde ve değişik şekildeki ihtiyaçlarınıza yardımcı olabilmektedir. Özel eğitim gören bir çocuğun davranış sorunlarına çözüm sağlayabileceği gibi, ilkokula yeni başlayan çocukların sınıfa uyum sağlamasına da katkı sağlamaktadır. Öğrenme zorluğu çeken, algısı yavaş olan, yüksek lisans yapan ve kariyerini yükseltmek isteyen kişilerinde yararlanabilecekleri bir metottur. Maria Callas, Pavorotti sesini en iyi şekilde kullanmak ve işitsel algısını en yüksek düzeye çıkarmak için yaptırmış olup, Gerard Depardeu çocukluğunda kekemeliğini kontrol altına almak, yetişkin yaşlarında ise İngilizceyi öğrenebilmek ve daha iyi telaffuz edebilmek için tekrarlamıştır. Sözel ve yazısal ifadeyi geliştirdiğinden birçok yazar, sanatçı ve seminer veren kişiler yararlanmaktadır. Motor hareketlerin gelişimine yardımcı olduğundan spor alanında Berard önemli bir yer tutmaktadır (<http://www.berardmetodu.com/>).

Ne Kadar Yararlanabiliriz?



(<http://www.berardmetodu.com/>)

Çevremizdeki insanların tüm kapasitelerini kullanmadıklarını fakat zeki olduklarını düşünürüz. Çaba ve gayret gösterilmediğini zannettiğimizden de başarısızlıklarımızı buna yorarız. Yukarıdaki şekilde gördüğümüz gibi, yetenek ve becerilerimizi kapasitemiz olduğu halde, üst sınırdan kullanamıyoruz. Kapasitemizin ne kadar kullanılacağına algı ve yorum sistemimiz karar vermektedir. “Sınava giren bir öğrencinin öksürük sesinden etkilenip, bildiklerini unutması mümkün olabildiği gibi, bir başka öğrencinin zihnine olumsuz düşüncelerin gelmesi de yorum sistemini ve buna bağlı olarak başarılarını etkileyebilir. İlk şekilde görüldüğü gibi A-B-C-D kişileri algı sistemlerinden farklı etkilendikleri için kapasitelerini tavana kadar kullanamıyorlar”. (<http://www.berardmetodu.com/>)

“İşitsel Algı Gelişimi/Berard Metodu bir algı gelişim yöntemidir. Herhangi bir şekilde tıbbi ya da hastalık iyileştirici bir tutum taşımaz” (<http://www.berardmetodu.com/>).

YÖNTEM

Bu araştırmada kaynak tarama yöntemi tercih edilmiş, Berard Yönteminin müziksel bellek geliştirmede nasıl kullanıldığı öğrenilmeye çalışılmış, müzikal belleğe olan etkileri literatür taraması yoluyla tespit edilmeye çalışılmıştır. Ülkemizde yapılan çalışmalar incelendiğinde çok fazla kaynak bulunmadığı fakat Türkiye’de çoğu ilde bu uygulamayı yapan uygulayıcıların olduğu bilinmektedir. Metot, otizm, disleksi, işitme eksikliği, konuşma eksikliği, kekemelik,

öğrenme güçlüğü, algı gecikmesi, hiperaktivite, içe kapanıklık ve unutkanlık yaşayan bireylere uygulanmaktadır ve psikoloji eğitimi almış kişiler veya terapistler tarafından kullanılma şartı bulunmamaktadır.

“Berard Metodu uygulayıcısı olabilmek için Earducator Sertifika Programı’na katılım göstermek gerekmektedir. Programın uygulanmasında Earducator cihazı kullanılır. Algı gelişimi amacı güden bu metot herhangi bir şekilde tıbbi ya da hastalık iyileştirici bir tutum taşımaz. Uygulayıcılar programı ofislerinde, mesleklerine ve amaçlarına göre kullanır. Ayrıca ailelerin Earducator cihazını sertifikasıyla temin edip aile içinde gerektiğinde uygulama yapması Amerika Birleşik Devletleri’nde oldukça yaygındır. Cihaz eğitimi aldıktan sonra İsveçli Lars Persson tarafından sertifika ve Berard AIT marka adını kullanma yetkisi verilir. Bir kez Cihaz ve eğitim için ödeme yapılmaktadır. Sertifika sonrası aylık/yıllık başka bir ödeme yoktur ve kullanıcı cihazı ile yıllarca uygulamalarına başka bir ödeme yapmadan devam edebilmektedir” (www.berardmetodu.com).

Bu bilgilere dayalı olarak metodun araştırılmasının gerekli olduğu düşüncesine ulaşılmıştır. Araştırma kullanılmakta olan fakat ülkemizde yaygın olmadığı anlaşılmış, otizm, disleksi, işitme eksikliği, konuşma eksikliği, kekemelik, öğrenme güçlüğü, algı gecikmesi, hiperaktivite, içe kapanıklık ve unutkanlık yaşayan bireylere katkı sağlayabileceği umut edilmektedir. Bu durumun araştırmanın önemini ortaya koyduğu ve müzik eğitimcilerinin konuya dikkatlerini çekeceği düşünülmektedir.

Araştırmada sürecinde bir Berard uzmanı ile görüşülmüş ve metodun ülkemizde kullanımına yönelik bilgiler görüşme yoluyla elde edilmiştir. Elde edilen bilgiler yorumlanarak Berard Yönteminin müzikal belleğin geliştirilmesinde kullanılıp kullanılmayacağı tespit edilmeye çalışılmıştır.

BULGULAR VE YORUM

Bu bölümde **İzmir Berard Ait Metodu** Uygulayıcısı ile yaptığımız görüşmeler yer almaktadır.

Semra Güngör

Eğitim Durumu: Muhasebe bölümü ön lisans mezunu

Mesleği: Muhasebe ve mali müşavirlik

Bu Metodu Kaç Yıldır Uyguluyor: 15

Berard Aıt'ı çalışmalarını nasıl keşfettiniz?

1998 yılında oğluma otizm tanısı konulması sebebiyle birtakım araştırmalar yapmaya başladım ve psikologumuzun da önerisi ile bu metoda oğlumu başlattım. Oğlumun daha iyiye gittiğini gördükçe bu metoda gönül verdim.

Tedavi ettiği durumlar var mı?

Tedavi değildir, destek eğitimidir. Otizm tanılı oğlum için çözüm ararken tanıştığımız bu metot 5. Seanstan sonra ağzından ilk kelimesini çıkartmasına yardımcı oldu ve bu metot uygulamalarından aldığım geri dönüşlere göre stres ve sınav kaygısı yaşayanlarda yüksek düzeyde başarı sağladığına şahit oldum.

Berard metodu müziksel bellek geliştirmede etkili midir? Bu etkileri yaşayanlar var mı? Nasıl bir etkisi var?

Bu uygulamayı yaptığımız otizmim tanılı çocuklarımız bulunmakta bu uygulamadan sonra sanatla iç içe korolarda ve çalgı eğitimlerini tamamlayarak hayatlarını devam ettirdiklerini görmekteyiz ayriyeten çabuk algılama, müzikteki ezgilerin ve ritimlerin akılda kalıcılığını arttırmak için sanat alanında da kullanılabilir bir yöntem. Maria Callas, Pavorotti sesini en iyi şekilde kullanmak ve işitsel algısını en yüksek oranda kullanmak için bu uygulamadan yararlanmışlardır.

Bu uygulamayı yapmak için bir eğitim almak gerekli mi?

Evet, ben de 2004 yılında Lars Borazanci Persson ile başladığım Earducator Sertifika Programı'nı bitirdikten sonra İzmir bölgesinde uygulayıcı olmaya hak kazandım.

Berard Metodu kimlere uygulanabilir?

3 Yaşından itibaren herkese uygulanabilir, üst yaş sınırı yoktur.

Bu metot hangi durumlarda kullanılabilir?

Dikkat süresinin artması, odaklanma süre ve yoğunlaşmasının artması, hızlı düşünme, kolay algılama ve bilgilerin kolayca işlenmesi, hafızanın güçlenmesi, (Ders/isim/yüz hafızası vb unutkanlar için), akademik performansın yükselmesi, motor hareketlerin, denge ve uyumun artması (Konuşma/Telaffuz gelişimi, spor yeteneğini üst düzeyde kullanabilme), sosyalliğin ve insan ilişkilerindeki becerinin

artması (arkadaş edinebilme ve arkadaşlığı sürdürebilme), sese aşırı duyarlılığın dengelenmesi (gürültü, yüksek ses, musluktan damlayan su sesi gibi seslere aşırı duyarlılık), sözel ifade, kendini anlatım ve konuşma becerisinin artması (İletişim).

Berard Metodu nasıl uygulanır?

Berard AIT uygulamaları 20 kez yarımşar saatlik dinletiler halinde. 20 gün günde 1 kez olarak dinleti yapılabildiği gibi, günde 2 kez olarak en az 3 saat ara ile 10 gün de yapılabilir. Rahat bir koltuğa oturularak sadece müziği dinleyerek öğrenme kulağı olan sağ kulağını geliştirir. Gelişim süreci bu 20 dinleti ile başlatılmış olur ve giderek açılan algı, tüm diğer yetileri etkileyerek 6 ay boyunca yükselir.

Bu metodu en çok hangi rahatsızlıkta olan insanlar almak istiyor?

Stresle başa çıkamayan, dikkat eksikliği ve odaklanma problemleri olan, okuma yazmada güçlük çeken, özgüven eksikliği yaşayan, iletişim sorunu yaşayan, hiperaktivite, otizm ve disleksi tanısı konmuş kişiler.

Herhangi bir yan etkisi var mıdır?

Kanıtlanmış hiçbir yan etkisi yoktur.

Bu metodu uygularken yapılması sakıncalı durumlar var mıdır?

Uyumak, okumak, telefonla ilgilenmek frekansları etkilediğinden uygulama esnasında yapılmaları yasaktır.

Müziğin bu metot içerisindeki yeri nedir ve nasıl bir bağlantısı bulunmaktadır?

Müzik burada bir araçtır. Cd'lerdeki işlenmiş müzikler özel olarak üretilmiş cihaza takılır, bu metotta kullanılan kulaklığa kadar her şey metoda uygun olarak üretilmiştir. Her müzik zevkine hitap eden bir metot fakat ben genelde klasik müzik dinletmeyi tercih ediyorum. Tabi ki evde dinlenen müzikle arasında uçurumlar kadar fark var çünkü sağ kulak dinler ve sol kulak işler sağ kulağın beyne gönderdiği sinyaller çok önemli siz fark etmeseniz de dinletilen müziklerin içinde kapı gıcirtısına kadar beyin sinyallerini devreye sokmaya amaçlayan sesler bulunmakta, bu metotta kullanılan müzikler modüle (filtrelenmiş) olup kulağınıza aktarılır siz dinlerken

sadece seslerin normal müzikten daha farklı olarak inip çıktığını ve incelik kalınlaştığını fark edersiniz.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Yapılan kaynak taramaları, internet araştırması ve metodun uygulayıcısı olan bir uzman ile görüşme sonrasında Berard Metodunun çeşitli durumlarda kullanılabilmesi ve etkili bir eğitim aracı olarak görülebileceği sonucuna ulaşılmıştır. Metodun yan etkilerinin bulunmaması, sertifika programı dışında bir uzmanlık eğitimi gerektirmemesi metodun yaygınlaşması ve kullanımının artması konusunda önemli kolaylıklar sunmaktadır. Bu kolaylıklar ve etkililik durumu, çocuklarının çeşitli problemlerine az ya da çok çözüm arayan ebeveynler için fırsatlar sunmaktadır.

Yapılan görüşmeler sonucunda bu metodu uygulayan uzmanın da belirttiği gibi Berard Metodu'nun çocukların gelişimini bilişsel açıdan etkileyen bir yönü olduğu anlaşılmıştır. Bu yönü müziksel bellek geliştirmede de etkili olabilmekte, özellikle müzik eğitimi alan bireylerin bellek gelişimlerinde ve müzikal gelişimlerinin hızlandırılması ve bilişsel aktivitelerinin zenginleştirilmesinde kullanılabilmesi düşünülmektedir.

Metodun gerek destek eğitimi gerekse müzik eğitimcilerinin geliştirilmeleri yolunda kullanımının artması, bu metodu uygulayanlar arasına müzik eğitimcisi ve sanatçıların da katılabilmesi umulmaktadır.

KAYNAKÇA

- Avşar, M. (2018). Kodály Yaklaşımına Göre Uygulanan Armoni Dersinin Başarıya, Tutuma ve Performansa Etkisi, Doktora Tezi
- Çuhadar, C. H. (2008). Müzik ve Beyin, Ç.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Cilt 17, Sayı 2
- Karolyi, O. (1999). Müziğe Giriş, Çev.: M. Nemutlu, İstanbul: Pan Yayıncılık, Üçüncü Basım
- MEB, (2009). T.C. Milli Eğitim Bakanlığı Ortaöğretim Genel Müdürlüğü Güzel Sanatlar ve Spor Lisesi Müziksel İşitme,

Okuma ve Yazma Dersi Öğretim Programı (9,10,11,12 Sınıflar).

Say, A. (2002); Müziğin Kitabı, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, İkinci Basım

Say, A. (2012); Müzik Sözlüğü, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Dördüncü Basım

Sazak, N. (2008) , Müziksel Algılamanın Temel Boyutları, Uluslararası İnsan Bilimleri Dergisi, Cilt:5 Sayı:1

Torun, Ş. (2016) Müziğin Beynimizdeki Yolculuğu, Osmangazi Tıp Dergisi s.38 (Özel Sayı 1): 66-70

Türkmen, E.F. (2016) Müzik Eğitiminde Öğretim Yöntemleri, (2. Baskı) Pegem Akademi yayınları

Uçan, A. (1997). Müzik Eğitimi Temel Kavramlar, İlkeler, Yaklaşımlar, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Yönetken, H. B. (1952) Okulda Müzik Öğretimi ve Öğretim Metotları, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi

<http://www.berardmetodu.com/> (ET: 05.03.2019)

<http://www.tdk.gov.tr/> (ET: 03.04.2019)

https://www.autism.com/treating_auditory (ET: 05.03.2019)

www.drguyberard.com (ET: 05.03.2019)

VİYOLA YAYININ TEKNİK KULLANIMI

Technical Use of the Viola Bow

DOI NO: 10.36442/AMADER.20191055038

Banu YİNAL¹

Özet

Yaylı çalgılarda kullanılan yayın ilk kez Asya'da ortaya çıktığı bilinmektedir. Tarihi tam olarak bilinmese de at kullarının yaylarda kullanımı 13.yy'a kadar uzanmaktadır. 16.yy ve 17.yy'larda gelişim gösteren yay, 18.yy'da dönemin bestecileri tarafından yay tekniklerinin geliştirilmesiyle beraber ideal çalışma uygun hale getirilmiş ve günümüzdeki halini almıştır. Viyoladan nitelikli ses elde etmek zorlu ve sabır gerektiren bir süreçtir. Bu süreçte yay kullanımı, ses ve nitelikli ton çıkarmada önemli yer tutar. Yay tekniğinin temel unsurları; tutuş, sağ el ve kol kullanımı, elden bilek hareketi, kol ağırlığı, yayın doğru yerinde çalmak, yayın her bölgesinden (alt yarı, orta, üst yarı) pürüzsüz ses elde etmek gibi teknik yöntemlere dayanır. Başlangıçtan itibaren bu temel unsurları öğrenmek, yay tekniğinin oluşmasında önemli rol oynar.

Bu çalışmada, viyola yayının tarihi gelişimi, yapısı hakkında öz bilgi verildikten sonra tutuş, sağ el ve kol kullanımı, ton üretiminde yayın kullanım yöntemleri ve yay seçiminde dikkat edilecek unsurlar ele alınmış ve yüzyılın müzisyenlerinden örnekler verilerek kaliteli ses üretimine yardımcı bilgiler verilmiştir.

Anahtar Kelimeler: *Viyola, Yay, Tutuş, Ton Elde Etme.*

Abstract

Known as a fact, the bow used in string instruments first appeared in Asia. The use of horse hair in bows extends to the 13th century, although the date is not known exactly. The bow, which further developed in the 16th and 17th centuries, was adapted to the ideal playing with the development of bow techniques by the composers of the period in the 18th century and the bow took its final form as it is today. To obtain quality sound from viola is a challenging and demanding process. In this process, using the bow has an important place in sound and tone production. Basic elements of bow technique are based on technical methods such as the grip, right hand and arm use, hand wrist movement, arm weight, playing the bow in its right place, obtaining smooth sound from all parts of the bow (lower half, middle, upper half). To learn these basic elements from the very beginning, plays an important role in the formation of bow technique in a player. According to personally observed experiences; in students who received viola training, deficiency in right hand and arm technique was predominantly seen. The

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, banuyinal@hotmail.com

importance given to the left-hand technique developing exercises should also be given to the right-hand technique development. The correct use of bow is extremely important for the interpretation of musical pieces to be played. Use of the forearm and upper arms, practices on the transfer of finger and arm weights to the string will be the technique-developing exercises for the right hand.

In this study, after presenting preliminary information about the historical development of viola bow and its structure; grip, right hand and arm use, bow's methods of use in the production of tone, and elements to be considered in the selection of the bow, are discussed and information is provided to help quality sound production by giving examples from the musicians of the century.

Keywords: Viola, Bow, Grip, Sound Production.

GİRİŞ

Viyola 16.yy'ın başlarında İtalya'da doğmuştur. 17.yy'da popüler bir çalgı olan viyola, soprano, alto, tenor ve bas viyola olarak kullanılmıştır. Zaman içinde gelişim gösterip geniş bir eser yelpazesi edinen kemana yerini bırakmış olsa da günümüzde solistik bir çalgı olarak yerini almış, 20. yy. bestecilerinin eserleriyle tarihsel süreçteki en iyi yerine getirilmiştir. Viyola sesi, içine dönük bir karaktere sahiptir ve nitelikli bir ton elde etmek için sol el olduğu kadar sağ el ve kol teknikleri de önem taşımaktadır. Yay tutuşu, elin bilekten hareketi, kol ağırlığının doğru kullanımı gibi temel teknik yöntemlerin uygulanması elde edilecek ses kalitesi için önemlidir. Bu temel teknik yöntemlerin geliştirilmesi için gamlar ve gamlar üzerinde uygulanacak Sevcik (op.2 part1) metodunun yay çalışmaları, sağ el ve kol kullanımı için iyi sonuç alınmasını sağlayacaktır.

Bu çalışma, genç viyolacılara eğitim süreçlerinde sağ el ve kol teknik kullanımına yardımcı kaynak olma niteliğindedir. Eserlerin doğru yorumlanması için teknik bilgilerin eksiksiz olması gerekir ki bu da düzenli yapılan teknik çalışmaları gerektirir. Çalışmanın amacı, ses kalitesini elde ederken sağ el ve kol kullanımına yönelik tekniklere dikkat çekmektir.

Amaç

Eski dönemlerde az sayıda eser yazıldığı için kemanın gölgesinde kalan viyola, modern dönemin başlamasıyla P.Hindemith, B.Bartok gibi bestecilerin eserleriyle günümüzde solistik bir çalgı olarak yerini almıştır. Viyoladan nitelikli bir ton çıkarmak için sol el

tekniki önemli olduğu kadar, sağ el ve sağ kol yay kullanım teknikleri de büyük önem taşımaktadır. Bu çalışma, günümüzde kullanılan yayın tarihsel süreçteki gelişiminden başlayarak, yayın tutuşu, kullanımı ve yayın bölgelerinin nasıl kullanılacağını anlatan, özellikle viyola öğrencilerine kaynak oluşturmak amacıyla yapılmıştır.

Önem

Bu çalışma, eğitim gören öğrenciler için bir kaynak niteliğindedir. Akademisyenler ve araştırmacıların çalışmalarına yardımcı olacağı düşünülmektedir.

YÖNTEM

Bu çalışmada tarama yöntemi kullanılmıştır. Konu ile ilgili yazılı kaynaklar ve internet ortamında bulunan kaynaklar taranmış, incelenmiştir. Tarama yöntemi kullanılan betimsel bir çalışmadır.

Kapsam

Bu çalışmada, viyola yayının tarihsel süreçteki gelişimi ve yayın teknik kullanımı beş başlık altında; yay tutuşu, el ve kol kullanım teknikleri, ton üretiminde yayın önemi ve yay seçimi olarak verilmiştir. Değerli keman ve viyola sanatçılarının teknik kullanım bilgileri metinde anlatıldığı gibidir.

Temel Bulgular

Yay tutuş hataları, teknik kullanım sorunları oluşturur. Sağ el bilek hareketlerinin gelişimi için, yayın bölgelerini (alt yarı, orta, üst yarı) çalınan esere göre kullanmak gerekir. Koldan gelen ağırlığın ses kalitesini olumlu yönde etkilemesi için yay tutuşundan başlayarak kol kullanımı, bilek hareketleri ve bölgesel yay kullanımı üzerinde durulması gerekir.

Yayın Tarihi Gelişimi

Tarihte savaşlarda ve avcılıkta kullanılan yay, zaman içinde gelişerek çalgılarda kullanılmaya başlanmıştır. İlk yayın üretildiği tarih bilinmemektedir ancak Hintli'lerin “Rattan” adlı Hint

kamışından yaptıkları yayı, Hindistan Kralı Ravana'nın "Ravanastron" adını verdiği çalgıda kullandıkları bilinmektedir. Yay, 15.yy'da kıl ve tahtanın birleştiği yerden tutularak çalınmıştır. 16. ve 17.yy'larda topuk mekanizmasına benzer bir aparat geliştirilmiş, kıllar ile kamış arası çivi ile sabitlenerek buraya topuk denilmiştir. Üçgen şeklinde tahtadan yapılan topuğa daha sonraları yuvarlak biçim verilerek kıllar bir yuva yardımıyla sarılmıştır ancak günümüzde kullanıldığı biçimini 17.yy'da Fransızlar vermiştir (Teomete, 1990: 14-22).

En iyi yay yapımcıları Fransa'dan çıkmıştır. Bunlardan en önemlisi François Xavier Tourte (1747-1835), modern yay yapım tarihinde en önemli kişidir. Tourte'un keman, viyola ve viyolonsel yayları yüksek kalitede ve zarif işçiliğiyle müzisyenler tarafından takdir görmektedir. Tourte, dönemin değerli keman virtüözü G.B. Viotti'nin önerileriyle yayı geliştirmiştir. 75 cm uzunluğunda yaptığı yayı ateşle bükerek kavislendirmiştir. Önceleri yayda kullanılan kılların uzunluğu 65 cm olarak belirlenmiş sonra çubuğun sonuna kadar uzatılmıştır. En önemli değişiklik ise kılların gerektiği kadar gerilebilmesi için ökçenin sonuna vida eklenmiştir. Bu vida sistemi günümüz yaylarında da kullanılmaktadır. 18. yy. sonlarında yay tekniklerinin gelişmesiyle beraber daha sağlam ve kaliteli ağaç kullanmak isteyen Tourte, pernambuco ağacını bulmuş ve kullanmaya başlamıştır. Pernambuco ağacı Brezilya'nın Atlantik Ormanlarının bir bölgesinde yetişmektedir. Sertlik ve yoğunluğunun yanı sıra elastik özelliği sayesinde yüksek kalite yay üretiminde kullanılmaya başlanmıştır. Halen en iyi yaylar pernambuco ağacından yapılmaktadır (Çuhadar, 2009: 123).

Tourte'un yayları teknik açıdan pek çok kolaylık sağlamaktadır. Yayın topuk ve uç kısmına ağırlık koyması, yay değişimlerini belirsiz hale getirmiştir bu da sağ el tekniğini ileri seviyelere taşımıştır. Tourte yayları, sadece matematiksel ölçülerde değil, ideal çalış özelliklerine önem de verilerek yapılmış, mükemmel dengede, hızlı, çevik ve geniş bir çalma tekniği sunmuştur. Tourte'dan sonra gelen Fransız yay yapımcıları; J.B. Vuillaume, E. Satury, A. Larny Lupot, Pecatte ve Pageot. 18.Yy sonlarında keman yapımcısı Vuillaume (1798-1875) ağaçtan yapılan yayların dışında metal çubuktan yaylar üretmiştir. Bu yaylar Baillot ve Alard tarafından konserlerde kullanılmış ama yayların denge noktası yayın ortasına yakın olduğu için teknik olumsuzluklardan dolayı tercih edilmemiştir. Yay yapımında öncü olan Fransızlardan sonra Alman, İngiliz ve İsveç yayları gelmektedir. Tourte'dan sonra gelen Fransız yay yapımcıları;

J.B. Vuillaume, E. Satury, A. Larny, Lupot, Pecatte ve Pageot. Alman yay yapımcıları; Numberger ve H.R. Fhrescher (19.yy.), İngiliz yay yapımcıları J. Jubbs ve Hil (19.yy.), İsviçreli yay yapımcısı olarak P. Yiduduz gösterilmektedir (Bahar, 2016: 1206-1208).

Yayın Yapısı

Türk yay yapımcısı Murat Ufuk Güler'e göre yay, çubuk, at kılı ve bu kılları germeye yarayan topuk mekanizmasından oluşmaktadır. Yapım süreci çubuk ile başlıyor, düz bir şekilde kesilen çubuk ölçülendirilip sekiz kenarlı hale getirildikten sonra ısıyla yay şekli (bombesi) veriliyor. Sonraki aşamada topuğun yapımına başlanıyor (Güler, <http://www.ufukguler.net>>blog).

Yayın bölümleri, çubuk, kıllar, topuk içi vidası, ray, sıkıştırma takozu, düzleştirme takozu, alt kapak, topuk yüzüğü, topuk, sonsuz vidadan oluşmaktadır. Yay yapım aşamasında çubuğun ağırlığı, yayın kılları, gümüş sargısı ve derisi ile genel ağırlığına etki edeceğinden sık sık kontrol edilmelidir. Kılların ve gümüş sargının ağırlığı belli olduğundan çubuğun belirli bir ağırlıkta olması gerekmektedir. Abanoz ağacı, dayanıklılığı ve rengiyle topuk için tercih edilmektedir. Kemik, boynuz ve bağa gibi malzemeler de topuk yapımı için kullanılmaktadır. Bir yayın sadece çubuğuna koruyucu cila sürülmektedir. Ciladan sonra topuğun çubukla birleştiği bölüme gümüş ya da altın deri sarılır. Topuk işçiliği ustanın kimliğini yansıtmaktadır. Ses kalitesinde önemli rolü olan yay kılları, özenle yetiştirilen atların kuyruk kıllarından elde edilmektedir. Atkuyruğu kılının tutucu özelliğinin olmasından dolayı yaylı çalgılarda kullanılmaktadır. Öncelikle sağlıklı ve güçlü kıllara sahip olan erkek at kuyruk kılı tercih edilmektedir. Japonya, Moğolistan ve Çin sınırına yakın bir bölgede yetiştirilen atların kuyruk kılları tercih edilmektedir. Elde edilen kıllar fabrikalarda çeşitli işlemlerden geçirildikten sonra kullanıma uygun hale gelmektedir. Kılların aynı kalınlıkta olması çalgıdan alınacak ses kalitesini etkiler (Güler, <http://www.ufukguler.net>>blog).

Yay Tutuşu

Viyoladan kaliteli bir ses elde etmek için öncelikle vücut ağırlığını doğru dengelemek gerekir. Vücut duruşu sağ el ve sol el tekniğine etki edeceğinden dik ve rahat pozisyonda, ayakların

birbirinden bir ayak boyu açıktaki ve yere sağlam basması uygun olacaktır. Viyola eğitimine başlayan bir öğrenci için ilk adım doğru duruş ve doğru tutuş olmalıdır. Yay tutuşunda teknik rahatlık için parmaklar yayın üstünde doğal olarak kıvrılmalı, parmaklar serbest olmalıdır. Yayın ağırlık basıncını dengeleyen başparmağın duruşu önemlidir. Yay derisinin alt yarısından tutan başparmak, ileriki aşamalarda bilek ve parmak hareketlerine katılacağı için serbest olmalıdır. Yay tutuşunda birinci parmağın işlevi, sesin istenilen rengi ve gürlüğünü elde etmek olduğundan orta eklem altından tutulur ki doğru baskı için parmağın en uygun yeridir. İkinci ve üçüncü parmaklar, ilk eklemden topuğu kavrayacak biçimde birbirine yakın olmalıdır. Dördüncü parmak, yayın dengesini sağlar ve yayın üstünde parmağın ucuyla tutulur. Genel tutuşa bakıldığından başparmak ve orta parmak karşılıklı gelmelidir. Bu doğal tutuş sayesinde elin bilekten hareketi rahat olacaktır. Başparmak, birinci ve üçüncü parmağın ağırlık merkezindeki rolü ses kalitesini önemli ölçüde etkileyecektir.

Yay tutuşu ekollere göre değişkenlik göstermektedir. Ekoller Belçika, Fransız, Alman ve Rus ekolü olarak farklılaşmıştır. Aslında her parmağın yay üzerinde bir görevi vardır. Bilek, çok düz veya yatık olmamalıdır. Sola meyilli tutulan el ve yuvarlak tutulan parmaklar serbest olmalıdır. Eserin istediği yorumu elde etmenin en doğru yolu yayın doğru yerinde çalmak ve tüm parmakların ağırlığıyla kontrollü tutmaktır. 18.yy Alman ekolünde yay hafifçe kavranmış, sağ kol serbest kalmıştır. 19.yy'da ise sağ kol vücuda daha yakın pozisyonadadır. Yay topukta çekildiğinde ve itildiğinde, bilek yukarıda, dirsek aşağıda vücuda yakın pozisyonda tutulmaktadır. 20.yy'da dirsek vücuttan uzaklaştırılmıştır, sağ kolun modern tutuşu elin içeri kıvrılmasını sağlamıştır. Alman ekolünde yay üstündeki parmakların arası birbirine değmeyecek şekilde biraz açılırken, Fransız ekolünde ikinci ve üçüncü parmaklar yanaşık tutulmaktadır. Tüm parmaklar yay üzerinde doğal olarak bükülmelidir. Yay, başparmak, orta parmak ve yüzük parmağı olmak üzere üç ana parmak tarafından tutulur. İşaret parmağı ve küçük parmağın görevi yayın dengesini sağlamak ve basınç uygulamaktır.

Sağ El ve Sağ Kol Kullanımı

Yay tutuşunda rahatlık esastır öncelikle doğru yay tutuşunu öğrenmiş olmak gerekir, sonrasında çeşitli yay kullanım tekniklerine geçilerek sesin gürlüğüne bağlı olarak yay tutuşunda el, kol, bilek ve

dirsek şekillenecektir. Yayın kontrolünü sağlamak için parmak eklemlerinin serbestliğine ve parmakların yay üzerinden kalkmamasına önem verilmelidir. Özellikle başparmak eklemi serbest olmalı ve diğer parmaklarla birlikte hareket etmelidir. Sabit kalan başparmak elin kasılmasına, yay değişimlerinde ve ton üretiminde olumsuzluklara sebep olacaktır.

Yayın üç bölümü vardır; alt yarı, orta ve üst yarı.

Yayın alt yarısında, yayın ağırlığı ve teldeki kuvvetin düzenlenmesi için kılların bir kısmı kalkar yani yay, kökten 90 derecelik kol açısına gelene kadar hafifçe çevrilir. Yayın ortasında yapılan çalışmalarda ön kol, bilek ve parmaklar birlikte çalışır. Yeni başlayan öğrenciler için yayın orta bölümü en rahat çalışılan yeridir. Yayın üst yarısında ön kol gerilir ve üst kolla beraber ileri doğru açılır. Üst kol ve dirseğin serbest olarak sıkılmadan açılmasıyla yayın köprüye paralel olması sağlanır. Yeni başlayan öğrenciler için kolun öne uzanması zor olacağından kademeli olarak ortada, kökte ve uçta yapılacak kısa yay çalışmaları önerilir. Yayın üst yarısı alt yarısına göre daha hafif olduğundan ses kalitesini kaybetmemek için kılların tamamı tele temas etmelidir. Yayın üst yarısında başparmak ve ikinci parmağın görevi önemlidir. Yeni başlayan öğrencilere yayı üç bölgeye ayırarak çalışma yaptırılması önerilir. Kökten ortaya kadar sağ kolun 90 derecelik açısı birinci bölge olarak adlandırılır. Ortadan (kolun 90 derecelik açısından) uca kadar çekme hareketi ikinci bölgeyi kapsar. Üçüncü bölge, uçta çekerek ve iterek bağlama hareketidir. Bu bölgelerde yapılacak kısa yay çalışmaları, yay tutuşu ve kol ağırlığı da düşünülerek yay hakimiyeti oluşmasını sağlayacaktır.

Gerle'ye göre sağ el için dinamiği sabit tutan üç temel unsur vardır; yayın çekilme hızı, tellerin üzerindeki güç ve yayın köprüye uzaklığı. Yayın hızı artarsa baskı azaltılmalı, köprüden uzaklaşmalıdır. (Gerle, 1991; Eastham, 2007). Sağ el tekniğine etkisi olan besteciler; J.B. Lully (1632-1687), J.B. Anne (1676-1755), J. Auber (1689-1753), J.M. Leclair (1697-1764), H. Ramo (1688-1764). Detaylı yay çalışmaları yapan P.A. Locatelli (1695-1764), eserlerinde staccato tekniğini kullanmış (1733). A. Corelli, detache ve legato tekniğini kullanırken, G. Tartini staccato'yu kullanmıştır. İ. Galamian (1903-1981), L. Auer (1845-1932) ve C. Fleisch sağ el teknikleri üzerine araştırmalar yaparak metot yazmışlardır (Ulucan, 2005: 3).

Ton Üretiminde Yayın Önemi

Viyoladan nitelikli, pürüzsüz ses elde etmek yeni başlayan öğrenciler için karmaşık bir süreçtir. Carl Flesch, teknik olarak temiz çalmayı geliştirdikten sonra, müzikal ifade yoluyla ton üretimini keşfetmeye başlamanın gerekli olduğunu savunur. Ton çıkarma, sağ el ve sol el teknikleri ile birlikte olur. Özellikle yay kullanımında yayın hızı, ağırlığı teller üzerinde ton üretimini etkiler. Yoruma yönelik iyi bir ton üretmek için sağ el teknik çalışmaları yapmak gerekir. Bu teknik çalışmalar için Sevcik op.2 No.1 metodundaki yay çalışmaları önerilir. Ton üretiminde ağır tempoda çekilen yaylar, köprüye yakın olmalıdır. Yayın tuşeye doğru kayması durumunda ton kaybı olur. Hızlı çekilen yaylar, tuşeye yakın çekilmelidir eğer köprüye yaklaşırsa gıcırıltılı bir ses elde edilir.

Villaret'e göre forte nüansındaki pasajda baskı arttırıldığında yay köprüye daha yakın, baskının azaltıldığı piyano nüansındaki bir pasajda ise tuşeye yakın olmalıdır. En güçlü ve yumuşak sesler tuşe ve köprünün tam ortasında çalınır Daha gür bir ses elde etmek için kullanılan hızlı bir yay ortada kullanılmalıdır. Yumuşak pasajlar için tonun bozulmaması için yayın ortasında çalınmalıdır. Yayın doğru şekilde kullanılması için önemli bir özellik de kol ve omuz ile aynı hizada olan (olması gereken) ön kol ve koldur. Hepsi yayı köprü ile aynı yönde hareket ettirmek için bir bütün oluştururlar. Uygun veya istenen sesi üretmek için basınç uygulanmamalı, sadece kolun (ön kolun) ağırlığı kullanılmalıdır. Diğer bir değişle, daha fazla ağırlık daha yoğun ses demektir (Villaret, 1988: 45-46).

Tartini, “Genel bir ton elde etmek için yay başta özenle çekilmeli sonra ağırlık arttırılmalıdır. Ani güç kullanmak kulak tırmalayıcı bir ses çıkarır” fikrini savunur. Flesch, ton üretimi üzerine “Problems of Tone-Production in violin playing (kemanda ton üretim sorunları)” adlı bir kitap yazmıştır. Flesch'e göre yayın tellerle teması, yay hareketinin süreci, gürlüğü, yüksekliği ve pozisyon olmak üzere üç unsurdan ibarettir (Hakan ve Kurtaslan, 2013: 4).

Ton üretiminde yay değişimlerine dikkat etmek gerekir. Yay değişimlerinin belirgin olmaması için tel ile temas kopmadan basınç azaltılmalı, aksansız ve yumuşak geçiş yapılmalıdır. Küçük yay kullanılan pasajlarda bilek hareketi yapılmalıdır. Bu hareket sadece bileği kapsamadığından elden bilek hareketi demek daha doğru olacaktır. Bilek ve parmak eklemleri esnek olmalıdır. Esnekliği koruyabilmek için üst koldan itibaren tüm kol bölümlerini birlikte düşünerek parmak hareketi yapılmalıdır. Orta seviyedeki öğrencilerin

elden bilek hareketini yaparken genellikle başparmak eklemının sabit kalmasından dolayı hareket tam doğru olmamaktadır. Bu da hareketin tam oluşmasını engellemektedir. Tüm parmakların birlikte kıvrılma hareketine dikkat edilmelidir. Yay değişimlerinde olduğu gibi hafif ve küçük yaylarda da bilek hareketi yapılmalıdır.

Zengin ve karakteristik bir ton için sağ kol ağırlığının teller üzerinde eşit dağılımı önemlidir. Yay ağırlığının en çok olduğu yer topuk, en zayıf olduğu yer ise uçtur. El ve kol ağırlığının tele yaptığı basınç kökten uca doğru geldikçe azalır. Yayın tümüne baskı uygulandığında yayın tele basıncı her bölgede aynı olmalıdır. İyi bir ton için uygulanan basıncın telde dengeli olmasıdır. Fazla baskı cızırtılı bir sese sebep olabilir. Çalınan eserin istediği rengi elde etmek için yayın doğru yerinde çalmak gerekir. Ses kalitesi istenildiği gibi net değilse yayın yanlış yerinde çalınmıyor olabilir. Ton çıkarmada esere göre bazen puslu, sisli, bazen de net, pürüzsüz ton gerekebilir ki müzikal isteğe göre değişmektedir. Eserleri çalışırken, eserin dönemine, istenilen yay tekniğine ve ses tınısına göre yayın doğru yerini kullanmak gerekir. Örneğin, net bir tını elde etmek gerekiyorsa yay köprüye yakın olmalıdır ya da puslu bir tını isteniyorsa tuşe ye yakın çalınmalıdır.

Yay Seçimi

Yayın kalitesi, viyoladan elde edilecek ses kalitesini doğrudan etkiler. Yay ağırlıkları kullanılan malzeme ve yapımına bağlı olarak farklılık gösterir. Yay yapımında kullanılan ağaç kalitesi, kılların atkuyruğu kıllından elde edilmiş olması ve ağırlık noktasının yayın ortasına çok yakın olmaması dikkat edilecek temel unsurlardır. Yay seçiminde, yay çubuğunun düz olmasına, yana doğru eğrilik olmamasına dikkat edilmelidir. Kıllar vida yardımıyla gerildiğinde tahtayla temas etmemelidir çünkü çalınan pasajlarda kol ile verilen baskıyı karşılayacak kadar tahta ve kıl arasında mesafe kalmalıdır.

Yayın tekniğine uygun kullanımında en iyi sonucu almak için yayın toplam ağırlığı, denge noktası ve direnci üzerinde önemle durulmalıdır. Yayın denge noktası, ağırlık merkezi yayın ortasında değil topuğa yakın kısımdadır. Çubuğun genel ağırlığı uç ya da kök kısmında aşırı yüklüyse denge noktası değişir ve zıplaması zorlaşır. Denge noktası kısaldıkça yayın teknik kullanımı zorlaşır. Yay, çekerek ve iterek çalındığında dengesi vardır (olmalıdır). Yaylardan alınan ses kalitesi birbirinden farklı sonuçlar verir. Puslu, düşük tonlu,

sert ve sivri sesler elde edilebilen özelliklere sahip çeşit çeşit yaylar mevcuttur. Müzisyenlerin seçim yaparken bunları dikkate alması önerilir. Çalgı için uygun ağırlıkta yay seçimi son derece önemlidir. “Gövde uzunluğu 38 cm olan enstrümanlar için 68 gr, 40 cm için 71 gr, 43 cm için 74 – 75 gr ağırlığında yaylar seçilmelidir” (Hakioğlu, 2018: 433).

Yay seçiminde mutlaka bir süre çalarak ele uygunluğuna bakılmalıdır. Müzisyenler yay denerken kendi yaylarında alışkın oldukları bölgede zıplama noktası ararlar ancak her yay kendine özgü bir noktada zıplar. Yayı denerken, ağırlığın ele uygunluğuna bakılmalı, teknik pasaj ve tel değişimlerinde rahat çalınmasında kolaylık oluşturan seçimler yapılmalıdır.

SONUÇ

Çalgı eğitimi, planlı ve sabırlı yapılması gereken bir çalışma süreci gerektirir. Mesleğin gerektirdiği donanıma sahip olmak, eğitim sürecinde müzikal ve teknik çalışmalar yapılmasıyla oluşur. Çalgıdan nitelikli bir ton elde etmek için sağ el ve sol el çalışmaları ayrıntılı olarak ele alınmalıdır. Duruş tüm tekniği etkilerken, tutuş çıkan ses kalitesini belirler.

Birebir gözlemlenmiş tecrübelerle göre; viyola eğitimi alan bazı öğrencilerde sağ el ve kol tekniğinin zayıflığı gözlemlenmiştir. Sol el teknik çalışmalarına verilen önemin sağ el teknik çalışmalarına da verilmesi gerekmektedir. Sağ ön kol ve üst kol kullanımı, parmak ve kol ağırlıklarının tele doğru aktarılması üzerine yapılacak çalışmalar sağ el tekniği için geliştirici olacaktır. Temel yay tutuşu ve kol kullanım teknikleri, eğitimin temelini oluşturmaktadır. Bu temel kuralları uygulamak ve gereken çalışmaları yapmak viyola öğrencilerinin sağ el sorunlarını en aza indirecektir.

KAYNAKÇA

- Bahar, B. K. (2016). “Viyolanın Tarihsel Süreçteki Gelişimi” Adıyaman Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, s.24, s. 1206-1208
- Çuhadar, H. (2009). “Kemanda Çalma Teknikleri” Ç. Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, sayı 1, s.123

- Güler,U. (2018). Blog. Erişim Tarihi:09.11.2018, <http://www.ufukguler.net> blog,
- Hakioğlu, S. (2018). “Viyola Eğitiminde Viyolaya Özgü Teknik Yaklaşımlar”, İdil Dergisi, sayı 7, s.433
- Okay, H. ve Kurtaslan, Z. (2013). “Keman ve Viyolada Ton Üretimi” Balıkesir Üniversitesi Eğitim ve Öğretim Araştırmaları Dergisi, Necmettin Erbakan Üniversitesi Eğitim ve Öğretim Araştırmaları Dergisi, sayı.1, s.4
- Teomete, Z. (1990). Viyola, (Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- Ulucan, S. (2005). Kemanda Yay Tekniğinin Temel Bilgileri ve Gelişimi, (Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Üniversitesi, İstanbul.
- Villaret, A.L. (1988). The Franco- Belgian and Russian Methods of Bowing: A Pedagogic Study, (Doctoral Theses). Ball State University, USA.

**TAŞ PLAK GELENEĞİNDE TÜRK MÜZİĞİ KADIN SES
SANATÇILARININ MÜZİKAL KİMLİK VE MÜZİKAL
GELİŞİMLERİ (*)**

**Musical Identity and Musical Evolution of Turkish Music Women
Vocal Performers in The Gramophone Record Tradition**

DOI NO: 10.36442/AMADER.20191055039

Tuba BARUTCU¹

Özet

Taş plakların Osmanlı döneminde XIX. yüzyılın sonlarında ortaya çıkması ve yaygınlaşmasıyla birlikte, Türk müziği alanında ön plana çıkmış kadın ses sanatçılarının kendilerine özgü müzikal kimlik oluşturduğu, o dönemin sanat camiası içerisinde önemli bir rol üstlendiği ve müzikal anlamda aşamalar kaydederek geliştikleri görülmektedir. Cumhuriyet'in ilan edilmesiyle Ulu Önder Atatürk tarafından gerçekleştirilen inkılap hareketleri, Türk kadınına sosyal, kültürel, siyasal ve ekonomik anlamda birçok imkân sağlamıştır. Bu devrimlerin birçok alan gibi sanat ve müzik alanına da etki etmesi sonucu, Türk müziğine gönül vermiş yetenekli kadın ses sanatçılarının kendilerini ifade edebilecekleri bir mesleki konuma ve olanağa sahip oldukları söylenebilir. Böylelikle toplumda ve sanat alanında saygın bir statü kazanan kadınlar, kendilerini müzikal anlamda geliştirme ve gerçekleştirme imkânı bulmuşlardır. Müzik endüstrisi tarafından keşfedilen kadın sanatçılar, seslerini taş plaklar vasıtasıyla topluma duyurmayı başarmışlar ve ulusal bir ün kazanmışlardır.

Bu araştırmada, Türk müziği kadın ses sanatçılarının müzikal kimlik ve müzikal gelişimleri literatür taraması yapılarak çeşitli yönlerden ele alınmıştır. Kadınların müzikal kimlik oluşturma süreçlerinin nasıl gerçekleştiği, bu süreçte ne gibi öğelerin etkili olduğu ve toplum içerisinde kadın ses sanatçıları olarak nasıl bir müzikal gelişim gösterdikleri irdelenmiştir. Bu araştırmada nitel araştırma yöntemini esas alan betimsel bir model kullanılmıştır. Çeşitli kriterlere dayalı olarak elde edilen veriler değerlendirilmiş, ortaya çıkan bulgular yorumlanmıştır. Araştırmanın bu alanda kendilerini geliştirmek isteyen geleceğin sanatçılarının mesleki yaşamlarına yol göstereceği düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: *Taş Plak, Türk Müziği, Kadın Ses Sanatçıları, Müzikal Kimlik, Müzikal Gelişim.*

Abstract

¹ Öğr. Grv., Afyon Kocatepe Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, tubabarutcu@aku.edu.tr

*Bu makale 25-27.04.2019 tarihleri arasında Kütahya'da düzenlenen "İnsan Yaşamında Müzik" konulu X. Hisarlı Ahmet Sempozyumu'nda sözlü bildiri olarak sunulmuştur.

With the emergence and dissemination of gramophone records at the end of the century XIX in Ottoman period, it is seen that woman vocal performers who came to the foreground in the field of Turkish music formed their own musical identity, played an important role in the art community and are developed by making progress in musical sense. With the proclamation of the republic, revolution movements carried out by Great Leader Atatürk, provided a social, cultural, political and economic possibility to Turkish women. As a result of these revolutions, on art and music like on many fields, talented women, had a professional position and opportunity to express themselves. Thus, women who gained a respectable status in society and in the arts had the opportunity to develop and realize themselves in the musical sense. The women who were discovered by the music industry succeeded to make their voices heard to society by gramophone records and gained a national reputation.

In this research, the musical identities and musical evolution of Turkish music vocal performers have been discussed in various aspects by the literature search. It has been examined how the musical identity formation process of women, what elements are effective in this process and how musical development they showed as women vocal performers in society.

In this research, a descriptive model based on the qualitative research method was used. The data obtained based on various criteria were evaluated and the findings were interpreted. It is thought that the research will guide the professional lives of future artists who want to develop themselves in this field.

Key Words: *Gramophone Records, Turkish Music, Woman Vocal Performers, Musical Identity, Musical Evolution.*

GİRİŞ

19. yüzyıl Osmanlı döneminde gerçekleşen batılılaşma ve modernleşme girişimleri kuşkusuz sanat ve müzik alanına da etki etmiş, bunun sonucunda o dönemlerde genel anlamda bir kültürel değişim söz konusu olmuştur. Dönemin kadınlarının sanat alanındaki konumlarına ve rollerine bakıldığında, farklı sanat alanlarında eğitim görebilme imkanına kavuştukları, yetenekleri ve bilgi birikimleriyle ise ön plana çıkmaya başladıkları görülmektedir. Bu bağlamda Tanzimat döneminin getirdiği yeniliklerin, kadının birçok alanda aktif bir şekilde bulunmasını sağlamaya başladığını söylemek mümkündür. Müzik alanında o dönemin özellikle gayrimüslim kadınları, sahne hayatına dahil olarak, eğlence müziğinin bir türü olarak sayılabilecek kanto türünde icraları ile ün salmışlardır.

20. yüzyılda ise Cumhuriyet'in ilanı ile birlikte Atatürk devrimlerine yönelik uygulamaların yine sanat ve müzik alanına etki etmesi sonucu, dönemin kadınlarının Dârülbedâyi ve Dârülelhân gibi

kurumlar bünyesinde tiyatro ve müzik alanında kendilerini yetiştirmelerine ve meslek edinmelerine olanak sağlanmıştır. Bu açıdan kadınların sanat ve müzik alanında kendilerini geliştirme ve ön plana çıkma durumlarının Cumhuriyet döneminde daha belirgin bir hale büründüğü söylenebilir. Kadınların müzikal anlamda donanımlı bireyler olarak müziği meslek olarak seçtikleri ve sanatçı kimliği taşımaya başladıkları görülmektedir. Seçtikleri bu meslek ile sadece kendi buldukları çevre içerisinde tanınmak yerine, çok daha büyük bir toplumsal kitle tarafından kabul görmeye başlamışlardır. Saygınlıklarının da toplumun bakış açısından önemli bir aşama kaydettiği görülmüştür. Ülkede şöhrete ulaşan kadınlar, yeni nesil kadınların müzik alanında önünü açarak onlara örnek teşkil etmişlerdir.

Edindikleri müzikal kimlik vasıtasıyla müzik sanatında ve taş plak geleneğinde oldukça önemli bir rol üstlenen kadın sanatçıların çeşitli açılardan incelenmesi ve araştırma konusu edilmesinin, Türk müziği tarihi açısından oldukça değerli bilgilerin açığa çıkmasına ve yetiyecek yeni nesil kadın sanatçıların yorum becerilerinin gelişmesine katkıda bulunabileceği düşünülmektedir. Bu düşüncelerle gerçekleştirilen araştırmada taş plak geleneğinde kadın ses sanatçıları müzikal kimlik ve müzikal gelişimleri bakımından incelenmeye çalışılmıştır.

Türkiye'de Taş Plaklar ve Kadın Ses Sanatçıları

Her toplumda bir ihtiyaç sonucu üretilen ve tüketilen müziğin, milletlerin geleneğini ve kültürünü aktarmada önemli bir araç olduğu söylenebilir. Müzik kültürüne sahip her toplumda meydana gelmiş olan bu birikimin daha geniş kitlelere aktarılabilmesinde ise ses teknolojisinin rolü oldukça büyüktür.

Bütün dünyada ve Türkiye'de müzik sanatının önemli bir başka evresi olan kayıt teknolojilerinin gelişmeye başlamasıyla birlikte toplumsal yapı bu teknolojiyi büyük bir ilgi ile kucaklamıştır. Kayıt teknolojisi dönemin önemli sanatçılarını toplumla buluşturmuş, bu sayede ileri gelen sanatçıların yaptıkları çalışmalar daha geniş kitlelerce tüketilmeye başlanmıştır.

Ses teknolojisi gelişiminin başlangıcı olarak görülen sesin ilk kaydedildiği kayıt cihazı olan fonografin 1877 tarihinde Edison tarafından bulunduğu ve geliştirildiği kaydedilmekte, bu cihazın İstanbul'da ilk görüldüğü yerin ise Weinberg'in Pera'da bulunan

dükkanı olduğu söylenmektedir. Böylelikle Sigmund Weinberg tarafından 1895'te ülkemize getirilen fonografların ilk kullanımının bu yıllarda başladığı ve kısa sürede tanınarak kullanımının hızla yaygınlaştığı belirtilmektedir. Sonraki zamanlarda gramofon ve taş plakların fonografların yerini alarak müziğin gelişimi açısından oldukça etkili olduğu ve uzun yıllar müzik ve ses kayıt tarihine damga vurduğu ifade edilmektedir (Kürkçüoğlu, 2004: 76). Bunun sebebi, gramofonun kuşkusuz teknolojik olarak fonografa kıyasla daha kullanışlı ve gelişmiş olmasından kaynaklanmaktadır. Böylelikle gramofon o dönemlerde kullanışlı temel bir araç olarak müzik endüstrisinin ortaya çıkmasını sağlamış ve böylece birçok plak firmasının doğmasına sebep olmuştur.

Türk ses kayıt tarihinin gramofon plakları ile başladığı söylenmektedir. Bunun sebebinin 78 rpm plakların fonograf silindirlere nazaran seri üretim, pazarlama, repertuar, sanatçı seçimi gibi üstün farklılıklar taşımasından ve ayrıca plakların bu özellikleri sebebi ile plak üreticilerinin ürünlerini Osmanlı piyasasına daha iyi pazarlamasından kaynaklandığı bildirilmektedir. 1900 yılında İstanbul'da ilk taş plak kayıtlarının E. Berliner'in kurduğu Gramophone Company firması ve Alman firmaların gönderdiği teknisyenler aracılığıyla gerçekleştirildiği, Türkçe'de "taş plak" olarak bilinen bu 78 rpm plaklara ilk söyleyen ve çalanların doğal olarak fonograf kayıtları yapan kişiler olduğu vurgulanmaktadır (<http://www.turkishmusicportal.org/tr/turk-muzigi-tarihi/turk-ses-kayit-tarihi>).

1905 yılında İstanbul'da kayıtlar gerçekleştirmiş birçok yabancı firmanın plakları olduğunu belirten Ünlü, Blumenthal Biraderler'in İstanbul'da açtığı ilk yerli plak fabrikası olan "Orfeon Record", bunun dışında yine o dönemlerde Odeon Record, Gramophone Concert Record ve Zonophone gibi kayıt firmalarının gazellere, şarkılara, taksimlere, bazı türkülere ve kantoculara ağırlık verdiğinden bahsetmektedir. İlk taş plaklara sesi kaydedilen kadınların Yahudi, Ermeni, Rum ve Çingene asıllı vatandaşlar olduğu ve en eski 78'lik taş plak kaydının Çingene asıllı Nasib Hanım'ın taksimi olduğu belirtilmektedir. Bu dönemde Madam Victoria, Madam Eugenie gibi Türkçe şarkılar söyleyen azınlıkların yanı sıra, Gülistan, Gülfidan ve Şevkidil gibi hanımların kayıtlarına da rastlandığı ifade edilmektedir (Ünlü, 1991: 40).

Taş plak serüveninin ikinci dönemi ve bu dönemi "Altın Çağı" olarak ifade eden Ünlü, bu dönemin Cumhuriyet'in ilk yıllarından

başlayıp 40'lı yıllara ulaştığını belirtmektedir. 1925'te mikrofonsuz kayıtlara geçilmesinin, 1929'da Sahibinin Sesi yani The Gramophone Company, Gramofon Türk Limited Şirketi Fabrikası'nın faaliyete geçmesinin ve 1931'de EMI adı altında Odeon, Colombia, Pathe, Parlophon firmalarının birlik oluşturmasının bu gelişimdeki önemli etkenler olduğunu vurgulamaktadır. Hafızlık geleneğinin devam ettiği bir dönem olarak görülmektedir. Cumhuriyet öncesi sanatçıların ve önceki dönem tarzında okuyan yeni sanatçıların plakları çokça yayımlanmakta, Münir Nurettin Selçuk, Hafız Burhan ve Refik Fersan gibi yeni sanatkarların plakları hızlı bir şekilde yaygınlaşmaktadır. Müslüman Türk kadınların seslerinin taş plaklara kaydedilmesinin ise ancak 1926-1927 yıllarında gerçekleşebildiği, sesi taş plaklara kaydedilen ilk Türk kadın ses sanatçısının ise Fikriye Şakrakes olduğu ve o dönemde operet kayıtları ile ön plana çıktığı kaydedilmektedir. Diğer Türk kadın ses sanatçılarına bakıldığında ise isimleri zaman zaman gizlense de Nezihe Hanım, Hikmet Rıza Hanım, Lale ve Nerkes Hanımlar, Nazmiye Sedat Hanım ve Nebile Hanım gibi isimlerin şarkı, gazel, kanto, fokstrot ve fanteziyi plaklara okudukları ifade edilmektedir. Ünlü'ye göre, bu yıllarda batı tarzındaki beste ve icralar plaklarda yer almış, bu yeni tarz ve türler çoğalmıştır. Bu da İstanbul'u belki de dünyanın sayılı kozmopolit piyasalarından biri haline getirmiştir (1991: 40).

Bu dönemde kadın ses sanatçıların arttığı ve taş plak geleneği içerisinde daha fazla ön planda oldukları dikkat çekmektedir. Müslüman kadınların sanat ve müzik alanında eğitim görmesi ve sahne hayatına dahil olması söz konusudur. Bu olanaklar ile özellikle o dönemde Atatürk'ün hayranlığını ve takdirini kazanan Safiye Ayla, Deniz Kızı Eftelya gibi sanatçılar kendi müzikal kimliklerini ortaya koymuş ve sanat camiası içerisinde müzikal anlamda gelişmişlerdir.

Kimlik

"Kimlik" kavramı, Sosyoloji, Psikoloji, Sosyal Psikoloji ve Antropoloji gibi farklı disiplinler tarafından bireysel ve sosyal olmak üzere iki yönüyle incelenen ve pek çok perspektiften bakılarak ele alınan bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır. Dolayısıyla kimlik kavramının birçok farklı disiplin içerisinde çok boyutlu bir kullanım özelliği taşıdığını ve bu kavramın tanımının yapılmasının kolay olmadığını söylemek mümkündür. Bazı kaynaklara göre kimlik kavramı şu şekillerde tanımlanmaktadır:

"Etimolojik kökeni Latince "aynı olma, özdeş olma" anlamına gelmekte olan "identitas" kelimesine dayanan kimlik (identity) kavramı, her toplumsal olgu gibi, her kültürde farklı bir tanımla karşımıza çıkabilmektedir. Sosyal Bilimlerin penceresinden bakılacak olursa, kimlik denildiğinde akla gelebilecek olan dil, kültür, azınlık/çoğunluk, farklılık, bireysellik, aidiyet gibi kavramlar olmaktadır" (Özdemir, 2010: 32).

Hem sosyal hem de bireysel olarak inşa edilebilen kimliklerin toplumsal yapı ile bağlantılı olarak şekillendiğini belirten Özdil, kimliğin tanımlanmasında iki unsurdan bahsetmektedir:

"Kimliği tanımlamada bireyi diğerlerinden ayırıştırma noktasında "farklılık" merkezli ve bireyi bir bütüne ait kılma noktasında "benzerlik" odaklı iki unsur öne çıkmaktadır. Farklılık vurgusu yapılan tanımlamalarda özellikle "Biz / ben" i, "Onlar / diğerlerinden" den ayırt etmek, benzerlik merkezli tanımlamalarda ise "Ben" i "Biz" e ait kılmak şeklinde bir yöntem takip edilmektedir" (2017: 384).

Bireysel kimlik, toplumsal bir varlık olarak, insana özgü olan belirtiler, hayattaki duruş yerimizi bildiren nitelikler, bir kimsenin belirli bir kimse olmasını sağlayan koşullar olarak tanımlanmaktadır. Bireyin diğerlerinden farklılaşma ve özerkleşme durumu söz konusudur (Bostancı, 1998: 42). Bireysel kimlik, kendini ortaya koymayı içermekte ve bir değer olarak yerleşmektedir. Benliğin gelişmesinde, kendisinin ve diğerlerinin gözünde sosyal olarak tanınmak, değerli olmak ve onay görmek temel bir faktör olarak düşünülmektedir. Bireysel kimliği, çok sayıda kimliği birleştiren bir sistem olarak ifade eden Bilgin, bu kimliklerin: Gramatikal Kimlik, Hukuki Kimlik, Etnik (Milli) Kimlik, Sosyal Kimlik ve Kültürel Kimlik olarak sayılabileceğini belirtmiştir. Sosyal kimlik ise belirli bir alanda kök salmış birtakım grupların (etnik toplulukların) diğer gruplardan farklarını ortaya koyma, vurgulama talebi olarak tanımlanabildiği gibi (1994: 242), kimliğin kişilerarası düzeydeki ifadesi olarak görülebilmektedir. Bireyin kendisini bir toplumsal grubun üyesi olarak, o grubun üyelerine özgü niteliklerle tanımlamasıdır. "Ben bir kadını", "Ben bir Türküm", "Ben bir Aleviyim" gibi ifadelerle sosyal kimliğini dile getirmesidir. Kısacası sosyal kimlik, belirli bir insan grubunun tekillik taşıdığı ve kendine özgü niteliklere sahip olduğu yönündeki bilinci ve aidiyet duygusu olarak da düşünülebilir (Meşe, 1997: 431).

Genel olarak kimlik kavramına bakıldığında, evrensel insani potansiyelin gerçekten mevcudiyet kazanması için gerekli bir önkoşul olarak görülen kimlik, bir kimsenin insanlığına özünü, özelliğini veren ve bir kimseyi sadece herhangi bir insan değil, özel bir insan yapan şey olarak anlaşılmaktadır (Tok, 2003: 117). Toplumsal yaşamın ve sosyal sistemin temel konularından biri olduğu düşünülmektedir (Güney, 2012: 85). İnsan olmanın temel ögesi olarak değerlendirilen kimlik, günlük yaşantımızı sürdürebilmemizi kolaylaştırırken, kim olduğumuzun farkına varmak, neyi düşünüp neyi yapabileceğimizi bilmemize, diğer insanların kim olduklarını bilmemize, kendilerinin düşüncelerini ve eylemlerini tahmin edebilmemize imkân vermektedir. Dolayısıyla kimliğe ilişkin bilgilerin, insanlar arasındaki etkileşimi düzenleme ve yapılandırma gibi bir işlevi olduğunu söylemek mümkündür (Yıldız ve Gelmez, 2014: 128).

Toplum veya bireylerin kendilerine has belirgin karakteristik özellikleri olarak tanımlayabileceğimiz kimliklerin oluşmasını sağlayan dil, gelenek, sosyal çevre, eğitim, kültür, inanç, algı ve tutumlar gibi öğeler söz konusudur. Bütün bu belirleyici olan öğeler topluma ve bireyin düşüncelerine, davranışlarına ve hayat tarzlarına yön vererek kimliklerinin oluşmasını, tanımlanmasını, ifade edilmesini ve geliştirilmesini sağlamaktadırlar. İşte bu noktada müzikal kimlik bütün bu sayılan belirleyici öğeler çerçevesinde oluşmakta, bireyin düşüncelerine, davranışlarına, hayat tarzına müzikal yaşamı açısından yön vermesi ile oluşmaktadır. Yani müzikal kimlik, bireyin müzik sanatı açısından düşünce, davranış, hayat tarzı, bakış açısı, inanç algı ve tutumları ile geleneğe olan yaklaşımı, müzikal çevresi, müzik eğitimi gibi öğeleri de kapsamaktadır. Bu öğelerin, bireylerin kendilerini gerçekleştirme ve ifade edebilmesi için birer önkoşul olduklarını söyleyebiliriz. Özellikle eğitimin ve kültürel kimliğin bireysel kimliğin ve bunun içerisinde yer alan müzikal kimliğin oluşmasındaki rolü büyüktür. Müzikal kimlik kısacası müzisyenin müzikal anlamda sahip olduğu niteliklerin bütünü olarak tanımlanabilir. Müzisyen bireylerin yetiştikleri kültür ortamı ve müzikal icra ortamları içerisinde konumlanmaları, müzikal kimliklerinin oluşumunda büyük bir rol oynayan önemli birer ölçüttürler. Bu ölçütler ile müzikal kimlikleri oluşan bireyler, kendilerine özgü müzikal ifade biçimi ortaya koymaktadırlar.

Kimliğin "bireylerin toplum içerisinde sosyal statüleri gereği olarak sahip oldukları özellikler toplamı olarak" ifade edilmesi, sosyal statünün kimliği oluşturan önemli bir kavram olarak ele alınmasına yol açmaktadır.

Toplum içerisinde yaşayan her bireyin sahip olduğu belirli bir konumu mevcuttur (Fichter, 1994: 30). Bireyler buldukları bu konum itibarıyla toplumda kendilerine bir yer edinmekte ve hayatlarını sürdürmektedirler. Toplum içerisinde bireylerin buldukları konumun sosyoloji bilimine ve kaynaklarında "sosyal statü" veya "toplumsal statü" olarak adlandırıldığı ve değerlendirildiği görülmektedir.

Statü kavramının kökeni, Latince'deki "standing" sözcüğü olarak bilinmektedir. "standing" kelimesi Türkçeye çevrildiğinde "mertebe" veya "konum" anlamlarına gelmektedir. Kelime olarak konum, makam, mevki veya pozisyon anlamına gelen statü, bireyin toplumsal yapı içerisinde işgal ettiği yer olarak tanımlanmaktadır (Topses, 2010: 168).

Statü, toplumun kendi üyelerini konumlandırması, onlara bir anlam ve değer yüklemesi olarak görülmekte, toplumun kendi üyesi olan birey ya da grubu algılayış ve anlamlandırışı olarak ifade edilmektedir. Statü, sahibinin kendi hakkındaki düşüncelerini değil, içinde yaşadığı toplumun onun hakkındaki düşüncelerini dile getirmektedir. Yani bireyin kendisi hakkındaki öznel görüşü olmamaktadır. Toplumsal statünün, bireye bütün toplumla ilişkili bir pozisyon sunduğunu ve belli bir birey ya da gruba, toplumun öteki üyeleri tarafından yüklenen toplumsal onur ya da saygınlık olduğunu söylemek mümkündür (Giddens, 2000: 620, Akt; Ceylan, 2011: 93). Kısacası bireyin toplum içerisindeki mevki'i, hak ve görevleri biçimsel organizasyon içindeki kademeleşmesi olarak görülebilir (Eren, 1991: 317).

Çeşitli alanlara ait birçok statüden oluşan bir toplumsal yapı söz konusudur. Bunların bütün toplumlarda rastlanan dört ana grup altında toplandığı söylenebilir.

1. Yaş Cinsiyet
2. Aile ve Akrabalık
3. Meslek
4. Bağlı veya Üyesi Bulunulan Dernek veya Kulüpler (Yörük, 2006: 111).

Toplumsal statüyü belirleyen faktörler arasında bireyin biyolojik özellikleri, soyu, eğitim düzeyi, yaptığı işin işlevselliği, serveti ve dini sayılabilir (Fichter, 1994: 32-33).

Bireyler aynı zamanda birden fazla statüde işgal edebilmektedirler. Buna "statü takımı" denilmektedir. Bir bireyin işgal

etmiş olduğu çeşitli statülerin tümü, kendisinin statü takımı olmaktadır (Dönmezer, 1999: 143). Bireylerin sahip olduğu statülerin her biri farklı ve aynı değerde olmamakta ve bireye aynı derecede saygınlık, prestij sağlamamaktadır. İyi, önemli, değerli, işlevsel, kötü, düşük, yüksek vb. nitelermeler ile kümeleştirilebildiği söylenebilir (Topses, 2010: 168). Bu nitelikler, statülerin saygınlığının göstergesi olmaktadır. Fakat, statülere bireyler sahip olmasına rağmen, saygınlık konusunda bireyin rol davranışlarını ayrı tutmak gerekmektedir. Yüksek bir statüye sahip olmasına rağmen, gereken görev ve performansı sergileyemeyen, bulunduğu statüyü temsil edemeyen kişilerin prestij kaybına uğramaları, umdukları prestije ulaşamamaları mümkün olabilmektedir (Doğan, 1996: 118).

Statüyü işgal eden bireyler, kişilik ve performansları çerçevesinde statüye katkı ve yeni boyutlar da sağlayabilmektedir. Statünün nasıl ki bireylere bir değer yükleme özelliği var ise, bireylerin de aynı şekilde statüye katkı sağlamaları söz konusudur. Örneğin, meslek hayatında başarılı bir sanatçı, yaptığı çalışmalar ile sadece kendi toplumsal prestijine katkıda bulunmakla kalmaz, aynı zamanda sanatçılık mesleğine onur ve saygınlık da kazandırmış olmaktadır (Ceylan, 2011: 93).

Statü, resmi ve resmi olmayan şekillerde görülebilmektedir. Resmi statü, bir örgütün otorite yapısının belirlediği sıralamaya göre oluşturulurken, resmi olmayan statü ise bireylere, kendilerine duyulan sevgi ve sempati sebebiyle yakıştırılan sosyal dereceyi ve resmi olmayan sosyal sistemdeki kişinin içinde bulunduğu pozisyonu ifade etmektedir. Dolayısıyla bireyler yaşamlarında bu statüleri elde edebilmek için büyük çabalar sarf etmektedirler (Güney, 2012: 15).

Toplum içerisinde anne, baba, müdür, öğretmen, mimar, sanatçı gibi kendini niteleme işlevi gören birçok statüye sahip olabilen birey, bulunduğu pozisyonun gerektirdiği görevleri üstlenerek sorumluluğunu yerine getirmeye çalışmaktadır. Çünkü kendisinden bir birey olarak toplum içerisinde bulunduğu statünün gerektirdiği görev ve davranışların yapılması beklenmektedir. Bireyden statüsü gereği sergilemesi istenen bu görev ve davranışlar ise "roller" olarak adlandırılmaktadır.

Statülerin bir yere işaret ederken, rollerin ise bireyin işgal etmiş bulunduğu statü ile ilişkili olarak yaptığı belirli davranışlara, tavırlara ve değerlere işaret ettiğini belirten Yörükkan, statü terimi ile yakından ilgisi bulunan rol kavramını şu şekilde açıklamaktadır:

"Bireyin belli normlara göre yapmak zorunda olduğu veya yapılmasını uygun bulduğu ve yapabildiği, başkalarının ise hak olarak ondan talep ettiği veya statüsü gereği ondan beklediği davranış kalıplarıdır" (2006: 109).

Rol kavramını, statünün dinamik yönü olarak düşünebiliriz. Bu açıdan bakıldığında statü ve rol arasında kuşkusuz bir ilişki söz konusudur. Biri olmaksızın diğzerinin var olması mümkün değildir. Rol kavramı sadece bireyin sergilediği davranışları değil, aynı zamanda toplumun kendisinden beklentilerini de ifade etmektedir (Linton, 1936: 114, Akt; Ceylan, 2011: 99).

Roller, gerçekte bireylerin kim olduklarını da (kimliğini ve benlik kavramını) etkilemektedir (Yıldız ve Gelmez, 2014: 313). Statüsü gereği belirli davranış kalıpları sergileyen birey, bu davranışları ile kendi kimliğini oluşturmaktadır. İşte bu statü ve kimlik kavramı müzik sanatı açısından bireylerin rollerini en iyi şekilde yerine getirmelerinde, kendilerinden beklenenleri karşılamalarında veya bunun aksi durumlarda önemli bir yere sahiptir. Özellikle kadın kimliği açısından statünün önemi büyüktür. Toplumsal statülerine dayanarak kadın kimliği ile sanat alanında önemli bir önderlik rolü üstlenen ve çevrelerinin desteğini kazanan bu kadınların kendi yaşadıkları dönemin insanlarına ve kendilerinden sonraki kuşaklara ışık tuttıkları görülmektedir.

Araştırmanın Amacı ve Önemi

Bu araştırma; taş plak geleneğinde Türk müziği kadın ses sanatçılarının tarihsel süreç içerisindeki yerini tespit etmek amacıyla yapılmıştır. Türk müziğinde kadın yorumcular ile ilgili yayınlara bakıldığında müzik ve kadın konusunda çok fazla çalışmaya rastlanmamaktadır. Özellikle kadın sanatçıların müzikal kimlik ve müzikal gelişimleri ile ilgili çok fazla sayıda yayın olmaması ayrıntılı bilgiye ulaşmayı kısıtlamakta, tarihsel süreç içerisinde geçmiş ve gelecek arasında bağlantı kurmayı güçleştirmektedir. Bu düşüncelerden yola çıkılarak araştırmada kadın ses sanatçıları müzikal kimlikleri ve müzikal gelişimleri açısından ele alınmış ve elde edilen bilgi ve bulgular ışığında yorumculuk yönleri eğitimleri ve kültürel yapıları kapsamında değerlendirilmiştir.

Araştırma 1860 ile 1910 yılları arasında doğmuş kadın ses sanatçılarının müzikal kimlik ve müzikal gelişimlerini irdelemesi bakımından önemlidir. Geçmişin kadın sanatçılarının müzikal kimlik

ve müzikal gelişmelerinin tespit edilerek, yapmış oldukları çalışmaların geleceğin kadın ses sanatçılarına yol göstereceği ve model teşkil edeceği düşünülmektedir.

YÖNTEM

Araştırmanın Modeli

Bu araştırma; 1860 ile 1910 yılları arasında doğmuş kadın ses sanatçılarının müzikal kimlik ve müzikal gelişmelerini araştıran tarama modelini esas alan betimsel yöntemlere dayalı olarak yürütülmüş nitel bir çalışmadır.

“Tarama modelleri geçmişte, ya da halen var olan bir durumu var olduğu şekliyle betimlemeyi amaçlayan araştırma yaklaşımlarıdır” (Karasar, 2009: 77). “Betimleme yöntemi, olayların olguların, nesnelere, kurumların veya çeşitli durumların ne olduklarını veya belli özelliklerin neler olduğunu ortaya çıkarma işlemleridir” (Cebeci, 2010: 7).

Kaynak tarama yoluyla veriler elde edilmiş, müzikal kimlik bağlamında sanatçıların müzikal kimliği ve müzikal gelişimleri dikkate alınarak irdelenmeye çalışılmıştır.

Araştırmanın başında taş plakların ilk ortaya çıktığı ve ses kayıtlarının başladığı yıllar incelenmiş, toplumun genel yapısı ele alınmıştır. Bu dönemlerde kadın kimliğinin toplumsal açıdan yerine bağlı olarak sanat camiasında nasıl bir konuma sahip olduğu ve statüsü gereği nasıl bir müzikal kimlik geliştirdiği incelenmeye çalışılmıştır. Daha sonra Cumhuriyet'in ilk yıllarında Türk müziği kadın ses sanatçılarının müzikal kimlikleri ve müzikal gelişimleri çeşitli kriterlere göre çözümlenmeye çalışılmıştır.

Bireysel kimliğin, çok sayıda kimliği birleştiren bir sistem olarak ifade edilmesi düşüncesine dayalı olarak ve Bilgin'in, bu kimlikleri, Gramatikal, Hukuki Kimlik, Etnik (Milli) Kimlik, Sosyal Kimlik ve Kültürel Kimlik olarak sayılabileceği görüşü dikkate alınarak taş plak geleneğinde kadın ses sanatçıların müzikal kimlik ve müzikal gelişimleri irdelenerek, bu kimlik kavramı müzik sanatı açısından değerlendirilmek üzere aşağıda çizilen çerçeve kapsamında araştırma yürütülmüştür.

Taş plak geleneğinde kadın ses sanatçıların müzikal kimlik ve müzikal gelişmelerinin oluşmasını sağlayan başlıca öğelerin etkileri

ile, Taş plak geleneğinde kadın ses sanatçılarının müzikal kimlik ve müzikal gelişimlerine etki eden eğitim durumları ve Taş plak geleneğinde kadın ses sanatçılarının müzikal kimlik ve müzikal gelişimlerine etki eden kültürel (soy, ırk, mensup olduğu aile veya sosyal çevre, yaşam biçimi, gelenekler, dil, inanç) durumları ele alınmış, Taş plak geleneğinde kadın ses sanatçılarının müzikal kimlik ve müzikal gelişimlerine etki eden maddi olanakları ve destekçilerine ilişkin durum ise bir başka araştırma konusu olarak bu çalışmanın dışında tutulmuştur.

Araştırmanın Sınırlılıkları

Araştırma; Osmanlı'nın son dönemi ile Cumhuriyet'in ilk yılları (1890 ile 1910 yılları arasında doğan, hakkında bilgiye ulaşılmış ve tanınmış Türk müziği kadın ses sanatçıları ile sınırlandırılmıştır. Bu sanatçıların Türk sanat müziği alanında geleneksel eserleri seslendirmiş olmaları ve taş plak kayıtlarının bulunması dikkate alınmıştır. Ayrıca dönemin önemli gazino ve eğlence mekanlarında yer almış olmaları, önemli şahısların bürokratların ve devlet başkanlarının önünde sahne almış olmaları, derneklerde veya musiki eğitimi veren kurumlarda önemli bestekâr veya hocalarla meşk etmeleri de göz önünde bulundurulmuştur.

Araştırmanın Evreni ve Örneklemi

Bu araştırmanın evrenini, taş plak geleneğinde Türk müziği kadın ses sanatçıları; örneklemini ise, 1860 ile 1910 yılları arasında doğmuş Türk müziği kadın ses sanatçıları oluşturmaktadır.

BULGULAR

Taş plak geleneğinde Türk müziği kadın ses sanatçılarının müzikal kimlik ve müzikal gelişimlerine etki eden eğitim durumlarına bakıldığında, genellikle birçoğunun müziğe karşı olan sevgi, eğilim ve kabiliyetlerinin küçük yaşlardan itibaren belirdiği görülmektedir. Hassas bir kulağa ve kuvvetli bir hafızaya sahip olmanın verdiği avantaj ile kolay şarkı ezberleme yetenekleri daha küçük yaşlarından itibaren müzik sanatı yolunda ilerleyebileceklerini gösteren nitelikler olarak öne sürülebilir. Müzikal kimliklerinin gelişmesi ve olgunlaşması ise daha ileriki zamanlarda mesleklerine yönelik

aldıkları musiki eğitimi ve buldukları sosyo-müzikal ortamlar vesilesiyle mümkün olmuştur. Böylece edindikleri müzikal bilgi ve tecrübe ile buldukları icra ortamlarında gerçekleştirdikleri müzikal aktiviteler ile ön plana çıkmayı başarmışlardır.

Araştırmadaki kadın ses sanatçılarının birbirinden farklı özellikleri dikkate alındığında eğitim açısından hangi yollarla müzik eğitimi aldıkları aşağıda listelenmiştir:

Tablo 1. Kadın Ses Sanatçılarının Aldıkları Eğitime İlişkin Bulgular

Aldıkları Eğitim	Kişiler
Aile bireylerinden aldıkları musiki sevgisi ve eğitimi (Örn. baba, büyük pederin üstat olması veya eşlerinin müzisyen olması gibi)	Denizkızı Eftelya, Makbule Enver Hanım, Vedia Rıza Hanım, Mediha Zeki Hanım, Akile Artun.
Evdeki musiki ortamları	Denizkızı Eftelya, Lale ve Nerkis Hanımlar.
Gramofon ve taş plakları dinleme ve taklit etme	Nedime Birses, Münevver Birses, Mediha Zeki Hanım, Anjel Hanım.
Musiki ortamları olan geziler	Denizkızı Eftelya.
Bestekârlar ile meşk	Lale ve Nerkis Hanımlar, Safiye Ayla, Nezihe Hanım, Anjel Hanım, Makbule Enver Hanım, Bayan Hikmet Ekrem, Mahmure Suat Hanım, Müşerref Hanım, Mahmure Handan Hanım, Süheyla Bedriye Hanım, Hikmet Rıza Hanım.
Konservatuvarda öğretim üyesinden ders alma	Lale ve Nerkis Hanımlar, Akile Artun.
Özel olarak Türk veya yabancı hocalardan ders alma	Anjel Hanım, Nezihe Hanım, Fikriye Şakrakses, Müşerref Hanım, Süheyla Bedriye Hanım, Hikmet Rıza Hanım, Safiye Ayla, Mediha Zeki Hanım, Nebile Hanım.
Çeşitli üstatlardan yararlanma	Lale ve Nerkis Hanımlar, Safiye Ayla, Hakkı Derman, Mahmure Suat Hanım, Bayan Hikmet Ekrem, Süheyla Bedriye Hanım, Hikmet Rıza Hanım.
Musiki Cemiyetleri	Safiye Ayla, Akile Artun, Hikmet Rıza Hanım, Nebile Hanım.
Mektepler	Fikriye Şakrakses, Anjel Hanım, Safiye Ayla, Mediha Zeki Hanım.
Darülelhan	Bayan Hikmet Ekrem, Akile Artun, Hikmet Rıza Hanım.

Kadın ses sanatçılarının farklı yollarla aldıkları eğitimlerin içerikleri ise şu şekildedir:

Tablo 2. Kadın Ses Sanatçılarının Eğitim İçeriklerine İlişkin Bulgular

Aldıkları Eğitim İçerikleri	Kişiler
Batı Şan Tekniği	Lale ve Nerkis Hanımlar, Fikriye Şakrakses, Akile Artun, Safiye Ayla.
Piyano Eğitimi	Lale ve Nerkis Hanımlar, Anjel Hanım, Akile Artun, Safiye Ayla.
Solfej Eğitimi	Anjel Hanım, Vedia Rıza Hanım, Akile Artun, Süheyla Bedriye Hanım.
Ud Eğitimi	Madam Victoria Hazan, Anjel Hanım, Vedia Rıza Hanım, Hikmet Rıza Hanım.
Keman Eğitimi	Fikriye Şakrakses
Üslûp ve Repertuvar Eğitimi (Meşk)	Lale ve Nerkis Hanımlar, Nezihe Hanım, Anjel Hanım, Makbule Enver Hanım, Fikriye Şakrakses, Bayan Hikmet Ekrem, Vedia Rıza Hanım, Mahmure Suat Hanım, Akile Artun, Mahmure Handan Hanım, Süheyla Bedriye Hanım, Hikmet Rıza Hanım, Safiye Ayla, Mediha Zeki Hanım, Nebile Hanım.
Tecvid ve Mahreç Eğitimi	Safiye Ayla

Lale ve Nerkis hanımların hem Batı hem de Türk müziği eğitimi almaları kendilerine ses genişliği, tekniği ve üslûbu kazandırarak, onların Türk musiki sanatında çok önemli bir yere sahip olmalarını sağlamış ve icraları ile oldukça ciddiye alınması gereken iki hanım hanende kimliğine büründürmüştür (<http://www.hurriyet.com.tr/gramofondan-cdye-lale-nerkis-hanimler-39040212>). Ayrıca ikisinin birlikte eser okurkenki uyumuna bakıldığında, sanki bir kişi okuyormuş gibi algılanmaktadır. Bu noktada beraber aldıkları müzik eğitiminin önemini göz ardı etmemek gerekir (Sarı, 2013: 212). İcralarındaki uyum ve ses zenginliğinin söz konusu olmasında birlikte aynı hocadan meşk etmelerinin rolü olduğu düşünülmektedir. Lale ve Nerkis hanımların hem Türk müziği hem de Batı müziği eğitimi almaları ve bunun sonucunda kendilerinin birçok farklı türleri seslendirme özellikleri ise onları o dönemde diğer icracılardan farklılaştırmıştır.

Nedime ve Münevver Birses kardeşlerin gramofon dinleyerek kendilerini geliştirmeleri, aynı ton ve renkte eser okumaları ve aynı hançereye sahip olmaları birlikte seslendirdikleri eserlere renk vermiştir (Ünlü, 2004: 529).

Mediha Zeki Hanım da gramofonu ve plakları sayesinde kendini geliştirme fırsatı bulmuştur. Taklit ederek ve gramofonla

birlikte okuyarak kendine özgü bir tavır kazanmıştır (Ünlü, 2004: 526).

Hikmet Rıza Hanım'ın önemli şahıslardan musiki eğitimi görmesi, Darülelhan ve Şark musiki cemiyetinde devam etmesi kendisini ses icracılığında oldukça geliştirmiş olacak ki 1931 yılında yapılan "İlk Ses Kraliçeliği" yarışmasında birinci olmasına imkân tanımıştır ve bu durumun kendisinin mesleki olarak önünü açtığı söylenebilir (Bardakçı, 2017: 84).

Safiye Ayla ise müzik eğitimine batı müziği ile opera aryları ve mektep şarkıları söyleyerek başlamıştır. Kendisiyle detaylı olarak ilgilenilse idi piyano alanında da oldukça başarılı olabileceğini ifade etmiştir (Bardakçı, 2017: 35). Kendisinin Eyüp Sultan Musiki Cemiyeti'ne gitmesi Türk müziği dünyasına adım atmasına ve damga vurmasına sebep olmuştur. Üslûp çalışmalarını sınırlı meşkler ile tamamlayan sanatçı kendi kendini yetiştirdiğini büyük bir kültür süzgecinden geçmeden bu mesleğe atıldığını dile getirmiştir (Bardakçı, 2017: 40). Şarkı söylemede daha önceki yıllarında yaptığı hataları ise sonradan fark ederek, düzelterek ve yapabildiği sınırlı meşkler ile kendi üslubunu ortaya koymuştur. Safiye Ayla'nın kendine mahsus bir tavırla okuması ve müzikal bir kimlik oluşturmasında aldığı batı müziği eğitiminin yanı sıra küçükken Darüleytam'da almış olduğu tecvid ve mahreç eğitiminin de önemi oldukça büyüktür. Bu aldığı eğitimin, kendisine eserlerin güfte manalarını anlama ve bu manalara göre eserlerdeki kelimeleri doğru diksiyon ve artikülasyon ile ifade ve telaffuz etmesindeki rolü oldukça büyüktür. Kendisi bu özelliği ile o dönemdeki hanım okuyuculardan farklılaşmıştır (Bardakçı, 2017: 42).

Anjel Hanım'ın mektep döneminde çok iyi nota öğrenmesi, daha sonraki evrede kendi kendine nota bilgisinin imkanıyla ud çalmayı başarmasına sebep olmuştur (Ünlü, 2004: 503).

Makbule Enver Hanım'ın bestekârların birçoğu ile meşk etmesi de kendisine mahsus bir tavır ile hem türkü hem de klasik eser okuma becerisi kazandırmıştır (Ünlü, 2004: 525-526).

Fikriye Şakrakeses'in almış olduğu müzik ve teganni dersleri ise kendisinin 1927 senesinde açılan TRT radyosunda yer almasını sağlamıştır (<http://www.feymag.com/Haberler/Detay/Kim/Muzigin-oncu-kadinlarindan-Fikriye-Hanim>). Fakat eserleri yoğun bir şan tekniği ile yorumlaması icrası sırasındaki telaffuzunun anlaşılmasında zorluk yaratmıştır (Bardakçı, 2017: 71).

Vedia Rıza Hanım'ın büyük pederinden görmüş olduğu musiki bilgisinin seviyesi ve kuvvetli bir nota bilgisine sahip olması kendisine radyoda birkaç ay içerisinde birkaç şarkı okumasıyla müzik camiasında yüksek bir mevki kazandırmıştır (Ünlü, 2004: 539).

Resmi bir kurum olan Konservatuvar'da şan eğitimi görmüş Akile Artun ise Türk müziği dersleri de almasının avantajı ile Şark musiki cemiyeti ve İstanbul radyosunda çalışma fırsatına sahip olmuştur. Ayrıca son derece zengin müzik birikimi ile konservatuvarın Türk musikisi icra heyetine ilk kadın sanatkar olarak kabul edilmiştir(www.turizmhaberleri.com/KoseYazisi.asp?ID=2148).

Müşerref Hanım da yeteneği ve aldığı eğitimi harmanlayarak zor olan gazel türündeki icraları ile ön plana çıkmayı başarmıştır. Bu açıdan yeteneğinin ve aldığı eğitimin, kendisine gazel okuyabilme yetisi kazandırması açısından ve kendisinin bu açıdan kıymetli sayılmasında rolü büyüktür (Ünlü, 2004: 531).

Taş plak geleneğinde kadın ses sanatçılarının müzikal kimlik ve müzikal gelişimlerine etki eden kültürel (soy, ırk, mensup olduğu aile, sosyal çevre, yaşam biçimi, gelenekler, dil, inanç) durumlarına bakıldığında ulaşılan bilgiler doğrultusunda bulgular yorumlanmıştır.

Çingene asıllı Nasib Hanım'ın verdiği tek konserde kendisinin yaşlı ve çirkin olmasından dolayı seyirci kitlesinden yükselen kahkahalar ve ıslıklar, Nasib Hanım'ın umduğu zaferi tutmasına mâni olmuştur. Kendisi sahne hayatı hariç dalkavukluk mesleğinde başarılı olmuş ve plak doldurmuştur. Bu yönde müzikal kimliği gelişmiş bir sanatçı olduğu söylenebilir. O dönemde bir kadının sesinin bütün gürlüğüyle yükselmesinin münasip görülmediği bilinmektedir. Fakat kendisi geniş bahçeli köşklere coşarak sesi ile öyle yüksekliklere erişmiş ki komşu köşklere gelip bahçe kapısına birikenler olmuş, "yaşa, varol" sesleri yükselmiştir (<http://earsiv.sehir.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11498/24383/0/01513512006.pdf?sequence=1>) Bu bilgilere göre Nasib Hanım'ın Çingene asıllı olmasının, kendisinin dalkavukluk mesleğini başarılı bir şekilde yapmasına imkân sağladığı düşünülmektedir.

Safiye Ayla'nın kökeni net bir şekilde bilinmemekle birlikte, kendisi bir röportajında Arap gırtlığına sahip olduğunu ve bunun kendisine icrasında avantaj sağladığını ifade etmiştir (Bardakçı, 2017: 24). Bazı Arapça eserleri de seslendirdiği göz önüne alındığında, kendisini Arap kültürüne yakın hissettiği anlaşılmaktadır.

Bulunduğu sosyal çevreler Safiye Ayla'nın müzikal kimlik ve gelişimine oldukça etki etmiştir. Darüleytam yılları, Musiki cemiyeti çevresi, bu anlamda önünün açılmasına vesile olan kurumlardır. Gazinolar, Turneler, Konserler ve Plaklar müzik hayatındaki aktiviteleridir. Safiye Ayla İstanbul'un o dönemdeki eğlence hayatına temas etmiştir. İstanbul Radyosunun faaliyete başladığı 1930'lardan itibaren programlar yapmış, sonra ağırlığı müzikhollere ve diğer musikili mekanlara vermiş ve radyodan ayrılmıştır (Bardakçı, 2017: 49). Çalışmış olduğu radyodaki sosyal çevreden oldukça yakınmıştır (Bardakçı, 2017: 191). Bu çevre sanatçının kişilik yapısına uymadığı için o kurumda çalışmayı belli bir süre sonra tercih etmemiştir (Bardakçı, 2017: 198). Bir röportajında radyoda bulunan sosyal çevresi hakkında şunları ifade etmektedir:

"Allah'a şükür ben hiç kimseyi kıskanmadım ama benim için arkadaşlarım çok şeyler yaptılar. Bir araya gelip "Onun çalıştığı yerde çalışmayalım" filân diye tröst yaptılar. Hepsi geçti. O günleri hatırlamak bile istemiyorum. Onlar bir aile içinde filân büyümüşlerdir. Ben ise yatılı okulda büyüdüğüm için hayat görüşümüz birbirine uymuyor" (Bardakçı, 2017: 186).

Oldukça mütevazı bir sanatçı kimliğine sahip olan sanatçının Zeki Müren'e yazdığı bir mektupta kendisi ile ilgili ifadesi şu şekildedir:

"Gençlik çağımda sahnelerde beni alkışlamaya koşan halka serbestçe selam dahi veremiyordum. Onlar beni şımartmak istediler fakat dünyada her şeyin fani olduğuna inandığım için şıarmadım. Daima benden üstün sanatkarlara hürmet göstermeyi unutmadım. Hala da sevgi tezahürleri beni sevindirir ama buna layık olmadığımı inanır utanırım" ((Bardakçı, 2017: 185).

Müzikal kimliğini ortaya koyan bir ifadesini ise İstanbul Radyosunda şu şekilde anlatmıştır:

"Mutluluğum daima fakirlerle beraber olduğum zamandır. İsterim ki sanatçı samimi olsun sanatında yapmacık yapmasın halkın önüne çıktığı zaman olduğu gibi görünsün yüreğini ortaya koysun taklitçi olmasın olduğu gibi görünsün" (Bardakçı, 2017: 247).

Safiye Ayla, müzikli bahçeler, müzikli kahveler, birahaneler, gazinolar, konserler, radyo, plaklar ve yurtdışı seyahatleri ile dolu bir hayat yaşamıştır. İçkili mekanlarda çalışmaktan memnun olmayan sanatçı, geçinebilmek için buna mecbur kalmıştır (Bardakçı, 2017: 148). Piyasada özellikle de gençlik senelerinde alaturka musikinin icra edildiği kalitesiz mekanlarda sıradan müzisyenlerle çalışmak, onlarla

dostluk etmek zorunda kalmıştır fakat solcu çevreden olan sevgilisi Naci Sadullah'tan sonra çevresinde artık sadece müzisyenler değil başka meslek gruplarının mensupları da (yazarlar, gazeteciler, şairler, romancılar, tiyatrocular, ressamalar ve daha birçok entelektüel) olmuştur. Safiye Ayla'nın ayrıca solcu çevresi ile olan yakınlığının, kendisinin kültürlenmesi ve entelektüel bir bakış açısına sahip olmasında önemli bir rolü olduğu söylenebilir. Gençlik senelerinin solcu çevresi ile kurduğu dostluğu anlatırken kendisi şunları ifade etmektedir:

"Ben öyle pek kültürlü tahsilli falan değildim fakat Babıâli'nin mensuplarından çok şeyler edindim. Kendimi onlar sayesinde geliştirdim" (Bardakçı, 2017: 123).

Entelektüel bir insan kadar ansiklopedik bilgiye sahip gerçek bir sanatkar olan Safiye Ayla üç vasıf olan his, duyu ve kültüre sahip olmuştur. Temiz ve düzgün Türkçe konuşan bir hanım olarak son derece akli başında, makul ve mantıklı düşünen, öğrenmeye merak duyan, okuyan bir hanım olmuştur ve entelektüellikte musiki camiasının üst sıralarında yer almıştır (Kayserilioğlu, 1951: 5-6).

Anjel Hanım ve Nezihe Hanım'ın kendilerini yetiştiren hocaları ile sahne ortamına adım atmaları ve müzik seyahatleri ve bu faaliyetlerdeki sosyal çevreleri ile kendilerinin olgun bir musiki terbiyesi alarak müzikal kimlik ortaya koymalarında ve müzikal gelişimlerinde oldukça etkili olduğu düşünülmektedir. O dönemde Panorama bahçesinde hanımlı bir saz heyeti ilk defa vazife aldığı zaman bu heyet arasında Anjel Hanım da nazarı dikkati çekmiştir. İstanbul saz sahnelerinde o dönem saz çalan yalnız piyanist Anjel Hanım bulunmuştur. Bu da kendisinin kıymetine en büyük delil olarak görülmektedir (Ünlü, 2004: 502-503).

Denizkızı Eftelya'nın babasının müzik ile ilgilenmesi ve yarattığı sosyal çevre ve müzik icra ortamları Denizkızı Eftelya'nın müzikal kimliğini şekillendirmiştir. Yaptıkları sandal gezileri ve içerisinde bulunduğu çevre kendisine Denizkızı lakabı kazandırmıştır. Eşi bestekar Sadi Işıl'ın ve eşinin sosyal çevresinin de kendisinin gelişiminde rolü oldukça büyüktür. İstanbul'u semt semt gönül gönül dolaşmasının, çevre yapması ve farklı ülkelere seyahat ederek oralarda konserler vermesinin, Denizkızı Eftelya'nın kendisini geliştirmesine katkı sağladığı düşünülmektedir. Atatürk ile görüşmesi, o çevreyi de teneffüs etmesi ve kendisinin huzurunda performans sergileme fırsatına sahip olması, sanatsal anlamda ilerleme kaydetmesine bir başka vesiledir. Kısacası musiki içerisinde doğup büyümesi ve

yalnızca musiki havası teneffüs etmesi başarılı bir sahne sanatçısı kimliğine bürünmesini sağladığı söylenebilir (<http://kadineserleri.org/wp-content/uploads/2018/08/2008-istanbul-temasa-hayatinda-kadinlar.pdf>).

Lale ve Nerkiş hanımların babasının kendilerine hem Batı hem de Türk müziği eğitimi alma imkanı tanınması, kendilerinin müzikal anlamda bir sosyal çevre edinmelerini sağlamıştır. Özellikle hocaları Udi Nevres Bey sayesinde musiki çevrelerinin geliştiği söylenebilir. Nerkiş Hanım'ın yazları yalısında haftada iki gün musiki meclisi düzenlemesi ve bu meclise bir çok önemli sanatkarın katılması, kendilerinin bu sosyal çevrede müzikal anlamda kültürlenme sürecinde olduğu ve bu musiki ortamlarının kendilerinin tanınmalarında önemli rolü vardır. Batı müziği eğitimi de aldıkları için o çevrenin insanları ile de iletişim içerisinde olmaları onların Türkiye'de ilk defa o zamanın ünlü piyanisti Voskovi ile kemancı Zirkin eşliğinde plaklara arya ve lied türlerini plaklara okumalarını sağlamış ve böylelikle iki müzik türünü de seslendiren iki hanım sanatçı olarak diğer kadın sanatçılardan ayrılmışlardır. Yalnızca musiki meclislerini ve plak doldurma işini tercih eden hanımlar sahne hayatı ve radyo çevresinden uzak kalmışlardır. Sadece doldurdıkları plaklarla tanınmalarına rağmen zamanın musiki çevrelerinde büyük ilgi uyandıran hanımlar, icraya önem veren, müzikal anlamda mütevazı bir yaşam sürme tarzını benimseyen sanatçı kimliği ile tanınmışlardır

(<http://www.turizmhaberleri.com/KoseYazisi.asp?ID=2437>).

Yahudi asıllı olan Madam Victoria Hazan'ın İzmir'de doğması ve Türkiye'de bulunarak bu sosyal çevreyi de tanınması kendisinin Yahudi müziğinin yanı sıra Türk müziği ile de ilgilenmesine yol açmıştır. Kültürel birikimi ve yetiştiği sosyal çevre seslendirdiği eserlerin türüne ve niteliğine yansımıştır. Kendisinin Yahudi asıllı olması ve o çevre içerisinde de bulunmasından dolayı onun Yahudi tapınağında şarkı söyleyerek ve ud çalarak konserler vermesi söz konusu olmuştur. Bulduğu çevrenin kendisinin kültürlenmesinde ve birçok dilde bestelediği eserleri seslendirmesinde etkili olduğu düşünülmektedir. Hem Geleneksel Yahudi Sefarad müziği hem de Geleneksel Türk müziği tarzında şarkı besteleyerek çok yönlü olan müzikal kimliğini ortaya koymuştur. Birleşik Kardeşler Yardımlaşma Derneği'nin üyesi olmuş, burada sık sık sahne almıştır. Etrafındaki görüştüğü yabancı saz sanatçıları ile Yahudi, İspanyol, Ermeni, Yunan ve Bulgarlar olarak, yeni bir dünya ortamında eski dünyanın müziğini çalanlar olarak bilinmektedir (Schlesinger, 1998).

Fikriye Şakrakes'in birçok çevresinin olması, kendisinin gazino, radyo ve halk konserleri vererek farklı alanlarda çalışabilmesinde ve operetler, sinema müzikleri, Türk müziği eserleri gibi birçok tür seslendirmesinde etkili olmuştur (<http://www.feymag.com/Haberler/Detay/Kim/Muzigin-oncu-kadinlarindan-Fikriye-Hanim>).

Mahmure Suat Hanım'ın kalbinde sönmeyen musiki aşkını İzmir'de sahneye çıkmakla dindirmesi ve o çevreye girmesi, kendisine kuvvet ve cesaret vermiş ve İstanbul'a giderek gazino saz heyetine dahil olmuştur. Bu çevre kendisinin müzikal anlamda gelişmesini sağlamıştır. Kendisi böylelikle münhasır bir çığırın kıymetli yorumcusu olarak ön plana çıkmıştır (Ünlü, 2004: 524-525).

Mahmure Handan Hanım da ilk defa İzmir'de sahneye çıkmış ve daha sonra İstanbul'a gelerek kısa bir müddet Kadıköy'ünde Mısırlıoğlu bahçesinde çalıştıktan sonra Belvü bahçesi saz heyetine dahil olmuş bu bulunduğu sosyal çevre kendisinin müzikal gelişimine etki etmiş ve bir çok mekanda sahne almıştır (Ünlü, 2004: 524).

Vedia Rıza Hanım plaklara okumadan önce radyo vasıtasıyla tanınmıştır. Radyodaki çevresinin bu sebeple kendisinin gelişmesinde katkısı olduğu söylenebilir. Yüksek meziyetini halka yalnız radyo vasıtası ile göstermeye başlamış daha sonra plaklara da okumuştur. Sahnede çalışmamıştır (Ünlü, 2004: 538-539).

Nedime Birses bir gramofon kumpanyasına müracaat etmeyi düşünmüş ve bir vasıta ile Parlefona tanıtılmıştır. Columbia firmasıyla çalışmaya başladıktan sonra farklı türlerde plaklar yapmıştır. Moda şarkıların yanı sıra taş plaklara Saadettin Kaynak'ın Erzincan Depremi ağıtlarını okuduğu gibi Beşiktaşlı Kemal ile "Pastırmacı Bakkal" gibi eğlenceli şarkılar, hatta saz eşliğinde gazeller okumuştur. Daha sonra sahneden çekilen Nedime Hanım sahne hayatından hiç memnun olmadığını ifade etmiştir. Kardeşi Münevver Birses Hanım da daha sonra sahne hayatından çekilen bir başka hanım sanatçısıdır (Ünlü, 2004: 532-533).

Süheyla Bedriye Hanım'ın dokuz senelik bir sahne hayatı olmuştur. İstanbul, İzmir, Ankara ve Anadolu'nun diğer muhtelif yerlerinde muhtelif saz heyetleri ile beraber bulunarak her tarafta takdirle karşılanmıştır (Ünlü, 2004: 537).

Akile Artun bir süre İstanbul Radyosu'nda çalışmıştır. Eşinin Şark hizmeti çıkınca Siirt'e taşınmaları kendisinin farklı bir çevreye gitmesine ve onu müzik çevresinden uzaklaştırmasına sebep olmuştur.

Siirt'te bulunduğu dönemde ortaokulda müzik öğretmenliği yapması onun eğitim alanında da kendini geliştirmesini sağlamıştır. Biçki dikiş dersleri de vermiştir. Hayatı boyunca içkili gazinolarda okumayı sürekli reddeden sanatçı, sadece hayır dernekleri yararına içkisiz yerlerde sahneye çıkmış ve ayrıca çok mazbut bir aile hayatı olmuştur. Türk Musikisine gönülden bağlı olanlar Akile Artun' u ancak radyoda ve İstanbul Konservatuvarı İcra Heyeti'nin aylık konserlerinde dinlemiş ve alkışlamışlardır. "Türk Müziği'nin ancak Konservatuarda icra edilebileceğine inanıyorum" diye ifade eden Âkile Artun'un neden diğer sanatkârlara benzemediği ve Türk Müziği'nde apayrı bir yeri olduğunun bir diğer sebebi de, sadece hayır kurumlarının değil, hayırlı gecelerin de gönüllü solisti olmasından kaynaklanmıştır (www.turizmhaberleri.com/KoseYazisi.asp?ID=2148).

SONUÇ

Taş plak dolduran kadın ses sanatçılarının müzikal kimlik ve müzikal gelişimlerine etki eden eğitim durumlarına bakıldığında kendilerinin farklı yollarla eğitim gördükleri ve farklı eğitim içeriklerine sahip oldukları söylenebilir. Genellikle birçoğunun, küçük yaşlarda kabiliyetlerinin ortaya çıkması ile birlikte müzik eğitimine ailelerinden teşvik alarak başladıkları, ilerleyen dönemlerde ise ekonomik durumlarının el verdiği ölçüde çeşitli ustalarla çalışarak kendilerini yetiştirdikleri görülmüştür. Birlikte çalıştıkları meşk ettikleri bestekâr ve üstatların üslûbunu benimseyerek dinleyiciye yansıtmışlardır. Bu da o dönemlerdeki okuyuş tavrının belirlenmesinde kendilerini önemli bir konuma getirmektedir. Bir sanatçı olarak besteci ile dinleyici kitlesi arasında icra ettiği sanat eseri ile önemli bir aracı, aktarıcı ve köprü rolü üstlenmişlerdir. Dinleyici üzerinde etki bırakan bu kadın sanatçılar, o dönemlerde gönüllere hitap ederek ön plana çıkmayı başarmışlardır. Bu açıdan Türk müzik camiasında müzikal kimliklerini ortaya koymalarında ve sanatçı rolünü üstlenerek örnek teşkil etmelerinde yeteneklerinin, almış oldukları eğitimlerin, kazandıkları tecrübelerin, oldukça önemli bir yer teşkil ettiği söylenebilir. Kadın ses sanatçılarının aldıkları eğitimlerin kendilerine farklı yönlerden katkı sağladığı görülmüştür. Örneğin Lale ve Nerkis hanımların aldığı eğitim kendilerine ses genişliği, tekniği ve üslubu kazandırırken, Safiye Ayla'nın tecvid ve mahreç eğitimi görmesi eserleri doğru diksiyon ve artikülasyon ile ifade ve telaffuz etmesine katkı sağlamıştır. Anjel Hanım'ın iyi bir şekilde nota eğitimi alması, kendisinin daha sonraki süreçte enstrüman çalmayı

başarmasına yol açmış, Müşerref Hanım'ın aldığı eğitim ise kendisine zor olan gazel türünü seslendirme becerisi kazandırmıştır. Akile Artun, Fikriye Şakrakses, Vedia Rıza Hanım, Hikmet Rıza Hanım gibi isimlerin ise aldıkları eğitimlerin, kendilerinin Mektepler, Cemiyetler ve Darüelhan gibi kurumlarda yer almalarına imkan sağladığı ve mesleki olarak kendilerinin önünü açtığı söylenebilir.

Taş plak dolduran kadın ses sanatçılarının müzikal kimlik ve müzikal gelişimlerine etki eden kültürel durumlarına bakıldığında ulaşılabilen bilgiler doğrultusunda kadın ses sanatçılarının özellikle sosyal çevrelerinin, yaşam biçimlerinin, soy ve ırklarının müzikal kimlik ve müzikal gelişimlerinde çok önemli bir yeri olduğu görülmüştür. İçinde buldukları sosyal çevre ve yaşam biçimleri, kültürel bakış açılarını etkilemiş, buna dayalı olarak müzikal kimlik ve müzikal gelişimlerini biçimlendirmiştir.

Safiye Ayla, Anjel Hanım, Denizkızı Eftelya, Lale ve Nerki Hanımlar, Fikriye Şakrakses, Mahmure Suat Hanım, Mahmure Handan ve Vedia Rıza Hanım gibi sanatçıların sosyal çevre ve buldukları sosyo-müzikal ortamların, kendilerinin kültürlenmelerinde, teşvik edilerek tecrübe kazanmalarında ve gelişerek ön plana çıkmalarında olumlu yönde etkili olduğu, Nasib Hanım'ın konserinde izleyici kitlesinin kendisinin yaşlı ve çirkin olmasından dolayı sergilediği tutumların ve bu sosyal çevrenin Nasib Hanım'ın sahne hayatında kendisini geliştirmesine olumsuz yönde etki ettiği ve tecrübe kazanmasına mani olduğu görülmektedir.

Akile Artun'un yaşam biçimi kendisinin içkili mekanlarda sahne almamasına sebep olmuştur. Bu da kendisinin sanat camiasında sadece seçkin ortamlarda bulunarak yer almasına yol açmıştır. Nedime Birses ve Münevver Birses kardeşlerin yaşam biçimleri ise kendilerinin bir süre sonra sahne hayatından memnun olmayıp bu camiadan çekilmesi ile sonuçlanmıştır. Bu durum kendi yaşamları açısından belki de olumlu düşünülse de sanat camiası açısından önemli değerlerin bu alandan uzaklaşması ve yetişecek olan kuşakların onların birikiminden yararlanamaması sonucunu doğurmuştur.

Nasib Hanım'ın Çingene asıllı olması kendisinin dalkavukluk mesleğinde başarılı olmasında etkili olmuştur ve kendisi bu yönde müzikal kimliği gelişmiş bir sanatçı olarak tanınmıştır. Safiye Ayla'nın kökeni net bir şekilde bilinmese de, kendisi Arap gırtlığına sahip olduğunu ve bunun kendisine müzikal açıdan avantaj sağladığını belirtmiştir. Kendisini Arap kültürüne yakın hisseden sanatçının bazı

Arapça eserlerini de seslendirmesi, onun müzikal kimliğine ve müzikal gelişimine etki etmiştir. Türkiye'de doğan ve bulunan Victoria Hazan'ın ise Yahudi asıllı olması kendisinin hem Geleneksel Yahudi Sefarad müziği hem de Geleneksel Türk müziği tarzında şarkılar besteleyerek kendisinin kültürlenmesinde ve çok yönlü olan müzikal kimliğinin biçimlenmesinde etkili olmuştur.

Genel olarak kadın sanatçıların eğitim durumlarının, sosyal çevrelerinin, yaşam biçimlerinin, soy ve ırk özelliklerinin kendilerinin müzikal kimlik ve müzikal gelişimlerinde oldukça etkili olduğu saptanmıştır. Yapılan bu çalışmaların geçmiş ve gelecek kuşaklar arasında bağ kurması açısından önemli olduğu düşünülmektedir. Bu görüşe dayalı olarak bu tür çalışmaların ve kadın sanatçılar üzerine daha özel araştırmaların artması ümit edilmektedir.

KAYNAKÇA

- Bardakçı, M. (2017). *Safiye*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Bilgin, N. (1994). *Sosyal Bilimlerin Kavşağında Kimlik Sorunu*, İzmir: Ege Yayıncılık.
- Bostancı, N. (1998). *Etnisite, Modernizm ve Milliyetçilik*, Ankara: Türkiye Günlüğü.
- Cebeci, S. (2010). *Bilimsel Araştırma ve Yazma Teknikleri*, (3. Basım). İstanbul: Alfa Yayınevi.
- Ceylan, T. (2011). *Toplumsal Sistem Analizinde Toplumsal Statü ve Rol*, Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Cilt. 15 Sayı. 1.
- Doğan, İ. (1998). *Sosyoloji Kavramlar ve Sorunlar*, İstanbul: Sistem Yayıncılık.
- Dönmezer, S. (1999). *Toplumbilim*, İstanbul: Beta Basım Yayım Dağıtım.
- Eren, E. (1991). *Yönetim ve Organizasyon*, İstanbul: İşletme İktisadi Enstitüsü Yayını.
- Fichter, J. (1994). *Sosyoloji Nedir*, (Çev. N. Çelebi), (2016). Ankara: Attila Kitabevi.
- Güney, S. (2012). *Sosyal Psikoloji*, Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.

- Karasar, N. (2009). *Bilimsel Araştırma Yöntemi*, (19. Basım). Ankara: Nobel Yayın Dağıtım.
- Kayserilioğlu, B. (1951). *Safiye Ayla*, İstanbul: Osmanbey Matbaası, Radyo Magazin Sanat Ansiklopedisi, Mart Ayı, Sayı 3.
- Kürkçüoğlu, F. (2004). *Kayıt Tarihimizin Serüveni*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, "Virgül" Aylık Kitap ve Eleştiri Dergisi, Sayı. 76.
- Meşe, G. (1997). *Yaşam Stilleri ve Kolektif Kimlik Etkileşimi Cumhuriyet Demokrasi ve Kimlik*, (Haz: N. Bilgin). İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Özdemir, E. (2010). *Kimlik Kavramı ve Teorik Yaklaşımlar*, Ankara: Eğitim Bilim Toplum Dergisi, 8 (32).
- Özgül, M. (2017). *Kolektif ve Bireysel Kimlikler Bağlamında Sosyal Bütünleşme*, Isparta: Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Sayı. 28.
- Sarı, G. Ç. (2013). *Osmanlı'dan Cumhuriyete Kadın Müzisyenler: Taş Plak Geleneğinde Lale ve Nerkes Hanımlar Cd'si*, İstanbul: Toplumsal Cinsiyet Dergisi, Sayı. 6.
- Schlesinger, M. (1998). *Victoria Hazan*, New York: Phonograph Records Co., Balkan Record Store, Global Village Music. (Cd Kitapçığı Kapak Bilgileri)
- Tok, N. (2003). *Kültür, Kimlik ve Siyaset*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Topses, G., Topses, M. D. (2010). *Toplum Bilime Giriş*, Ankara: Anı Yayıncılık.
- Ünlü, C. (1991). *Sözlü Taş Plaklar*, İstanbul: İletişim Yayınları, Aylık Ansiklopedik Dergi "Tarih ve Toplum" Ekim Ayı, Cilt. 16 Sayı. 94.
- Ünlü, C. (2004). *Git Zaman Gel Zaman Fonograf Gramofon Taş Plak*, İstanbul: Pan Yayıncılık
- Yıldız, İ., Gelmez, A. (2014). *Sosyal Psikoloji*, Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Yörükkan, T. (2006). *Alfred Adler Sosyal Roller ve Kişilik*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

İnternet Kaynakları

<http://www.turkishmusicportal.org/tr/turk-muzigi-tarihi/turk-ses-kayit-tarihi> (Erişim tarihi: 14.06.2019).

<http://www.feymag.com/Haberler/Detay/Kim/Muzigin-oncu-kadinlarindan-Fikriye-Hanim> (Erişim tarihi: 16.06.2019).

www.turizmhaberleri.com/KoseYazisi.asp?ID=2148 (Erişim tarihi: 20.03.2019).

<http://earsiv.sehir.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11498/24383/001513512006.pdf?sequence=1> (Erişim tarihi: 16.06.2019).

<http://kadineserleri.org/wp-content/uploads/2018/08/2008-istanbul-temasa-hayatinda-kadinlar.pdf> (Erişim tarihi: 16.06.2019).

<http://www.hurriyet.com.tr/gramofondan-cdye-lale-nerkis-hanimlar-39040212> (Erişim tarihi: 16.06.2019).

<http://www.turizmhaberleri.com/KoseYazisi.asp?ID=2437> (Erişim tarihi: 22.03.2019)

**BAROK DÖNEM KLAVYELİ ÇALGI ESERLERİNİN
GÜNÜMÜZ TEKNİKLERİ İLE PİYANO ÜZERİNDE İCRASI
ÜZERİNE BİR DERLEME**

**A Complation on The Works of The Baroque Period Keyboard
Instruments Performance Techniques on The Piano**

DOI NO: 10.36442/AMADER.20191055040

Beril ÖZYAZICI¹

Özet

Bu çalışma, ülkemizde pek sık rastlanılmayan klavikord, virginal, spinet ve klavsen gibi barok çalgıların hem tanıtımına hem de teknik özelliklerine yönelik bilgiler içermektedir. Barok Dönem'in gözde çalgısı olan klavsen için yazılmış eserler halen çalınmakta olsa da, günümüz piyanosunda sadece çalış tekniği bakımından klavsen ile benzerlik göstermektedir. Bu sebeple hazırlanan çalışma içerisinde teknik bağlamda klavsen ve dönemindeki benzerlerinin yapılarına, dönem içerisinde kullanımlarına ve eserlerinin günümüzde nasıl ve ne şekilde yöntemler kullanılarak çalınabileceklerine dair bulgulara açıklık getirilmek istenmiştir.

İlk olarak çalgıların tanıtımına yönelik görseller ile desteklenen açıklamalara yer verilmiş, bu görsellerdeki çalgıların özellikleri detaylı olarak açıklanmıştır. Virginal, spinet ve klavikord gibi klavsen ve piyanonun öncüleri olduğu bilinen çalgıların açıklamaları ile başlayan çalışma, sonrasında kilise orgu ve klavsenin tanıtımını içermektedir.

Açıklamaların ardından bu çalgıların eserlerine ve tekniklerine değinilmiş, günümüzde piyano ile icra edilen eserlere yönelik bir takım çözüm önerilerinden bahsedilmiştir. Elde edilen bulgular ise bir tablo oluşturulup çalışmanın sonuna eklenmiştir.

Anahtar Sözcükler: Barok Dönem, Klavsen, Klavyeli Çalgılar, Teknikler.

Abstract

This study includes information about both the technical features and the introduction of baroque instruments such as clavicord, virginal, spinet and harpsichord, which are not common in Turkey. Although the works written for the harpsichord, which is the favorite instrument of the Baroque Period, are still being played, they are similar to the harpsichord in today's piano. For this reason, it was aimed to clarify the structure of the harpsichord and its similarities in the technical context, their usage in the period and how and how their works can be played by using today's methods.

¹Doktora Öğrencisi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzik Anasanat Dalı, berilozyazici@gmail.com

Firstly, the visuals for the promotion of the instruments are supported with explanations and the characteristics of the instruments in these visuals are explained in detail. Beginning with the explanations of instruments known to be pioneers of harpsichord and piano such as virgin, spinet and clavichord, the study includes the introduction of church organ and harpsichord.

After the explanations, the works and techniques of these instruments were mentioned and some solutions were suggested for the works performed with piano. The findings obtained were added to the end of the study.

Keywords: *Baroque Period, Harpsichord, Keyboard Instrument, Techniques.*

GİRİŞ

Rönesans'ın son döneminde çalgılar da, çalgılar için yazılan müziğin tekniği de gelişme içerisindeydi. Thomas Weelkes, Morley'nin izinden yürüyerek canlı bir armoni yapısı oluşturdu ve şarkıladığı şiirin konusunu müziğinde resmetti. Morley ve Weelkes İtalyan “fa-la” nakaratını İngiliz madrigaline uyarlamışlardı. Sokak satıcılarının bağırması bile bu madrigallere renk katmıştır. Orlando Gibbons, klavyeli çalgılar ve konsortlar için yazdığı parçalar kadar madrigal ve motetleriyle de ünlenmiştir (İlyasoğlu, 1999: 22).

Rönesans'ta çalgıların teknik ve mühendislik açısından gelişim göstermeleri, Barok Dönem'in müziğine ajilite (hız) ve yeni armoniler (kadanslar, kontrpuan içerisindeki gelişimler, süslemeler) katmıştır. Bestecilerin klavyeli çalgılara olan ilgileri, çok sesli yapılarından kaynaklanmaktaydı. Bu nedenle klavyeli çalgılarda çok fazla çeşitlilik ve gelişim görülmeye başlanmıştır. Virginal, spinet, ve klavsen gibi mızrap sistemine sahip çalgılar ve piyanonun atası olan klavikord, bu dönemde oldukça fazla kullanılmaktaydı. Spinet ve Virginal, boyutsal açıdan, klavsen ve klavikorda göre çok daha küçüktü. Bu çalgıların ses renklerine benzemekle birlikte sadece tuşe açısından aralarında boyut farklılıkları vardı (Boult, 1939: 74).

Klavyeli çalgılar, Barok Dönem'de “telli klavyeliler” olarak adlandırılmaktaydı. Mekanizmaları, çok fazla parça içermemekle birlikte genel olarak bir telin çekilmesi üzerine kuruluydu ve bu mekanizmanın hareketi sesin çıkmasını sağlamaktaydı. Tel, bir vida yardımı ile tuşe mekanizmasına bağlanırdı. Bu mekanizma, ağaç gövde üzerine sırası ile yerleştirilir ve “telli klavyeli” çalgının ana tuşe sistemini oluştururdu. Tellerin yapısı oldukça esnek olduğundan,

kurulan mekanizmaya teli çekecek olan mızrap oldukça dikkatli bir şekilde yerleştirilirdi. Böylece çalgının tel yönünden zarar görmemesi sağlanırdı (Cooper, 1958: 178).

Yukarıda bahsedilen bilgiler doğrultusunda, bahsedilen çalgıların türleri çalışmanın devamında detaylı bir şekilde anlatılmıştır. Anlatılan çalgılardaki yapısal farklılıklar da kaynaklar doğrultusunda incelenmiş, dönemlerindeki özelliklerden bahsedilmiştir.

Virginal, Spinnet ve Klavikord

Rönesans Barok Dönemi'nde özellikle bu iki özel tipte çalgı, çoğunlukla yapıları ve boyutları dolayısı ile evlerde bulunmaktaydı. Ses renklerindeki yapısal zayıflık ve çalma kapasiteleri tarafından o dönemde dahil besteciler tarafından çok tercih edilmese de genellikle ilk öğrenim ve üretiminin diğer çalgılara oranla daha kolay olması sebebi ile çokça bulunmaktaydı. Sesi psalterion denen antik dönem çalgısına oldukça yakın olan ve tatlı bir tınıya sahip olan bu çalgının günümüzde neredeyse eserlerini bulmak imkansız hale gelmiştir. Elbette oktav yapısı dikkate alındığında piyano veya kendi döneminin gözde çalgısı olan klavsenin bazı eserlerinin çalınabilmesi mümkündür. Ses frekans değerleri bakımından oldukça net olan bu çalgının bir diğer özelliği de günümüzdeki akort frekansları gibi oranlı bir frekansa sahip olmasıdır. Elbette dönemi düşünüldüğünde tüm sesler daha pes yapılarda akortlanmaktaydı fakat çalgının renkleri bakımından tınısal yapısı oldukça dikkate değer bir frekans bütünlüğüne sahipti (Cooper, 1958: 178).

12. yüzyılda Asya'dan gelme iki çalgı, timpanon ve psalterion, klavsen ailesinin ve piyanonun kökenini oluşturmaktadır. Psalterion, tellerin çekilmesi yoluyla, mızrapla çalınan bir çalgıdır. Günümüz çalgılarından olan kanun, bu çalgının gelişmiş bir şeklidir. Timpanon, teller gerili tahta kutudur ve bu tellere tahta tokmaklarla vurularak ses üretilir. Tük müziğindeki santur'un atasıdır. Çalgıların telleri sayısında tuşlar eklenerek klavye mekanizması oluşturulmuş, böylece timpanon klavikord'a, psalterion da spinet'e dönüşmüştür. Klavsen, virginal, spinet, klavikord gibi klavyeli çalgılar, bazı yörelerde birbiriyle karıştırılmıştır. Klavikord, titreşime dayanan, parmakla tuş üstündeki dokunuşun duyarlılığına göre ses üreten bir çalgıdır. Bu nedenle iyi ailelerin genç kızları, zamanında

klavikorddaki titreşim yeteneklerine, dokunuşlarının hassasiyetine göre değerlendirilmekteydi (İlyasoğlu, 1999: 22).

“Genelde kanat şeklinde, klavyeye eğik bir açıyla yerleştirilmiş tek bir dizi tel ile, klavsenin küçük bir şekli olan çalgıya spinet adı verilmiştir. Kanat şeklindeki yapısı ile spinetin 16. yüzyılda İtalya’da ortaya çıkmış olduğu düşünülmektedir; daha sonra Fransa ve İngiltere’de tanınmıştır. Spinetler, daha büyük ve daha pahalı klavsenlerin yerine geçmiş, 17. ve 18. yüzyılların sonlarında, özellikle İngiltere’de çok sayıda yapılmıştır. Gövdeleri genellikle çok işlemeli ve süslüdür. Spinet ismi Latince “Virgo” (diken) türetilir, bu isim zamanında ipleri tıkayan minik tüyler veya deri eklenti dolayısı ile verilmiştir. Modern kullanımda “spinet” genellikle kısa bir dikey piyano biçiminde ifade edilir (Tikkanen, 2006: 72).”

Resim 1. Spinet Örneği



“Virginal, en yaşlı üye olabileceği düşünülen klavyeli çalgı ailesinin bir üyesidir. Adını Latin “Virgo” (çubuk) kelimesinden alır, krikolara veya anahtarların uçlarına dayanan ve toplama mekanizmasını tutan tahta millere dayanır. Klavsen ve spinet’in aksine, çalgının tek dizi telleri klavyeye neredeyse paralel bir şekilde gider. Çalgı, klavyesiyle dikdörtgen şeklindeki kasanın ön tarafına veya diğer tarafına yerleştirilen, ipin toplama noktasındaki değişiklik nedeniyle farklı ton renkleri elde edilir. Genellikle çokgen şekilli İtalyan virginalleri, klavyenin merkezi olarak yerleştirilmesindeki dikdörtgen Flaman ve İngiliz virginalerinden farklı olarak karakteristik yumuşak bir ton ürettiyordu. Küçük

olanlar daha yüksek bir perdede çalınır ve bazen büyük virginalin tuşlarının üzerine monte edilirdi, böylece bir çalıcı her ikisini de kontrol edebilme olanağı yakalardı. Virginaller, 16. ve 17. yüzyıllarda İngiltere’de oldukça popülerdiler. 17. yüzyıldan kalma Fitzwilliam “Virginal Book”, İngiliz repertuarının özelliklerini taşıyan parçalar içermektedir. Virginaler sıklıkla resimler, iç kaplamalar ve oymalar ile süslenmiştir” (Clutten, 2005: 6).

Resim 2. Virginal Örneği



Bu iki çalgı (spinet ve virginal) genel bir anlamda, psalterion ve benzeri telli çalgılardan geliştirilerek, mobilya eklentisi ile ve mekanik bir düzen üzerinde üretilmiştir. Özellikleri bakımından çok fazla tuş sesi ve çekme-itme gürültüleri yüzünden Barok Dönem orkestralarında kullanılmamak ile birlikte sadece günümüz kayıtlarına dayanarak anonim şarkılar ve parçaların çalındığı söylenebilir. Özellikle yapı bakımından virjinyal, epinete oranla daha modern bir ses yapısına sahiptir. Çalgının en büyük sorunu akort edilmesinin ardından doğrudan frekansların yapım mekaniğine göre düşmesidir. Bu düşme sonucunda herhangi bir çalgıya eşlik etmesi esnasında oldukça disonans tımlayabileceğinden dolayı, besteciler bu çalgı için sadece solo eser vermeyi tercih etmişlerdir. Kapsberger gibi Rönesans Çağı Barok Dönem bestecileri, bu çalgı için bazı eserler yazmışlardır (Cooper: 1958: 178).

“Genel bağlamda, bu iki çalgının hemen ardından geliştirilen klavikord, bu çalgılardan farklı olarak daha keskin bir sese ve daha

akortlanabilir bir mekaniğe sahipti. Hatta klavikord mekaniği günümüz piyanolarında geliştirilerek kullanılmış ve piyanonun icadında da öncü bir güç olmuştur. Klavikord, boyutları bakımından değişkenlik gösteren fakat çoğunlukla virjinyal gibi kolay taşınabilir halde üretilen bir çalgıydı. Klavye ses genişliği bakımından oldukça dar olan klavikord, döneminde bazı besteciler tarafından tercih edilmiş, aynı zamanda klavsen için yazılan eserlerin çoğunu da seslendirmek için zaman içinde kullanılmıştır (Schott, 2004: 595).”

Açıklanan çalgıların Barok Dönem’de oldukça ön planda olduğu kaynaklar doğrultusunda anlaşılmaktadır. Bu çalgılar, günümüzde çok fazla kullanılmamakla birlikte eğitim veren kurumların çalgı arşivlerinde de çok fazla bulunmamakta, fakat yazılmış olan eserleri piyanoda icra edilmektedir. Ses renklerine örnek teşkil etmesi düşünülerek, bir sosyal paylaşım sitesinden alınan örnek kayıtlar çalışmanın sonuna eklenmiştir.

Resim 3. Klavikord Örneği



Yukarıdaki şemada klavikordun günümüz piyano mekaniğine bir miktar yakın olduğunu üzerindeki yapılandırmadan anlaşılmaktadır. Elbette günümüz piyano mekaniği yapısal bakımdan bir mühendislik harikası olmak ile birlikte, dikey ve yatay olarak iki farklı yapıya sahiptir. Konsol piyanolarda dikey hatlı, konser piyanolarında ise yatay hatlıdır.

Günümüzde oldukça eski halleri ile bulunan klavikord, ses renkleri bakımından bazı zamanlar bozuk tınılara sahip olsa da akort sistemi bakımından diğer anlatılan çalgılara göre daha rahat bir sisteme sahiptir. Aynı zamanda ses rengi bir elektronik çalgı gibi çıkmak ile birlikte pedal sistemine sahip değildir. Ses genişliği genellikle 4 oktav olmak ile birlikte, virjinyal ve epinet ile bu bakımdan benzerlik göstermektedir. Aynı zamanda klavikord klavyeli çalgıların ilk örneklerinden biri olarak daha sonrasında gelen bir çok aynı aileden çalgıya önderlik etmiştir. Bas sesleri Theorba gibi, ince sesleri ise kendisinden yüzyıllar sonra ortaya çıkan synthsizer ile benzerlik göstermektedir. Kaynakça bölümünde klavikord sesi örneği için bir paylaşım sitesinden örnek verilmiştir. Aynı zamanda verilen tanıtım videosundan yola çıkılarak, Klasik Dönem’de de W.A.Mozart gibi besteciler tarafından kullanıldığı anlaşılmıştır (Boult, 1939: 74).

Org ve Klavsen

“Barok Dönem’de özellikle çokça tercih edilen org ve klavsen, hem ses genişlikleri hem de yapıları bakımında döneminin iki gözde çalgısı durumundaydı. Özellikle kiliselerde gösterişli orglar özel günlerde, ayinler de kilise konserlerinde halkın ilgisini çekmekteydi. Taşınabilirliği söz konusu bile olamayacak olan bu çalgı türü, günümüzde halen en büyük çalgı sınıfındadır. Özellikle Almanya’da kalite bakımından çok iyi seviyelerde orglar kullanılmakta ve org virtüözleri bu enstrümana eserleri ile can vermekteydi. Boyutları konusunda ise, kilisenin mihrabının neredeyse tamamını kaplayan ve hatta katedral boyunca tüp mekanikleri ile sıcak hava boruları bulunan bu canavar, döneminin en büyük org ustası J.S.Bach tarafından eser yönünde doruk noktasına taşınmıştı. Kendisine özgü kontrpuan ve armoni tekniğini dini yönü ile birleştiren dahi besteci, günümüzde dahil olmak üzere unutulmaz eserleri bu çalgı için yazmıştır. En ünlü eserlerinden birisi “Toccata & Fugue in d minor” olarak neredeyse herkesin hafızasına kazınmıştır (Cooper: 1958: 179).”

Resim 4. İki Farklı Org Örneği



Org yapısı bakımından günümüzde de halen en güçlü çalgı olma özelliğini göstermektedir. Özellikle bazı orgların 30.000 ve daha fazla tüpü bulunmakta, çıkardığı ses ile Tanrı'ya ulaşma amacı güdülerek inşa edilmiştir. Barok Dönem orglarının genel özelliklerinden birisi de çalgının süslemeleridir. Etrafında sayısız heykel, renk ve doku kullanımı ile başlı başına bir sanat eserine dönüştürülen bu çalgı, genellikle 3 klavyeli ve 2 oktav ayak klavyesine sahiptir. Ayaklar ile çalınan kısımda oldukça kalın ve en güçlü sesler bulunmaktadır (Boult, 1939: 75).

Cooper'ın kaynağından yola çıkarak, orgun her klavyeden ayrı ses renklerini çıkarma özelliğine sahip olmasından, bestecilerin gözde çalgılarından biri olduğu söylenilebilir. Aşağıda basit bir tablo ile org mekaniğinin ne şekilde işlendiği görülmektedir.

Resim 5. Org'un İç Mekanizması



“Orglar tüplere bağlı sayısız valf, ventil ve sıcak hava boruları bulunmaktadır. Aynı zamanda eski dönem orgları buhar gücü ile çalıştığından dolayı valf ve piston mekaniği bu çalgının nüans yapmasına da olanak sağlamaktaydı. Bu sebep ile sürekli gelişim göstermesi de kaçınılmaz olan org, kendi ses renklerine klavye altında veya üstünde bulunan tuşlar ile sahipti. Orta klavye genellikle normal sesler, üst klavye tiz ve keskinler, alt klavye orta-baslar ve en sonda da ayak klavyesi en güçlü kalın sesleri barındırmaktadır. Üst düzey virtüözler, Bach’ın eserlerini seslendirmek için uzun süreli çalışma yapmakta ve odak seviyelerini en üstte tutmaktadırlar. Bunun sebebi Bach’ın eserlerinde hem eller hem de aynı anda ayaklar kontrpuantal hareketler yapmaktadır. Böylece neredeyse çalıcının her uzvu ayrı bir ses için bir noktaya yetişmek zorunda kalmaktadır. Kaynakça kısmında org için bir ses kaydı örneği verilmiştir” (Cooper: 1958: 179).

Schott’a (2002) göre; org kadar ünlü diğer bir çalgıda klavsendir. Özellikle ses rengi ve akort sistemi bakımından birçok besteci tarafından Barok Dönem ve Klasik Dönem başlarında oldukça tercih edilen bu çalgının her ülkeye göre çeşitli mobilya, desen ve tasarımları mevcuttu. Alman klavsenleri, küt hatlı ve 3 klavyeli, Fransız klavsenleri uç kısımları daha yatay, İtalyan klavsenleri ise daha keskin ve küçük bir yapıya sahipti. Hepsinin ortak özelliği ise tampere sistemine göre dönemlerinde akort edilebilmesi ve nüans kapasitelerinin olmamasıydı. Özellikle tampere sistemindeki akort

kolaylığı sebebi ile, birçok besteci eserlerinin çoğunu o dönemde klavsen için bestelemişlerdi. Aynı zamanda bu çalgı taşınabilir ve estetik görüntüsü ile aynı zamanda ses renk uyumu sayesinde orkestra eserlerinde de yine besteciler tarafından oldukça sık kullanılmıştır. En çok solo klavsen eseri Alman besteciler tarafından müzik literatürüne katılmış, aynı zamanda kendinden önceki çalgılara göre daha geniş ses aralığına sahip olması dolayısı ile eşlik çalgılarının başında gelmiştir.

Resim 6. Çift Klavyeli Klavsen Örneği

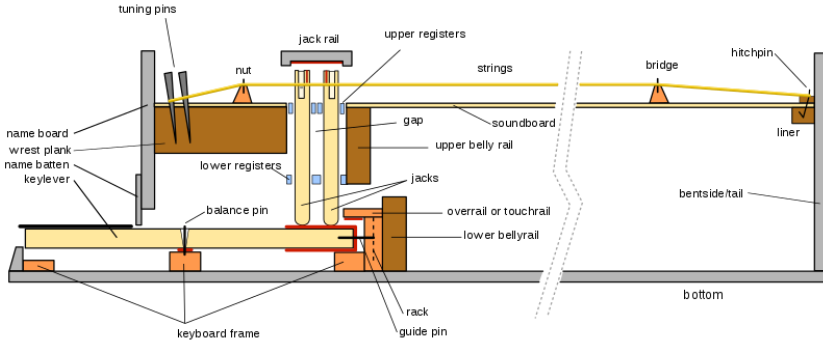


Yukarıda verilen resim örneğinde görüldüğü gibi 2 klavye barındıran klavsenlerde mevcuttur.

“Genellikle Fransız klavsenlerinde 2 klavye bulunmaktaydı. Ses gücünü iki katına çıkaran bu klavye mekaniği sayesinde oldukça duyulabilir olan bu çalgı, aynı zamanda pedale isminde bir sağda ya da solda bulunan çekme koluna sahipti. Bu kol sayesinde çalgının eser sonunda sesinin uzaması sağlanmakta ve tınısının yavaş bir şekilde kaybolması gerçekleştirilmekteydi. Nüans kapasitenin olmamasının yanında aynı zamanda seslerin süreleri ise oldukça kısaydı. Mızraplı mekaniği yüzünden seslerin uzamaması, bestecileri bu çalgı için yazdıkları eserlerde oldukça fazla artikülasyon kullanmaya itmiş ve hatta bir sesi birkaç ölçü boyunca uzatmak için trill kullanmaya zorlamıştı. Görüntü bakımından kimi klavsenler başlı başına bir sanat eseri türündedir. İşlemeleri, üzerlerindeki resimleri ve mobilya tasarımlarındaki ihtişam dolayısı ile özel klavsenler bu gün müzelerde saklanmaktadır. Bach’ın kendi klavseni ise Almanya’da yaşadığı evde bulunmakta ve ziyaretçiler tarafından görülmektedir (Boult, 1939: 75).”

Cooper'a (1958) göre; klavsen, piyanonun icadına kadar ve Klasik Dönem'in başlarında oldukça sık kullanılmaktaydı. Besteciler yazdıkları eserleri klavsen ile ses genişliğinden dolayı rahatlıkla çalabilmekte ve konser salonlarında konser verebilmekteydi. Fakat çalgıdaki teknik eksiklikler dolayısı ile piyanonun icat edilmesinden bir süre sonra gözden düşmeye başlamış ve yerini piyanoya bırakmıştır. Sanıldığı gibi piyanonun atası değildir. Bazı kaynaklar ve çevreler piyanonun atası olduğunu söylese de mekanik özellikleri bakımından piyanonun atasının klavikord olduğu bilinmektedir. Klavsen mızraplı ve iğneli bir mekanîge sahip olduğundan dolayı telli çalgıların seslerini anımsatmaktadır. Özellikle seslerin uzamamasının sebeplerinden birisi de, mızrabın çektiği telin çok uzun süre titreşmemesi, bu sebeple çalgının ses uzunluk kapasitesinin düşmesiydi. Aynı zamanda nüans eksikliği de yine mızrabın çok şiddetli veya çok hafif bir çekiş yapamaması kaynaklıdır. Aksi durumda telin kopma riskinin artması göz önüne alınarak üretimine göre en yüksek ses tercih edilmiş ve mekanikleri bu sisteme göre üretilmiştir.

Resim 7. Klavsen Tel ve Tuş Mekanizması



Çalışmanın Amacı

Çalışma içerisinde, farklı kaynaklara başvurularak elde edilen bilgiler doğrultusunda, çalgıların ses renklerinin, tuşe farklılıklarının ve iç mekaniklerinin ortaya çıkması sağlanmaya çalışılmıştır. Yapısal olarak birbirlerinden farklı olan klavsen, klavikord, spinet ve virginal'lerin, dönemlerinde nasıl kullanıldığı, daha sonraki yıllarda neden piyanoya göre daha geri planda kaldığının ortaya çıkarılması

amaçlanmıştır. Günümüz piyano tekniğinde ve ses renginde, çalışma içerisinde bahsedilen çalgılar için yazılmış eserlerin ne şekilde çalınacağına dair bir fikir oluşturulmak istenmiştir.

YÖNTEM

Bu çalışma, Barok Dönem çalgıları üzerine yapılan kaynak araştırması ve kaynaklara dayalı olarak çalışma içinde geçen çalgıların yapıları üzerine bir derleme ile oluşturulmuştur. Araştırması yapılan her çalgının önce kaynaktan alınan bilgiler ile tarihsel açıklaması yapılmış, sonrasında çalgının ve elde edilen mekanizmalarının görsellerine yer verilmiştir. Ayrıca araştırmalar sonucunda açıklamaları yapılan çalgıların kayıt örnekleri çalışma sonuna linkler aracılığı ile eklenmiştir.

BULGULAR VE YORUM

Elde edilen bilgiler ışığında elde edilen bulgular aşağıda verilmiştir.

* Yapısal olarak tüm çalgılarda tek yada iki klavye gözlemlenmiştir. Bahsedilen çalgılar için yazılan eserlerin, günümüz piyanosunda daha farklı bir ses gücü ile çalınması gerektiği düşünülmektedir.

* Spinete ve Virginal, dönemlerinde ses rengi bakımından klavsene göre çok daha zayıftır. Bu sebeple çalgıların solo bir çalgı olarak kullanıldığı saptanmıştır. Piyano ise ses gücü bakımından oldukça yüksektir ve spinete ile virginal için yazılan eserlerin icra edilmesi istenilirse, bu iki çalgının tuşe ile mekanik yapıları göz önüne alınması gerektiği düşünülmektedir.

* Her çalgı, Barok Dönem'in sanatsal görüntüsünü barındırmaktadır. Gösterişli resimler, renklerin yoğunluğu ve mobilyalarındaki tasarımlar oldukça gösterişlidir. Piyano ise diğer çalgılara göre sadece tasarımsal açıdan estetik bir yapıya sahiptir. Geniş gövdesi ile spinete, virginal ve klavikord'dan daha yüksek bir tınıya ve pedalları sayesinde çok daha geniş akorların oluşturduğu armonilere erişebilmektedir.

*Çalgıların, eseri icrası sırasında notasyonlardaki süslemelerden yardım aldıkları anlaşılmıştır. Örnek olarak klavsen ve diğer klavyeli çalgıların (org hariç) sesleri fazla uzatamamalarından

dolayı çeşitli artikülasyonlar (prall, trill ve mordente) sayesinde bu eksikliklerini giderdikleri ortaya çıkmıştır. Piyanoda bu çalgılar için yazılmış eserlerin icrası sırasında karşılaşılan artikülasyonların, mümkün olduğunca melodi içerisindeki yerlerine göre belirli bir sistemde (ritimsel kalıplama, armonik uyum değerlendirilmesi) ile yapılması gerektiği düşünülmektedir.

* Spinete, Virginal ve Klavsen için yazılmış olan eserlerde, piyanonun sustain (uzatma) pedalının kullanılmaması gerektiği anlaşılmıştır. Çalışma içerisinde bahsedilen çalgıların seslerinde uzama yeteneği fazla bulunmadığından, eserlerindeki (varsa) kontrpuan hatlarının oluşturduğu armonik düzenin, piyanonun uzatma pedalı ile birbirine karışarak disonans (uyumsuz) bir tını oluşturabileceği saptanmıştır.

* Yapısal bağlamda her çalgı, tel sistemi yönünden (klavikord haricinde) mızraplı ve iğneli bir mekaniğe sahiptir. Bu sebeple çıkan ses renkleri sürekli olarak keskindir. Mızrapları ve mekanik sistemleri doğrultusunda nüans yönünden oldukça zayıftırlar. Piyano da ise bu mekanik sistemin aksine, sesi bir çok şekilde düzenleyen farklı iç aksamlar bulunmaktadır. Bu sebeple, piyanoda eserlerin icra edilmesi sırasında, orta kuvvette çalınırken seslerin net bir şekilde duyulmasına özen gösterilmelidir.

Ülkemizde piyano eğitiminde Barok eserler sıklıkla kullanılmaktadır. Bu eserlerde dönemin özelliklerine yakın ses renkleri elde edebilmek için nota değerleri üzerinde belirli bir süresel değer değişimi sadece yorumsal olarak uygulanmakta olup, eseri çalışacak kişinin eserin bestecisi hakkında bilgi düzeyine göre bir performans değerlendirmesi yapılmaktadır. Bu öğelerin bir arada kullanılması için üç ana başlık düşünülmüştür;

- * Eğitim veren kişinin tarihsel bilgisi
- * Eğitimi alan kişinin teknik seviyesi
- * Teknik seviyeye göre seçilmiş Barok eser

Her öğenin birleşmesinden sonra deşifre yapılması esnası da dahil olmak üzere dönemin çalgılarının tüm teknik özelliklerinin kullanılmasına özen gösterilmesi gerektiği düşünülmektedir. Eserin çalışılmaya başlanmadan önce tüm artikülasyonlarının incelenmesi çalışmaya başlayacak kişiye oldukça yardımcı olabilmektedir. Artikülasyonların eserin hızına göre farklı şekillerde (yavaş başlayan

triller, geniş mordente ve prall'lar) yapılabileceğinin hesaplaması, yapılacak olan analiz sonucunda ortaya çıkabilmektedir.

Öneriler

Barok Dönem'in müzikal düşünceleri ve karakteristik yorumculuğu, günümüzde ancak o dönemde bulunan çalgıların yapısını bilmek ve eserlerini tanımak ile oluşturulabilir. Bu sebeple müzik eğitimi veren profesyonel (konservatuvarlar, eğitim fakülteleri) ve amatör eğitim veren (müzik kursları veya bireysel ders) kurumlarımızda müfredatlarında belirlenmiş olan Barok Dönem eserlerinin çalışacak kişilere analiz ettirilerek ve dönem çalgılarının yapısal farklılıklarının eğitim veren kişi tarafından açıklanmasının uygun olacağı görüşü çalışmanın kapsamında düşünülmüştür.

KAYNAKÇA

- Boult, A (1939), *Music: Its History and Enjoyment*, Londra: İngiltere, Odhams Press L.T.D.
- Clutten, C. (2005), *Encyclopedia Britannica*, Oxford: İngiltere, Oxford University Press
- Cooper, M. (1958), *The Concise Encyclopedia of Music And Musicians*, New York: U.S.A., Hawtorn Books INC.
- İlyasoğlu, E. (1999), *Zaman İçinde Müzik*, İstanbul: Türkiye, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş.
- Schott, H. (2002), *Playing the Harpsichord*, New York: U.S.A. Dover Press Association
- Schott, H. (2004), *Early Music The Clavichord Revial*, Oxford: İngiltere, Oxford University Press
- Tikkanen, A. (2006), *Encyclopedia Britannica*, Oxford: İngiltere, Oxford University Press

İnternet Kaynakları

Ses Kayıt Örnekleri

<https://www.youtube.com/watch?v=Tv6q39gJLcg>

Virginal Tanıtım Videosu

<https://www.youtube.com/watch?v=gFAOGVutqzI>

Spinete için Anonim bir eser kaydı

<https://www.youtube.com/watch?v=8uMLm3MFNxY>

Klavikord Tanıtım Videosu

<https://www.youtube.com/watch?v=ZdCuA7SbzaM>

Charlie Brusquini – Bach g minor Fugue (Official Site)

**BİLİM VE SANAT MERKEZLERİ MÜZİK ALANI
ÖĞRENCİLERİN MÜZİK KAVRAMINA YÖNELİK
ALGILARININ BELİRLENMESİ: BİR METAFOR ANALİZİ
ÇALIŞMASI (*)**

**Determination of Science and Art Centers Music Field's Students
Perception of Music Concept: A Study of Methapor Analysis**

DOI NO: 10.36442/AMADER.20191055041

Oral Mustafa AKÇA¹

Çağrı ŞEN²

Zafer KURTASLAN³

Özet

Bilim ve Sanat Merkezleri (BİLSEM) özel yetenekleri geliştirme programı (ÖYG) müzik alanı, üstün yetenekli olarak kabul edilen ilkökul, ortaokul ve lise çağındaki özel yetenekli öğrencilerin bilişsel, duyuşsal ve devinişsel özelliklerini müzikal anlamda geliştiren ve onlara sanat eğitimi sağlayan bir kurumsal bir yapılanmadır. Müzik alanından tanılama yoluyla özel yetenek sınavına da tâbi tutulan ilkökul ve ortaokul öğrencilerinden başarılı olanlar bu eğitimden yararlanabilmektedir. BİLSEM'lerde, müzik alanında öğrencilere teorik derslerin yanı sıra ilgi, istek ve yetenekleri doğrultusunda piyano, keman, gitar vb. çalgılara yönelik çeşitli etkinlikler uygulanmaktadır.

Bu araştırmada, BİLSEM müzik alanı öğrencilerinin müzik kavramına yönelik bilişsel yapılarını belirlemek amacıyla, eğitim alanında sıkça başvurulan alternatif ölçme yöntemlerinden metafor tekniği kullanılmıştır. Araştırmanın verileri, 2018-2019 eğitim öğretim yılında Mersin Yenişehir Belediyesi Bilim ve Sanat Merkezi, Tarsus Hediye Kuradacı Bilim ve Sanat Merkezi, Silifke Bilim ve Sanat Merkezi, Konya Bilim ve Sanat Merkezi, Adana Bilim ve Sanat Merkezi'nde öğrenim gören 100 ortaokul öğrencisinden toplanmıştır. Çalışmada katılımcılara müzik kavramına ilişkin ürettikleri metaforları yazmaları için bir form verilmiştir. Formda "Müzikgibidir. Çünkü" ifadelerini tamamlamaları istenmiştir. Elde edilen veriler içerik analizi yöntemi ile kategorilere ayrılarak çözümlenmiştir. Araştırma, durum tespitine yönelik betimsel bir çalışma olup nitel bir araştırmadır.

Anahtar Kelimeler: Müzik Eğitimi, BİLSEM, Metafor.

¹ Yüksek Lisans Öğrencisi, Necmettin Erbakan Üniversitesi. Eğitim Bilimleri Enstitüsü, oralakca@gmail.com

² Dr. Öğr. Üyesi, Aksaray Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, cagrisen16@gmail.com

³ Prof. Dr., Necmettin Erbakan Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, zkurtaslan@gmail.com

*Bu makale 25-27.04.2019 tarihleri arasında Kütahya'da düzenlenen "İnsan Yaşamında Müzik" konulu X. Hisarlı Ahmet Sempozyumu'nda sözlü bildiri olarak sunulmuştur.

Abstract

Science and art centers (in Turkey, they are called as BİLSEM) special talent improvement program (in Turkish: ÖYG) in music field; which is an institution that develops the cognitive, affective and dynamic characteristics of the talented students in the elementary school, middle school and high school age. Those who are successful in elementary and middle school students who are subject to special talent examination in the field of music through the diagnosis can benefit from this training in science and art centers. In the field of music, students can learn piano, violin, guitar etc. besides theoretical lessons. Activities are carried out in accordance with their interests, wishes and abilities.

The aim of this research is to determine the cognitive structures of the music fields' students of science and art centers and Metaphor technique which is one of the alternative measurement methods frequently used in the field of education was applied.

There search data were collected from the middle school students of Mersin Yenışehir Belediyesi Science and Art Centre, Tarsus Hadiye Kuradacı Science and Art Centre, Silifke Science and Art Centre, Konya Science and Art Centre and Adana Science and Art Centre from the academic year of 2018-2019.

In the study, participants were given a form to write the metaphors they produced about the concept of music. In this form participants are asked to complete the statements like "Music is like Because "The data collected was analyzed by using the content analysis method. The research is a descriptive study and a qualitative research.

Keywords: Music Education, BİLSEM, Metaphor.

GİRİŞ

Çocuklar, nesnel dünya ile kendileri arasında kurdukları ilişkiyi yaratıcı şekilde ifade etmek amacıyla sanat eğitimine ihtiyaç duyarlar. Ülkemizde bu ihtiyacı karşılamak için amatör veya profesyonel çeşitli müzik eğitim kurumları varlığını sürdürmektedir. Bilim ve Sanat merkezleri (BİLSEM) ise üstün veya özel yeteneği uzmanlar tarafından tanılanan öğrencilere, kendi okullarındaki eğitimlerini aksatmadan, bireysel yeteneklerinin farkında olmalarını ve kapasitelerini geliştirerek en üst düzeyde kullanmalarını sağlamak amacıyla eğitim veren kurumlardır. Bu kurumlarda verilen müzik eğitiminde müzik teorisi, müzik tarihi ve çalgı dersleri öne çıkmakta, bu dersler çeşitli etkinlik ve konserler vasıtasıyla desteklenmektedir.

Metafor; herhangi bir kavram, olgu, durum, olay, nesne ya da varlıkla ilgili düşüncelerin başka bir kavram, olgu, durum, olay, nesne ya da varlıkla benzerlik kurularak açıklanması durumudur. Metafor

aracılığı ile açıklık getirilmek istenilen bir kavram, onunla bir yönden benzerliği olan başka bir kavramla açıklanmaya çalışılır. Bu nedenle bir metaforun, parçalarının toplamından daha büyük bir anlam oluşturduğu söylenebilir (Çelikten, 2005:270; Akt. Bayram, 2010: 11).

Metafor genel anlamda benzetme ve benzeyiş olarak tanımlanabilir. Bu çalışma, “**müzik**” kavramına yönelik bilişsel algının metafor analizi yoluyla incelenmesi üzerine yapılmaktadır.

Metaforların çok yönlü işlevleri olabilir. Buna göre, metaforun derinliğinde yatan anlam, belirli bir dereceye kadar gerçek anlamı değiştirebilir. Bu yönüyle metaforların anlam değerleri, gerçek anlam değerlerinden daha yoğun olabilir. Göreceli anlam değerleri taşıyan metaforlar, bireyin karakterini veya toplumun kültürünü tanımada araç olarak kullanılabilir gibi farklı bilim dallarında veri toplama aracı olarak da kullanılabilirler (Booth, 2003: 14; Akt. Girmen, 2007: 11-12).

Metafor kavramı, sözü edilen işlevleriyle müzik alanına yönelik araştırmalarda da dikkat çeker hale gelmiştir. Müzik alanyazındaki çalışmalarda, metafor kavramının genel olarak üç farklı türde karşımıza çıktığı söylenebilir. Müziğin bir iletişim şekli ve iletişim aracı olduğu hususlarında temellenmiş olan birinci türdeki çalışmalarda, müzik eserlerindeki metaforik anlatım ele alınmıştır. Buna göre, her müzik eserinin kendine özgü bir dili bulunmaktadır ve bu yönüyle tıpkı yazılı bir metin gibi düşünülebilir. Müzik eserindeki ana anlamın dışında var olan alt anlamlar ise metaforik anlatımları oluşturur. Ancak, sözü edilen çalışmalardaki müzik eserleri, sözsüz olanlardır (Zangwill, 2007; Zbikowski, 2008; Zangwill 2014; Akt. Uygun, 2015: 2). Öte yandan, sözlü müzik eserlerindeki metaforik anlatımın incelendiği çalışmalarda bulunmaktadır (Mustan Dönmez ve Karaburun, 2013). İkinci türde yer alan çalışmalarda metaforun, müzikal ifadenin oluşturulması veya geliştirilmesinde bir öğretim aracı olarak kullanıldığı görülmektedir (Woody, 2002; Woody, 2004; Schippers, 2006). Üçüncü türdeki çalışmalarda ise metaforlar, müziğe ve müzik dersine ilişkin algıların tespit edilebilmesi amacıyla temel veri toplama aracı olarak kullanılmıştır (Babacan, 2014; Umuzdaş ve Umuzdaş, 2013).

Morgan (1998: 14, Akt. Saban, 2008: 460)’a göre metafor kullanımı, genel olarak insanoğlunun dünyayı kavramasını sağlayan bir düşünce ve görme biçimidir. Bu yönüyle metafor kavramı için bireylerin yüksek düzeyde soyut, karmaşık ya da kuramsal bir olguyu anlamada veya açıklamada işe koşabilecekleri güçlü bir zihinsel araç

olduğu söylenebilir. Bir başka ifadeyle metaforlar, bireylerin soyut kavramlara ilişkin algılarını, somut kavramları kullanarak veya somut kavramlarla yer değiştirerek açıklamalarına olanak sağlayan güçlü ifade araçlarıdır (Uygun, 2015: 2).

BİLSEM-ÖYG müzik alanı öğrencilerinin “*müzik*” kavramına yönelik algılarının metaforik olarak incelenmesi 3. türden çalışmalara girmektedir. Bu araştırma, BİLSEM-ÖYG müzik alanı öğrencilerinin “*müzik*” kavramına yönelik algılarının kavramlara dönüştürülerek metaforlar aracılığı ile açıklanabileceği düşünülmüş ve “*müzik*” kavramına yönelik bilişsel algının metaforlar ile tespit etmek amacına yönelik yapılmıştır.

Araştırmanın Problemi

Çalışmada, “BİLSEM-ÖYG müzik alanı öğrencilerinin müzik kavramına yükledikleri anlamlar nelerdir?” sorusuna yanıt aranmıştır.

Araştırmanın Alt Problemleri

1. BİLSEM-ÖYG müzik alanı öğrencilerinin müzik kavramına ilişkin kullandıkları metaforlar nelerdir?
2. BİLSEM-ÖYG müzik alanı öğrencilerinin müzik kavramına ilişkin kullandıkları metaforlar hangi kategoriler altında toplanabilir?

Araştırmanın Amacı

Bu çalışmanın amacı, BİLSEM’lerde ÖYG müzik alanından öğrenim gören öğrencilerin müzik kavramına yönelik oluşturdukları metaforları toplamak ve toplanan bu metaforları çeşitli kategoriler altında sınıflayarak ÖYG müzik alanı öğrencilerinin algılama biçimlerini ortaya koymaktır.

Araştırmanın Önemi

Ülkemizde, Bilim ve Sanat Merkezleri konu alınarak yapılan birçok araştırma ve inceleme bulunmaktadır. Bu zamana kadar Müzik eğitim kurumları adına yapılan çalışmalara bakıldığında da BİLSEM-

ÖYG müzik alanına yönelik bir çalışma bulunmamaktadır. Bu nedenle, günümüzde Müzik eğitimi veren kurumlardan biri olan BİLSEM'lerin ÖYG programında müzik alanında eğitim gören öğrencilerin bakış açısıyla, “müzik” kavramının onlar için ne ifade ettiğinin metaforlar aracılığı ile araştırılması, BİLSEM'lerde bu bağlamda yürütülen ilk çalışma olması, araştırmayı önemli kılmakla birlikte, çalışmanın literatüre katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Sayıtlar

1. Tanıtım amaçlı verilen ders sonucunda metafor kavramı hakkında tüm öğrencilerin bilgi sahibi olduğu,
2. Öğrencilere verilen 5 adet metafor cümlesinde boş bırakılan noktalı alanları, tüm öğrencilerin kendi anlayışları doğrultusunda içtenlikle cevapladıkları varsayılmıştır.

Sınırlılıklar

1. Bu araştırma, MEB'na bağlı 5 farklı BİLSEM ile,
2. BİLSEM'lerde ÖYG müzik alanı ile,
3. BİLSEM'lerde ÖYG müzik alanında öğrenim gören toplam 100 ortaokul öğrencisi ile sınırlıdır.

YÖNTEM

Araştırma durum tespitine yönelik nitel bir araştırmadır. Betimsel yolla gerçekleştirilmiştir. Nitel araştırmalar, gözlem, görüşme, doküman analizi gibi yöntemlerin kullanıldığı, algıların ve olayların doğal ortamlarında gerçekçi ve bütüncül şekilde ortaya konmasına yönelik nitel bir sürecin izlendiği çalışmalardır(Yıldırım ve Şimşek, 2013: 4). Nitel araştırmalar, nicel araştırmalarla karşılaştırıldığında özellikle sosyal olaylar ve psikolojik durumlarla ilgili olarak derinlemesine bilgi verir. Nitel araştırma yöntemi, geleneksel araştırma yöntemleriyle ifade edilebilmesi güç olan sorulara cevap aramada kullanılabilir (Büyüköztürk vd., 2011: 254). Betimsel; verilerin toplanması, bölümlendirilmesi, özetlenmesi ve sunulması anlamındadır.

Araştırmanın Evren ve Örneklemi / Çalışma Grubu

Çalışmaya, 2018-2019 eğitim-öğretim yılında Mersin Yenişehir Belediyesi Bilim ve Sanat Merkezi, Tarsus Hadiye Kuradacı Bilim ve Sanat Merkezi, Silifke Bilim ve Sanat Merkezi, Konya Bilim ve Sanat Merkezi, Adana Bilim ve Sanat Merkezi'nde öğrenim gören 100 gönüllü ortaokul öğrencisi katılmıştır.

Verilerin Toplanması

Araştırmanın başlangıcında, BİLSEM-ÖYG müzik alanında öğrenim görenher sınıf seviyesindeki öğrencilere 1 gün (4 ders saati) süresince metafor konusunda bilgi verilmiştir. Ardından, tüm öğrencilerden “müzik” kavramına ilişkin 5 adet metafor oluşturmaları istenmiştir. Araştırmaya katılan BİLSEM-ÖYG müzik alanı öğrencilerinin “müzik” kavramına ilişkin algılarını ortaya çıkarmak için onlara “*Müzik gibidir. Çünkü*” biçiminde 5 adet tümce verilmiştir. Öğrencilerden bu tümceleri kendi algılama biçimlerine bağlı olarak tamamlamaları istenmiştir.

Veri Toplama Aracı

BİLSEM-ÖYG müzik alanı öğrencilerinin müzik kavramına ilişkin algılarının metaforlar aracılığı ile incelenmesi amacıyla 5 adet tümceden oluşan formlar 100 tane gönüllü öğrenciye dağıtılarak uygun cevapları yazmaları istenmiştir. Daha sonra ortaya çıkan veriler analiz edilmek için öğrencilerden geri toplanmıştır.

Anahtar Kavram	Cevap Kelime
Müzik
Müzik
Müzik
Müzik
Müzik
İlgili Cümle

Verilerin Analiz Edilmesi

Araştırmada elde edilen verilerin çözümlenmesinde içerik analizi çözümlene tekniği kullanılmıştır. Buna göre, ilk önce

araştırma soruları ve araştırmanın kavramsal boyutundan yola çıkarak kategoriler oluşturulmuş, daha sonra hangi verinin hangi tema altında düzenleneceği belirlenmiştir. Son aşamada ise veriler, frekans ve yüzde değerleri şeklinde sunulmuştur. Nitel verinin basit yüzde hesapları ile nicelleştirilmesi; görüşme, gözlem veya dokümanların incelenmesi yoluyla elde edilmiş yazılı biçimdeki verinin, belirli süreçlerden geçirilerek sayılara veya rakamlara dökülmesidir. Sayılar ve rakamlar genellikle nicel araştırma türleriyle anılıyor olsa da, nitel verinin belirli bir düzeyde sayılara indirgenmesi mümkündür. Nitel verinin sayısallaştırılmasında birkaç temel amaç vardır bunlar; sayısallaştırmanın güvenilirliği artırması, yanlılığı azaltması, verilerin analizi sonucunda ortaya çıkan tema ve kategoriler arasında karşılaştırma yapmamıza olanak vermesi ve son olarak yapılan küçük ölçekli araştırmanın veya durum çalışması sonuçlarının daha sonra gibi araçlarla daha geniş bir örnekleme ulaşılarak tekrar sınanmasına olanak vermesidir (Yıldırım ve Şimşek, 2013: 274-275; Akt. Pektaş, Düzkantar&Yurga, 2016: 10).

BİLSEM-ÖYG müzik alanında öğrenim gören 100 öğrenciden müzik kavramı ile ilgili 5'er adet metafor üretmeleri istenmiştir. Verilerin analizinin ilk aşamasında, tüm öğrencilerden elde edilen 500 adet metafor tek tek incelenmiş ve ayrıntılı olarak analiz edilmiştir. Bunlardan 31 tanesi metafor olmaması veya zayıf metafor imgelemesi sebebiyle geçersiz sayılarak değerlendirmeye alınmamış, geriye kalan aynı cevapları verenlerle birlikte toplam 469 adet metafor ortaya çıkmıştır. Frekans(f) ve yüzde(%) hesaplanırken aynı cevaplar dikkate alınmayarak 187 metafora düşürülmüş, daha sonrada veri analizi gerçekleştirilmiştir. Elde edilen veriler içerik analizi yöntemi ile çözümlenmiş, kavramsallaştırılarak ilişkilendirilmiş ve mantıksal çıkarımlarla organize edilerek kategoriler geliştirilmiştir.

Geçerlik

Nitel araştırmalarda geçerlik, araştırmacının araştırdığı olguyu, olduğu biçimiyle ve olabildiğince tarafsız gözlemesi anlamına gelmektedir. Bu anlamda geçerlik, araştırma sonuçlarının doğruluğu ile ilgilidir (Kirk ve Miller, 1986; Akt. Yıldırım ve Şimşek, 2013: 290).

Araştırmanın geçerliğinin sağlanması amacıyla elde edilen tüm veriler kodlanmış ve ilgili kategoriler belirlenmiştir. Metafor kelimelerinden elde edilen verilerin kodlanması ve kategorilerin

belirlenmesi aşamasında cevap kelimeler, cevap kelime sayısı ve ilişkili cümleler analiz edilerek belirlenmiştir (Kurtaslan, Aydın ve Özer, 2018: 382).

BİLSEM-ÖYG müzik alanı öğrencilerinin müzik kavramına ilişkin algılarının metaforlar aracılığı ile incelenmesinde en son ortaya çıkan 187 metafor içerik analizi yapılarak kavramsallaştırılmış ve mantıksal çıkarımlarla organize edilerek 13 kategoriye ayrılmıştır.

Güvenilirlik

BİLSEM-ÖYG müzik alanı öğrencilerinin müzik kavramına ilişkin algılarının metaforlar aracılığı ile incelenmesinde veri analizi sonucunda güvenilirliği sağlamak amacıyla 3 alan uzmanı öğretim üyesi tarafından görüş alınmıştır. Alan uzmanları tarafından 13 kavramsal kategoriye yerleştirilen 187 farklı metafor daha sonra araştırmacının kendi oluşturduğu kategorilerle karşılaştırılmıştır. Daha sonra kategoriler ilişkilendirilerek en son ki halini almıştır.

BULGULAR

Araştırmadan elde edilen bulgular genel olarak incelendiğinde BİLSEM-ÖYG müzik alanı öğrencilerinin müzik kavramına ilişkin toplam 187 adet geçerli metafor ürettikleri saptanmıştır. Bu metaforlardan 99 tanesi birer öğrenci tarafından üretilmiştir. Geriye kalan 88 adet metafor ise 2 ile 15 öğrenci arasında dağılım göstermiştir.

Tablo 1. Öğrencilerin Müzik Kavramına İlişkin Ürettikleri Metaforların Alfabetik Sıraya Göre Frekans/Yüzde Dağılımı

Sıra No	Metafor	Frekans (f)	Yüzde (%)	Sıra No	Metafor	Frekans (f)	Yüzde (%)
1	Ağaç	6	1,3	95	Kâğıt	2	0,4
2	Ağustos böceği	1	0,2	96	Kalem	6	1,3
3	Akarsu	1	0,2	97	Kalemlik	1	0,2
4	Alet	1	0,2	98	Kalp	4	0,9
5	Alkol	2	0,4	99	Kanat	1	0,2
6	Anahtar	1	0,2	100	Kar tanesi	2	0,4
7	Anı	1	0,2	101	Karadelik	2	0,4
8	Anne	1	0,2	102	Kedi	2	0,4
9	Ansiklopedi	1	0,2	103	Kelebek	2	0,4
10	Araba	1	0,2	104	Kemer	1	0,2
11	Arı	1	0,2	105	Kıyafet / Elbise	3	0,6
12	Aşk	5	1,1	106	Kitap	8	1,7
13	Ateş	3	0,6	107	Kitap ayıracı	1	0,2
14	Ay	2	0,4	108	Kuş	9	1,9
15	Ayna	6	1,3	109	Kuyu	1	0,2
16	Bakış	1	0,2	110	Kültür	1	0,2
17	Bal	1	0,2	111	Kütüphane	1	0,2
18	Balık	1	0,2	112	Labirent	1	0,2
19	Balina	1	0,2	113	Liman	1	0,2
20	Balon	1	0,2	114	Mandala	1	0,2
21	Bardak	1	0,2	115	Mantar	1	0,2
22	Barış	1	0,2	116	Matematik	3	0,6
23	Bayrak	1	0,2	117	Meditasyon	2	0,4
24	Bayram	1	0,2	118	Mermer	1	0,2
25	Bebek/Çocuk	2	0,4	119	Mevsimler	1	0,2
26	Belirsizlik	1	0,2	120	Meyve	2	0,4
27	Bilgi	2	0,4	121	Mutluluk	7	1,5
28	Bina	1	0,2	122	Nefes	1	0,2
29	Bulut	2	0,4	123	Neşe	2	0,4
30	Cam	3	0,6	124	Okul	3	0,6
31	Çağırışım	1	0,2	125	Orkestra	1	0,2
32	Çanta	2	0,4	126	Orman	4	0,9

AKÜ AMADER / SAYI 10

33	Çay/Sıcak içecek	3	0,6	127	Oyun	3	0,6
34	Çiçek/B itki	12	2,6	128	Oyun hamuru	2	0,4
35	Dans	1	0,2	129	Oyuncak	2	0,4
36	Davul	1	0,2	130	Öğretici	1	0,2
37	Değer	1	0,2	131	Örüntü	1	0,2
38	Demir	2	0,4	132	Özgürlük	1	0,2
39	Deney	1	0,2	133	Pasta	1	0,2
40	Deniz	10	2,1	134	Pencere	1	0,2
41	Ders	2	0,4	135	Piyano	2	0,4
42	Dikkat geliştiric i	1	0,2	136	Pizza	1	0,2
43	Dil/Söz	6	1,3	137	Psikolog	2	0,4
44	Din/İba det	1	0,2	138	Pusula	1	0,2
45	Dinlenm e/Uyku	2	0,4	139	Reçete	1	0,2
46	DNA	1	0,2	140	Rehber	1	0,2
47	Doğa	4	0,9	141	Renk/Boy a	10	2,1
48	Doktor	5	1,1	142	Resim	3	0,6
49	Dolap/K utu	2	0,4	143	Ruh	2	0,4
50	Dondur ma	1	0,2	144	Rüya	2	0,4
51	Duvar	1	0,2	145	Rüzgâr	2	0,4
52	Duygu	12	2,6	146	Sağlık	1	0,2
53	Düğüm	1	0,2	147	Sandalye	2	0,4
54	Dünya	1	0,2	148	Sargı bezi	1	0,2
55	Düşünce	1	0,2	149	Sayı	3	0,6
56	Efsane	1	0,2	150	Sebze	1	0,2
57	Egemen lik	1	0,2	151	Sel	1	0,2
58	Eğlence/ Zevk	3	0,6	152	Sessizlik	2	0,4
59	El	1	0,2	153	Sevgi	5	1,1
60	Enerji	2	0,4	154	Sigara	3	0,6
61	Eş/Dost/ Arkadaş /Aile	10	2,1	155	Sihir	4	0,9

AKÜ AMADER / SAYI 10

62	Eşya	1	0,2	156	Silgi	1	0,2
63	Etkileyici	1	0,2	157	Sonsuzluk	3	0,6
64	Ev/Yuva	4	0,9	158	Su	15	3,2
65	Evren	2	0,4	159	Süper kahraman	1	0,2
66	Evrensel	1	0,2	160	Süpürge	2	0,4
67	Film	1	0,2	161	Şair	1	0,2
68	Filozof	1	0,2	162	Şarkı	2	0,4
69	Gerçekler	1	0,2	163	Şeker/Çikolata	4	0,9
70	Gökkuş ağı	4	0,9	164	Şelale	2	0,4
71	Gökyüzü	2	0,4	165	Şiir	3	0,6
72	Gözlük	2	0,4	166	Şömine	1	0,2
73	Güneş	11	2,3	167	Tarla	1	0,2
74	Günler	1	0,2	168	Tebessüm	1	0,2
75	Günlük	2	0,4	169	Topluluk	3	0,6
76	Güven	1	0,2	170	Toprak	2	0,4
77	Harita	1	0,2	171	Tuz	1	0,2
78	Hava/Oksijen	5	1,1	172	Uçak	2	0,4
79	Hayal	1	0,2	173	Uçurum	1	0,2
80	Hayat/Yaşam	15	3,2	174	Uyum	1	0,2
81	Hayvan	2	0,4	175	Uzay boşluğu	2	0,4
82	Hazine	1	0,2	176	Yağmur	5	1,1
83	Huzur	7	1,5	177	Yastık	1	0,2
84	Irmak	1	0,2	178	Yazı	1	0,2
85	Işık	9	1,9	179	Yemek/Besin	12	2,6
86	İlaç	10	2,1	180	Yerleşim yeri	1	0,2
87	İlgi	1	0,2	181	Yılan derisi	1	0,2
88	İlham	1	0,2	182	Yıldız	4	0,9
89	İnanç	1	0,2	183	Yoga	1	0,2
90	İniş ve	1	0,2	184	Yol	1	0,2

	Çıkış						
91	İnsan	5	1,1	185	Yolculuk	2	0,4
92	İp	1	0,2	186	Zafer	1	0,2
93	İz	1	0,2	187	Zaman/Sa at	5	1,1
94	Kader	1	0,2				
					TOPLA M	469	100

Tablo 1 incelendiğinde müzik kavramının %3,2 ile en fazla “Hayat/Yaşam” ve “Su” metaforuyla tanımlandığı görülmektedir. İkinci sırada ise %2,6 oranıyla “Çiçek/Bitki”, “Duygu” ve “Yemek/Besin” metaforları gelmektedir. Daha sonra %2,3 ile “Güneş” metaforu, devamında %2,1 oranında “Deniz”, “İlaç”, “Renk/Boya” ve “Eş/Dost/Arkadaş/Aile” metaforları gelmektedir. Devamında ise müzik kavramının “Işık”, “Kuş”, “Kitap”, “Huzur”, “Mutluluk”, “Ağaç”, “Ayna”, “Dil/Söz”, “Kalem” ve diğer metaforlar ile azalarak ilerleyen oranlarda tanımlandığı görülmektedir.

BİLSEM-ÖYG müzik alanı öğrencilerinin müzik kavramına ilişkin olarak ürettikleri metaforlar 13 kategori altında toplanmıştır:

1. Doğa/Doğa Olayları ve Doğadaki Canlılarla İlişkilendirme
2. İnsani Duygular/İfadeler, Maneviyat ve Soyut Kavramlarla İlişkilendirme
3. Araç, Gereç ve Çeşitli Objelerle İlişkilendirme
4. Besinlerle İlişkilendirme
5. İnsan Bedeni, İnsan Gelişimi ve Yaşamı ile İlişkilendirme
6. Rehber, Yol Gösterici ve Öğretici Olma Özellikleriyle İlişkilendirme
7. Sosyal İlişki ve İletişim Kavramlarıyla İlişkilendirme
8. Sanatsal Kavramlarla İlişkilendirme
9. Fiziksel ve Ruhsal İyileşmeye Yönelik Öğelerle İlişkilendirme
10. Evren, Zaman ve Mekân ile İlişkilendirme
11. Matematiksel ve Uzamsal Kavramlarla İlişkilendirme
12. Ulusal ve Evrensel Değerlerle İlişkilendirme
13. Bağımlılıkla İlişkilendirme

BİLSEM-ÖYG müzik alanı öğrencilerinin müzik kavramına ilişkin ürettikleri metaforlara ait kategoriler ve dağılımları Tablo 2’de gösterilmiştir.

Tablo 2. Öğrencilerin Müzik Kavramına İlişkin Ürettikleri Metaforların Kategorilere Göre Dağılımı

Sıra No	Kategori	Metafor	Frekans (f)	Yüzde (%)
1	Doğa/Doğa Olayları ve Doğadaki Canlılarla İlişkilendirme	Ağaç (6), Ağustos böceği, Akarsu, Arı, Ateş (3), Ay (2), Balık, Balina, Bulut (2), Çiçek/Bitki (12), Deniz (10), Doğa (4), Gökkuşluğu (4), Enerji (2), Güneş (11), Hava/Oksijen (5), Hayvan (2), Irmak, Kanat, Kar tanesi (2), Kedi (2), Kelebek (2), Kuş (9), Mevsimler, Orman (4), Rüzgâr (2), Sel, Şelale (2), Tarla, Toprak (2), Yağmur (5), Yılan derisi, Yıldız (4)	108	23
2	İnsani Duygular/İfadeler, Maneviyat ve Soyut Kavramlarla İlişkilendirme	Anı, Aşk (5), Bakış, Belirsizlik, Bilgi (2), Çağrışım, Gerçekler, Değer, Din/İbadet, Duygu (12), Düşüm (Mecaz), Düşünce, Eğlence/Zevk (3), Etkileyici, Güven, Hayal, Hazine (Mecaz), Huzur (7), Kader, Mutluluk (7), İlham, İlgi, İnanç, Neşe (2), Özgürlük, Ruh (2), Rüya (2), Sevgi (5), Sessizlik (2), Sihir (4), Süperkahraman, Tebessüm	73	15,6
3	Araç, Gereç ve Çeşitli Objelerle İlişkilendirme	Alet, Anahtar, Araba, Ayna (6), Balon, Bardak, Cam (3), Çanta (2), Demir (2), Dolap/Kutu (2), Duvar, Eşya, Gözlük (2),	53	11,3
		İp, Kâğıt (2), Kalem (6), Kalemlik, Kemer, Kıyafet/Elbise (3), Kitap ayracı, Mermer, Oyun hamuru (2), Oyuncak (2), Süpürge (2), Sandalye (2), Silgi, Şömine, Uçak (2), Yastık		
4	Besinlerle İlişkilendirme	Bal, Çay/Sıcak içecek (3), Dondurma, Mantar, Meyve (2), Pasta, Pizza, Sebze, Su (15), Şeker/Çikolata (4), Tuz, Yemek/Besin (12)	43	9,2
5	İnsan Bedeni, İnsan Gelişimi ve Yaşamı ile İlişkilendirme	Anne, Bebek/Çocuk (2), DNA, El, Ev/Yuva (4), Hayat/Yaşam (15), İnsan (5), Kalp (4), Nefes	34	7,2

6	Rehber, Yol Gösterici ve Öğretici Olma Özellikleri İlişkilendirme	Ansiklopedi, Ders (2), Deney, Dikkat geliştirici, Filozof, Harita, Işık (9), Kitap (8), Kütüphane, Okul (3), Öğretici, Pencere (Mecaz), Pusula, Rehber	32	6,8
7	Sosyal İlişki ve İletişim Kavramlarıyla İlişkilendirme	Dil/Söz (6), Eş/Dost/Arkadaş/Aile (10), Film, Günlük (2), Oyun (3), Topluluk (3), Uyum, Yazı	27	5,8
8	Sanatsal Kavramlarla İlişkilendirme	Dans, Davul, Mandala, Orkestra, Piyano (2), Renk/Boya (10), Resim (3), Şair, Şarkı (2), Şiir (3)	25	5,3
9	Fiziksel ve Ruhsal İyileşmeye Yönelik Öğelerle İlişkilendirme	Dinlenme/Uyku (2), Doktor (5), İlaç (10), Meditasyon (2), Psikolog (2), Reçete, Sağlık, Sargı bezi, Yoga	25	5,3
10	Evren, Zaman ve Mekân İlişkilendirme	Bina, Dünya, Evren (2), Gökyüzü (2), Günler, Karadelik (2), Liman, Sonsuzluk (3), Uzay boşluğu (2), Yerleşim yeri, Yol, Yolculuk (2), Zaman/Saat (5)	24	5,1
11	Matematiksel ve Uzamsal Kavramlarla İlişkilendirme	İniş ve Çıkış, İz, Kuyu, Labirent, Matematik (3), Örüntü, Sayı (3), Uçurum	12	2,6
12	Ulusal ve Evrensel Değerlerle İlişkilendirme	Barış, Bayrak, Bayram, Efsane, Egemenlik, Evrensel, Kültür, Zafer	8	1,7
13	Bağımlılıkla İlişkilendirme	Sigara (3), Alkol (2)	5	1,1
TOPLAM			469	100

Tablo 2 incelendiğinde 13 kategoride toplanan metaforlar,%23 oranıyla en fazla “Doğa/Doğa Olayları ve Doğadaki Canlılarla İlişkilendirme” kategorisinde bulunmaktadır. Daha sonra sırasıyla %15,6 ile “İnsani Duygular/İfadeler, Maneviyat ve Soyut Kavramlarla İlişkilendirme”, %11,3 ile “Araç, Gereç ve Çeşitli Objelerle İlişkilendirme”, %9,2 ile “Besinlerle İlişkilendirme”, %7,2 ile “İnsan Bedeni, İnsan Gelişimi ve Yaşamı ile İlişkilendirme”, %6,8 ile “Rehber, Yol Gösterici ve Öğretici Olma Özellikleri İlişkilendirme”

İlişkilendirme”, %5,8 ile “Sosyal İlişki ve İletişim Kavramlarıyla İlişkilendirme”, %5,3 ile “Sanatsal Kavramlarla İlişkilendirme” ve “Fiziksel ve Ruhsal İyileşmeye Yönelik Öğelerle İlişkilendirme”, %5,1 ile “Evren, Zaman ve Mekân ile İlişkilendirme”, %2,6 ile “Matematikselsel ve Uzamsal Kavramlarla İlişkilendirme”, %1,7 ile “Ulusal ve Evrensel Değerlerle İlişkilendirme” ve %1,1 ile “Bağımlılıkla İlişkilendirme” kategorilerinde bulunmaktadır.

1. Doğa/Doğa Olayları ve Doğadaki Canlılarla İlişkilendirme

Müziği doğa/doğa olayları ve doğadaki canlılarla ilişkilendirme kategorisini 108 öğrenci(%23) 33 metafor imgesiyle tanımlamıştır. Bu metafor imgeleri şunlardır: Ağaç (6), Ağustos böceği, Akarsu, Arı, Ateş (3), Ay (2), Balık, Balina, Bulut (2), Çiçek/Bitki (12), Deniz (10), Doğa (4), Gökkuşluğu (4), Enerji (2), Güneş (11), Hava/Oksijen (5), Hayvan (2), Irmak, Kanat, Kar tanesi (2), Kedi (2), Kelebek (2), Kuş (9), Mevsimler, Orman (4), Rüzgâr(2), Sel, Şelale (2), Tarla, Toprak (2), Yağmur (5), Yılan derisi, Yıldız (4). Frekans dağılımlarınabakıldığında ise en çok tercih edilen metaforların çiçek/bitki, güneş vedeniz olduğu görülmektedir. Örneğin;

"Müzik çiçek gibidir. Çünkü ne kadar ilgi gösterirsek o kadar yeşerir."(Ö18)

"Müzik güneş gibidir. Çünkü ruhumuzu ısıtır."(Ö13)

"Müzik engin bir deniz gibidir. Çünkü açıldıkça daha da girmek istersin." (Ö3)

2. İnsani Duygular/İfadeler, Maneviyat ve Soyut Kavramlarla İlişkilendirme

Müziği insani duygular/ifadeler, maneviyat ve soyut kavramlarla ilişkilendirme kategorisini 73 öğrenci(%15,6) 32 metafor imgesiyle tanımlamıştır. Bu metafor imgeleri şunlardır: Anı, Aşk (5), Bakış, Belirsizlik, Bilgi (2), Çağrışım, Gerçekler, Değer, Din/İbadet, Duygu (12), Düğüm (*Mecaz*), Düşünce, Eğlence/Zevk (3), Etkileyici, Güven, Hayal, Hazine (*Mecaz*), Huzur (7), Kader, Mutluluk (7), İlham, İlgi, İnanç, Neşe (2), Özgürlük, Ruh (2), Rüya (2), Sevgi (5), Sessizlik (2), Sihir (4), Süperkahraman, Tebessüm. Frekans dağılımlarınabakıldığında ise en çok tercih edilen metaforların duygu, huzur, mutluluk, aşk vesevgi olduğu görülmektedir. Örneğin;

"Müzik duygu gibidir. Çünkü o olmadan duygularımızı ifade edemeyiz."(Ö89)

"Müzik huzur gibidir. Çünkü insanı rahatlatır." (Ö44)

"Müzik mutluluk gibidir. Çünkü insana neşe verir." (Ö21)

"Müzik aşkgibidir. Çünkü tutkunluk yapar." (Ö23)

"Müzik sevgi gibidir. Çünkü insanları birleştirir." (Ö35)

3. Araç, Gereç ve Çeşitli Objelerle İlişkilendirme

Müziği araç, gereç ve çeşitli objelerle ilişkilendirme kategorisini 53 öğrenci (%11,3) 29 metafor imgesiyle tanımlamıştır. Bu metafor imgeleri şunlardır: Alet, Anahtar, Araba, Ayna (6), Balon, Bardak, Cam (3), Çanta (2), Demir (2), Dolap/Kutu (2), Duvar, Eşya, Gözlük (2), İp, Kâğıt (2), Kalem (6), Kalemlik, Kemer, Kıyafet/Elbise (3), Kitap ayracı, Mermer, Oyun hamuru (2), Oyuncak (2), Süpürge (2), Sandalye (2), Silgi, Şömine, Uçak (2), Yastık. Frekans dağılımlarına bakıldığında ise en çok tercih edilen metaforların ayna, kalem, cam, kıyafet/elbise olduğu görülmektedir. Örneğin;

"Müzik ayna gibidir. Çünkü onu dinlediğinizde sizi yansıttığını farkedersiniz." (Ö7)

"Müzik kalem gibidir. Çünkü insanda iz bırakır." (Ö24)

"Müzik cam gibidir. Çünkü bırakınca size kırılır." (Ö72)

"Müzik elbise gibidir. Çünkü birbiriyle uyum içindedir." (Ö44)

4. Besinlerle İlişkilendirme

Müziği besinlerle ilişkilendirme kategorisini 43 öğrenci (%9,2) 12 metafor imgesiyle tanımlamıştır. Bu metafor imgeleri şunlardır: Bal, Çay/Sıcak içecek (3), Dondurma, Mantar, Meyve (2), Pasta, Pizza, Sebze, Su (15), Şeker/Çikolata (4), Tuz, Yemek/Besin (12). Frekans dağılımlarına bakıldığında ise en çok tercih edilen metaforların su, yemek / besin, şeker / çikolata olduğu görülmektedir. Örneğin;

"Müzik su gibidir. Çünkü hayat verir." (Ö13)

"Müzik yemek gibidir. Çünkü notaları çaldıkça ruhumuz beslenir." (Ö14)

"Müzik çikolata gibidir. Çünkü çok tatlı bir his verir." (Ö65)

5. İnsan Bedeni, İnsan Gelişimi ve Yaşamı ile İlişkilendirme

Müziği insan bedeni, insan gelişimi ve yaşamı ile ilişkilendirme kategorisini 34 öğrenci(%7,2) 9 metafor imgesiyle tanımlamıştır. Bu metafor imgeleri şunlardır: Anne, Bebek/Çocuk (2), DNA, El, Ev/Yuva (4), Hayat/Yaşam (15), İnsan (5), Kalp (4), Nefes. Frekans dağılımlarına bakıldığında ise en çok tercih edilen metaforların hayat/yaşam, insan, ev/yuva, kalp olduğu görülmektedir. Örneğin;

"Müzik hayat gibidir. Çünkü başlayıp biter."(Ö58)

"Müzik insan gibidir. Çünkü ilgi göstermediğinde küser."(Ö32)

"Müzik ev gibidir. Çünkü kendini güvender hissettirir."(Ö29)

"Müzik kalp gibidir. Çünkü kalpatmaya devam ettikçe müzik insanın içinde yaşamaya devam eder."(Ö54)

6. Rehber, Yol Gösterici ve Öğretici Olma Özellikleriyle İlişkilendirme

Müziği rehber, yol gösterici ve öğretici olma özellikleriyle ilişkilendirme kategorisini 32 öğrenci(%6,8) 14 metafor imgesiyle tanımlamıştır. Bu metafor imgeleri şunlardır: Ansiklopedi, Ders (2), Deney, Dikkat geliştirici, Filozof, Harita, Işık (9), Kitap (8), Kütüphane, Okul (3), Öğretici, Pencere (*Mecaz*), Pusula, Rehber. Frekans dağılımlarına bakıldığında ise en çok tercih edilen metaforların ışık, kitap, okul olduğu görülmektedir. Örneğin;

"Müzik ışık gibidir. Çünkü olduğu yeri aydınlatır."(Ö68)

"Müzik kitap gibidir. Çünkü içinde farklı olaylar ve duygular barındırır."(Ö69)

"Müzik okul gibidir. Çünkü bize yeni bilgiler öğretir."(Ö21)

7. Sosyal İlişki ve İletişim Kavramlarıyla İlişkilendirme

Müziği sosyal ilişki ve iletişim kavramlarıyla ilişkilendirme kategorisini 27 öğrenci(%5,8) 8 metafor imgesiyle tanımlamıştır. Bu metafor imgeleri şunlardır: Dil/Söz (6), Eş/Dost/Arkadaş/Aile (10), Film, Günlük (2), Oyun (3), Topluluk (3), Uyum, Yazı. Frekans dağılımlarına bakıldığında ise en çok tercih edilen metaforların eş / dost / arkadaş / aile, dil / söz, oyun, topluluk olduğu görülmektedir. Örneğin;

"Müzik dost gibidir. Çünkü en kötü anında yanında olur."(Ö5)

"Müzik dil gibidir. Çünkü herkesle iletişim kurmamızı sağlar."(Ö8)

"Müzik oyun gibidir. Çünkü eğlendirir, güzel vakit geçirmemizi sağlar."(Ö98)

"Müzik topluluk gibidir. Çünkü birlikte hareket etmemizi sağlar."(Ö44)

8. Sanatsal Kavramlarla İlişkilendirme

Müziği sanatsal kavramlarla ilişkilendirme kategorisini 25 öğrenci(%5,3) 10 metafor imgesiyle tanımlamıştır. Bu metafor imgeleri şunlardır: Dans, Davul, Mandala, Orkestra, Piyano (2), Renk/Boya (10), Resim (3), Şair, Şarkı (2), Şiir (3). Frekans dağılımlarına bakıldığında ise en çok tercih edilen metaforların renk/boya, resim, piyano, şiir olduğu görülmektedir. Örneğin;

"Müzik boya gibidir. Çünkü onunla birçok eser elde edebilirsiniz."(Ö96)

"Müzik resim gibidir. Çünkü o da bir sanattır."(Ö88)

"Müzik piyano gibidir. Çünkü piyano tuşları ne kadar fazla ise müziğinde fazla türü vardır."(Ö41)

"Müzik şiir gibidir. Çünkü kulağa hoş gelir."(Ö94)

9. Fiziksel ve Ruhsal İyileşmeye Yönelik Öğelerle İlişkilendirme

Müziği fiziksel ve ruhsal iyileşmeye yönelik öğelerle ilişkilendirme kategorisini 25 öğrenci(%5,3) 9 metafor imgesiyle tanımlamıştır. Bu metafor imgeleri şunlardır: Dinlenme/Uyku (2), Doktor (5), İlaç (10), Meditasyon (2), Psikolog (2), Reçete, Sağlık, Sargı bezi, Yoga. Frekans dağılımlarına bakıldığında ise en çok tercih edilen metaforların ilaç, doktor, dinlenme / uyku, meditasyon, psikolog olduğu görülmektedir. Örneğin;

"Müzik ilaç gibidir. Çünkü dertlere en büyük şifadır."(Ö24)

"Müzik doktor gibidir. Çünkü bizi iyileştirir."(Ö25)

"Müzik uyku gibidir. Çünkü duyduğumuz seslerle bizi rahatlatarak dinlenmiş hale getirir."(Ö79)

"Müzik meditasyon gibidir. Çünkü insanın duygularını okşar."(Ö1)

"Müzik psikolog gibidir. Çünkü içimiz daraldığında ona başvururuz."(Ö27)

10. Evren, Zaman ve Mekân ile İlişkilendirme

Müziği evren, zaman ve mekân ile ilişkilendirme kategorisini 24 öğrenci(%5,1) 13 metafor imgesiyle tanımlamıştır. Bu metafor imgeleri şunlardır: Bina, Dünya, Evren (2), Gökyüzü (2), Günler, Karadelik (2), Liman, Sonsuzluk (3), Uzay boşluğu (2), Yerleşim yeri, Yol, Yolculuk (2), Zaman/Saat (5). Frekans dağılımlarına bakıldığında ise en çok tercih edilen metaforların zaman / saat, sonsuzluk, olduğu görülmektedir. Örneğin;

"Müzik zaman gibidir. Çünkü fark ettirmeden akıp gider."(Ö89)

"Müzik sonsuzluk gibidir. Çünkü müziğin sonu yoktur."(Ö96)

11. Matematiksel ve Uzamsal Kavramlarla İlişkilendirme

Müziği matematiksel ve uzamsal kavramlarla ilişkilendirme kategorisini 12 öğrenci(%2,6) 8 metafor imgesiyle tanımlamıştır. Bu metafor imgeleri şunlardır: İniş ve Çıkış, İz, Kuyu, Labirent, Matematik (3), Örüntü, Sayı (3), Uçurum. Frekans dağılımlarına bakıldığında ise en çok tercih edilen metaforların matematik ve sayı olduğu görülmektedir. Örneğin;

"Müzik matematik gibidir. Çünkü öğrenmesi zaman alır."(Ö65)

"Müzik sayı gibidir. Çünkü karmaşıktır ve çok çeşidi vardır."(Ö26)

12. Ulusal ve Evrensel Değerlerle İlişkilendirme

Müziğin ulusal ve evrensel değerlerle ilişkilendirme kategorisini 8 öğrenci(%1,7) 8 metafor imgesiyle tanımlamıştır. Bu metafor imgeleri şunlardır: Barış, Bayrak, Bayram, Efsane, Egemenlik, Evrensel, Kültür, Zafer. Örneğin;

"Müzik bayrak gibidir. Çünkü bir milleti temsil eder." (Ö2)

"Müzik bayram gibidir. Çünkü herkesi mutlu eder."(Ö70)

"Müzik evrenselidir. Çünkü tüm dünyada geçerlidir."(Ö1)

"Müzik kültür gibidir. Çünkü aydınlığa giden yol müzikten geçer."(Ö3)

"Müzik zafer gibidir. Çünkü onu emek sarfederek kazanırsın."(Ö10)

13.Bağımlılıkla İlişkilendirme

Müziğin bağımlılıkla ilişkilendirme kategorisini 5 öğrenci(%1,1) 2 metafor imgesiyle tanımlamıştır. Bu metafor imgeler işunlardır: Sigara (3), Alkol (2) Örneğin;

"Müzik sigara gibidir. Çünkü bağımlılık yapar." (Ö82)

"Müzik alkol gibidir. Çünkü insanı kendinden geçirir."(Ö19)

SONUÇ, TARTIŞMA VE ÖNERİLER

BİLSEM-ÖYG müzik alanı öğrencilerinin müzik kavramına ilişkin toplam 187 adet geçerli metafor ürettikleri belirlenmiştir. Bu metaforlardan 99'u birer öğrenci tarafından üretilmiştir.

BİLSEM-ÖYG müzik alanı öğrencilerinin "müzik" kavramına ilişkin algılarının belirlenmesi amacıyla yürütülen bu çalışmadan elde edilen verilere göre, öğrencilerin müziği oldukça çeşitli metafor ifadeleriyle tanımladıkları görülmüştür. Örneğin birer öğrenci tarafından yazılan alet, anahtar, araba, balon, bardak gibi metaforlar ya da birden fazla öğrenci tarafından tercih edilen ağaç(f:6),ateş(f:3),bulut(f:2), çiçek(f:12),deniz (f:10) gibi metaforlar ortaya çıkmıştır. Müzik kavramı, %3,2 ile en fazla hayat/yaşam ve su metaforları ile tanımlanırken sonrasında %2,6 ile çiçek/bitki, duygu, yemek/besin metaforlarıyla tanımlanmıştır. Araştırma sonucunda üstün yetenekli olarak kabul edilen öğrenciler, kullandıkları metaforlar ile müziğin farklı tanımlarını, anlamlarını ve yönlerini ifade etmişlerdir. Bu noktada müziğin tek bir tanım, kavram veya ifadeyle açıklanabilmesinin güçlüğünü hatırlatma fayda görülmektedir. Erol (2009: 74. Akt. Babacan, 2014: 131)'a göre "Müzik nedir?" sorusuna cevap olarak verilecek tanım, çeşitli perspektiflerden elde edilen çok sayıda tanımdan oluşmuş bir listeye eklenecek yeni bir tanımdan daha öteye gitmeyecektir. Çünkü bir müzik incelemesi ya pratiği içinde bulunan veya onu dinleyen insanların ortaya koyduğu tanımların çeşitliliği kültürelidir. Farklı kültürlerde birbirinden farklı müziksel kavramlar ve değişkenlerin var olması, müzik tanımının nicelik ve nitelik olarak sınırlandırılmayacağını göstermektedir.

Müzik öğrencilerinin "müzik" kavramına ilişkin geliştirdikleri metaforlar 13 farklı kategoride toplanmış olup en fazla metafor üretilen 3 kategori aşağıdaki gibidir:

- Müziğin doğa/doğa olayları ve doğadaki canlılarla ilişkilendirilmesi (%23);
- Müziğin insani duygular/ifadeler, maneviyat ve soyut kavramlarla ilişkilendirilmesi (%15,6);
- Müziğin araç gereç ve çeşitli objelerle ilişkilendirilmesi (%11,3).

Müziğin çoğunlukla doğa/doğa olayları ve doğadaki canlılarla ilişkilendirilmesinde, şüphesiz ki öğrencilerin hayatlarında çiçek, yağmur, kuşsesi, güneş, rüzgâr, deniz vb. ile sıklıkla karşılaşmalarının önemli bir rol oynadığı söylenebilir. Benzer şekilde, öğrencilerin müziği duygu,huzur,mutluluk,neşe,sevgi ve din gibi hayatlarında var olan kavramlarla tanımlamaları da müziğin insani duygular/ifadeler,maneviyat ve soyut kavramlarla ilişkilendirilmesi sonucunu getirmiştir.Günlük hayatta sıkça kullanılan anahtar, araba, ayna, çanta, kâğıt, kalem,kıyafet gibi somut nesnelere ise müziğin araç gereç ve çeşitli objelerle ilişkilendirilmesinin bir sonucu olarak karşımıza çıkmıştır.

Babacan (2014: 131)'ın, Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi müzik öğrencilerinin müzik kavramına ilişkin algılarının metaforik incelemesini gerçekleştirdiği benzer bir çalışmada; müziğin farklı duygular ifade ettiği (%21,2),müziğin ihtiyaç duyulan bir gereksinim olduğu (%19,2), müziğin sevgi ve mutluluk verdiği (%16,2),müziğin bağımlılık yarattığı (%12,1) gibi sonuçlar ortaya çıkmıştır. Babacan'ın araştırmasında elde edilen sonuçlar, bu çalışmada belirlenen "müziğin insani duygular/ifadeler, maneviyat ve soyut kavramlarla ifade edilmesi" ve"müziği bağımlılıkla ilişkilendirme" gibi kategoriler ile paralellik göstermektedir.

Düzgören ve Gerekten (2017: 112) ise Anadolu lisesi öğrencilerinin 'müzik dersi' kavramına ilişkin algılarını metaforik olarak incelemiştir. Bu çalışmada Anadolu lisesi öğrencileri, 'müzik dersi' kavramı ile ilgili toplam 94 adet geçerli metafor cümlesi üretmişlerdir. Katılımcıların ürettikleri metaforlar 8 farklı kavramsal kategoriye yerleştirilmiş ve yorumlanmıştır. Bu metaforlar kategorilere göre incelendiğinde öğrencilerin yüzdeler olarak büyük çoğunluğunun, 'müzik dersi' kavramını duygular üzerinde etkili gördüğü tespit edilmiştir. Katılımcı öğrencilerin müzik dersi

kavramını ifade etmek için bu baskın kategoride en çok “Duygu”(n:3), “Ruhun gıdası” (n:3)ve“Huzur”(n:3) metaforlarını tercih ettikleri gözlemlenmiş, metafor dayanak cümleleri incelendiğinde ise öğrencilerin müzik dersi ile ilgili çok geniş bir metaforik algıya ve derse karşı olumlu tutuma sahip oldukları saptanmıştır. Ayrıca birçok metafor, katılımcıların müzik dersinden beklentilerini dolaylı olarak yansıtmaları bakımından anlamlı bulunmuş, öğrencilerin müzik dersini diğer derslerden farklı gördükleri yönünde elde edilen bir başka sonuç ortaya çıkmıştır.

Bu araştırmadan elde edilen sonuçlara göre, müzik kavramının metaforlar aracılığı ile açıklanmasında, BİLSEM-ÖYG müzik alanı öğrencilerinin algıları doğrultusunda oldukça geniş bir yelpazede kabul edilebilecek şekilde müziğin çeşitli yönlerine vurgu yapıldığı görülmüştür. Öğrencilerin ürettikleri bu metaforların, bundan sonra yapılacak benzer çalışmalara bir altyapı oluşturacağı düşünülebilir. Ortaya çıkan metaforlar, üstün yetenekli öğrencilerin müzik kavramına ilişkin algılarını belirlemede bir veri toplama aracı değerlendirilebilir.

KAYNAKÇA

- Babacan, E. (2014). Ağısl Öğrencilerinin Müzik Kavramına İlişkin Algıları: Metafor Analizi, *Eğitim ve Öğretim Araştırmaları Dergisi*, 3 (1), 124-132.
- Bayram, L. (2010). *Polis Koleji Öğrenci, Öğretim Elemanı Ve İdari Çalışanlarının Okullarına İlişkin Metaforik Algıları*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Büyüköztürk, Ş., Çakmak, E., Kılıç, A., Karadeniz, Ş. Ve Demirel, F. (2011). *Bilimsel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Pegemakademi Yayıncılık.
- Düzgören, H. ve Gerekten, S. E. (2017). Anadolu Lisesi Öğrencilerinin 'Müzik Dersi' Kavramına İlişkin Algıları. *Online Journal of Music Sciences*, 2 (3), 86-117.
- Girmen, P. (2007). *İlköğretim Öğrencilerinin Konuşma Ve Yazma Sürecinde Metaforlardan Yararlanma Durumları*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Anadolu Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Eskişehir.
- Kurtaslan, Z., Aydın, B. ve Özer, B. (2018) Kelime İlişkilendirme Testi Aracılığıyla Ortaokul Ve Lise Öğrencilerinin “Müzik Öğretmeni” Kavramına Yönelik Bilişsel Yapılarının

- Belirlenmesi. *Ekev Akademi Dergisi*, Yıl: 22, Sayı: 74 (Bahar 2018).
- Mustan Dönmez, B. Ve Karaburun, D. (2013). Türk Halk Müziği Sözlerinde Metaforik Anlatım Geleneği. *Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature And History Of Turkish Or Turkic*8(4), 1081-1097.
- Pektaş, S.,Düzkanar, A., Yurga C. (2016).Özel Eğitim Alan Çocukların Eğitiminde Müziğin Kullanılmasına İlişkin Ebeveyn Görüşleri, İnönü Üniversitesi Sanat Ve Tasarım Dergisi, 6 (14), 1-17.
- Saban, A. (2008). Okula İlişkin Metaforlar. *Kuram Ve Uygulamada Eğitim Yönetimi*, 55, 459-496.
- Schippers, H. (2006). ‘As If A Little Bird Is Sitting On Your Finger...’: Metaphor As A Key Instrument In Training Professional Musicians. *International Journal Of Music Education*, 24(3), 209-217.
- Umuzdaş, S. Ve Umuzdaş, M. S. (2013). Sınıf Öğretmenliği Öğrencilerinin Müzik Dersine İlişkin Algılarının Metafor Yoluyla Belirlenmesi. *Uluslararası İnsan Bilimleri Dergisi*, 10 (1), 719-729.
- Uygun, M. A. (2015). Öğretmen Adaylarının Geleneksel Müzik Türlerine İlişkin Algılarının Metaforlar Aracılığıyla İncelenmesi. *Akademik Müzik Araştırmaları Dergisi*, 1(1), 1-16.
- Woody, R. H. (2002). Emotion, Imagery And Metaphor In The Acquisition Of Musical Performance Skill.*Music Education Research*, 4(2), 213-224.
- Woody, R. H. (2004). Advanced Music Students’ Use of Imagery And Metaphor-Based Instruction In Generating Expressive Performance.S. D. Lipscomb, R. Ashley, R. O. Gjerdingenandp.Webster (Ed.), In *Proceedings Of The 8th International Conference On Music Perception And Cognition* (Pp. 482-485). Adelaide, Australia: Causal Productions.
- Yıldırım, A. ve Şimşek H., (2013). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.