



AFYON KOCATEPE ÜNİVERSİTESİ
AKADEMİK MÜZİK ARAŞTIRMALARI DERGİSİ
Cilt VI / Sayı 11 / Ocak 2020
E ISSN: 2667-6001
AFYON KOCATEPE UNIVERSITY
ACADEMIC MUSIC RESEARCH JOURNAL
Volume VI / Issue 11 / January 2020

Gökçe SARVAN	Flüt Eğitiminde Ekoller, Evrenselleşme Süreci ve Bu Sürece Ustalık Sınıflarının Etkisi
Seyhan CANYAKAN	Müziğe Verilen Duygusal Tepkide Zaman Mekan Etkileri
Handan SAVCI Ayten KAPLAN	Osmanlı Döneminden Günümüze Türk Müziği Ses İcrasında Eğitim Anlayışı
Tayfun İLHAN	Franz Liszt Si Minör Piyano Sonatı'nın Form Açısından İncelenmesi
Okan KIZILAY Gürkan METİN	On Structural and Intellectual Dimensions of Anton Webern's Music
M. Soner YILMAZ Şebnem ORHAN	Sınıf Öğretmenlerinin İlkokul Müzik Dersi Kazanımlarına Yönelik Yeterlik Durumları
İzanruba KIRAN Ayten KAPLAN	Böğrüdelik Tatar Yırları'nda Göç Unsuru
Mehmet Sait Halim GENÇOĞLU	Güney Afrika'da Dînî Yaşama Dâir Ezgisel Ritüellerin Gelişim Süreci: Tekbir Örneği
Çağdaş SOYLAR	The Analysis of Regard Des Anges Composed by Olivier Messiaen
Adnan ARSLAN	Folklorik Arap Musikisinin Cezbeden Sadeliği: Körfez Araplarının Şeyleleri (خليجية شيلات)



AFYON KOCATEPE ÜNİVERSİTESİ
AKADEMİK MÜZİK ARAŞTIRMALARI DERGİSİ
Cilt VI / Sayı 11 / Ocak 2020
E ISSN: 2667-6001

AFYON KOCATEPE UNIVERSITY
ACADEMIC MUSIC RESEARCH JOURNAL
Volume VI / Issue 11 / January 2020

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
Öğr. Elm. Filiz YILDIZ

Yayın Kurulu / Editorial Board

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

İLETİŞİM

Afyon Kocatepe Üniversitesi Akademik Müzik Araştırmaları Dergisi
Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet 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 VI / Sayı 11 / Ocak 2020
E ISSN: 2667-6001

AFYON KOCATEPE UNIVERSITY
ACADEMIC MUSIC RESEARCH JOURNAL
Volume VI / Issue 11 / January 2020

BU SAYININ HAKEMLERİ / REFEREES OF THIS ISSUE

Prof. Dr. Abdullah AKAT	İstanbul Üniversitesi
Prof. Dr. Ali ERİM	Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi
Prof. Ayla ULUDERE	Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Prof. Cemal YURGA	İnönü Üniversitesi
Prof. Dr. Cengiz ŞENGÜL	Akdeniz Üniversitesi
Prof. Dr. Cihan İŞIKHAN	Dokuz Eylül Üniversitesi
Prof. Dr. Emel Funda TÜRKMEN	Afyon Kocatepe Üniversitesi
Prof. Dr. Fırat KUTLUK	Dokuz Eylül Üniversitesi
Prof. Dr. Hanefi ÖZBEK	Medipol Üniversitesi
Prof. Dr. S. Cem ŞAKTANLI	Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi
Prof. Dr. Sibel PAŞAOĞLU YÖNDEM	Akdeniz Üniversitesi
Prof. Dr. Uğur TÜRKMEN	Afyon Kocatepe Üniversitesi
Prof. Dr. Zafer KURTASLAN	Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi
Doç. Dr. Aşkın ÇELİK	Kars Kafkas Üniversitesi
Doç. Berna ÖZKUT	Afyon Kocatepe Üniversitesi
Doç. Cem ÖNERTÜRK	Bilkent Üniversitesi
Doç. Dr. Cenk GÜRAY	Hacettepe Üniversitesi
Doç. Çağhan ADAR	Afyon Kocatepe Üniversitesi
Doç. Dr. Gülay KARŞICI	Marmara Üniversitesi
Doç. Dr. Hazan KURTASLAN YILDIRIM	Akdeniz Üniversitesi
Doç. Dr. İlhan ERSOY	Ege Üniversitesi
Doç. Dr. Kazım ÇOKOĞULLU	Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Bahar SARIBOĞA	Ordu Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Bertan RONA	Giresun Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Duygu S. ATILGAN	Afyon Kocatepe Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Göktan AY	İstanbul Teknik Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Selin OYAN	Adıyaman Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Safiye YAĞCI	Afyon Kocatepe Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Sevgi TAŞ	Afyon Kocatepe 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 onbirinci 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

Gökçe SARVAN	Flüt Eğitiminde Ekoller, Evrenselleşme Süreci ve Bu Sürece Ustalık Sınıflarının Etkisi <i>Schools, Universalization Process in Flute Education and The Effect of Master Classes to This Process</i>	1
Seyhan CANYAKAN	Müziğe Verilen Duygusal Tepkide Zaman Mekan Etkileri <i>Space and Time Factors in Emotional Response to Music</i>	23
Handan SAVCI Ayten KAPLAN	Osmanlı Döneminden Günümüze Türk Müziği Ses İcrasında Eğitim Anlayışı <i>Training Understanding in Turkish Music Voice Performance From Ottoman Period to The Present</i>	55
Tayfun İLHAN	Franz Liszt Si Minör Piyano Sonatı'nın Form Açısından İncelenmesi <i>An Examination of Franz Liszt B Minor Piano Sonata in Terms of Form</i>	73
Okan KIZILAY Gürkan METİN	On Structural and Intellectual Dimensions of Anton Webern's Music <i>Anton Webern Müziğinin Yapısal ve Düşünsel Boyutları Üzerine</i>	88
M. Soner YILMAZ Şebnem ORHAN	Sınıf Öğretmenlerinin İlkokul Müzik Dersi Kazanımlarına Yönelik Yeterlik Durumları <i>The Competence of Primary School Teachers For Primary School Music Lessons</i>	104
İzanruba KIRAN Ayten KAPLAN	Böğrüdelik Tatar Yırları'nda Göç Unsuru <i>Immigration Elements of Böğrüdelik Tatar Folk Songs</i>	127

Mehmet Şait Halim GENÇOĞLU	Güney Afrika'da Dîni Yaşama Dâir Ezgisel Ritüellerin Gelişim Süreci: Tekbir Örneği <i>The Development Process of Musical Rituals Related to Religious Life in South Africa: Tekbir Case</i>	157
Çağdaş SOYLAR	The Analysis of Regard Des Anges Composed by Olivier Messiaen <i>Olivier Messiaen Tarafından Bestelenen Meleklerle Bakış'ın Analizi</i>	168
Adnan ARSLAN	Folklorik Arap Musikisinin Cezbeden Sadeliği: Körfez Araplarının Şeyleleri (خليجية شيلات) <i>Charming Simplicity of Arabic Folkloric Music: Shalas of Gulf Arabs</i>	186

FLÜT EĞİTİMİNDE EKOLLER, EVRENSELLEŞME SÜRECİ VE BU SÜRECE USTALIK SINIFLARININ ETKİSİ

Schools, Universalization Process in Flute Education and The Effect of Master Classes to This Process

DOI NO: 10.36442/AMADER.20201158174

Gökçe SARVAN¹

Özet

Çalıcıların ortak teknik ve müzikal anlayışlarla ortaya çıkardıkları eser ve performansların bütününe ekol denmektedir. Flüt tekniğinde de ekoller ses rengi, artikülasyon, vibrato, müzikal anlayış gibi pek çok öğeyi yakından etkilemiştir. Savaşlar, ekonomik kaygılar gibi sebeplerle yer değiştiren ekollerin öncü sanatçıları, flüt teknikleri ve stillerini farklı ülke ve kıtalarda solistlik, orkestracılık, eğitimlik yoluyla yaymışlardır. Bu süreçte farklı kültürlerle sahip sanatçılar arası etkileşimlerin en etkin olduğu yer ustalık sınıfları olmuştur.

Çalışmada ekollerin evrenselleşme sürecinde ustalık sınıflarının etkisinin incelenmesi amaç edinilmiştir. Literatür araştırması, çalıcılıkları referans sayılabilecek pek çok sanatçının ustalık sınıflarına, ders ve konser kayıtlarına erişim bu çalışmaya ışık tutmuştur. Ulusallaşma evresinde pek çok ülkenin sanatçılarının kimliklerini icralarına yansıttığı göz önünde bulundurularak flüt tekniğine ve literatürüne en çok etki eden ekoller üzerinde çalışılmıştır. Çalışmanın ilk bölümünde müzikte ulusal kimlikleşme, ekollerin doğuşu ve temel ekoller incelenirken ikinci bölümde ustalık sınıflarının evrenselleşme sürecine katkısına yer verilmiştir. Dünya tarihi ve müzik tarihinin iç içe gelişimi ulusallaşma döneminde sanatçıların performanslarına ulusal kimlikler kazandırırken; bilhassa ustalık sınıfları ve teknolojik gelişimler yardımıyla sanatçılar arası artan etkileşimler sanatçıların çalıcılıklarını teknik anlamda birbirine yaklaştırmış, ortak estetik anlayışlar, sentez ekoller yaratılmasına yardımcı olmuştur.

Anahtar Kelimeler: *Ekol, Evrenselleşme, Flüt, Ulusalçılık Akımı, Ustalık Sınıfları.*

Abstract

All performances that players have created with technical and musical insights are called schools. In flute technique, schools influenced

¹ Dr., gokcesarvan@gmail.com

many elements, such as, sound color, articulation, vibrato and musical understanding. The leading artists of schools, which were relocated by reasons like wars and economic concerns, spread flute techniques & styles through to be presented as soloist, orchestra and instructor in different countries. Through this period, mastery classes were the place where interactions between artists were most effective.

Aim of the study is, examine the effect of master classes to the schools through the globalisation process. This literature study is enlightened by access to the mastery classes, lecture and concert records, whose performances could be considered as reference. Schools, which have the most influence on flute technique and literature are studied, considering the fact that artists of many countries reflect their identities in their performances, in the period of nationalization. In the first part of the study, national identity in music, birth of schools and basic schools are researched, in the second part, contribution of master classes to the process of globalization has taken place. The intertwined development of World and Music history brings national identities to performances of artists, during period of nationalization; Especially with help of master classes and technological developments, the increased interactions between artists, have brought the artists' performances closer, in a technical sense and helped to create common aesthetic insights and synthesised schools.

Keywords: School, Globalization, Flute, Nationalism, Master Classes.

GİRİŞ

Aynı kültürü paylaşan sanatçıların ortak teknik ve estetik anlayışla ortaya koydukları ürünler bütününe ekol denmektedir (Say, 2002: 172). Ekol, ortak yönleri ve amaçları olan, belirli ilkelerde birleşerek genel bir stil ya da müzikal bir akım oluşturan sanatçıların grubuna verilen ad ve özgün bir eğitsel yöntem ve teknik geliştirilerek yeni kuşakların yetişmesini amaçlayan usta sanatçıların genel müzikal çizgisi şeklinde de tanımlanabilir (Say, 2010: 503).

Çalgı ekolü, sözcük olarak bir çalgının çalınmasında ve öğretilmesinde kullanılan özgün yol ve yöntem anlamına gelmekte ve bu yöntemlerin bulunması ve olgunlaşması yüzyıllar almaktadır (Coşkun, 2015: 3). “Kültürlerin karakterlerinin farklılığı, ekollerin önem verdiği noktaların da farklılaşması sonucunu doğuruyordu. Çalgıcı bestecilerin döneminin sona yaklaşması, ulusal beste ekollerinin gelişmesi ve gelişim yönleri de çalgı ekollerindeki anlayışları etkilemiştir” (Coşkun, 2015: 3).

Ekolü tanımlarken akım, stil ve teknik kelimelerini de tanımlamak yerinde olacaktır. Akım “Bir sanatkar grubunun belli bir dönemde, ortak dünya görüşü, estetik ve edebiyat anlayışı çerçevesinde oluşturdukları edebiyat hareketi; bu anlayış ve hareket çevresinde kaleme aldıkları edebî eserlerin oluşturduğu bütündür” (Yöre, 2011: 4-5). İngilizce’de stream (akım), mainstream (ana akım) ve movement (hareket, akım) kelimeleri, Fransızca’da ise, Türkçe’de ekol olarak kullanılan ve okul anlamına gelen école kelimesi akım anlamında kullanılmaktadır (Yöre, 2011: 4-5).

Güncel Türkçe Sözlük içinde üslup, biçem anlamındaki stil, sanatçının özgün anlatış tarzıdır ve bir sanat, bir bilim, bir meslek dalında kullanılan yöntemlerin hepsi olarak tanımlanan teknik ise içinde yer alınan ekolün yaratım yöntemlerini anlatır (TDK, 2019).

Müzikte Ulusal Kimlikleşme ve Ekollerin Doğuşu

Müzikte ulusal kimlikler altında gruplanan ekoller dünyada ulusalcılık akımını hazırlayan politik etkenlerle belirginleşmiştir.

“Dünyadaki üretim biçimlerinin ve buna bağlı olarak toplumsal yapının değişimi ve dönüşümü, tarım toplumundan sanayi toplumuna geçişle başlamıştır. Otuz Yıl Savaşları ve Fransız Devrimi ile Avrupa’da başlayan bu sancılı süreç, İki Dünya Savaşı ve Soğuk Savaşa kadar gelmiştir ve halen günümüzde de devam etmektedir. Büyük imparatorluklardan ulus devletlere dönüşüm süreci, yerel kaynakların, ticaret yollarının ve jeo-politik değerdeki bölgelerin paylaşılabilmesi, etnik ve dinsel milliyetçiliklerin artması, anti Semitik hareketler gibi birçok etmen, Dünyada Ulusalcılık Akımını körüklemiştir” (Mustan Dönmez ve Oyan, 2015: 89).

18. yüzyılın sonlarına kadar çalıcılıkta önde olan Almanlar ve İtalyanlardan oluşan bir batı Avrupa merkezli çoğunluktan bahsetmek mümkündür. Ulusalcılık akımının etkisi ile İngiltere, Rusya, Macaristan, Belçika ve Hollanda gibi ülkelerde üretilen müzik yapıtları ve müzikal olaylar ses getirmiştir. Millî müzik, ortak teknikle dile getirilen halk özgünlüğü demektir ve bunun modeli Rus, İskandinav, Macar, İspanyol, Balkan milletleri ekolleridir (Kahraman ve Tebiş 2012: 55. Akt. Ayas, 2016: 138).

Rus besteciler, kendi halk müziklerinde yatan zenginlikleri ortaya çıkarmış, Fransız besteciler, kendine özgü olan bir ‘Fransız’ biçemi uğrunda uğraş vermiş, Debussy gibi birçoğu bu amaca ulaştıracak özendirici dersleri Musorgski’nin yapıtlarında bulmuşlar;

ardından Dvorak, 1890’larda kendi Çek ve Slovak halk şarkılarının ruh ve özünü dolup taşan müziklerinde Amerikalı besteciler üzerinde fırtınalar estirmiş, onlara halk müziği miraslarını incelemeyi ve kullanmayı aşlamışlardır (Finkelstein, 1995: 19. Akt. Mustan Dönmez ve Oyan, 2015: 91).

Ekoller çalma tekniklerini yakından etkilemişlerdir. Şan tekniğinde artikülasyon kullanımının flüt tekniği ile ilişkili olduğundan yola çıkılarak dünyadaki şan ekollerini birbirinden ayıran niteliklerin başında dil-konuşma ögesinin önemli bir yer tuttuğu ve konuşma-müzik dilinin, ulusların tanıtılmasında en büyük etken olduğu bilgisiyle artikülasyon kullanımının flüt ekollerini birbirinden ayıran önemli bir unsur olduğunu söylemek mümkündür (Ayaz ve Nayir, 2017: 160). Flütte Bel canto (şarkılama) tekniğinde opera alanında ekol olan İtalya’nın ilham verdiğini söylemek mümkündür. Traversières dergisinde Emmanuel Pahud ile yapılan görüşmede Pahud’ün “Almanlar ve İngilizler, Fransızların kullandığı ‘tu-ku tu-ku’ artikülasyonunu yapamıyorlar. Bu Fransız dilinin bir avantajıdır. Bir İtalyan eseri çalarken İtalyanca konuşuyormuş gibi düşünerek artikülasyonların esere uyumlu olmasını sağlamaya çalışıyorum.” şeklindeki açıklaması, artikülasyon yapılırken yaşanan kolaylık ya da zorlukların konuşulan dil ile ilgisine işaret etmektedir (Hepyuçel, 2009: 3).

19. yüzyıl sonlarından itibaren teknolojinin gelişimi ile müziğin evrenselleşme süreci başlamıştır. Farklı kültür ve uluslardan icracıların birbirleri ile iletişime geçmeleri, kültüre özgü teknik farklılıklarını ve estetik anlayışlarını paylaşabilmeleri, bilgi alışverişi yapabilmeleri evrenselleşme sürecini hızlandırmıştır. Ustalık sınıfları, farklı ülkelerde eğitim görme, yarışma ve konserlere katılım ile sanatçıların farklı ekollerden kişilerle çalışmasına ve etkileşim içinde bulunmalarına imkân sağlamıştır (Araboğlu, 2011: 38). Artık dünyanın kültürel, ekonomik ve tarihsel süreçte geldiği noktada ekoller, çağımızın iletişim ve ulaşım olanaklarıyla birlikte öyle bir gelişim ve sentez göstermiş bulunmaktadır ki, yeni bir ekolün doğuşundan söz edilememekte; İsraili, Rus, Japon, Koreli, Çinli, Kuzey Amerikalı, Latin Amerikalı, Avrupalı, İskandinavyalı binlerce müzisyen artık tek bir ekole bağlı olduğu söylenemeyecek şekilde çalgı çalmakta, pek çok çalgı ustası eğitim sürecinde farklı ekollerin temsilcileriyle çalışmakta ve onların farklı özelliklerini kendi beğenisiyle birleştirerek kullanabilmektedir (Coşkuner, 2015: 8).

Bu gelişmeler sonucunda gelinen noktada günümüz sanatçılarına bakıldığında kesin bir ekolden bahsetmek mümkün olmamakla birlikte bir önceki neslin sanatçılarında bunun daha net fark edildiği görülmektedir.

Alman Flüt Ekolü

Batı Avrupa merkezli klasik batı müziğinde flüt tekniğinin gelişmesinde J. J. Quantz ve T. Boehm'ün yeri büyüktür. J. J. Quantz abanoz ve fildişinden üretilen yumuşak tınlı flütlerine yeni perdeler eklemiş ve pes seslerde kuvvetli ve yoğun bir ses rengi elde etmek amacıyla flütün ağızlık deliğini ovale dönüştürmüştür (Powel, 2002: 98). 18. Yüzyıl ve öncesinde tahta, boynuz gibi farklı materyallerden üretilen flüt 19. Yüzyılda Teobald Boehm tarafından gümüş kullanılarak üretilmeye başlanmış; deliklerin parmakla kapatıldığı önceki dönem flüt mekanizmasından deliklerin perdeler yardımı ile kapatıldığı mekanizmaya geçiş yapılmıştır. Perdeler arası mesafelerin mükemmelleşmesi ve deliklerin parmaklardan ziyade perdelerle kapanması entonasyon kalitesini yükselten etkenler olmuştur. Boehm mekanizmalı perde sistemi klarinet, obua, fagot gibi diğer tahta üflemeli enstrümanlara da uygulanmıştır ve getirdiği kolaylıklar sonucunda klasik batı müziğinde tüm flüt ekollerinde Boehm mekanizmalı flüt benimsenmiştir.

Teobald Boehm'ün perdeler arası mesafeyi mükemmelleştirmesi ve bir nesil önceki flüte göre daha kolay ajelite yapılabilecek bir flüt mekanizması geliştirmesi flütün solistik bir enstrüman olmasının önünü açmıştır.

“Oda müziğinde, orkestralarda ve solo enstrüman olarak sahnelerde yer alması flütün yapısal olarak geliştirilmesiyle yakından ilgilidir. Bu gelişmelerle ses kapasitesinin artması, ses renginin zenginliği, hızlı tempolarda yer alan virtüözik pasajlarda teknik öğelerin görkemli bir şekilde icra edilebilirliği Boehm sistem flütün icadı ile mümkün olmuştur. Flütün fiziki olanaklarının artması ile besteciler flüte yeni eserler yazmış ve icracılardan da bu yenilikleri seslendirmeleri istenmiştir” (Bulut, 2015: 57).

Dudak pozisyonunun gergin ve paralel olduğu Alman ekolünde ses rengi Boehm flütten sonra oldukça koyulaşmış, ağırlaşmış ve kalınlaşmıştır (Aksoy, 2009: 19). Alman flüt ekolünde vibrato az kullanılmakta, daha düz sesler ile çalınmaktadır. Ancak müziğin evrenselleştiği bugünlerde Alman flüt ekolünün, Fransız ekolünden

etkilenecek bazı değişimlere uğradığı, Alman ekolünde kullanılan düz seslerin yerini vibratolu seslere bıraktığı söylenilebilir (Kurtaslan, 2014: 246). Alman flüt ekolünde dil tekniğinde “Artikülasyon için kullanılan hecelerin konuşulan dile, yaşanan ülkeye göre farklılık gösterdiği düşünöldüğünde t ve d harflerine getirilen hecelerin çoğunlukla kullanıldığı görölmektedir” (Kurtaslan, 2014: 246).

“J. J. Quantz ve T. Boehm’ün yanı sıra J. G. Tromlitz ve ses rengi, esneklik ve nüans yapmadaki farklı düşönceleri Alman stiline getirilmesine katkı sağlayan G. Scheck Alman flüt ekolu için önemli bir yere sahiptir. Alman ekolünü benimseyen diğer bazı flütistler şönlardır; K. Wilhelm, K. P. Valentin, K. Gottlieb, A. B. Fürstenau, M. Fürstenau, H. Heindl, E. W. Heinmeyer, P. Herbert, H. Albert, K. Carl, D. Nicholas” (Kurtaslan, 2014: 246).

Fransız Flüt Ekolu

İzlenimcilik akımının etkisindeki dönemde bir durumu anlatmaktan ziyade bir duyguyu, ortamı hissettirmeye çalışan, anlık görüntü izlenimi veren eserler ve buna uygun icralardan bahsetmek mümkündür. “İzlenimci ressamların bir sis perdesinin ardından sundukları görüntüler bestecilerde de aynı hissi yaratma ihtiyacı hissettirdi. Edebiyatçılar, heykeltıraşlar, şairler, ressamlar ve besteciler arasındaki bu etkileşim eserlerin yaratım tekniklerinde de benzerlikler yarattı” (Kocakölah, 2014: 6). Öyle ki “Debussy kendi yazdığı bir mektupta (Şubat 1906) izlenimci öğelerin müzik ile bir resimden çok daha iyi sergilenbildiğini belirtti” (Sadie, 1980: 30-31). Fransız flüt ekolünün de bu anlatımdan yakından etkilendiğı, şarkı söyler gibi, zarif bir müzikal anlayışa sahip olduğu söylenebilir. “Fransız ekolünü güçlü kılan, virtüözite düzeyinde tekniğı kazandıran disiplinli bir çalışma programı üzerine kurulmuş olmasıdır ve enstrüman üzerinde ustalaşmaya elverişli olan tek ekol olmasıdır” (Gabaron, 2005: 16).

“Yirminci yüzyıl başlarında Paris Konservatuvarı’nın kendi ekolünü yaratması adına flüt literatürüne yeni eserler kazandırması hedefi flütün tarihsel gelişimi adına önemli bir hareket olmuştur” (Bulut, 2015: 57). Dönemin flüt eserlerinin büyük çoğunluğu C. P. Taffanel’in Paris Konservatuvarı’nda öğretmenlik yaptığı yıllarda yazılmıştır. Paris Konservatuvarı’nda son sınıf öğrencilerinin mezun olabilmek için çalmaları gereken zorunlu eser anlamına gelen, bitirme sınavı için yazılan ve ilk kez sınavda seslendirilen ‘Morceaux Imposé’ çalma ve bestecilerin bu sebeple her yıl flüt için yeni besteler üretme geleneğı vardır. Okulun öğretmenlerinin günümüzde dünyanın pek çok

yerinde halen kullanılmaya devam edilen metodlar hazırladıkları ve pek çok eserin Fransız flüt ekolünün öncü flüt sanatçılarına ithafen yazıldığı düşünüldüğünde Fransız flüt ekolünün flüt dağarını da büyük ölçüde etkilediğini söylemek mümkündür. “Flüt öğretmenlerinden öğrencilerine aktarılan ve öğretmenlerin flüt çalma tekniğini arttıran metodları yazıp uygulayarak göstermesi adeta bir gelenek haline gelmiş öğrencilerinin yurt dışında farklı okullarda görev yapması ya da orkestralarda çalması bu metod ve eserlerin tüm dünyaya yayılmasına olanak sağlamıştır” (Bulut, 2015: 57).

Fransız flüt ekolünde dudak pozisyonu oldukça rahattır. Alman flüt ekolündeki dudak pozisyonunun gerginliğinin aksine özellikle rahat bırakılmış üst dudak sayesinde çok daha zengin tonlar ve ses renkleri elde etmek mümkündür. Vibrato şarkı söyler gibi, derinliği değişken ve yumuşaktır. Fransız flüt ekolü dil tekniğinde Fransız dilinin kullanım şekline göre t harfinin belirgin olarak söylenmesi flüt çalmada büyük kolaylık sağlamaktadır (Kurtaslan, 2014: 245). Mekanizması gelişmiş ve metalden üretilen Boehm flütlerle çalmayı benimseyen bu ekolde entonasyon dikkatle ve kolaylıkla çalışılan bir diğer noktadır.

Rahat bir dudak pozisyonu, ileri seviye teknik birikim, tüm oktavlar arası eşit kuvvet uygulanan bir ton ve zarif bir müzikal anlayış ile Boehm flütün gelişmiş mekanizma, ses rengi ve entonasyon kusursuzluğu sağlamasının birleşiminde Fransız ekolünde üst düzey solistik performans sağlayan bir çalıcılık ortaya çıkmıştır. 1795-1893 yılları arası görev yapmış Paris Konservatuarı flüt öğretmenleri için Fransız flüt ekolü kurucuları demek mümkündür (Bkz. Ek Tablo 1). Ekolün öncü flüt sanatçılarından bazıları benzer şekilde F. Devienne, J. Tulou, L. Dorus, J. H. Altes, C. P. Taffanel, A. Hennebains, P. Gaubert, M. Moyses, J. Demmersman, G. Crunelle, M. Debost, J. P. Rampal, P. Y. Artaud, A. Marion'dur (Kurtaslan, 2014: 245).

Tablo 1. Fransız Flüt Ekolü Kurucuları Paris Konservatuvarı Flüt Öğretmenleri (1795-1893)

Flüt öğretmeni adı	Yaşadığı yıllar	Konservatuvarda hizmet ettiği yıllar
François Devienne	1759-1803	1795-1803
Antoine Hugot	1761-1803	1795-1803
Jacques Schneitzhoeffler	1754-1829	1795-1802
Nicolas Duverger		1795-1802
Johann-Georg Wunderlich	1755-1819	1795-1802 1803-1819
Joseph Guillou	1787-1850	1819-1829
Jean-Louis Tulou	1786-1865	1829-1859
Louis Dorus	1812-1896	1860-1868
Henri Altès	1826-1899	1869-1893

(Powell, 2002: 221).

İngiliz Flüt Ekolü

İngiliz flüt ekolünün öncüsü C. Nicholson'dır. Nicholson'un kendi yaptığı büyük perde delikleri ve ekolün şiddetli, parlak, güçlü tonu belirleyicidir. Bu ekolde perde delikleri farklı büyüklükte olan flütler tercih edildiği için sıkı ve her sese göre değişen dudak pozisyonu ortaya çıkmış, artikülasyon kullanımı bakımından; İngilizlerin 't' harfini belirgin olarak seslendirmemesi ya da seslendirirken 'd' olarak değişime uğratması artikülasyon kullanımında farklılığa ve çok sayıda çeşitliliğe yol açmış, ayrıca bu ekolde çok az kullanılan ya da kullanılmayan bir vibrato anlayışı gelişmiştir (Hepyücel, 2009: 16-17).

İngiliz flüt ekolünün temsilcileri J. Radcliff, A.P. Vivian, J. Richardson, O. Svendsen, R. Carte, F. Griffith, E. German, A. Fransella, A. Manns, H. Wood, E. De Jong, R. Murchie, C. V. Stanford, L. Whitelock, R. Murchie, L. Goossens, G. Acroyd, W. Alwyn, H. Clarke, A. Gleghorn, G. Jackson, W. Smith, G. Walker, J. F. Cook, G. Gilbert, T. Wye'dir (Raposo, 2007: 24).

İngiliz flüt ekolü ve Fransız flüt ekolü arasındaki farklar şöyle karşılaştırılmaktadır (Raposo, 2007: 7).

Tablo 2. Fransız Flüt Ekolü ve İngiliz Flüt Ekolü Karşılaştırması

Fransız Flüt Ekolü	İngiliz Flüt Ekolü
Gümüş flüt kullanımı	Tahta flüt kullanımı
Seste tutarlı vibrato kullanımı	Düz ses kullanımı
Rahat bir ağız pozisyonuyla çalma	Gülümser gibi gergin, sıkı dudak pozisyonuyla çalma
Tüm oktavlarda eşit, homojen sesler	Alt oktavda büyük, geniş, üst oktavda ince sesler

Fransız ekolünde sesin başlangıcından sonuna dek sürekli vibrato kullanımı, rahat bir dudak pozisyonu kullanımı, tüm oktavlarda benzer renkte, eşit kuvvette hava dağılımı olan sesler tercih edilmektedir. İngiliz flüt ekolünde sesler vibratosuzdur. Alt oktavlarda daha kuvvetli hava akımı üst oktavlarda daha sıkı bir dudak pozisyonu ile ortaya çıkan sesler mevcuttur. Oktavlar arası renk ve üflenen hava kuvvetinde farklılıklar vardır.

Evrenselleşme Sürecinde Ekoller ve Ustalık Sınıflarının Etkisi

2. Dünya Savaşı sürecinde ve sonrasında yaşanan baskılar ve kısımlar Avrupa’da ve Amerika’da müzik yaşamında büyük değişimler yaşanmasına sebep olmuştur. Avrupa çevresinde pek çok merkezde hangi eserlerin sanatsal değere sahip sayılacağı ve yorum izni verileceği siyasal ideolojilerle belirlenmiştir. 20. yüzyılın faşist rejimleri müziği amaçları için kullanmış; hangi bestecilere müzik yapma izninin verileceğini, nelerin besteleneceğini ve hangi eserlerin icra edileceğini belirlerken siyasal doktrinler esas alınmıştır. Josef Stalin dönemindeki Sovyet siyaseti sanatsal eser yaratımına ilişkin yol gösterici ilkeler belirlemekle yetinmemiş, bunlardan sapmaya kalkışanları cezalandırma yoluna da gitmiştir. Dmitri Şostakoviç’in 4. Senfonisi’nin uygun bulunmayıp, meslektaşlarının hapis ve sürgün cezalarına çarptırılığını bilen Şostakoviç hemen 5. Senfonisi’ni yayınlamıştır.

“Almanya’da Nazizm’in Irkçı-faşist ideolojik doktrini 1930’ların başlarından itibaren müzikte ciddi kargaşaya yol açtı. Yahudi müzisyenlerin çalışması yasaklandı; Yahudi kökenli, siyasal bakımdan sakıncalı ya da aşırı avant-garde eğilimli besteciler boykot edildi; Felix Mendelssohn Bartholdy ve Gustav Mahler gibi besteciler devlet yardakçılarınca yazılan müzik tarihi kitaplarında karalandı. Sayısız

müziyen kovuşturmadan kurtulmak için kaçıp başka ülkelere sığındı” (Solmaz, 2017).

Benzer şekilde Nazi Almanyası’ndan 1939’da kaçarak Şili’ye sığınan Lenie Alexander, Salvador Allende’ye verdiği destekten dolayı 1973’ten sonra da Paris’te sürgün yaşamıştır (Solmaz, 2017).

Daha özgür üretme ortamının olduğu Amerika, göç eden müzisyenler tarafından tercih sebebi olmuştur. Nazi rejiminden kaçarak Amerika’ya sığınan besteciler Hollywood’un 1930 sonrası dönemdeki en önemli isimleri olmuştur. Miklos Rozsa, Max Steiner, Erich Wolfgang Korngold, Dimitri Tiomkin, Franz Waxman bu bestecilere örnektir.

2. Dünya Savaşı ortamından kaçma ihtiyacıyla göç etmeleriyle ekollerin önde gelen temsilcilerinin farklı ülke ve kıtalara yerleşmesi, 1900’ler sonrası gelişen ulaşım, haberleşme ve iletişim araçları yardımıyla sanatçılar arası etkileşim artmış; ekolleri oluşturan temel anlayışlar farklı ülke ve kıtalara yayılmıştır. Bu dönemde geliştirilen uçak, otomobil gibi taşıtlarla sanatçıların farklı kıtalara, ülkelere erişimi kolaylaşırken, telefon, radyo, plak ve televizyon gibi icatlarla performansları daha büyük kitlelere ulaştırma kolaylığı sağlanmış; sanatçılar arası etkileşim artmıştır.

Plak ve radyo 19. yüzyıl sonu 20. yüzyılın ilk yarısında müzik sanatını yığınlara ulaştıran en önemli araçlardandır. “Sanat müziğinin yayılmasında radyonun görevi, müziği yığınlara ulaştıran öbür araç ve ortamların gelişmesine bir destek olmasındadır. Konserlere gösterilen ilginin artmasında, plak satışlarının yükselmesinde radyonun etkisi çok büyüktür” (Mimaroglu, 2006: 218-219).

G. Gilbert, M. Moyse, W. Kincaid, G. Laurent ve G. Barrère Avrupa topraklarında eğitim alıp savaş, ekonomik kaygılar, göç gibi sebeplerle Amerika’ya yerleşip dünyanın pek çok yerinden sanatçı yetiştiren flütistlere ilk örneklerdir. G. Gilbert Fransız ekolünün önde gelen flütistlerinden Paris Konservatuarı profesörü Rene LeRoy ile çalışmış, İngiltere’de yıllarca orkestracı, eğitimci ve solist olarak sanatını icra etmiş ve sağlık sebeplerinden ötürü 1969 yılında Amerika’ya göç etmiş, öğretmenliğe burada devam etmiştir (Demetra Baferos Fair, 2003: 9).

Benzer şekilde İkinci Dünya Savaşı’nın etkilerinden uzaklaşmak adına Amerika’ya yerleşen Fransız flüt ekolünün temsilcilerinden M. Moyse da Uzak Doğu, Avrupa ve Amerika’dan pek çok flüt sanatçısı ile çalışmıştır. W. Kincaid ve G. Laurent ve G. Barrère

de Paris Konservatuarı profesörleri ile çalışmış, eğitimlik ve çalııcılık hayatlarını Amerika’da sürdürmüşlerdir. Öyle ki göç ettikleri topraklara katkıları göz önünde bulundurularak Amerika’da sanat etkinliklerine devam eden bu flütistler Amerikan flüt ekolü kurucuları olarak da nitelendirilmişlerdir (Demetra Baferos Fair, 2003: 9).

Farklı kültürlerden gelen flütistler arası etkileşimin en etkin olduğu ustalık sınıfları ise ekollerin evrenselleşme sürecinin en önemli parçasıdır. Marcel Moyses Amerika’ya yerleştikten sonra yaptığı ustalık sınıfları ile dünyanın pek çok yerinden gelen flütist ile etkileşime geçmiş, Fransız flüt ekolünün dünyanın pek çok yerine yayılmasına katkıda bulunmuştur.

“Moyses, 1941 yılında Paris’teki Alman-Nazi işgalinden kaçarak, ailesiyle birlikte St. Amour’a yerleşmiştir. İkinci Dünya Savaşı’nın ardından ülkesine geri dönmüş fakat kariyerine kaldığı yerden devam edemeyince 1948 yılında Güney Amerika’ya yerleşmiştir. Burada kaldığı sürede Avrupa’da ustalık sınıfları düzenlemeye başlamıştır. 1951 yılında ailesiyle birlikte Brattleboro’ya yerleşmiş ve 1952 yılında Rudolf Serkin ve Adolf Buch ile birlikte Vermont’da Marlboro Yaz Müzik Okulu’nu kurmuştur. Bu aktivite daha sonraları Marlboro Koleji’nde müzik bölümüne dönüştürülmüştür. İlerleyen yıllarda bu kurslar üflemeli oda müziği başlığı altında Moyses’un müzisyenlik ve öğretmenlik tecrübesi ile kursa katılan birçok üflemeli çalgı sanatçısını etkilemiştir. Bu kurslara aktif katılım olması ve kurs bitiminde aktif katılımcıların performans göstermeleri bugünkü popüler yaz dönemi ustalık sınıfları geleneğinin ilk adımları sayılmaktadır” (Hepycel, 2009: 35).

Ustalık sınıfı kavramını bu noktada incelemek doğru olacaktır. Eğitimlik-çalıcılığı referans kabul edilebilecek sanatçıların ülke içi ya da farklı ülkelerde belirli bir zaman aralığında çoğunlukla seyirci karşısında ve piyano eşlikli olarak yaptığı derslere ustalık sınıfı denmektedir. Konservatuar kültürünün temel bir özelliği olan ustalık sınıfları, yüksek profilli sanatçıların ileri düzey öğrencileri veya genç profesyonelleri eğittiği, profesyonel sanatçıların bulunduğu, belirli bir müzikal stil veya türe sahip uzmanların yönlendirdiği belirli bir müzik stili veya zümre ya da öğretmenlerin vokal veya enstrümantal olarak kendi öğrencileri veya diğer öğrencilere ders verdiği, samimi performans sınıfları, organizasyonlardır (Creech ve diğerleri, 2009: 1). Hevesli klasik müzisyenler ve öğretmenler tarafından, ustalık sınıfları, yarışmalar, sınavlar ve pratikle birlikte en etkili müzikal gelişim araçlarından biri olarak kabul edilir (Wikipedia, (b.t.) Akt. Hanken, 2010: 150).

Bir festival olarak İsviçre Weggis’de düzenlenen Sir James Galway’in ustalık sınıfları günümüzde en prestijli kurslardan sayılmaktadır. Her sabah çalışmalar James Galway ile birlikte ısınma egzersizleri ile başlamaktadır.

Resim 1. Sir James Galway’in Her Sabah Ustalık Sınıfındaki Öğrenciler ile Yapmış Olduğu Isınma Egzersizleri



(<http://galwayflutefestival.com/daily-warm-up>).

Tüm katılımcıların dersleri izleme zorunluluğu olduğu kursta James Galway’in yanı sıra eşi Lady Jeanne Galway ve farklı ülkelerden ünlü flütistler de konuk öğretmen olarak ders vermektedir.

Resim 2. Ustalık Sınıfında Performansları ve Öğretmenlikleri ile Katkıda Bulunan Farklı Ülkelerden Ünlü Flütistler



(<http://galwayflutefestival.com/artists>)

Juergen Franz (Almanya), Andrea Oliva (İtalya), Nicola Mazzanti (İtalya), Sir James Galway (İrlanda), Andrea Griminelli (İtalya), Claudio Montafia (İtalya) ve Raffaele Trevisani (İtalya)

Flüt korusu ensemble çalışması olarak programda yer almaktadır.

Resim 3. Flüt Korusu ile Ensemble Çalışması



(<http://galwayflutefestival.com/flute-choir>)

Kursta ayrıca ‘Feldenkrais’ adı verilen öz farkındalık ve yumuşak harekete odaklanan bir beden egzersizi çalışmasına da yer verilmektedir.

Resim 4. Feldenkrais Çalışması



(<http://galwayflutefestival.com/feldenkrais>)

Ustalık sınıfının son günü düzenlenen konser katılımcılara performanslarını sunabilme ve ünlü flütistlerle birlikte çalabilme imkânı sunmaktadır. Konser sonrası çalıcılara verilen hediyeler ve ünvanlar bugün flütistler için prestij sayılmaktadır.

Resim 5. Son Gün Konser Sonrası Verilen Ünvanlar



(<http://galwayflutefestival.com/awards>)

Resim 6. Son Gün Konser Sonrası Yüksek Performans Gösteren Flütistlere Verilen Hediyeler



(<http://galwayflutefestival.com/awards>)

Konserden elde edilen gelirlerle gelecek senelerde yer almak isteyen öğrencilere burs imkânı sağlanmaktadır (<https://galwayflutefestival.com/>).

Berlin Filarmoni Solo flütisti Emmanuel Pahud'ün de ders verdiği Kanada Saint-Irénée Quebec'de gerçekleştirilen 'Domaine

Forget' yılın belli dönemlerinde prestijli ustalık sınıflarına ev sahipliği yapmaktadır. İleri düzey flüt öğrencilerini ağırlayan bu ustalık sınıfında öğretmen ile bireysel dersin yanı sıra kariyer planlama üzerine konuşma ve konferanslara da yer verilmektedir. Kurs süresince tüm derslere, konferanslara ve konserlere ücretsiz erişim hakkı, kamp, spor, turistik geziler, yoga vb. sosyal faaliyetler de öğrencilere sunulan diğer imkânlardır (<https://www.domaineforget.com>).

2010 yılında İzmir Urla'da Urla Sanat Akademisi bünyesinde düzenlenen Berlin Filarmoni Orkestrası emekli solo flütisti Andras Adorjan'ın ustalık sınıfında da öğrenciler bireysel derslerin yanı sıra oda müziği çalışması yapmış, kurs bitiminde çalışılan eserler karma dinleti ve flüt korusu konseri olarak dinleyiciye sunulmuştur.

Resim 7. 2010 UMA Andras Adorjan Flüt Ustalık Sınıfı Flüt Korusu Çalışması



(<https://www.cornucopia.net/events/Masterclasses-in-Urla/>)

Resim 8. 2010 UMA Andras Adorjan Flüt Ustalık Sınıfı Konseri



(<http://www.hurriyet.com.tr>)

2010 yılından beri düzenli şekilde devam eden Özel Marmara Eğitim Kurumları ve Maltepe Üniversitesi bünyesinde gerçekleşen Prof. Ayla Uludere ve Prof. Lydia Oşavkova eğitimliğinde gerçekleşen flüt yaz ustalık sınıfları Türkiye’de devam ettirilen en uzun soluklu ustalık sınıfıdır. Her yaştan ve seviyeden flütistin katıldığı ustalık sınıfında;

“Yirmi dört saat boyunca aynı yurttaki konaklayan eğitimcilerin kontrolü ve gözetimi altında keyifli ve güvenli bir şekilde kurslar sürdürülmektedir. Bu sebeptir ki, öğrenciler gerek yurtlarında, gerekse ders salonlarında tam bir konsantrasyon / odaklanma sağlayabilmektedirler. Mini hayvanat bahçesi ve yüzme havuzuyla tüm katılımcılara daha renkli ve eğlenceli bir ortam sunulmaktadır. Günde üç öğün hazırlanan sağlıklı ve temiz yemeklerde, katılımcıların isteklerini göz önünde bulundurarak diyetisyen kontrolü ile menülerin oluşturulması, personelin müziğe ve müzisyene karşı ne kadar sevecen, duyarlı ve anlayışlı olduklarının birer göstergesidir. İlk yıllarında bir hafta olarak başlayan kamp son yıllarda ki katılımın artışıyla ikiye bölünerek, 5 gün küçükler ve 5 gün büyükler olmak üzere toplam gün sayısı 10’a çıkarılmıştır. Her iki grupta da geçerli olan prensipler ve işleyiş öğrencinin her gün ders alması, herkesin mutlaka oda müziği gruplarına katılması, zaman zaman yapılan yarışmalarla öğrencinin çalışma motivasyonunun artırılması; yapılan solo ve oda müziği çalışmalarının neticelerini ailelerin izleyebildiği, görüntü veya ses kayıtlarının yapılabildiği, ücretsiz halka açık olarak sahnede verilen bir konser olması ve akabinde alkışlarla sunulan sertifikalarıyla sonlandırılması şeklinde

gerçekleştirilmektedir. Katılımcılara bu yıl 10. yıla özel olarak birer çanta hazırlanmış, ayrıca "Keylan Müzik Evi" kamp süresince bir stant açarak yarışmada dereceye girenlere aksesuarlar hediye etmiştir" (Bayramoğulları, 2016: 90).

5-7 Ekim 2015 yılında İstanbul'da gerçekleştirilen Avusturya, İsviçre, Fransa, İtalya ve Türkiye'den ünlü flütistler ile düzenlenen Flütistan etkinliğinde öğrenci ve kariyerine devam eden flütistler birlikte çalma ve çalışma olanağı bulmuştur. Basel Müzik Akademisi'nden Felix Renggli, Ensemble Intercontemporain ve Paris Konservatuarı'ndan Sophie Cherrier, Viyana Opera Orkestrası ve Viyana Konservatuarı'ndan Karl Heinz Schütz, Lyon Ulusal Orkestrası'ndan Jocelyn Aubrun, Maggio Musicale Fiorentino Orkestrası'ndan Nicola Mazzanti (piccolo), Flutes d'Azur'un şefi olan Vence Konservatuarı'ndan Mauricio Lozano, Nice Ulusal Konservatuarı ve Bordighera Senfoni Orkestrası'ndan Sibel Pensel, Borusan İstanbul Filarmoni Orkestrası ve İstanbul Devlet Senfoni Orkestrası'ndan Bülent Evcil üç gün boyunca verdikleri ustalık sınıfları ve konserlerle, deneyimlerini genç kuşaklarla paylaşmıştır. Çalışmaların amacı "Türkiye'deki tüm flüt öğrencilerini, öğretmenlerini ve yorumcularını bir araya getirmek, ülkemizdeki flütistleri ve yaptıkları çalışmaları bu uluslararası isimlere sunarak, ülkemizin tanıtımına katkıda bulunmak, yetenekli öğrencilerin yurtdışındaki konservatuvarlarda eğitim görme imkânına önayak olmak, farklı ülkelerin flüt ekollerini tanıtmak, stand açacak flüt mağazaları sayesinde, birçok enstrümanı tanıma imkânı sunmak..." şeklinde açıklanmıştır (Uluslararası İstanbul Flüt Buluşması, <http://www.sanattanyansimalar.com>).

"Fransa'nın Nice kentinde yaz aylarında Rampal ve Marion tarafından yaz kampları düzenlenir. Bu derslere katılanların büyük bir çoğunluğu konservatuvar öğrencisidir. Derslerden sonra bazı geceler Rampal ve Marion, bölgenin ambiyansını ve bölgeye özgün şeyleri paylaşmak için Nice'in içinde ve yakın yerlerindeki restoranlarda flüt sınıfı için partiler organize eder. Sabah saat 5'de bir düzineden fazla flütçü uykulu gözlerle restorana girer ve kahvaltılarını yapar. Öğrenciler 34 kahvaltıdan sonra duş almak ve saat 10'da derslere başlamadan önce birkaç saat uyuklamak için yurtlarına geri döner. Öğrenciler bu tarz etkinlikler sayesinde de müziğin sadece parmaklardan, ağızdan, dillerden ya da notalardan değil, zengin bir yaşamdan geldiğini öğrenmiş olurlar" (Cohen, 2003: 6).

Benzer şekilde 29 Temmuz - 8 Ağustos 2020 tarihleri arasında Anghiari İtalya'da gerçekleşecek olan Mark Sparks ve Sergio Pallottelli'nin ustalık sınıfında yapılacak bireysel dersler dışındaki

etkinlikler ve kültürel paylaşımlar “sıkı çalışma, provalar ve sohbetler, sabahları ve akşamüstlerinin çoğunu kapsayacaktır, ancak yakındaki kasabaları ziyaret etmek, İtalyan yaşamının, yiyecek ve güneşin tadını çıkarmak için bolca zaman olacaktır.” şeklinde katılımcılara açıklanmaktadır (<https://www.musicalchairs.info>).

TARTIŞMA

Ustalık sınıfları, eğitimcilere erişimi kolaylaştırması bakımından ekoller arası etkileşimde ayırt edici bir yere sahiptir. Konservatuvarda eğitim veren bir eğitici ile çalışabilmek için okulun giriş ölçütlerini yerine getirmek, uzun süreli yurtdışında yaşamak gerekliliği vardır. Ustalık sınıfları ile yaş sınırı olmadan meslek hayatına geçmiş sanatçılar bile eğitimciler ile çalışabilmekte, böylece uzun süreli yurtdışında yaşama gerekliliği ortadan kalkmaktadır. Eğitimcinin okuldaki kontenjanı ile karşılaştırıldığında ustalık sınıfları sayesinde çok daha fazla sayıda katılımcı ile etkileşime geçme fırsatı bulunabilmektedir.

Uluslararası ustalık sınıflarında çalışmaya dâhil olabilmek için katılımcılar teknik yeterliliklerini ve estetik anlayışlarını ortaya koyan kayıtlar göndermelidirler (Örnek için bkz. <https://www.domaineforget.commie/flute-performance-stage/#internship>, James Galway Weggis ustalık sınıfları <https://galwayflutefestival.com>). Kaydın kabul edilmesi durumunda dünyanın pek çok yerinden gelen katılımcılar hem eğitimci ile bire bir çalışabilmekte, hem de diğer katılımcıların kültürel kimliklerinin çalıcılıklarına yansımaları dinleme fırsatı bulmaktadırlar.

Katılımcılar pasif (yalnızca dinleyici) ya da aktif (dinleyici ve çalıcı) olarak yer almaktadırlar. Ustalık sınıflarının uzunluğu değişken olmakla birlikte içeriğinde oda müziği çalışmaları, yarışmalar, konserler de olabilmektedir. Yarışmalar ve sonrasında verilen ödüller katılımcılar için motivasyon kaynağı olmakla birlikte örneğin Sir James Galway’ın İsviçre Weggis’de gelenekselleşmiş yaz kurslarında verilen ödül ve unvanlar prestij olarak görülmekte, bugün pek çok flütistin özgeçmişinde ayrıca belirtilmektedir.

Katılımcılar halen eğitimine devam etmekte olan öğrencilerin yanı sıra profesyonel kariyerlerine devam eden sanatçılar da olmaktadır. Eğitimcilik yapmayan orkestra sanatçıları gibi bir okulda birlikte çalışma fırsatı bulunamayacak flütistler ile ustalık sınıflarında birlikte çalma, ders yapma, eleştirilerini dinleme gibi etkileşimlerde

bulunmak bilgi aktarımı açısından oldukça etkilidir. Özellikle festival olarak düzenlenen ustalık sınıflarında çalışmaya adını veren eğiticinin yanı sıra solist ya da orkestracı olarak kariyerine devam eden ünlü flütistler de eğitim vererek ustalık sınıflarını desteklemektedirler. Böylece katılımcılar tek bir kursa katılımı pek çok farklı isimle çalışma, çalma, bilgi alışverişinde bulunma fırsatına erişmektedirler. Sözgelimi Weggis'te düzenlenen Galway Flute Festivali kapsamında Sir James Galway ve eşi Lady Jeanne Galway'ın yanı sıra James Galway ile birlikte çalışmış profesyonel kariyerleri devam eden Davide Formisano, Andrea Griminelli, Andrea Oliva gibi ünlü isimler festival kapsamında eğitici olarak ve konserlerde yer almaktadır. Özellikle yaz ustalık sınıflarında tüm günü kapsayan etkileşim, günlük çalışmaların bitiminden sonra sohbet ile devam etmekte ve katılımcılar eğitmenlerle yapılan dersler ile sınırlı kalmayıp günlük hayatlarını yakından izleyebilmekte, sohbet edebilme fırsatı bulmaktadırlar.

Bütün bu etkileşimler sonucunda Rus, Uzak Doğu, Balkan, Amerikan, Türk vb. kökenli pek çok sanatçı ortak bir teknik beceri seviyesini geliştirmekte, kültürden kaynaklı teknik ve müzikal anlayış farklılıklarını paylaşabilmekte, birbirine çok yakın estetik anlayışlarla performans ortaya koyabilmektedirler. Gelenen bu noktada performanslar arasındaki farkın ekollerden kaynaklı olmaktan ziyade öznelleşen performansların sonucu olduğunu söylemek mümkündür.

SONUÇ

Sanayi devrimi sonrasında pek çok devletin benimsediği Ulus-Devlet modeli ile ulusalcılık akımını hazırlayan politikalar Batı Avrupa merkezli müzik yaratım ve performansını etkilemiş, farklı kültürel kimlik ihtiyaçları ile yeniden şekillendirmiş, ulusal kimlikler altında ekoller oluşmuştur. Bu ekoller yalnızca teknik ve müzikal anlayış farklılıkları ile değil aynı zamanda farklı materyallerden yapılmış ve farklı mekanizmalara sahip flütlerin benimsenmesi ve ekollerin benimsediği teknik ve müzikal anlayışa yakın yazılan metodlar, besteler ile birbirlerinden ayrılmıştır. Devam eden yıllarda savaşlar, göçler ve ekonomik sebeplerle ekollerin önemli üyelerinin yer değiştirmesi, ustalık sınıfları, yarışmalar, iletişim-ulaşımında yaşanan gelişmelerin sonucunda artan etkileşimlerle ekoller kendi içinde değişimler göstermiştir. Bir önceki nesilde kabul edilen ekollerin farklı materyal ve mekanizmadan üretilen farklı flütleri benimsemesi kavramı yerini bugün tüm dünyada kabul edilen ortak bir flüt mekanizmasına bırakmıştır.

Ustalık sınıflarının kültürler ve ekoller arası etkileşimde ayırt edici bir yeri vardır. Her yaştan, pek çok farklı ülkeden ve seviyeden flütistin gerek eğiticiyle gerekse de diğer flütistlerle etkileşimi ve bu etkileşimin yalnızca ders saatleri ile sınırlı kalmayıp ustalık sınıfının süresi boyunca devam etmesi, etkileşimin eğitimcilerin gündelik hayatları, çalışmaları, sohbetleri ile geliştirilmesi, sınıflarda diğer müzisyenlerle oda müziği çalışmaları yapabilme olanağı, yarışmalar, ödüller ve unvanlar, konserler ile katılımcıların motivasyonunu arttırması ve dünyanın farklı bölgelerinden gelen pek çok flütist ile teknik ve müzikal anlayışları paylaşmaları bakımından çok önemli etkileri vardır.

Müziğin küreselleştiği bu çağda artık çalıcıların teknik ve müzikal anlayışlarını ulusal ekoller altında gruplamak mümkün değildir. Bir önceki nesilde ulusal kimlik çatısı altında benimsenen çalıcılık anlayışından farklı olarak bugün çalışmada bahsedilen tüm bu gelişim ve etkileşimler sonucunda çalıcıların bireysel seçimleri ile teknik ve müzikal estetik anlayışları ortaya çıkmaktadır. Günümüz flüt tekniği ve müzikal anlayışının sentez bir ekol olduğu söylenebilir.

KAYNAKÇA

- Aksoy, R., N. (2009). Flütte Ton Kavramı ve Ton Eğitiminde Kullanılan Marcel Moyse'un 'De La Sonorite' Adlı Kitabının İncelenmesi. (Yüksek Lisans Tezi.) Gazi Üniversitesi, Ankara.
- Alıcı, S. (2010). Paul Taffanel ve Morceaux Imposé Geleneği. (Sanatta Yeterlik Tezi.) Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir.
- Araboğlu, T. (Aralık 2011). Viyolonselde Yayın ve Ekollerin Tarihsel Gelişimi. Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 13 (2), 37-48.
- Ayas, O. G. (2016). Musiki İnkılabı ve Rus Modeli: Karşılaştırmalı Müzik Sosyolojisi Açısından Bir Tartışma. Bilig Türk Dünyası Sosyal Bilimler Dergisi, 77, 131-155.
- Ayaz, N. ve Nayir, A. (2017). Müzik Eğitimi Verilen Akademik Kurumlarda Ses Eğitiminin Uzman Görüşleri Doğrultusunda Değerlendirilmesi. Sanat Eğitim Dergisi, 5 (2), 157-185
- Bayramoğulları, L. (2016). Maltepe'de 10. Yıl: 'Maltepe Flüt Yaz Kampı' Bu Yıl 10. Defa Kapılarını Flüt Dünyasına Açtı. SOBİDER Sosyal Bilimler Dergisi, 3 (8), 87-91,

- Bulut, S. (2015). Ondokuz Mayıs Üniversitesi Müzik Eğitimi Anabilim Dalı Lisans Programı Flüt Dersinde Kullanılan Cecile Chaminade Op. 107 Flüt Konçertosu'nun Uygulanabilirliğine Yönelik Teknik Önerilerin Belirlenmesi. *Ondokuz Mayıs Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 34 (1), 56-74.
- Cohen, S. (2003). *Bel Canto Flute: The Rampal School*, (1). Winzer Press: New York.
- Coşkun, S. (2015). Türk Keman Ekolü Neden İstenilen Düzeyde Değildir?. *Afyon Kocatepe Üniversitesi Akademik Müzik Araştırmaları Dergisi*, Sayı 1
- Creech, A., Gaunt, H., Hallam, S. ve Robertson, L. (2009). Conservatoire students' Perceptions of Masterclasses. *British Journal of Music Education*, 26 (03): 315 - 331
- Demetra Baferos Fair, M., M. (2003). *Flutists' family tree: in search of the American flute school. (Doktora Tezi). The Ohio State University, Ohio.*
- Gabaron, N. (2005). *L'enseignement De La Flute Traversiere, Histoire De La Constitution D'une Disipline D'excellence En France.*
- Hanken, I, M., (2010). The Benefits Of The Masterclass. *Nordic Research in Music Education*, 12, 149-160.
- Hepçücel, C. (2009). 19. yüzyıldan günümüze Fransız ekolü ve Marcel Moyse'un flüt sanatına etkileri. (Sanatta Yeterlik Tezi). *Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir.*
- Kocakulah, G. (2014). Solo flüt repertuarında A. Honegger'in "Danse de la Chevre", E. Bozza'nın "Image", J. Ibert'in "Piece" adlı eserlerinin incelenmesi. (Yüksek Lisans Tezi). *Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul.*
- Kurtaslan, H. (2014). Flüt Ekollerinin Müzik Eğitimi Anabilim Dallarındaki Yeri ve Önemi. *Eğitim ve Öğretim Araştırmaları Dergisi*, 3 (3), Makale no: 22, 244-252.
- Mimaroğlu, İ. (2006). *Müzik Tarihi, Varlık Yayınları, Sayı: 919, Yedinci Basım, İstanbul*
- Mustan Dönmez, B. ve Oyan, S. (2015). "Ulusalçılık Akımı" Bağlamında Yerel Müzik Öğelerinin Uluslararası Sanat

Müziğindeki Kullanımı. Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, 3(18), 87-102.

- Powell, A. (2002). *The Flute* (1). Yale University Press: Londra.
- Raposo, J., A. (2007). *Defining the British Flute School: a study of British flute performance practice 1890-1940*. (Doktora Tezi). The University of British Columbia, Kanada.
- Sadie, S. (Ed.). (1980). *The new Grove dictionary of music and musicians*, (1). Hong Kong: South China Printing Company.
- Say, A. (2002). *Müzik sözlüğü*, (1). Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Say, A. (2010). *Müzik ansiklopedisi, besteciler, yorumcular, eserler, kavramlar*, (2). Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Solmaz, S. (2017). 2. Dünya Savaşı'nda Müzik ve Faşizm Üzerine.
- Yöre, S. (2011). *Çağdaş Müzik: Bestecilik Ana Akımları, Teknikleri ve Başlıca Besteciler*. Ç. Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 20 (3), 1-20.

İnternet Kaynakları

- http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5bed5fd6acd475.17447599 Erişim Tarihi: 23 Temmuz 2019
- <http://www.sanattanyansimalar.com/uluslararasi-istanbul-flut-bulusmasi/1395/> Erişim Tarihi: 4 Ocak 2020
- <https://www.domaineforget.com/academie/flute-performance-stage/#internship> Erişim Tarihi: 3 Ocak 2020
- <https://galwayflutefestival.com/> Erişim Tarihi: 3 Ocak 2020
- <https://www.musicalchairs.info/courses/5618?ref=2> Erişim Tarihi: 4 Ocak 2020

MÜZİĞE VERİLEN DUYGUSAL TEPKİDE ZAMAN MEKAN ETKİLERİ

Space and Time Factors in Emotional Response to Music

DOI NO: 10.36442/AMADER.2020.12

Seyhan CANYAKAN¹

Özet

Son yıllarda gelişen müzik-duygu araştırmaları, kimi araştırmacılara göre toplu bir şekilde kafa karıştırıcı model varyasyonları ve terminolojileri ortaya çıkarırken aynı zamanda tutarsız dataların birikmesine de neden olmaktadır. Bir yandan multidisipliner yaklaşımlar (psikoloji, mühendislik, müzikoloji, akustik, tıp) yardımıyla da çözümlenmeye çalışılan müzik-duygu araştırmaları birçok kavramsal karmaşayı da (duygu, duygu durum ayrımı, hissedilen ve algılanan duygu ayrımı) beraberinde getirmektedir. Ancak müzikoloji penceresinden yaklaşım oldukça azdır. Psikologların yaptıkları çalışmaların temel sorunu, uyaran olarak seçilen yapıtların, katılımcılar için gerek kültürel gerekse müzik tercihi açısından uygun olmamasıdır. Sözgelimi barok döneme ilişkin herhangi bir dinleme pratiği olmayan birine, bu müzik türünde neler hissettiğinin sorulması araştırmalarda ki olumsuz noktalardan biridir. Toplumsal ve kültürel değişimler göz ardı edildiğinden kişinin içinde bulunduğu gerçek ortamda müziğe karşı hissettiği duygu durumlarının tespiti mümkün olmamaktadır. Müzik ve duygu üzerine iki yüzü aşkın makalenin taranması sonucu bu çalışmalarda yalnızca laboratuvar ortamı mantığıyla çalışıldığı ve sonuçların güvenilir olmadığı sonucuna varılmıştır.

Bu çalışma ise müziğin farklı zaman diliminde oluşturduğu duygu durum değişikliklerini ortaya çıkarmayı amaçlamaktadır. Bunu açıklarken de müzik türleri ve aşına olmanın duygu değişimine etkisi üzerinde durularak nitel ve nicel araştırma yöntemlerinden, Öz-Raporlama, Yarı Kurgulu Görüşme tekniklerinden ve Boyutsal Duygu Model'inden (Dimensional Emotion Model) yararlanılmıştır. Çok sayıda katılımcıyla yapılması planlanan araştırma, aynı gruba dört müzik türünde uyarının farklı zaman ve mekanlarda dinletilmesiyle gerçekleştirilmiştir. Sonuçların elde edilmesinde yapılan yarı kurgulu görüşme çözümleriyle birlikte veriler Pearson Korelasyon Analizi ve Bağımsız Gruplar T-Testine tabi tutulmuştur.

¹ Doç. Dr., Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi, Türk Müziği Devlet Konservatuvarı, scanyakan@mehmetakif.edu.tr

*Bu makale Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Bilimleri Anabilim Dalı'nda yayımlanan "Müzik Türlerine Verilen Duygusal Tepkide Zaman Değişkenleri ve Kronobiyolojik Etkiler" adlı doktora tezinden yararlanılarak hazırlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Müzik, Duygu Durum, Zaman-Mekân, Kronobiyoloji.

Abstract

Recently developing music-emotion researches expose confusing model variations and terminologies for some researchers while causing accumulation of inconsistent data at the same time. Music emotion studies that are tried to be explained with the contribution of multi-disciplinary approaches (psychology, engineering, musicology, acoustic, medicine), bring various cognitive complexity (emotion, emotion situation distinction, distinction of felt and perceived emotion). But there are only few examples of evaluating the issue within the perspective of musicology. Basic problem of the studies executed by psychologists is that, master pieces chosen as stimulus are not in competence with attendants' cultural background and music preferences. For instance, asking an attendant with no practice of listening baroque music about his feelings related with this music is one of the negative aspects of such studies. Since social and cultural changes are ignored, it is not possible to determine emotional situations towards music in real environments. After examining more than two hundred studies on music ad emotions, it was decided that these studies were executed with laboratory logic and results were hardly reliable.

Our study aims to reveal emotional changes of music in different time periods. While explaining these, Self-Reporting, semi structural interview techniques and Dimensional Emotion Model of qualitative and quantitative study methods were used by focusing on effects of music types and being familiar on emotional changes. Study, of which results of application which is planned to be executed with many attendants. Along with semi structured interview analysis, data were applied to Pearson Correlation Analysis and Independent Groups T-Test.

Keywords: Music, Emotional Situation, Time-Space, Chronobiology.

GİRİŞ

Müzik duyguları ortaya çıkarıp çıkarmadığı fenomeni filozoflardan, müzikologlara ve müzisyenlere kadar birçok bireyin araştırmaya çalıştığı ve gerçekte var olup olmadığı günümüzde de bilişsel müzikoloji sayesinde açıklanmaya çalışılan bir olgudur. Gün geçtikçe sayısı artan Bilişsel Müzikoloji alanındaki deneysel çalışmalarla da, Psikolojiden devşirme yöntemleri ve müzikolojik bakış açısının harmanlanmasıyla, müziğe karşı verilen duygusal tepkiye bakış açıları daha da derinleşmektedir. Kimi araştırmalar verilen duygusal tepkinin içgüdüsel yani içten gelen kimisi ise dış kaynaklı olarak ortaya çıktıklarına vurgu yaparlar. Farklı modeller yardımıyla temel duygulardan karmaşık duygulara, boyutsal duygu modelleriyle, estetik duygu sıfatlarıyla müziği eşleştirmeye çalışırlar. Bu

çalışmalarda, Müziğe karşı bir tepki olarak verilen duygular ya algılanan ya da hissedilen duygular olarak sınıflandırılırlar. Elde edilen verilerde analiz edilirken öz-bildirim, fizyolojik yaklaşımlar, analitik yaklaşımlar, müzik odaklı yaklaşımlar ile çözümlenmeye çalışılırlar. Ancak hepsinin ortak noktaları vardır ki, tek bir zaman diliminde çalışılması, klasik batı müziğinden müzik kesitleri içermesi, laboratuvar çalışması olmaları ve dinleyiciye her seferinde duygu sıfatını hazır olarak vermeleridir. Bu noktadan hareketle bu çalışmanın kurgusu, katılımcının yönlendirilmediği, farklı zaman dilimlerinde çalışılan, kültürümüze ait müzik örnekleriyle (TSM, Arabesk, THM, Oyun Havası, Popüler Müzik) ve laboratuvar ortamının dışında müziğe verilen duygusal tepkiyi zaman-mekân değişkeni ve duyguya neden olan faktörleri test edecek şekilde kurgulanmıştır. Her ne kadar çok sayıda yaklaşım, model, teori bulunsa da tek bir ortak nota söz konusudur. Müzik duyguları uyandırır ancak müzikte ifade edilen ya da müziğin uyandırdığı duyguların bireylerdeki etkileri de çoğu durumda farklılaşmaktadır.

Bu araştırma, Farklı insanların aynı müzik uyarısına tüm koşullar aynı olsa bile, farklı tepki verebilecekleri fikrinden destek almaktadır. Bu durumun en önemli kanıtı, hüzünlü müziğe verilen farklı duygusal tepkimelerdir. Üzüntüyü yani negatif duyguyu bünyesinde barındıran müzik eserlerine atfedilen beğeni yani pozitif duygu ikilemidir. “Bazı dinleyiciler hüzünlü müzikten kaynaklanan üzüntülerden muazzam derecede zevk alırken, bazıları dinlemeye dayanamamaktadır” (Akt. Vuoskoski, 2012: 14). Peki, farklılaşmayı sağlayan ne? Bu soruyu cevaplamak için; ‘Kişilik, Duygu Durum, Aşinalık, Müzikal Uzmanlık, Empati, Deneyim, Anılar ve Empatinin’ bir alt bileşeni ‘Duygusal Bulaşıcılık, Beğeni’ v.b. kavramlara bakmak gerekir. Bunun yanı sıra, dinleyicinin yaşı ve içeriği de önemli midir? Örneğin, “yaşlı yetişkinlerin, mutluluk veren müzik dinlediklerinde, genç yetişkinlerden daha yoğun duygular bildirdikleri ve korku veren müzik dinlerken zigomatik EMG aktivitesinin daha yüksek seviyeleri sergiledikleri belirtilmiştir. Daha genç yetişkinler ile karşılaştırıldığında, yaşlı erişkinler hem korrugatör hem de zigomatik kaslar için, daha güçlü yüz ifadeleri göstermişler ve tüm amaçlanan duygular için daha fazla yüz ifadeleri göstermişlerdir” (Vieillard ve Gilet, 2013). Müzik sosyalleşmede kullanılan en önemli bir faktör olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu durumda, duygusal tepkilerde sosyal bağlam, önemli bir faktör olabilir. Juslin ve arkadaşlarının (2008) kısa süre önce yayınladığı bir ESM¹ çalışmasında, mutluluk, zevk-keyif ve öfke-iritasyon gibi bazı duyguların çoğunlukla sosyal ortamlarda sosyal

etkileşim esnasında, nostalji, özlem, hüznün ve melankolinin genellikle yalnız ortamlarda ortaya çıktığı görülmüştür. Dolayısıyla *sosyal bağlam*, müzik duygusal tepkilerinde önemli bir faktör olabilir. Tek başına müzik dinlemek yerine yakın arkadaşıyla dinlemek, daha yoğun ve pozitif duygusal tepkilerle ilişkilendirilmiştir (Liljeström, vd, 2012). Krumhansl (1997) ise, müzikle duygusal tepki yaratma koşulları arasında iki önemli fark olduğunu belirtir. Birincisi, müzik içermeyen duygusal durumların çoğunluğu değilse de bir kısmı sosyal etkileşimlerde ortaya çıkmaktadır. Dolayısıyla, duygusal tepki, geniş bir kişisel geçmişi olan ve kültürel normlar tarafından güçlü bir şekilde belirlenecek olan sosyal davranışlar, değerler, motivasyonlara aracılık eder. İkincisi, bu duygusal durumlar genellikle zengin bir sembolik temsil ve semantik birleşim sistemi arayacak sözlü bir bileşen içerir. Bir başka etken, katılımcıların kendi seçtikleri parçalar, bilmediği parçalardan daha duygusal deneyimlere neden olduğu üzerinedir. Bu durumda, “Aşinalık, müziğin duygusal tepkiyi nasıl ortaya çıkardığını açıklayan bir mekanizmadır” (Schellenberg, 2008). “Diğer mekanizmaların rolü belirsiz ve tartışmalı olarak kalmaktadır” (Akt. Swaminathan & Schellenberg, 2015).

Gündelik ve Müzikal Duygular

Duygu araştırmalarının bir diğer sorunsalı gündelik duygular ile müziğin uyandırdığı duyguların aynı duygular mı yoksa farklı duygular mı olduğunu tespit etmektir. İki duygu kavramı arasındaki farklılıklar açıklanmaya çalışılırken, yapmaya çalışılırken ortaya birçok teori ve varsayımlar atılmıştır. Bunlardan biri de *Lazarus Teorisi* olarak bilinir. Bir hedefin bilişsel değerlendirmesi sonucu ortaya çıkan ‘bilişsel değerlendirme teorisi’ (*appraisal theory*) bir diğer adıyla *Lazarus Teorisi*, bir olaya karşı verilen duygusal tepkide kişinin kendi yorumlarının etkili olması olarak ifade edilir. Bu teoride kişi duygusal tepki vermeden önce düşünür, yorumlar ve tepki verir. İlk olarak 1940’da Magda Arnold (1940) oluşturulmuş 1971 yılında Richard Lazarus tarafından araştırmalarda kullanılmaya başlanmış bir teoridir.

Tablo 1. Belirli Duyguların Müzikle İfade Edilme Dereceleri

	Kreutz (2000)	Lindstro, vd, (2003)	Juslin ve Laukka (2004)
Katılımcı Sayısı	50 Öğrenci	135 Profesyonel Müzisyen	141 Gönüllü
Duygu Sayısı Puanlama Sıralaması	32	38	38
1	Mutluluk	Sevinç	Sevinç
2	Üzüntü	Üzüntü	Üzüntü
3	Arzu	Kaygı	Aşk
4	Acı	Aşk	Sakin
5	Huzursuzluk	Sakin	Öfke
6	Öfke	Gerilim	Hassasiyet
7	Aşk	Mizah	Özlem
8	Yalnızlık	Ağrı	Ciddiyet
9	Korku	Hassasiyet	Kaygı
10	Umutsuzluk	Öfke	Nefret

(Juslin ve Sloboda, 2013: 591).

“Çoğu duygu sübjektif hisler sonucu ortaya çıkar ancak bunun yanı sıra bilişsel değerlendirme, fizyolojik uyarılma, motor ifade ve davranışsal eğilimler duygunun ortaya çıkmasını sağlar” (Hunter ve Schellenberg, 2010). Duyguların bilişsel değerlendirme teorisi çoğunlukla sosyal ve davranışsal psikologlar ve filozoflar tarafından kullanılır. “içgüdüsel” yaklaşımdan daha az bir şekilde biyolojik öz ile ilgilenir. Bu yaklaşımın özünde “Tüm insanlar için evrensel duygular vardır.” görüşü hâkimdir ve duyguların temeli psikolojide vardır, bağlamın değerlendirilmesi ve muhakemesi aracılığıyla duygular arabulucu bir şekilde bir ölçüye kadar tanımlanabilir. İnsanlar duygusal bir durumun içine düştüklerini anladıkları zaman, hissettikleri fiziksel algıyla ilişkili hükümler yapabilirler. Bu teori müziğin duyguları uyandırıp/uyandırmadığı şeklinde iki gruba ayrılan ve bilişsel süreçlerin etkili olduğu Kognitivist yani müziğin gerçek duyguları uyandırmadığına inan araştırmacılar tarafından çokça kullanılmaktadır. Örneğin Kivy (2001), duyguların ortaya çıkması için

bilişsel değerlendirmenin olması gerektiğinden, müziğin içeriğindeki herhangi bir şeyin duyguyu ortaya çıkartmadığından bahseder. “Alternatif bir bakış açısında ise, müziğe karşı verilen duygular yaygın olarak vardır ancak bu duygular günlük yaşamda kullanılan duygulardan farklıdır” (Akt. Hunter ve Schellenberg, 2010: 133). Örneğin ‘aşkınlık’ (*transcendence*) müzik dinleme sonucunda çokça karşılaşılan duygudur (Akt. Zentner, Grandjean, ve Scherer, 2008). Fakat ‘aşkınlık’ duygusu iki boyutlu bir alanda valans ve aktivasyon biçiminde haritalanamaz ve kategorik yaklaşım içerisinde kullanılan prototip duygulardan oldukça farklıdır (Hunter, 2010).

Gündelik ve müzikal duygular arasındaki ayrımı en belirgin şekilde sorgulayan Scherer’dir (2004). Temel duygular, valans-uyarım boyutları ve eklektik duyguları kavramsal analiz ile çözümlenmeye çalışmıştır. Ona göre, evrimsel olarak devam eden bazı temel duygulara odaklanarak, insanlarda duygusal süreçlerin daha karmaşık biçimlerini, özellikle de müzikle üretilen duygusal duygu durumlarını uyarlayıcı davranış işlevlerine hizmet etmeyen bir şekilde göz ardı eder. Benzer şekilde, müziğin, değerlilik ve uyarılma kademeleri ile sınırlı duygusal etkilerin bir tanımı, müziğin duygusal etkilerini incelerken gereken niteleyici farklılaşmanın değerlendirilmesini engellemektedir. Son olarak, araştırmacıların belirli bir araştırmanın ihtiyaçlarına uygun eklektik duygular listeleri, geçerlik ve güvenilirliğe sahip olmayabilir ve araştırma sonuçlarının karşılaştırılmasını zorlaştırabilir. Scherer için İkinci bir problem "hisler" ve "duyguların" eşanlamlı olduğunu varsayma eğilimindedir. "Duyguların", diğer tüm bileşenleri birleştiren ve duygusal süreçlerin bilinçli temsilciliği ve duygulanım düzenlemesi için temel oluşturan, duygunun merkezi bir bileşeni olarak kârlı bir şekilde kavramsallaştırılabileceği önerilmektedir. Müziğin duygusal etkileri üzerine araştırmayı, bu iki yaygın yanlış kavramın dayattığı aşırı kısıtlamalardan kurtarmak için radikal bir paradigmanın değiştirilmesi gereklidir. Somut olarak, müzikle üretilen etkinin, yaygın olarak farklı üretim kuralları tarafından hesaplanabilen bilişsel ve fizyolojik etkileri bütünleyen (daha az bilinçli) duygular olarak incelenmesi önerilmektedir. Duygusal durumları müzik yoluyla tetikleyen yeni yollar önerileri yapar. Müziğin duygusal etkilerini incelemek, dinleyicilere temel duygu etiketleri arasından seçim yapmasını veya pozitif-negatif/aktif-pasif boyutlarda duygu durumlarını derecelendirmesini isteyen en popüler yaklaşımlardır ve gündelik duygularla daha çok ilişkilendirilirler. Araştırma alanında düzenli

olarak karşılaşılan farklı bir yaklaşımda ise, belirli bir araştırmacı için belirli bir araştırmacı tarafından uygun görülen sözel etki etiketleri içeren eklettik ölçeklerin kullanılmasıdır. Doğal dillerden duygu etiketlerinin tümü kullanılabilir olduğundan, bu yaklaşım, bu hesapta müzikle üretilen duygu durumlarının ilkelerini yansıtan kaliteye çok daha yakındır ve muazzam zenginlikleri ve duygusal tepkilerin bu formdaki karmaşıklığı müzikal duygular ortaya karşımıza çıkabilir. Buna ek olarak, araştırmacının amacına, kullanılacak müziğin niteliğine göre esneklik açısından ek bir avantaj da vardır (Scherer, 2004). Bu kategori daha çok müzik odaklıdır ve *Estetik Trinity Teorisinde* estetik duygular olarak da karşımıza çıkabilirler. *Estetik Trinity Teorisini* ortaya atan Konečni'de ilk olarak bu sınıflandırmayı yapan kişi olarak bilinmektedir (Konecni, 2010). Zentner, Scherer, Grandjean ve Konecni'nin ortaya attıkları duygu sınıflandırması gündelik duygulardan farklıdır. Estetik duygularda duygu bileşeni bellidir ancak davranışsal ve fizyolojik bileşenleri genellikle belirsizdir. Bu konuda araştırma yapan Zentner (2008) müziğe karşı hissedilen ve algılanan duygu sıfatlarını ortaya çıkarmak için yaptığı çalışmada 3 ana kategoriden (yücelik, zindelik, huzursuzluk) ve 9 alt kategoriden oluşan (hayranlık, aşkınlık, hassasiyet, nostalji, sakinlik, güç, eğlendirici, gerilim, üzüntü) bir ölçek geliştirmiştir. Oluşturulan bu ölçek Cenova Müzik Duygu Ölçeği (Geneva Emotion Music Scale-GEMS) adını almıştır. GEMS günümüzde birçok çalışmada aktif bir şekilde kullanılmaktadır (bak, Erdal, 2015).

Müzik Duyguları Nasıl Etkiliyor?

Nedensel Faktörler

Duygular farklı bağlamlarda ve zamanlarda ortaya çıkabilen anlamlar kümelerine sahiptirler. Bu anlamlar genellikle kişilikle, zevk, aşinalık, anılar, müzik kabiliyeti ile ilişkili öznel faktörlerle, müzik kültürü ve bağlamı gibi sosyal faktörlerle temas halindedirler. Bireylerdeki zihinsel farklılıklar bu noktada önemli etkenlerin başında gelmektedir. Bireysel farklılıkların ortaya çıkması sonucunda da çeşitli mekanizmalar harekete geçer. Bu durumda farklı zamanda ve kişilerde birbirinden bağımsız duygular ortaya çıkarlar. Scherer ve Zentner (2001) müziğin duygusal etkisini araştırdıkları araştırmalarında, birkaç sınıflandırmadan bahsetmişler ve şu şekilde bir sınıflandırmadan söz etmişlerdir: 'Yapısal Özellikler, Performans Özellikleri, Dinleyici Özellikleri, Bağlamsal Özellikler'. 'Yapısal Özellikleri', iyi bir sanatçının saygı göstermesi gereken bir bestecinin tüm

nitelikleri şeklinde açıklamış ve iki alt bileşene ayırmışlardır. Bunlardan ilki *Segmental özellik* (akustik özelliklerinden oluşur: şan sesi veya belirli müzik aletleri tarafından üretilen sesler.), ikinci olarak ise *Suprasyonel özellik* (zaman içindeki ses dizilerindeki sistematik konfigürasyonel değişiklikler, konuşmada tonlama ve genlik kontürleri, müzikte, karşılaştırılabilir özellikler, melodi, tempo, ritim, uyum ve müzikal yapı ve formun diğer yönleri.). Bir müziğin icra edilme biçimini ifade eden *Performans özellikleri* ise, Performans durumu (yorumlama, konsantrasyon, motivasyon, duygudurum, sahne varlığı, performans durumu, teknik ve yorumlayıcı becerileri) hem de geçici performansla ilişkili değişkenler (izleyici iletişim, vb.), duygunun algılanışı ve uyarılması üzerinde büyük bir etkisi olarak karşımıza çıkar. ‘Dinleyici özellikleri’, dinleyicinin bireysel ve sosyokültürel kimliğine dayanır. Bir grup ya da kültürde paylaşılan yorumlama biçimlerinden (örneğin, müzikal sistemler) ya da kişiliğe, deneyimlere ve müzik yeteneklerine dayanan çıkarım eğiliminden oluşabilirler. *Bağlamsal Özellikleri*, performans ve dinleme durumunun bazı yönlerine değinmektedir. Bu nedenle, bir performansın ve dinleme durumunun bulunduğu mekân, kayıt stüdyosu, konser salonu, sınıf, tiyatro salonu ya da araba olabilir. Aynı zamanda Scherer ve Zentner (2001), çeşitli kültürler ile de genellenebilecek ‘Değerlendirme süreci’, ‘Hafıza’ ve ‘Empati’ olarak üç faktörün duygunun ortaya çıkmasında önemli etkenler olduğunu savunmuşlardır. ‘Değerlendirme süreci’, duyguyu ortaya çıkarma ve farklılaştırmanın en iyi şekilde, bir kişinin bir olayın kişisel önemini çeşitli kriterlere göre değerlendirdiği bir modelleme öngörür. Hafıza’, Duyguyu ortaya çıkarmada bir mekanizma olarak hayal gücüyle ya da hafızadan çağırma olarak etkili bir araçtır. Bu durumlarda, geçmişte bireyin yaşadığı güçlü bir duygusal tepki, hafızada kendiliğinden ortaya çıkar veya spesifik ipucu ile tetiklenir veya olayı canlı bir şekilde hayal etmek için deneysel bir talimat nedeniyle uyandırılır. Yukarıda açıklanan iki kriter, duyguyu ortaya çıkarma da birey üzerinde büyük önemi olan bir olayın oluşumu ya da hatırlanması üzerine kurulmuştur. Bununla birlikte, “duygular bazen sadece kendisi için önemli olan ancak kendimize ait olmayan bir olaydan etkilenen başka bir kişiyi gözlemleyerek ortaya çıkar” (Scherer ve Zentner, 2001: 365).

Yapılan bu çalışma müzikte ve bağlamda müzikal duyguları etkileyen faktörler, yani, duygusal tepkiler, müzikal olaylar ve deneyimli duygular arasında aracılık yapan belirli nedensel faktörler ve zaman değişkeni sayesinde çözülebileceğini varsayar. Nedensel faktörler, dinleyicilerin “kişilik, empati, duygu bulaşması,

duygudurum, aşinalık, müzik tercihi ve beğeni, durum faktörleri, deneyim, epizodik hafıza” gibi bireysel farklılıkları kullanarak duygusal tepkileri potansiyel olarak etkiler. Kişisel faktörler arasında yaş, cinsiyet, kişilik, müzik eğitimi v.b. bileşenler de bulunmaktadır. Mekansal faktörler, akustik ve görsel koşullar, zaman ve mekan, sosyal ya da seyirci türü gibi bileşenler. Müzik faktörleri ise, sözel yapı, yorumcu özellikleri, tür, stil, anahtar, artikülasyon, ses, gürlük, orkestrasyon v.b. içerir. Zaman değişkeni ise, insan fizyolojisinin ve duygularının her zaman aynı hisleri ifade edemeyeceğine vurgu yapar.

YÖNTEM

Öz- Bildirim yaklaşımıyla Boyutsal Duygu Modeli kullanılarak üç boyutlu (Yüksek Enerji/Düşük Enerji, Yüksek Beğeni/Düşük Beğeni, Etkiledi/Etkilemedi) bir ölçek kullanılarak her müzik türü için Müzik Eğitimi Envanteri hazırlanmıştır. Müzik eğilim envanterinde ilk altı soru Boyutsal Duygu Modeliyle ilgili boyutların puanlanması, sonraki iki soru aşinalık, son üç soru ise, müziğe verilen duygusal tepkiyi ölçme ile ilgili kurgulanmıştır. Bu envanter toplamda her tür için 8 adet hazırlanmış ve her katılımcının ayrı ayrı bu 8 envanteri doldurmaları sağlanmıştır. Hazırlanan envanterde iki tip soru grubu vardır (Puanlama ve boşluk doldurma). Yapılan çalışma esnasında tek tek müzik uyarıları dinletilmiş ve ardından katılımcıların envanteri doldurmaları için bir müddet süre verilmiştir. Ancak müzik eğilim envanteri uygulanmadan hemen öncesinde katılımcılara Sosyodemografik Veri Formu dağıtılarak doldurmaları istenmiştir.

Katılımcılar

Çalışmada Uşak Üniversitesi Eğitim Fakültesinin çeşitli bölümlerinde (Sınıf Öğretmenliği, Okul Öncesi Eğitimi, Sosyal Bilgiler Öğretmenliği) okuyan 19 ila 40 yaş arası 28 katılımcıyla gerçekleştirilmiştir. Katılımcıların 15’i Erkek (%53,6), 13’i (46,4) ise Kadın katılımcılardan oluşmaktadır. Ön görüşmelerde elde edilen bulgular ışığında, çalışma Nitel ve Nicel Araştırma Yöntemleri (hem görüşme hem de istatistik veri toplanmıştır.), Öz-Bildirim ve Yarı Kurgulu Görüşme yöntemleri kullanılarak şekillenmiştir.

Uyaran

Uyaran olarak 8 farklı müzik türünden oluşan (Ağıt, Fantezi, Arabesk, Oyun Havası, Pop Müzik, Klasik Müzik, Rock Müzik ve Heavy Metal Müzik) eserleri seçilmiştir.

- | | | |
|-------------------|--------------------------|---------------------------|
| 1. Bozlak; | Ersoy Savaş, | <i>Zeynep'e Ağıt</i> |
| 2. Fantezi; | Ebru Gündeş, | <i>Araftayım</i> |
| 3. Arabesk; | Kibariye, | <i>Annem</i> |
| 4. Oyun Havası; | Ankara'lı Çoşkun; | <i>Ankara'nın Bağları</i> |
| 5. Popüler Müzik; | Gökhan Kırdar; | <i>Yerine Sevemem</i> |
| 6. Klasik Müzik; | Albinoni; | <i>Adagio in G Minor</i> |
| 7. Rock Müzik; | Mor ve Otesi - | <i>Bir Derdim Var</i> |
| 8. Heavy Metal; | Iron Maiden; | <i>Wasted Year</i> |

Çalışma iki farklı zaman diliminde aynı gruba aynı uyaranlarla gerçekleştirilmiştir. İlk çalışma 30 Aralık 2015 tarihinde Saat 09.00'da Eğitim Fakültesi Drama salonunda ikinci çalışma ise aynı günün akşamı saat 19.00'da aynı yerde gerçekleştirilmiştir. Her katılımcının öncelikle demografik bilgi formunu doldurmaları istenmiş ve ardından parça dinleme seansları başlamıştır. Bir buçuk dakika ile 2 dakika arasındaki şarkı kesitlerini dinleyen katılımcılardan kendilerine verilen Müzik eğilim envanterini likert ölçeğine göre (1-5 puan arası) puanlamaları doldurmaları istenmiştir.

Katılımcılar öncelikle dinledikleri müzik ile ilgili 6 soruya (Dinlediğim müzik enerjimi yükseltti, Enerjimi düşürdü, Beni etkiledi, Beni Etkilemedi, Beğendim, Beğenmedim) 5li likert ölçekle puanlamışlar, bunun hemen ardından katılımcının esere aşinalığının test edildiği 2 farklı soruyu da (Dinlediğiniz şarkıyı daha önce ne kadar biliyordunuz? Şarkıyı söylemeniz gerekse ne kadarını söyleyebilirsiniz?) 5li likert ile puanlamışlardır. Her eser dinlendikten hemen sonra katılımcıyla kısa bir yarı-kurgulu görüşme gerçekleştirilmiştir. Bu görüşmede kendilerine herhangi bir duygu sıfatı verilmemiş ve dinledikleri müziğin hangi duyguyu çağrıştırdığının ve bu hissettikleri duygunun nedeninin ne olabileceği ve şarkının içerisindeki hangi etmenin onları duygulandırdığı, şarkıyı tanıyıp tanımadıkları ve o zaman diliminde dinlediklerinde neler hissettikleri üzerine kısa bir

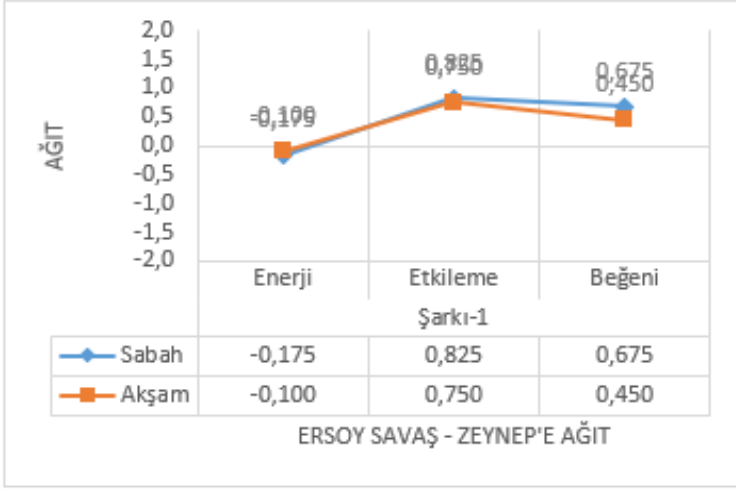
görüşme gerçekleştirilmiştir. Aynı uygulama her şarkı için birer kez gerçekleştirilmiştir. 8 şarkının bitiminde o an ki duygularının ve 8 şarkı içerisindeki en beğendiklerini söylemeleri istenmiştir. Yukarıdaki aşamalarının aynısı akşam (19.00) zaman diliminde de aynı şekilde uygulanmıştır. Çalışma başında ve sonunda katılımcıların duygu durumlarını ifade etmeleri istenmiştir.

- Sosyodemografik Veri Formu Sorular
- Katılımcının Eğitim Durumu
- Bölümü
- Hangi sıklıkla müzik dinlediği
- Hangi müzik türlerini en çok dinlediği
- Hangi müzik türü sizi duygulandırdığı
- Dinlediğiniz müzikte neden duygulandı
- Hangi mekân/yerde müzik dinlemekten hoşlandı
- Sevdiğiniz sanatçıların isimleri
- Dinlediğiniz bir müzik sizi neden duygulandırdığı
- Duygulanarak dinlediğiniz en son şarkıdaki hangi etmenin duygulandırdığı.
- Şu anki duygudurumu / ruh hali
- Şu an hangi müzik türünü dinlemek istediği
- En sevdiğiniz ve sizi en çok duygulandıran sanatçının şarkısını günün hangi zaman diliminde dinlediği” (Arabesk, Pop, Klasik Müzik, Ağıt, Rock v.b.) sorulmuştur.

BULGULAR

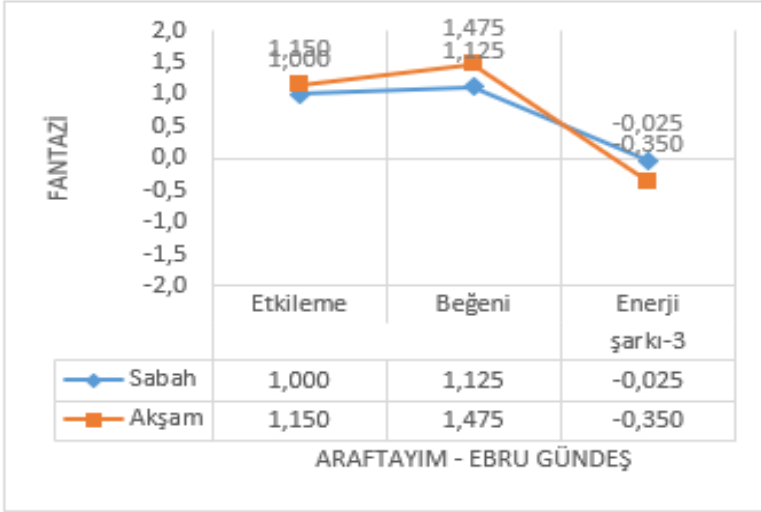
28 kişiyle yapılan çalışmada eksik ve yanlış veri verdiğini, ya da farklı kültürden olduğu için sorulara yeterli cevabı veremediği tespit edilen 8 kişinin cevapları dikkate alınmamıştır. Geriye kalan 20 kişiden elde edilen veriler Bağımsız gruplar T-Testine tabi tutulmuştur. Aşinalık değerlerinin karşılaştırılmasında ise Pearson Korelasyon analizi yapılmıştır. Yapılan çalışmada katılımcılara belirli bir duygu sıfatı verilmemiş ve dinledikleri müzik türünde hissettiklerini kendi sıfatlarıyla ifade etmeleri istenmiştir. Bunun sonucunda her müzik türüne göre baskın duygular ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır.

Tablo 2. Ağıt Baskın Duygu



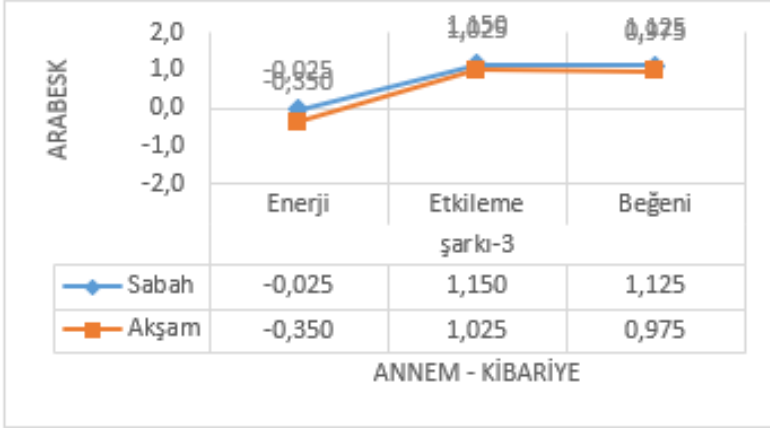
Ağıt'ı (Şarkı 1) dinleyen 20 kişiden 10 kişisi dinledikleri müziğin kendilerini “hüzünlendirdiğini” ifade etmişlerdir. Bunun sonucunda Ağıt türünde Şarkı 1de baskın duygu Hüzün olarak karşımıza çıkmıştır. 3 Boyutlu duygu modeline göre puanlamalara bakıldığında Enerji (Sabah -0,175, Akşam -0,100), Etkileme (Sabah 0,825, Akşam 0,750), Beğeni (Sabah 0,675, Akşam 0,450) boyutları tablo 2de gösterilmiştir. Elde tablonun ışığında katılımcılar üzerinde Enerji boyutunun etkisinin olmadığı ancak Etkileme ve Beğeni boyutlarının pozitif yönde olduğu görülmüştür.

Tablo 3. Fantezi Baskın Duygu



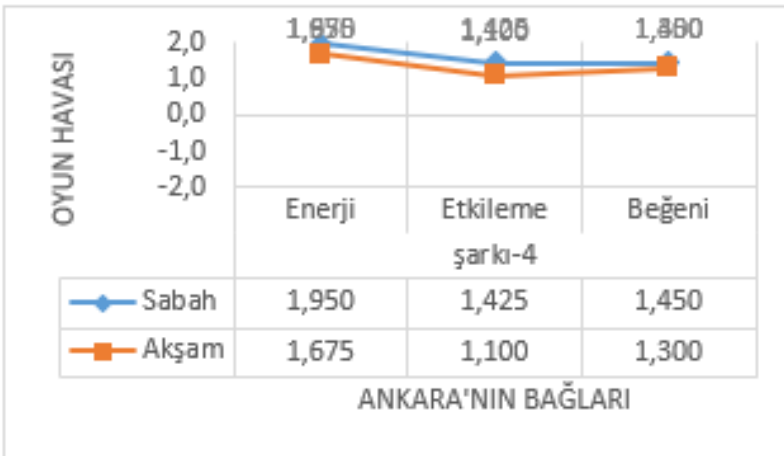
Fantezi uyarana verilen duygusal tepkide baskın duygu sıfatı da Hüzün olarak belirtilmiştir. 3 boyutlu duygu modeline göre puanlamalara bakıldığında Enerji (Sabah --0,025, Akşam -0,350), Etkileme (Sabah 1,000, Akşam 1,150), Beğeni (Sabah 1,125, Akşam 1,475) boyutları tablo 3 de gösterilmiştir. Elde tablonun ışığında katılımcılar üzerinde Enerji boyutunun etkisinin negatif ortalamalara sahip olması nedeniyle etkisinin olmadığı ancak Etkileme ve Beğeni boyutlarının pozitif yönde olduğu görülmüştür.

Tablo 4. Arabesk Baskın Duygu



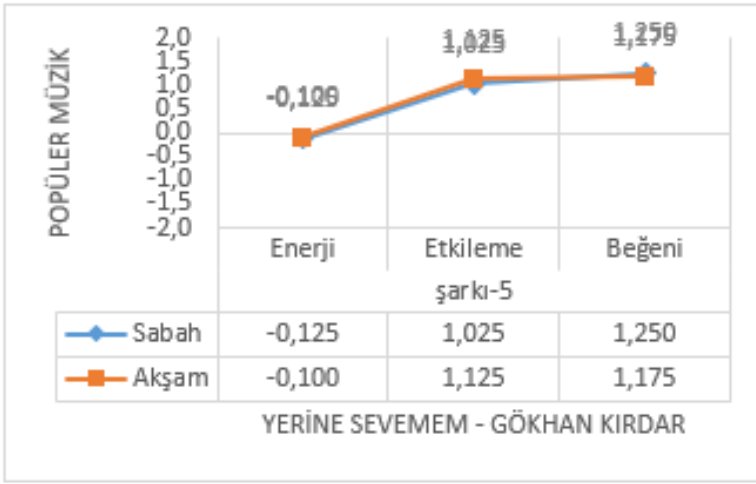
Arabesk uyarısına verilen duygusal tepkide baskın duygu sıfatı da Özlem olarak belirtilmiştir. 3 boyutlu duygu modeline göre puanlamalara bakıldığında Enerji (Sabah --0,025, Akşam -0,350), Etkileme (Sabah 1,150, Akşam 1,025), Beğeni (Sabah 1,125, Akşam 0,975) boyutları tablo 4de gösterilmiştir. Elde edilen bulgular, katılımcılar üzerinde Enerji boyutunun etkisinin negatif ortalamalara sahip olması nedeniyle etkisinin olmadığı ancak Etkileme ve Beğeni boyutlarının pozitif yönde olduğu görülmüştür.

Tablo 5. Oyun Havası Baskın Duygu

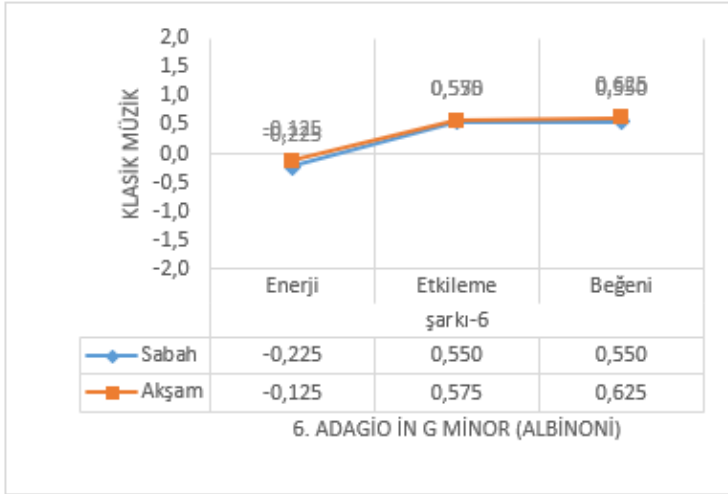


Oyun Havası uyarısına verilen duygusal tepkide Baskın duygu sıfatı da Mutluluk olarak belirtilmiştir. 3 Boyutlu duygu modeline göre puanlamalara bakıldığında Enerji (Sabah 1,950, Akşam 1,675), Etkileme (Sabah 1,425, Akşam 1,110), Beğeni (Sabah 1,450 Akşam 1,100) boyutları tablo 5de gösterilmiştir. Elde edilen bulgular, katılımcılar üzerinde Enerji boyutunun etkisinin negatif ortalamalara sahip olması nedeniyle etkisinin olmadığı ancak Etkileme ve Beğeni boyutlarının pozitif yönde olduğu görülmüştür.

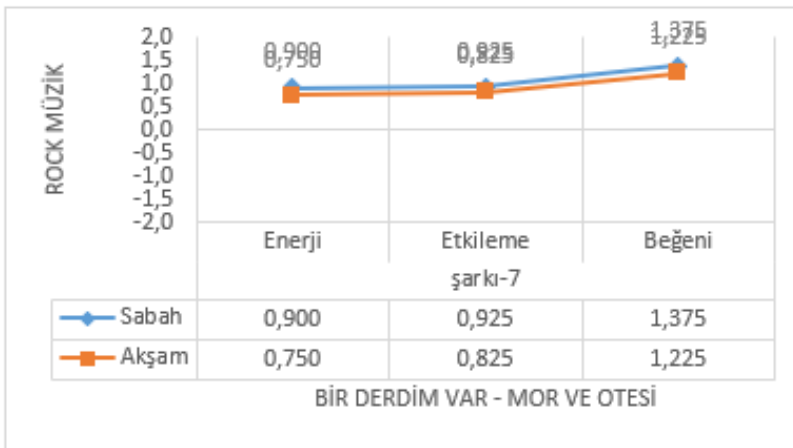
Tablo 6. Popüler Müzik Baskın Duygu



Popüler müzik uyarısına verilen duygusal tepkide baskın duygu sıfatı da Hüzün ve Özlem olarak belirtilmiştir. 3 boyutlu duygu modeline göre puanlamalara bakıldığında Enerji (Sabah -0,125, Akşam -0,100), Etkileme (Sabah 1,025, Akşam 1,125), Beğeni (Sabah 1,250 Akşam 1,175) boyutları tablo 6'da gösterilmiştir. . Elde edilen bulgular, katılımcılar üzerinde Enerji boyutunun etkisinin negatif ortalamalara sahip olması nedeniyle etkisinin olmadığı ancak Etkileme ve Beğeni boyutlarının pozitif yönde olduğu görülmüştür.

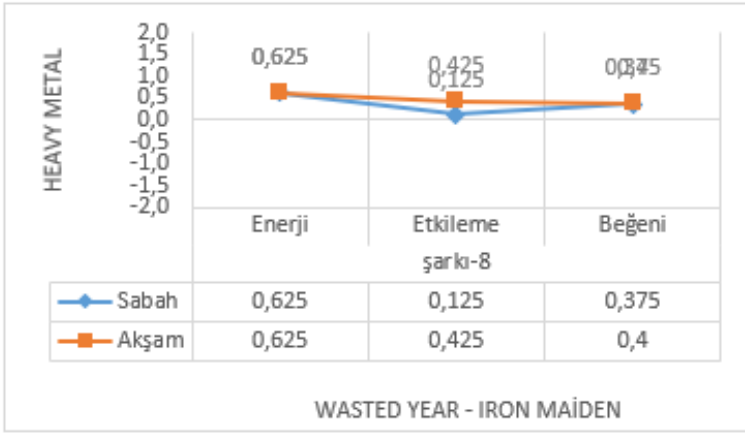
Tablo 7. Klasik Müzik Baskın Duygu

Klasik müzik uyarana verilen duygusal tepkide baskın duygu sıfatı da Huzur olarak nitelendirilmiştir. 3 boyutlu duygu modeline göre puanlamalara bakıldığında Enerji (Sabah -0,225, Akşam -0,125), Etkileme (Sabah 0,550, Akşam 0,575), Beğeni (Sabah 0,550 Akşam 0,625) boyutları tablo 7de gösterilmiştir. Elde edilen bulgular, katılımcılar üzerinde Enerji boyutunun etkisinin negatif ortalamalara sahip olması nedeniyle etkisinin olmadığı ancak Etkileme ve Beğeni boyutlarının pozitif yönde olduğu görülmüştür.

Tablo 8. Rock Müzik Baskın Duygu

Rock Müzik uyaranna verilen duygusal tepkide baskın duygu sıfatı da Mutluluk olarak belirtilmiştir. 3 boyutlu duygu modeline göre puanlamalara bakıldığında Enerji (Sabah 0,900, Akşam 0,750), Etkileme (Sabah 0,925, Akşam 0,825), Beğeni (Sabah 1,375 Akşam 1,225) boyutları tablo 8de gösterilmiştir. Elde edilen bulgular Enerji, Etkileme ve Beğeni boyutlarının pozitif yönde olduğu görülmüştür.

Tablo 9. Heavy Metal Müzik Baskın Duygu



Rock Müzik uyaranna verilen duygusal tepkide baskın duygu sıfatı da Mutluluk olarak belirtilmiştir. 3 boyutlu duygu modeline göre puanlamalara bakıldığında Enerji (Sabah 0,625, Akşam 0,625), Etkileme (Sabah 0,125, Akşam 0,425), Beğeni (Sabah 0,375 Akşam 0,400) boyutları tablo 9'da gösterilmiştir. Elde edilen bulgular Enerji, Etkileme ve Beğeni boyutlarının pozitif yönde olduğu görülmüştür. Her 8 tür için baskın duygu sıfatları elde edilmeye çalışılmıştır. Bunun sonucunda Sabah yapılan çalışma sonucunda Ağıt Hüzünle, Fantezi Hüzünle, Arabesk Özlemle, Oyun Havası Mutlulukla, Pop Müzik Hüzün ve Özlemle, Klasik Müzik Huzur ile eşleştirilmiş, Heavy Metal Müzik ise hiçbir duygu sıfatıyla eşleştirilmemiştir. Aynı çalışma akşam yapıldığında belirgin derecede göze çarpan müzik türü öncelikle fantezi müzikte ortaya çıkmaktadır. Sabah baskın duygu hüzün iken akşam yapılan çalışma'da katılımcıların çoğunluğu fantezi müziğe nötr kalmışlar yani baskın bir duygu ortaya çıkartılamamıştır. Aynı durum heavy metal müzik içinde geçerlidir. Sabah çalışmasında nötr olan duygu durumu akşam çalışmasında enerjikliğe dönüşmüştür.

Kişi bazında yapılan incelemelerde örneğin K1 arabesk müziğe (Şarkı 3) sabah pişmanlık derken akşam çalışmasında anne özlemi

demıştır. Yine K1 oyun havasına (Şarkı 4) sabah enerjik derken akşam aşk acısı demıştır. K1 Pop müziğe (Şarkı 5) sabah hasret derken akşam anlamsız demıştır. K3 sabah Arabesk müziğe (Şarkı 3) Mutsuz derken akşam hasret demıştır. K15 heavy metal müzikte (Şarkı 8) kafamı ağrttı yorumunu yapmış akşam dinlediğinde ise aynı müzik türüne yaptığı yorumunda muhteşem demıştır. K15'in aşinalık verilerine bakıldığında sabah tanımadığı bir şarkıya olumsuz, bir sonraki dinlediğinde daha iyi tanıdığı şarkıya olumlu yanıt verdiği ortaya çıkmıştır. Bu durumun sonucunda elde edilen veriler farklı zaman dilimlerinde dinlenen müzik türlerinin aynı uyaranlarda farklı duyguları ortaya çıkardığı sonucuna varılabilir. Bunun yanı sıra Rock müzik, Ağıt, Fantezi, gibi müzik türlerinde sabah ve akşam dilimlerinde duygu farklılıkları görülmemiştir. Ancak dikkat çekici bir unsur veriler detaylı irdelendiğinde ortaya çıkmaktadır. Sabah oyun havasını dinlemek isteyen ve enerjisini yükselttiğini düşünen katılımcılar akşam çalışmasında oyun havası dinlemekten zevk almamışlardır.

Dinledikleri müzik sizi neden duygulandırır diye sorulduğunda katılımcıların çoğu dinledikleri şarkıların kendilerine bir şeyler hatırlattığından bahsetmişlerdir. Bu durumda dinledikleri şarkı katılımcıların epizodik hafızalarının çalışmasına yardımcı olmuştur. Geçmişte yaşananların ortaya çıkan duygu değişiminde önemli bir rol oynadığı gözlemlenmiştir. Örneğin Ağıt'ı dinleyen K6 bağlama sesinin babasını ve babasıyla yaptığı araba yolculuklarını hatırlattığını, babasının araba seyahatleri esnasında hep bağlama eşliğinde ağıtlar dinlediğinden bahsetmiş ve bu durumun onu etkilediğinden bahsetmiştir.

Önemli olan başka bir unsur ise, katılımcılar müzik eğitimi almamışlardır fakat kendilerini etkileyenin: melodi yapısı, çalgı sesleri, vokalin tınısı, ritm özellikler gibi bileşenlerin olduğundan bahsetmişlerdir. Burada önemli iki nokta vardır. Müzik iki şekilde insanı etkileyebilir. Bunlardan ilki müziğin içeriğindeki bileşenler (melodi, Tını, Ton, Akorlar, Ritm v.b.) duygulanmamızı sağlar. İkincisi ise insanlar geçmiş yaşantılarıyla dinlediği müziği ilişkilendirirler yani empati yaparlar. Bunu yaparken de müziğin sözleri empatinin ortaya çıkmasını kolaylaştırır. Yaptığımız çalışma içerisinde vurgulanması gereken önemli kavram *Empati* olabilir. Empati dinlenen müzik türünde duygudurumunun değişmesine katkıda bulunabilir. Örneğin katılımcılardan birkaç örnek vermek gerekirse

K2 “.....Yaşadığım acılar, aşklar hakkında, K14 bazı şeyleri anlattığı için. K19 anılarımı uyandırdığı için, K20 yaşanmışlıklarımı hissettirdiği için.”

Katılımcılar en çok akşam ve gece saat dilimlerinde müzik dinlemekten hoşlandıklarını dile getirmişlerdir. Bir katılımcı sabah bir katılımcı ise öğlen müzik dinlemeyi tercih etmektedir. En çok müzik dinlemeyi tercih ettikleri ortam ise, Evde ve seyahat halindedir.

Nedensel Faktörler Değerlendirme

Aşinalık Korelasyon Değerlendirme

Yapılan çalışma sonucunda bireyin bildiği şarkıyı beğendiği, bildiği şarkının onu daha çok duygulandırdığı, söyleyebildiği şarkının hem enerjisini hem etkilenmesini hem de beğenisini arttırdığı duygudurum değişikliklerine sebep olduğu gözlemlenmiştir.

Uyaran 1 – Ağıt

Tablo 10. Bozlak Korelasyon

		Correlations				
		bilme1	soyleme1	enerji1	etkileme1	begeni1
bilme1	Pearson Correlation	1	,440**	,119	,050	,411**
	Sig. (2-tailed)		,000	,295	,657	,000
	N	80	80	80	80	80
soyleme1	Pearson Correlation	,440**	1	,426**	,484**	,424**
	Sig. (2-tailed)	,000		,000	,000	,000
	N	80	80	80	80	80
enerji1	Pearson Correlation	,119	,426**	1	,344**	,477**
	Sig. (2-tailed)	,295	,000		,002	,000
	N	80	80	80	80	80
etkileme1	Pearson Correlation	,050	,484**	,344**	1	,493**
	Sig. (2-tailed)	,657	,000	,002		,000
	N	80	80	80	80	80
begeni1	Pearson Correlation	,411**	,424**	,477**	,493**	1
	Sig. (2-tailed)	,000	,000	,000	,000	
	N	80	80	80	80	80

** . Correlation is significant at the 0.01 level (2-tailed).

Yapılan Pearson Korelasyon analizine göre, Bilme ve Söyleme arasında (0,440^{*}) anlamlı bir ilişki elde edilmiş. Ancak Enerji (0,119) ve etkilenme (0,050) boyutunda anlamlı bir ilişkiye ulaşılamamıştır. Öte yandan Söyleme ve Enerji (0,426^{*}), Etkilenme (0,484^{*}), Beğeni (0,424^{*}) arasındada anlamlı veriye ulaşılmıştır. Bu durumda bilinen şarkının duygusal durumu ortaya çıkarmada, aynı zamanda

söylenilen şarkının enerji, etkilenme ve beğeni boyutunda daha etkili olduğu söylenebilir.

Uyaran 2 – Fantezi

Tablo 11. Fantezi Korelasyon
Correlations

		bilme2	soyleme2	enerji2	etkileme2	begeni2
bilme2	Pearson Correlation	1	,732**	,210	,354**	,619**
	Sig. (2-tailed)		,000	,061	,001	,000
	N	80	80	80	80	80
soyleme2	Pearson Correlation	,732**	1	,036	,263*	,487**
	Sig. (2-tailed)	,000		,751	,018	,000
	N	80	80	80	80	80
enerji2	Pearson Correlation	,210	,036	1	,164	,259*
	Sig. (2-tailed)	,061	,751		,146	,020
	N	80	80	80	80	80
etkileme2	Pearson Correlation	,354**	,263*	,164	1	,657**
	Sig. (2-tailed)	,001	,018	,146		,000
	N	80	80	80	80	80
begeni2	Pearson Correlation	,619**	,487**	,259*	,657**	1
	Sig. (2-tailed)	,000	,000	,020	,000	
	N	80	80	80	80	80

** . Correlation is significant at the 0.01 level (2-tailed).

* . Correlation is significant at the 0.05 level (2-tailed).

Yapılan Pearson Korelasyon Analizine göre, Fantezi müziğe karşı verilen duygusal tepkide Bilme ve Söyleme (0,732^{*}), Etkilenme (0,354^{*}), Beğeni (0,619^{*}) arasında anlamlı verilere ulaşılmıştır. Aynı zamanda, Enerji ve Beğeni (0,259^{*}) arasında anlamlı veriler tespit edilmiştir. Bu durumda, şarkının bilinmesi yani aşına olunması duygusal etkinin yoğunluğunda ve beğeni de artışa yol açmaktadır. Söyleyebilme değişkeninin varlığı ise anlamlı olarak duygusal etkinin ortaya çıkmasına olumlu etkilerde bulunmaktadır.

Uyaran 3 – Arabesk

Tablo 12. Arabesk Korelasyon

		Correlations				
		bilme3	soyleme3	enerji3	etkileme3	begeni3
bilme3	Pearson Correlation	1	,493**	-,330**	,346**	,161
	Sig. (2-tailed)		,000	,003	,002	,154
	N	80	80	80	80	80
soyleme3	Pearson Correlation	,493**	1	-,107	,183	,155
	Sig. (2-tailed)	,000		,347	,104	,170
	N	80	80	80	80	80
enerji3	Pearson Correlation	-,330**	-,107	1	,115	,395**
	Sig. (2-tailed)	,003	,347		,310	,000
	N	80	80	80	80	80
etkileme3	Pearson Correlation	,346**	,183	,115	1	,636**
	Sig. (2-tailed)	,002	,104	,310		,000
	N	80	80	80	80	80
begeni3	Pearson Correlation	,161	,155	,395**	,636**	1
	Sig. (2-tailed)	,154	,170	,000	,000	
	N	80	80	80	80	80

** Correlation is significant at the 0.01 level (2-tailed).

Yapılan Pearson Korelasyon Analizine göre, Arabesk müziğe karşı verilen duygusal tepkide, Bilme ve Söyleme (0,493^{*}), Enerji (0,330^{*}), Etkilenme (0,346^{*}), arasında anlamlı verilere ulaşılmıştır. Ancak bilme ve beğeni arasında böyle bir ilişkinin varlığı tespit edilememiştir. Bu durumda, şarkının bilinmesi yani aşinalığın duygusal etkinin yoğunluğunda, söyleme, enerji, etkilenme boyutlarıyla ilişkili olduğu tespit edilmiştir.

Uyaran 4 – Oyun Havası

Tablo 13. Oyun Havası Korelasyon

		Correlations				
		bilme4	soyleme4	enerji4	etkileme4	begeni4
bilme4	Pearson Correlation	1	,503**	,156	,024	,229*
	Sig. (2-tailed)		,000	,168	,831	,041
	N	80	80	80	80	80
soyleme4	Pearson Correlation	,503**	1	,098	-,005	,027
	Sig. (2-tailed)	,000		,389	,963	,810
	N	80	80	80	80	80
enerji4	Pearson Correlation	,156	,098	1	,405**	,377**
	Sig. (2-tailed)	,168	,389		,000	,001
	N	80	80	80	80	80
etkileme4	Pearson Correlation	,024	-,005	,405**	1	,425**
	Sig. (2-tailed)	,831	,963	,000		,000
	N	80	80	80	80	80
begeni4	Pearson Correlation	,229*	,027	,377**	,425**	1
	Sig. (2-tailed)	,041	,810	,001	,000	
	N	80	80	80	80	80

** . Correlation is significant at the 0.01 level (2-tailed).

* . Correlation is significant at the 0.05 level (2-tailed).

Yapılan Pearson Korelasyon Analizine göre, Oyun havasına karşı verilen duygusal tepkide, Bilme ve Söyleme (0,503^{*}), Beğeni (0,229^{*}) arasında anlamlı verilere ulaşılırken, Bilme- Enerji, Bilme-Etkilenme arasında anlamlı verilere ulaşılammıştır. Bu durumda, şarkının bilinmesi sadece beğeniyi arttırmakta, kişinin duygu yoğunluğundaki enerjinin artması ve onu etkilemesi açısından anlamlı bir ilişkinin olması tespit edilmiştir.

Uyaran 5 – Popüler Müzik

Tablo14. Popüler Müzik Korelasyon

		Correlations				
		bilme5	soyleme5	enerji5	etkileme5	begeni5
bilme5	Pearson Correlation	1	,733**	,286*	,324**	,240*
	Sig. (2-tailed)		,000	,010	,003	,032
	N	80	78	80	80	80
soyleme5	Pearson Correlation	,733**	1	,128	,545**	,460**
	Sig. (2-tailed)	,000		,264	,000	,000
	N	78	78	78	78	78
enerji5	Pearson Correlation	,286*	,128	1	,280*	,170
	Sig. (2-tailed)	,010	,264		,012	,133
	N	80	78	80	80	80
etkileme5	Pearson Correlation	,324**	,545**	,280*	1	,735**
	Sig. (2-tailed)	,003	,000	,012		,000
	N	80	78	80	80	80
begeni5	Pearson Correlation	,240*	,460**	,170	,735**	1
	Sig. (2-tailed)	,032	,000	,133	,000	
	N	80	78	80	80	80

** Correlation is significant at the 0.01 level (2-tailed).

* Correlation is significant at the 0.05 level (2-tailed).

Yapılan Pearson Korelasyon Analizine göre, Popüler müziğe karşı verilen duygusal tepkide, Bilme ve Söyleme (0,733^{*}), Enerji (0,286^{*}), Etkilenme (0,324^{*}), Beğeni (0,240^{*}), arasında anlamlı verilere ulaşılmıştır. Aynı zamanda, Şarkıyı söyleyebilme faktörü ile Etkilenme (0,545^{*}), Beğeni (0,460^{*}) arasında da anlamlı veri elde edilmiştir. Bu durumda, şarkının bilinmesi yani aşinalığın, duygusal etkinin yoğunluğunda, söyleme, enerji, etkilenme ve beğeni boyutlarıyla olumlu bir şekilde ilişkili olduğu, söylenebilen popüler müziklerde etkilenme ve beğeni oranının daha yüksek olduğu tespit edilmiştir.

Uyaran 6 – Klasik Müzik

Tablo 15. Klasik Müzik Korelasyon

		Correlations				
		bilme6	soyleme6	enerji6	etkileme6	begeni6
bilme6	Pearson Correlation	1	,541**	,166	,072	,057
	Sig. (2-tailed)		,000	,141	,523	,614
	N	80	80	80	80	80
soyleme6	Pearson Correlation	,541**	1	,126	,204	,220*
	Sig. (2-tailed)	,000		,267	,070	,049
	N	80	80	80	80	80
enerji6	Pearson Correlation	,166	,126	1	,519**	,593**
	Sig. (2-tailed)	,141	,267		,000	,000
	N	80	80	80	80	80
etkileme6	Pearson Correlation	,072	,204	,519**	1	,771**
	Sig. (2-tailed)	,523	,070	,000		,000
	N	80	80	80	80	80
begeni6	Pearson Correlation	,057	,220*	,593**	,771**	1
	Sig. (2-tailed)	,614	,049	,000	,000	
	N	80	80	80	80	80

** . Correlation is significant at the 0.01 level (2-tailed).

* . Correlation is significant at the 0.05 level (2-tailed).

Yapılan Pearson Korelasyon Analizine göre, klasik müziğe karşı verilen duygusal tepkide, sadece Bilme ve Söyleme (0,541^{*}), arasında anlamlı verilere ulaşılmıştır. Bunun yanı sıra, Bilme-Enerji, Bilme-Etkilenme, Bilme-Beğeni arasında herhangi bir ilişki tespit edilememiştir. Bu durumda, şarkının bilinmesi yani aşinalığın, duygusal etkinin yoğunluğunda, sadece söyleme faktörünün etkili olduğu söylenebilir. Katılımcılar klasik müziğe verilen duygusal tepkide enerji, etkilenme, beğeni boyutlarıyla ilgili herhangi bir olumlu veri vermemiştir.

Uyaran 7 – Rock Müzik

Tablo 16. Rock Müzik Korelasyon

		Correlations				
		bilme7	soyleme7	enerji7	etkileme7	begeni7
bilme7	Pearson Correlation	1	,483**	,132	,211	,040
	Sig. (2-tailed)		,000	,242	,061	,726
	N	80	80	80	80	80
soyleme7	Pearson Correlation	,483**	1	,424**	,492**	,575**
	Sig. (2-tailed)	,000		,000	,000	,000
	N	80	80	80	80	80
enerji7	Pearson Correlation	,132	,424**	1	,574**	,578**
	Sig. (2-tailed)	,242	,000		,000	,000
	N	80	80	80	80	80
etkileme7	Pearson Correlation	,211	,492**	,574**	1	,775**
	Sig. (2-tailed)	,061	,000	,000		,000
	N	80	80	80	80	80
begeni7	Pearson Correlation	,040	,575**	,578**	,775**	1
	Sig. (2-tailed)	,726	,000	,000	,000	
	N	80	80	80	80	80

** . Correlation is significant at the 0.01 level (2-tailed).

Yapılan Pearson Korelasyon Analizine göre, Rock müziğine karşı verilen duygusal tepkide, klasik müzikteki benzer sonuca ulaşılmış, sadece Bilme ve Söyleme (0,483^{*}) arasında anlamlı verilere ulaşılmıştır. Ancak, şarkıyı söyleyebilme faktörü, Enerji (0,424^{*}), Etkilenme (0,492^{*}), Beğeni (0,575^{*}) arasında anlamlı veri elde edilmiştir. Bu durumda, şarkının bilinmesi yani aşinalığın, duygusal etkinin yoğunluğunda sadece söyleme boyutlarıyla anlamlı veriler sağladığı, söylenebilen popüler müziklerde enerji, etkilenme ve beğeni oranının daha yüksek olduğu tespit edilmiştir.

Uyaran 8 – Heavy Metal

Tablo 17. Heavy Metal Korelasyon

		Correlations				
		bilme8	soyleme8	enerji8	etkileme8	begeni8
bilme8	Pearson Correlation	1	,417**	,315**	,277*	,337**
	Sig. (2-tailed)		,000	,004	,013	,002
	N	80	80	80	80	80
soyleme8	Pearson Correlation	,417**	1	,068	-,046	,039
	Sig. (2-tailed)	,000		,550	,683	,731
	N	80	80	80	80	80
enerji8	Pearson Correlation	,315**	,068	1	,872**	,864**
	Sig. (2-tailed)	,004	,550		,000	,000
	N	80	80	80	80	80
etkileme8	Pearson Correlation	,277*	-,046	,872**	1	,828**
	Sig. (2-tailed)	,013	,683	,000		,000
	N	80	80	80	80	80
begeni8	Pearson Correlation	,337**	,039	,864**	,828**	1
	Sig. (2-tailed)	,002	,731	,000	,000	
	N	80	80	80	80	80

**Correlation is significant at the 0.01 level (2-tailed).

*Correlation is significant at the 0.05 level (2-tailed).

Yapılan Pearson Korelasyon Analizine göre, Heavy Metal müziğe karşı verilen duygusal tepkide, Bilme ve Söyleme (0,417^{*}), Enerji (0,315^{*}), Etkilenme (0,277^{*}), Beğeni (0,337^{*}), arasında anlamlı verilere ulaşılmıştır. Bu durumda, şarkının bilinmesi yani aşinalığın, duygusal etkinin yoğunluğunda, Söyleme, Enerji, Etkilenme ve Beğeni boyutlarıyla olumlu bir şekilde ilişkili olduğu, söylenebilen popüler müziklerde Enerji, Etkilenme ve Beğeni arasında anlamlı bir veri olmadığı tespit edilmiştir. Şarkıyı Bilme duygusal tepkide yoğunluğa neden olurken, söylemenin bu duruma olumlu etkisi olduğundan söz edilememektedir.

Empati, Duygu Bulaşması, Epizodik Hafıza Bulguları

Çalışmada kurgusal görüşmeler yoluyla elde edilen bulgularda, Dinledikleri müziğe karşı neden duygusal tepki verdiklerini öğrendiğimiz katılımcılar, Ağıt, Fantezi, Arabesk, Oyun Havası ve Popüler müzik türlerinde Empati ve Duygu Bulaşmasının göstergesi söylemlerde bulunmuşlardır.

Örnek;

- K11, “...genelde filmlerde bu tür şarkılar bu gibi durumlarda çalıyor...” (Empati)

- K5, "...türkücü acı çektiriyor..." (Empati)
- K3, "...mutsuzluğumu dile getirdi..." (Empati)
- K4, "...neset ertaşı sevdiğim için..." (Duygu Bulaşması)
- K2, "...bu şarkıyı çok uzun zaman önce dinlemiştim o zamanları hatırlattı..." (Epizodik Hafıza)
- K17, "...Eskileri hatırlatıyor..." (Epizodik Hafıza)
- K19, "...Sevgilimden ayrılmış olmam..." (Epizodik Hafıza)
- K1 "...Kız kardeşimin düğünü aklıma geldi..." (Epizodik Hafıza)

Ancak, Klasik müzik, Rock ve Heavy Metal müzik ile ilişkili Empati, Duygu Bulaşması, Epizodik Hafızaya ilişkin herhangi bir bulgu tespit edilememiştir.

Tablo 18. Nedensel Faktörler

Nedensel Faktörler	Frekans	Yüzde	Toplam Yüzde
Empati	5	17,9	17,9
Duygu Bulaşması	3	10,7	28,6
Kişilik	6	21,4	50,0
Epizodik Hafıza	6	21,4	71,4
Müzik Tercihleri ve Beğeni	3	10,7	82,1
Deneyim	2	7,1	89,3
Durum Faktörleri	3	10,7	100,0
Total	28	100,0	

Bu durumda yapılan değerlendirme sonucu, Tablo 18. Nedensel Faktörler 'de gösterildiği üzere, müziğe karşı verilen duygusal tepkide aşağıdaki nedensel faktörlere ulaşılmıştır. 5 Kişi Empati, 3 Kişi Duygu Bulaşması, 6 kişi Kişilik ile ilgili özelliklerinden, 6 kişi Epizodik Hafıza, 3 kişi Müzik Tercihleri ve Beğeni, 2 kişi Deneyim (enstrümanist olması v.b.), 3 kişi de durum faktörleri (uyaranı dinlediği ortamdaki, mekan ve ambiyans etkilenme).

Kronobiyolojik Bulgular

Müzik türlerine verilen duygusal tepkinin zaman değişkenine bağlı olup olmadığıyla ilgili bulgular şu şekilde tespit edilmiştir:

Ağıt uyarana, verilen duygusal tepkide 10 kişi sabah, 15 kişi akşam zaman diliminde daha çok duygusallaştıklarını ifade etmiş, 3 kişi

ise bu duruma nötr,

Tablo 19. Ağıt Kronobiyojik Bulgular

Ağıt			
Zaman	Frekans	Yüzelik	Toplam Yüzde
Sabah	10	35,7	35,7
Akşam	15	53,6	89,3
Şafak	3	10,7	100
Toplam	28	100	

Fantezi uyarana verilen duygusal tepkide 12 kişi sabah, 14 kişi akşam zaman diliminde daha çok duygusallaştıklarını ifade etmiş, 2 kişi ise bu duruma nötr,

Tablo 20. Fantezi Kronobiyojik Bulgular

Fantezi			
Zaman	Frekans	Yüzelik	Toplam Yüzde
Sabah	12	42,9	42,9
Akşam	14	50,0	92,9
Şafak	2	7,1	100
Toplam	28	100	

Arabesk, uyarana verilen duygusal tepkide 17 kişi sabah, 11 kişi akşam zaman diliminde daha çok duygusallaştıklarını,

Tablo 21. Arabesk Kronobiyojik Bulgular

Arabesk			
Zaman	Frekans	Yüzelik	Toplam Yüzde
Sabah	17	60,7	60,7
Akşam	11	39,3	100
Şafak	0	0	
Toplam	28	100	

Oyun Havası uyarana verilen duygusal tepkide 10 kişi sabah, 18 kişi akşam zaman diliminde daha çok duygusallaştıklarını,

Tablo 22. Oyun Havası Kronobiyojik Bulgular

Oyun Havası			
Zaman	Frekans	Yüzdellik	Toplam Yüzde
Sabah	10	35,7	35,7
Akşam	18	64,3	100
Şafak	0	0	
Toplam	28	100	

Popüler Müzik uyarana verilen duygusal tepkide 20 kişi sabah, 8 kişi akşam zaman diliminde daha çok duygusallaştıklarını,

Tablo 23. Popüler Müzik Kronobiyojik Bulgular

Pop			
Zaman	Frekans	Yüzdeli	Toplam Yüzde
Sabah	20	71,4	71,4
Akşam	8	28,6	100
Şafak	0	0	
Toplam	28	100	

Klasik Müzik uyarana verilen duygusal tepkide 8 kişi sabah, 10 kişi akşam zaman diliminde ve 10 kişi de nötr kaldıklarını,

Tablo 24. Klasik Müzik Kronobiyojik Bulgular

Klasik			
Zaman	Frekans	Yüzdellik	Toplam Yüzde
Sabah	8	28,6	28,6
Akşam	10	35,7	64,3
Şafak	10	35,7	100
Toplam	28	100	

Rock Müzik uyarana verilen duygusal tepkide 11 kişi sabah, 12 kişi akşam zaman diliminde ve 5 kişi de nötr kaldıklarını,

Tablo 25. P. Ç. Rock Müzik Kronobiyojik Bulgular

Rock			
Zaman	Frekans	Yüzelik	Toplam Yüzde
Sabah	11	39,3	39,3
Akşam	12	42,9	82,1
Şafak	5	17,9	100
Toplam	28	100	

Heavy Metal Müzik uyarımına verilen duygusal tepkide 5 kişi sabah, 6 kişi akşam zaman diliminde ve 17 kişi de nötr kaldıklarını ifade etmiştir.

Tablo 26: Heavy Metal Müzik Kronobiyojik Bulgular

Heavy Metal			
Zaman	Frekans	Yüzelik	Toplam Yüzde
Sabah	5	17,9	17,9
Akşam	6	21,4	39,3
Şafak	17	60,7	100
Toplam	28	100	

SONUÇ

Yapılan çalışmaya 15'i erkek, 13'ü kadın 28 katılımcı katılmıştır. Katılımcıların 13'ü 19-24 yaş Aralığında, 7'si 25- 29 yaş arası, 6'sı 30-35 arası diğer 2 kişi ise 35-40 yaş arasıdır. Duygusal tepkinin ortaya çıkmasında en etkili nedensel faktörlerin öğrenilmeye çalışıldığı katılımcılar, sorulara verdikleri cevaplarda en çok Epizodik Hafızalarına, Empatiye, Kişilik özelliklerine atıfta bulunmuşlardır. Aşinalıkla ilgili değerlendirmeler sonucunda, özellikle üniversite öğrencileri arasında, kişinin aşına olduğu müzik tür ve uyarılarına yoğun duygusal tepkiler gösterdiği, ancak ilk kez karşılaştığı uyarana karşı daha tarafsız kaldıkları sonucuna ulaşılmıştır. Katılımcılar öncelikle müzik türlerinde hissettikleri duygu sıfatlarını betimlemişlerdir. Katılımcılar yönlendirilmeyerek müzik türlerinde

hissettikleri öğrenilmiştir. Yapılan çalışmada farklı zaman dilimlerinde dinlenen müzik türlerinde aşinalığın ve beğenin duygu değişikliklerinde kimi zaman nötr etken olarak kalabildiği tespit edilmiştir. Alanda aşinalığın ve beğenin her zaman aynı duygudurumları ortaya çıkaracağı gibi bir görüş hâkimdir. Ancak çalışmamızda zaman değişkeni kimi zaman Aşinalığı ve Beğeni sonucu ortaya çıkan duygudurumu farklılaştırmıştır. Elde edilen kimi bulgularda duygu değişimi olumludan olumsuzu dönüşmüştür. Ancak bazı türlerde diğer araştırmacıların çalışmalarıyla (Berlyne, 1971) paralel bir bulgu katılımcılar müzik türüne aşına ise duygudurumları değişmektedir.

Kronobiyolojik bulguları değerlendirdiğimizde, Ağıt, Fantezi, Oyun Havası türleri akşam zaman diliminde, Arabesk ve Pop Müzik sabah saatlerinde daha fazla duygusal tepkiye yol açmış. Diğer müzik türlerinde belirgin bir ayrıma rastlanamamıştır. Bu durumun ortaya çıkmasında, katılımcıların Rock Müzik, Klasik Müzik ve Heavy Metal müziğe hem aşına olmamaları hemde beğeni türleri arasında yer almamaları neden olarak gösterilebilir.

KAYNAKÇA

- Berlyne, D. E. (1971). *Berlyne Aesthetics & Psychobio*. Toronto: Meredith Corporation.
- Erdal, B. (2015). "Hissedilen ve algılanan duygular bağlamında Arabesk müzik beğenisini etkileyen faktörler üzerine bir araştırma" *International Journal of Human Sciences*, 12(1), 1016-1055.
- Hunter, P. G., Schellenberg, E. G.. (2010). "Music and Emotion" *Music Perception: An Interdisciplinary Journal* , 36).
- Juslin, P. N., Sloboda , J. A. (2013). "Music and Emotion" *The Psychology of Music* (Third Edit). Elsevier
- Krumhansl, C. L. (1997). "An exploratory study of musical emotions and psychophysiology" *Canadian Journal of Experimental Psychology*, 51 (4), 336–353.
- Liljeström, S., Juslin, P. N., Västfjäll, D. (2012). "Experimental evidence of the roles of music choice, social context, and listener personality in emotional reactions to music" *Psychology of Music*.

- Scherer, K. R. (2004). "Which Emotions Can be Induced by Music? What Are the Underlying Mechanisms? And How Can We Measure Them?" *Journal of New Music Research*, 33(3), 239–251.
- Scherer, K. R., & Zentner, M. R. (2001). "Emotional effects of music: Production rules" *Music and Emotion: Theory and Research*, 361–392.
- Swaminathan, S., Schellenberg, E. G. (2015). "Current Emotion Research in Music Psychology" *Emotion Review*, 7 (2), 189–197.
- Vieillard, Sandrine., Gilet, Anne-Lauren. (2013). "Age-related differences in affective responses to and memory for emotions conveyed by music: A cross-sectional study." *Frontiers in Psychology*, 4(October), 1–10.
- Vuoskoski, J. K. (2012). *Emotions Represented and Induced by Music The Role of Individual Differences* Jonna Katariina Vuoskoski, Department of Music, University of Jyväskylä, Finlandiya
- Zentner, M., Grandjean, D., Scherer, K. R. (2008). "Emotions evoked by the sound of music: Characterization, classification, and measurement" *Emotion*, 8 (4), 494–521.
- <http://www.digitalartguild.com> Erişim Tarihi: 1 Temmuz 2015

OSMANLI DÖNEMİNDEN GÜNÜMÜZE TÜRK MÜZİĞİ SES İCRASINDA EĞİTİM ANLAYIŞI

Training Understanding in Turkish Music Voice Performance From Ottoman Period to The Present (*)

DOI NO: 10.36442/AMADER.20201158175

Handan SAVCI¹
Ayten KAPLAN²

Özet

Tarihsel, sosyal ve coğrafi değişimlerin etkisiyle şekillenen müzik kültürümüzün büyük bir bölümünü sözlü müzik oluşturmaktadır. Günümüzde Türk müziğinde ses eğitiminin nasıl yapılacağı, araştırmalara konu olmaya başlamıştır.

Tanzimat öncesinde ses eğitiminin meşk ve hanendelik geleneği ile özdeş olduğu söylenebilir. Tanzimat dönemi ile birlikte başlayan batılılaşma politikaları, Cumhuriyet döneminde daha etkin biçimde uygulanmıştır. Cumhuriyet döneminde, tüm kurumlarda yaşanan radikal değişimler, müzik eğitimi ve ses eğitimi alanına da yansımış, batılılaşma çizgisinde opera şarkıcılığını geliştirmek için kullanılan teknik ve yöntemler, tüm konservatuvarlarda ve müzik eğitimi bölümlerinde ses eğitimi için kullanılmaya başlanmıştır.

Geleneksel meşk ve hanendelik eğitimi ile batılılaşmanın etkisiyle başlayan modern ses eğitimi arasındaki yöntem farklılıkları, ses eğitiminin nasıl yapılması gerektiği konusunda sorunlara neden olmuştur. Klasik Müzik nazariyatı olarak değerlendirebileceğimiz kaynaklarda, insan sesi, ses icrası ve hanendelik kültürüne dair çok önemli bilgilere rastlanmaktadır. Hanendenin kazanması gereken ses özellikleri ve hanendelik kültürü, meşk temelli bir eğitim ve aktarımla şekillendirilmiştir. Tarihsel kaynaklarda, genel müzikal kültür ile birlikte, sesin oluşumu ve işlevsel özellikleri ve ses icrasının nasıl olması gerektiği ile ilgili önemli tespitlerin yapıldığı görülmektedir. Bu konuda yoğun bir düşünsel çaba gösterilse de ses eğitiminin ayrı bir uzmanlık alanı olarak değerlendirilmesi konusunda net bir tutuma rastlanmamaktadır.

Eğitimde, ses eğitiminin ayrı bir uzmanlık alanı olarak değerlendirilmesi, Dârülelhanın kurulmasıyla başlamıştır. Tarihsel gelenekle uyumlu, tavır-nazariyat-meşk geleneğinin eğitime tam anlamıyla yansımaması

¹ Yüksek Lisans Öğrencisi, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Geleneksel Türk Müzikleri Anabilim Dalı. handansavci@hotmail.com

² Prof. Dr., Hacettepe Üniversitesi, Ankara Devlet Konservatuarı, Müzikoloji Anabilim Dalı. aykap@hacettepe.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.

bugünün ses icrasının en önemli sorunlarından biridir. Bu çalışmada, ses icrası ve ses eğitiminin gelenekte nasıl şekillendiği, tarihsel müzik kültürümüzü şekillendiren kaynaklar, meşk ve Osmanlı eğitim kurumları temel alınarak belirlenmeye çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: *Ses Eğitimi, Hanendelik, Meşk, Osmanlı Eğitim Kurumları.*

Abstract

The majority of our music culture, shaped by the influence of historical, social and geographical changes, is formed by verbal music. In the recent years, the voice training techniques in Turkish music have been the subject for many studies.

It can be said that before the “Tanzimat Period” the education for voice performance were following the traditional master-apprentice relationship. Of course this method for education has changed quite a lot after the “Tanzimat Period”, especially during the Republican Period due to the “Westernization Policies” that had affected the culture of these era.

During the Republic period, radical changes in all institutions were also reflected in the field of music education and voice performance training, technics and methods that have originally been used to improve opera style singing have been used for voice training in all conservatories and music education departments regarding all kinds of music styles and genres.

The differences between the methods of traditional „master-apprentice based training (meşk)” and „traditional singing (hanendelik)” performance education and the modern voice training techniques which had been started with the effect of westernization, led to an inconsistency in the methods and techniques that should be used for voice performance education. In fact, the sources that can be classified within the “Turkish classical music literature” very important information about the human voice, voice performance and traditional singing styles may be observed, that were not transferred to the current education.

The voice characteristics that the singer should gain to achieve a good performance level had been shaped by practice oriented education. In historical sources, along with general musical culture, significant determinations have been made on the formation of “singing”, its functional properties and the necessary characteristics that should be obtained in a successful voice performance. Although an intense intellectual emphasis has been dedicated on this issue, there is no clear attitude to define voice training as an independent area of expertise.

The evaluation of voice training as an independent area of expertise had been started with the establishment of Darülelhan-the first western style conservatory of Ottoman Era. The lack of the reflection of traditional voice training styles supported by the traditional theory education to the current “voice performance education” seems to be the major problem of today’s voice performance world in Turkey. In this study, it is tried to be determined how voice performance and voice training should be shaped in today’s music

world to be based on the historical back ground formed by the traditional music culture, traditional practice and Ottoman educational institutions.

Keywords: *Voice Training, Master-Apprentice Based Training, Traditional Singing, Ottoman Educational Institutions.*

GİRİŞ

Evrenin oluşumunda, insanoğlunun hayata tutunmak için aldığı ilk nefesten son nefese kadar, hayatla en önemli bağlantı noktası sestir. “İnsanın hançeresi, beyin ve kalp gibi hayati organlarından sonra en önce ve en uzun süre kullandığı organdır” (Uras, 1998: 1). Tüm insanlar yaşam telaşına nefes alıp vererek ve ses tınlatarak başlar. Dünyanın en eski ve en önemli çalgılarından biri olan ses, müzik tarihimiz açısından en önemli kaynaklarda en önemli kategoride değerlendirilmiştir. İnsan gırtlığından çıkan ses en güzel ses olarak tanımlanmıştır. “Telli ve nefesli âletlerden çıkarılabilen bütün seslerin, aralıkların, cinslerin ve dairelerin insan gırtlığından da çıkarılabileceği tasavvur edilir. Hatta en mükemmel müzik âleti insan gırtlığıdır. Çünkü melodilerin en mükemmel şekli insan gırtlığında ortaya çıkar” (Sezikli, 2007: 212).

Bu çok yönlü ve mükemmel yapıdaki müzik aletine işlevsel özelliklerin kazandırılması, ses eğitiminin ana konusudur. Günümüzde ayrı bir uzmanlık alanı ve bilim dalı olarak kabul edilen ses eğitimi çok boyutlu bir konudur. “Ses eğitimi, bireyin anatomik ve fizyolojik yapı özelliklerine uygun olarak kullanabilmesi için gereken davranışların kazandırıldığı, önceden saptanmış ilke ve yöntemlerle, planlanan hedeflere yönelik olarak uygulanan, planlı ve programlı bir etkileşim sürecidir” (Töreyin, 2009: 82). Ulusların yaşadığı tarihsel süreç, coğrafya ve dil, o ulusa özgü müziksel ifade tarzının ve şarkı söyleme tekniklerinin oluşmasında önemlidir. Tüm uluslar, kendi tarihsel ve kültürel özellikleri ile uyumlu ses çıkarma ve sesi kullanma özelliğine sahiptir. Türk Müziği, tarihsel süreç içinde yaşadığı tüm coğrafyalardan etkilenmiş ve aynı zamanda etkilemiştir. Türk Müziği’nin öğretim ve aktarım biçimini düşündüğümüzde ağırlıklı olarak, sözlü musikiden oluştuğu söylenebilir.

Türk müziği, Türk Tarihinin en büyük devleti ve yayılma alanı en geniş ve ömrü en uzun devleti olma itibarıyla, karakteristik özelliklerini en çok Osmanlı döneminde kazanmıştır. Bulunduğu coğrafyada kendinden önceki kadim geleneğin ve bünyesinde barındırdığı çeşitli ulusların kültürel özellikleriyle zenginleşmiş ve dinamikleşmiştir. Bu zengin ve dinamik yapı, sesi kullanma biçimimizde ve farklı üslupların ortaya çıkmasında etkili olmuştur.

Cumhuriyetin kurulmasıyla birlikte eğitimde gerçekleştirilen reformlar genelde sanat eğitimine de yansımıştır. Özellikle müzik eğitimi söz konusu olduğunda konservatuarlar, batı konservatuarlarındaki müzik eğitimini benimsemişlerdir. Geleneksel Türk Müziği Eğitimi'nin, gerek müfredat gerekse metodoloji bakımından nasıl olması gerektiği ve meşk geleneğini modern eğitim metotlarıyla bütünleştirme, Türkiye Cumhuriyeti'nde bir eğitim problemi olarak karşılaşılmaktadır. Bu durum, ses eğitimi alanında da kendini göstermektedir. Müzik tarihimizde uzun yıllar meşk geleneği ile öğretilen ses icracılığı, 1917'de Darülelhan'ın kurulmasıyla akademik bir anlayış içinde aktarılmaya başlanmıştır; ancak bu durum, meşk geleneği aktarımının gerçekleştirilebildiği, tavır-repertuar-nazariyat temelli öğretimin, özgün öğretime tam olarak yansıtılamaması sonucunu doğurmuştur. Bu çalışmada, Tekil tarama modellerinden İzleme yaklaşımı kullanılmıştır. Ülkemizdeki müzik eğitiminin ses icrası alanında bugüne değin yapılan çalışmaların literatür taramasına dayalı nitel bir araştırmadır.

Edvarlarda Ses İcracılığı

İlk dönem klasik musiki nazariyatı olarak değerlendirilebileceğimiz kaynaklarda ses, sesin oluşumu, sesin özellikleri gibi, ses ve musiki ile ilgili birçok konu hakkında bilgi verilmektedir.

“El-Kindî, Fârâbî, İhvânü's Safâ, İbn-i Sinâ, Safiyüddin Urmevî, Salahaddin Safedî, Abdülkâdir Merâgî, Hızır bin Abdullah, Ahmedoğlu Şükrullah, Bedr-i Dilşâd, Abdülaziz bin Abdülkâdir, Fethullah Şirvânî, Kadızâde Mehmet Tirevî, Lâdikli Mehmet, Mahmut bin Abdülaziz, Alişah bin Hacı Büke, Abdurrahman Câmî, Yusuf bin Nizameddin, Hariri bin Mehmed, Seydî, Ali Ufkî, Nâyî Osman Dede, Kantemiroğlu, Kemânî Hızır Ağa, Tanbûrî Küçük Artin, Mehmed Hafid Efendi, Abdülbâkî Nâsır Dede, Haşim Bey gibi âlimlerin eserleri günümüze ulaşmış ve Klasik Türk Mûsikîsi alanında çalışma yapanlar tarafından birinci derecede önemli kaynaklar olarak kullanılmaktadır.” (Tuncel, 2018: 432-439).

Musiki kaynaklarında ses icracılığı, bugüne değin üzerinde yeterince durulan bir konu değildir. Özge Şen Tuncel, “Edvarlarda İşlenen Konulardan Biri Olarak İnsan Sesinin Önemi” adlı çalışmasında, edvarlarda insan sesine dair önemli bilgilere yer verildiğini bildirmektedir (2018: 432-439). Özge Şen Tuncel, çalgıların akortlanmasının, insan sesi ve icrasının referans alınarak yapıldığını bildirmektedir.

İbn-i Sina iyi bir ses icrasının özelliklerinden bahsederken, ses perdelerine hâkim, melodi-ritim dengesini koruyan, ölçülü, detonasyona uğramayan, temiz ses aralıklarına sahip olmak olarak tanımlamaktadır. Bir insanın çıkardığı sesin aşka dair bir şeyler sunması ve yalnızlığı gidermek gibi bir işlevi olması gerektiğinden bahsetmektedir. İbn-i Sina'ya göre insan ve hayvan, kuvvetli bir hisle dolduğunda "seslenme" ile bunu dışa vurur. İnsan kendini ifade etme eyleminde sesi kısma, alçaltma, yükseltme, çabukluk gibi özelliklerle sese amaca uygun işlevsellik kazandırır (Turabi, 2002: 36, 37).

Günümüz koşullarıyla bu durum değerlendirdiğinde sese işlevsel özellikler kazandırmanın, ses eğitiminin en önemli özelliklerinden biri olduğu rahatlıkla söylenebilir. İbn-i Sina bu anlamda "Seslerin Taklidini" önemsemektedir (Turabi, 2002: 37). Eğitim ve aktarım geleneğimizin en önemli unsuru olan meşkin de bu anlayışla şekillendiğini söylemek yanlış sayılmayacaktır. Ses, insanın fiziksel olanakları ve özelliklerine göre sınıflandırılmıştır. İnsan sesini çeşitli açılardan tanımlama ve anlama çabaları, sese hakim olma ve yön verme ihtiyacının bir göstergesidir.

İki oktav aralığını seslendirebilecek sesler, "olgun ses" olarak tanımlanmış ve en makbul ses olarak kabul edilmiştir. Bir oktav aralığını seslendirebilecek, ses aralığı dar ince sesler, kusurlu eksik sesler olarak tanımlanmaktadır. Gırtlak sesinin oluşumundaki en pes nağmenin, göbeğin alt kısmında elde edildiği, kafa sesi denilen sesin kafa bölgesinde elde edildiği ifade edilmiştir. "Erkek seslerinin kullandıkları kafa seslerinin ilk olarak Abbasiler döneminde yaşayan "İshak el Mavsili" tarafından kullanıldığı rivayet edilmektedir" (Turabi, 2002: 5). Görüldüğü üzere ses icrası ve özelliklerini oluşturan çok önemli konuların edvarlarda yer bulduğunu görmekteyiz.

El Kındî'nin risalelerinde de sesin tabiatından ve iklim özelliklerinin sesin yapısı üzerindeki etkilerinden bahsedilmektedir. Bu risalelerde tiz sesli insanların hararetli bir tabiata sahip oldukları ve bu insanların hava koşulları bakımından serin bir zamanda şarkı söylemesi gerektiği ifade edilmiştir. Nemliliğin ses yollarını yumuşattığı, hararetin ise ses yollarını temizlediği ve bu etkilerle ses üzerinde "tercih edilen özelliklerin" artacağı bir denge sağlanacağı ifade edilmiştir. Aynı metinde orta yükseklikte (ne ince ne kalın) ses tabiatında, soğukluğun hâkim olduğu ve böylesi seslerin dalgalı ve boğuk olduğu ifade edilmektedir. Soğukluk hançereyi tuttuğu için kısıklığa, kuruluk kalınlaşmaya yol açacağı için, terkinde soğukluğun ve kurulğun

hâkim olduğu sesin, kalın ve kısık olacağı ifade edilmektedir (Turabi, 1996: 147).

Abdülaziz bin Abdülkadir Meragi insan seslerini "olgun" ve "eksik ses" olarak sınıflandırmıştır. Bu bağlamda geniş ses aralığına sahip olan insan sesleri olgun ses olarak tanımlanmıştır. Ses aralığının dar olması ise eksik ve kusurlu bir durum olarak betimlenmiştir. Abdülaziz, kendi yaptığı sınıflandırmanın dışında, kendinden önceki âlimlerin yaptığı sınıflandırmalara da eserinde yer vermiştir (Koç, 2010: 84).

Tarihsel kaynaklarda yer alan bilgiler değerlendirildiğinde, Osmanlı ve özel eğitim kurumlarında, ses icrası alanında verilen eğitimin, hanendelik ve meşk kavramı ile bütünleşmiş olduğu görülmektedir.

Hanendelik

Hanendelik kültürü ve âdabı, müzik kültürümüzün temel dinamiklerini oluşturmaktadır ve bu husustaki bilgiler, tarihsel müzik literatürümüzde oldukça önemli bir bölümü oluşturmaktadır.

“İnsan gırtlığında nağmelerle birlikte güftenin telaffuz edilmesine “Hânendelik” denilir. Abdülaziz, hanendelik ilmini Abdülkâdir Merâgî’nin Makâsidü’l-Elhân ve Câmiü’l-Elhân eserlerinde yaptığı gibi ayrı bir fasılda incelemiştir. Bu fasılda hânende sesinin niteliği, karakteri, icrâsı, akordu, gırtlak hareketleri ve tavrı gibi konulara temas etmiştir. İnsan gırtlakıyla nağmeler serbest ve ölçülü olmak üzere iki şekilde icrâ edilir. Serbest icrâyı özellikle kıraat ilmini bilenler, hatipler, müezzinler, şiir okuyan Araplar, Acem gazelhanlar kullanır. Burada özellikle nağme öne çıkıp güfte ona refakat eder. Ölçülü icrâ ise ölçülü, düzenli mûsikî tasnifleridir” (Koç, 2010: 80, 81).

Türk müzik kültüründe, iyi bir hanende olmanın ölçütlerinden biri de doğaçlama icra kabiliyetidir. Önemli ses icracılarının büyük bir bölümünün hafız olması ve doğaçlama icradaki seviyeleri, Kur’an-ı Kerim okunmasının ve kıraat ilminin sesin gelişimini ve icrayı olumlu etkilediğini düşündürmektedir. Tarihsel kaynaklarda ses niteliği, icra, tavır ve gırtlak hareketleri hanendelikte icra özelliğini gösteren temel hususlar olarak değerlendirilmektedir.

İyi bir ses icrasına sahip olmak için, perde hakimiyeti, makamların nasıl şekillendiğinin bilinmesi önemli bir şart olarak kabul edilmiştir. Bu anlamda esere hakim olabilmek için, eseri oluşturan

unsurların ilmüne hakim olmak önemli bir icra kriteri olarak değerlendirilmektedir.

Abdülaziz bin Abdülkadir Meragi'nin 'Nekavetül Edvarı'nda hanendeliğin tanımının yanı sıra hanende tiplerinden de bahsedilmektedir. Bunlar:

1. Güzel ve etkileyici bir sese sahip fakat usul, makam ve perde bilgisine sahip olmayan, neyi nasıl yaptığını idrak etmeyen hanende.

2. Makam, usul ve nazariyat bilgisini güzel sesiyle harmanlayan hanende.

3. Musiki nazariyatına sahip, etkileyici bir sese sahip olmakla birlikte icrada üstün yetenekli ve tasnif yapabilen hanende.

4. Güzel bir sese sahip ama musiki bilgisinden yoksun ve itibar edilmeyen Hanende (Koç, 2010: 81).

Ferdi Koç, "Nekavetül Edvar" incelemesinde hanendelik ile ilgili başlangıç ve bitiş perdeleri kavramından bahsetmektedir. Hanende, sesini pes, orta ve tiz bölgede kullanabilir. Başlangıç ve bitiş perdeleri tabiri, hanendenin ses aralığının hangi akorda karşılık geldiğidir. Hanende bir sesi referans almalı bir oktav tiz bölgesi ve bir oktav pes bölgesine pürüzsüz bir biçimde inebilmelidir. Hanendelik seviyesini gösteren ses, başta referans aldığı sestir. Hanendelik tek ve birleşik hanendelik olarak sınıflara ayrılmıştır (2010: 81).

"...Tek ve Birleşik Hanendelik sınıflandırılmasından bahsedilmektedir. Yapılan bu sınıflandırmaya göre: Tek Hanendelik: Hanendenin aynı makam, şube ve terkiplerde icra yapması, farklı terkiplerde icra yapmamasıdır. Birleşik Hanendelik: İki biçimde yapılır. Birincisi: Hanendenin birbirine yakın nağme ve şube topluluklarını birlikte kullanmasıdır. Uyumsuzluk oluşmaması için, müşterek nağmeler kullanılır. İkincisi: Birbirine uzak nağme ve toplulukların birlikte kullanılmasıdır. Burada en önemli husus, hanendenin musiki bilgisi ve yeteneğidir" (Koç, 2010: 82).

İnsan gırtlığının en mükemmel müzik aleti olması ve gırtlak hareketleriyle yapılan, sesi özel kullanma biçimi olan tahrirler konusu, Abdülkadir Meragi'nin Camiül '1-Elhan' ve Abdülaziz bin Abdülkadir Meragi'de de aynı biçimde ele alınmıştır.

"İnsanın gırtlığındaki hava hareketi, icracının kendi rahatlık ve tercihi doğrultusunda hareket ederse daha güzel nağmeler oluşur. Tahrir, gazel, kaside gibi serbest formlarda yapılıyorsa hava hareketi, icracının tercih ettiği gibidir. Gırtlaktaki hava hareketlerinin serbest ve icracının kendi tercihi doğrultusunda yapılıyorsa bu tahrirlere,

‘Mensur Tahrirler’ adı verilmektedir. Tahrir, önceden düzenlenmiş musiki eserlerinde yapılıyorsa ve gırtlak hareketleri usul devirlerinin vuruşlarına göre ayarlanıyorsa bu tahrirler, ‘Manzum Tahrirler’ olarak isimlendirilmektedir” (Koç, 2010: 83).

“Edvarlarda, hanendelik eğitiminin teknikleri üzerinde de durulmaktadır. Abdulkadir Meragi hanendelerin, ud çalarken ona eşlik etmeleri gerektiğini ve tekrarlarla pekiştirilebileceğini, dile getirmektedir” (Sezikli, 2007: 261, 262).

Bu bilgiler değerlendirildiğinde, Türk Müziği icrasının gerekliliklerini yerine getirebilmede hanendenin sesi kullanma becerilerini kazanması için teknik bir çalışmanın yapıldığı görülmektedir. Hanendelik kültürü meşk temelli bir aktarım geleneğinden oluşmaktadır. Meşk hem bir öğretim geleneği hem de ses ve saz repertuarının aktarımıdır. Gelenekte ses ve seste iyi icra kapasitesine sahip olma hususunun bu kadar üzerinde durulmasına rağmen, ses eğitimi ayrı bir disiplin olarak görülmemiştir.

Meşk, aynı zamanda temel müzik ahlakı ve estetiğinin ve üslup kavramının şekillendiği ana damardır. Disiplinler arası birçok olgunun bir öğretim yönteminde vücut bulmuş halidir. Nesilden nesile değer akışıdır.

Türk müziğinin diğer ana damarı halk müziğinde de bu yöntemden bahsedilebilir. “Anadolu”daki geleneksel müzikler, hafızayı temel alan meşk geleneği ile kuşaktan kuşağa aktarılmıştır. Tarihin her döneminde bu iletim zincirinin temeli olan icra geleneği yaşamış, aktarılmış, kuram ise icranın gittiği yönde ve ölçüde oluşturulmuştur” (Güray, 2011: 9).

Makam, usul, repertuar ve ses ile ilgili eğitimin meşk geleneği içinde tek bir potada eridiğini düşünsek dahi ‘ses icrası’, meşk geleneğinin de temel bileşenidir. Ses icracılığına verilen önem, mükemmelliğin yakalanması çabalarını da beraberinde getirmiştir. Musiki literatürümüzün belkemiğini oluşturan edvarlarda ses ile ilgili terimler, hanendelik eğitimine yapılan vurgu ve sesin istenilen özelliklerde kullanılması için yer verilen bilgiler, bu durumu doğrulamaktadır.

Türk Müziği icrasının gerekliliklerini yerine getirebilmek için ses eğitimi sistemleşmiş bir yapıdan daha ziyade meşk yönteminin içinde ustanın inisiyatifine göre biçimlenen bir yapıda yürütülmektedir. Meşk, yüzyıllarca öğrencinin hocayı taklit ve tekrar ettiği bir eğitim ve

öğretim modeli olarak benimsenmiştir. Bu öğretim modelinde usul-nazariyat-repertuar-üslup-tavır aynı anda aynı kişiyle öğrenilmektedir. Meşk tipi eğitimin lokomotifleri ‘usül’ bilincidir. Usul-melodi içerisinde şekillenen bir algı, meşk tipi eğitimin bel kemiğini oluşturur. Usulün hafızaya alınması, hafızayı kuvvetlendirici ve icra kalitesini artıran bir unsur olarak değerlendirilmiştir. Usül-melodi-güfte uyumunun, esere üst düzey estetik ve akılda kalıcı özellikler kazandırdığı bilinmektedir. Bu yüzden sözler usul vuruşları üzerine yerleştirilerek hafızaya alınmaya çalışılmıştır. Ritmin ezbere içselleştirilmesi, eseri hatırlamanın en etkili yolu olarak görülmüştür. Osmanlı maarif teşkilatı ve Darülelhan kuruluncaya kadar temel eğitim, meşk, icra ve müzikal kökler, birtakım eğitim kurumları ile gerçekleştirilmiştir. Halkın musiki ile iletişim kurduğu en önemli eğitim kurumları, Mehterhane, Enderun, Mevlevihane ve diğer dini teşekküller idi. Darülelhan kuruluncaya kadar Osmanlı’da müzik eğitimi verilen kurumlarda ses icrasının hanendelik eğitimi ile özdeş olduğu söylenebilir. Osmanlı toplumu içinde eğitimin şekillendiği dini musiki ve askeri musiki gibi farklı icra alanları, farklı nitelikte üslupların oluşmasına ve ses icrasında farklı tavırların oluşmasına zemin hazırlamıştır.

Osmanlı Eğitim Kurumlarında Müzik ve Ses Eğitimi

Mehterhane

Hunlardan bugüne süregelen askeri geleneğin ve askeri mızıka okulu, Fatih Sultan Mehmet’ten sonra Mehterhane olarak isimlendirilmiştir. Mehter, Osmanlı toplumu içinde müzik eğitiminin verildiği kurumlardan biri olmasının yanısıra en önemli anlamsal değerlerin simgesidir. Mehter teşkilatının kuruluşu ile ilgili kesin bir bilgiye rastlanmamaktadır (Tanrıkorur, 2011: 22).

Mehterlerin bulunduğu binaya Mehterhane ismi verilmektedir ve içerisinde yemekhane, meşkhane ve kışla gibi bölümler bulunmaktadır. Müzik eğitiminin de bu yapı içerisindeki meşkhanelerde verildiği bilinmektedir (Tanrıkorur, 2011: 24).

“Mehter musikisi, 16. 17. 18. yüzyıllarda bünyesinde yetiştirdiği icracı ve bestekârları, örgütlenme yapısı, toplumdaki anlamsal boyutu ile ve müzikal tınılarıyla birçok Avrupa ülkesi bandolarına örnek olmuştur. Mehterin Avrupa askeri bandolarına uyarlanan vurma sazları talihin bir cilvesi olarak XIX. yüzyıl başlarında yeni biçimleriyle Türkiye’ye dönmüştür” (Judetz, 2007: 70). Mehterhane 1828’de II. Mahmut tarafından kapatılmış, bunun yerine

III. Selim'in yakın dostu Napolyon'un emekli bando subayı Giuseppe Donizetti'ye "Mızıka-i Humayün" adlı batı modeli saray bando okulu kurdurulmuştur (Tanrıkorur, 2011: 26). Mehter Musikisi diğer türlerden farklı olarak, sosyal tabaka gözetmeksizin, toplumun her köşesinde etkili olmuş bir musikidir (Judetz, 2007, 57). Kültürümüzdeki anlamlı değerlerin, musiki kültürü içinde şekillenmiş halidir.

Mehter repertuarında sözlü eserlerin oldukça geniş yer kapladığı bilinmektedir. Buradaki ses icrasının daha çok toplu icra biçiminde gerçekleştiği, eğitim ve aktarımın meşk geleneğiyle kurumun içindeki meşkhane bölümünde verildiği bilinmektedir. Sesin kendisinin eğitilmesiyle ilgili herhangi bir bilgiye rastlanmamaktadır.

Enderun

Osmanlı devletinin en önemli eğitim kurumlarından biri olan Enderun, 1363'de I. Murad'n Edirne'yi almasından hemen sonra kurulmuş; II. Murat, Fatih ve II. Beyazıt dönemlerinde geliştirilerek, mükemmel bir üniversite haline getirilmiştir. I. Murad zamanında din dersleri, II. Murad zamanında birçok pozitif ilim ve musiki de eklenmiştir (Tanrıkorur, 2011: 30). "II. Murad veya II. Mehmed zamanında kurulduğuna dair iki yaygın görüş olmakla birlikte, II. Murad zamanında kurulduğu II. Mehmed zamanında da asıl teşkilatına kavuştuğu söylenebilir" (Akt. Kara, 2011: 5).

Enderun İslam dünyasından gelen öğrenciler için ayrıcalıklı bir eğitim merkeziydi. Tanburi Mustafa Çavuş, Kantemir, Tanburi Osman Bey, Benli Hasan Ağa gibi pek çok değerli icracının küçük yaşlardan itibaren yetenekleriyle bu kuruma kabul edilip burada eğitildikleri bilinmektedir. Bu kurum, musikide üst düzey öğrencilerin yetiştiği ve üst düzey eğitimcilerin ders verdiği bir kurumdu. Başlangıçta İstanbul'daki birçok sarayın çeşitli yerlerinde dağınık olarak verilen eğitimin IV Murad'dan itibaren bir merkezde toplandığı bilinmektedir.

"Musiki meşklerini genellikle sarayın içinde görevli bulunan yetişmiş müzisyenler verirdi. Bunların bazıları müezzinlik ya da hünkâr imamlığı gibi musiki bilgi ve pratiğini gerektiren görevler yapmaktaydılar. Hocalar, Topkapı sarayının diğer bölümleri olan Kiler, Hazine ya da Has Odada görevli olan musikişinaslar arasından seçilirdi. Saraya bağlı ve sarayda ikamet eden hocaların dışında aylıklı muallimlerin getirildiği de oluyordu. Bunlar haftanın muayyen günlerinde saraya gelir ve Seferli odasında ders verirlerdi" (Behar, 2006: 26).

Bütün bunlar Enderun“da eğitimin sürekli ve tutarlı ve sistemli bir biçimde yapıldığını ve sarayda musiki eğitiminin çok önemsendiğini göstermektedir. Hocaların, müezzinlik ve hünkâr imamlığı gibi dini görevlerinin ve ses icrasını gerektiren görevlerinin olması dini görevleri olanların musikiden uzak durmadığını özellikle de bu mesleklerin musiki bilgisinde belli bir seviyede olmayı gerektirdiğini göstermektedir. Bu durum, dini kültürde musikinin ve ses icrasının etkisini göstermektedir. Sarayda bu görevlerde bulunabilmek için, kıraat ilmine hâkim olmak gerektiğinden kıraat ilminin, ses icrasını ve hanendelik kültürünü olumlu yönde etkilediği sonucuna da ulaşılabilir. Cem Behar, “Aşk Olmadan Meşk Olmaz” da her öğleden sonra karşı karşıya oturup usul vurarak musiki meşki yapıldığını aynı zamanda mehter ve halk musikisi icracıları ve rakkasların da öğrenim gördükleri ve eğitimlerinde kullanılan yöntemin meşk olduğunu ifade etmektedir. Nota okuyup yazmasını bilen Ali Ufki’nin bu yönünün bir sihirbazlık gibi algılandığı ve bu sisteme rağbet edilmeyerek, meşkin vazgeçilmez bir öğretim yöntemi olarak görülmeye devam edildiği ve hafızanın önemli bir meşk unsuru olarak değerlendirildiğini görmekteyiz (2006: 27).

“Nota bilen, yazan ve 16. ve 17. yüzyıllara ait yüzlerce saz ve söz eserini notaya alarak günümüze dek gelebilmelerini sağlayan Ali Ufki, bu bilgisinin sağladığı kolaylığa rağmen bir eseri notaya almakla onu ezberine almanın ne denli farklı şeyler olduğunun bilincindedir. Çünkü nota ve yazı dâhil hiçbir araç, eser meşk ederken veya icra ederken o eserin usulünün hafızayı kuvvetlendirici ve tazeleyici fonksiyonlarının yerini tutamaz. Ritmin her türlü, bedensel ritim dâhil hatırlamayı kolaylaştırır. Yani ritmik atkı her zaman hafızanın yardımcısıdır. Melodik düşüncenin ürünü olan bir nağme zinciri eğer ritmik bir kalıba oturursa tekrarı çok kolaylaşır. Sözlü aktarıma dayanan kültürlerde bu böyledir” (Behar, 2006: 26).

Tanzimat döneminin getirdiği yeni anlayışla, Mehterhane gibi Enderun da 1 Temmuz 1909’da lağvedilmiştir.

Mevlevihane

Osmanlı müzik hayatı ile dini öğelerin bütünleştiği en önemli eğitim kurumlarından biri de Mevlevihanelerdir. Halkın her kesimine müzik eğitimi verme rolünü en çok üstlenen kurumlardır. Mevlevihaneler, musikiyi besleyen ve aynı zamanda musikiden beslenen, derin bir düşünce ve hayat anlayışının yansıdığı ve müzik eğitimi ile birlikte inanç dinamiklerinin ve müzikal kültürün çok daha

geniş bir coğrafi yayılım göstermesine katkıda bulunan merkezlerdir. Mevlevihanelerde Osmanlı'daki diğer müzik eğitim kurumları gibi meşk, eğitim yöntemi olarak benimsenmiştir.

Meşk sisteminin benimsendiği öğretim metodu hoca merkezliydi ve tekrara dayalı bir süreci izlemekteydi. İcraya dayalı bu eğitim sisteminin yanı sıra öğrenciye teorik bilgiler de verilmekteydi. Bu sayede her öğrenci kendi hocasının tavrını kazanmakta ve böylece Mevlevi tarikatına özgü icra tavrının devamlılığı sağlanmakta idi (Toker ve Özden, 2013: 112). Klâsik eğitim ve terbiye metotlarının hemen hepsinin uygulandığı Mevlevihanelerde eğitim programı, öğrencilerin ve hocanın alaka ve becerilerine göre belirlenmekteydi. Dervişler birikimlerine göre belirli kademelere ayrılır ve kendi branşlarında eğitimlerine devam ederlerdi (Yöndemli, 2007). Mevlevihanelerde uygulanan eğitim sisteminde, Saffiyüddin Urmevi'den itibaren Türk müziğinin tüm nazari sisteminin baz alındığı, hanende ve sazandelerin gerekli beceriyi kazandıktan sonra mutrib heyetine kabul edildikleri bilinmektedir (Özden ve Toker, 2013: 112, 113). Bu bilgiler değerlendirildiğinde Mevlevihanelerde uzmanlık alanına göre sınıflandırılmış bir müzik eğitimi olduğu ve hanendelik eğitiminin klasik metotlarla ve meşk geleneği ile şekillendiğini göstermektedir.

Mızıka-ı Hümayun

Osmanlılar döneminde Batı kurumları örnek alınarak açılan ilk kurumlardan biridir. Bu aynı zamanda bir dönüşüm sürecini ve çizgide bir değişimi ve halen günümüzde de süren doğu- batı ikileminin başlangıcıdır. III. Selim dönemindeki gelenek içindeki yenilik ve çeşitliliğe karşılık yeni başlayan süreç, Batı üstünlüğünün kabul edildiği ve merkez alındığı bir dönüşüm sürecidir. Bir zamanların ihtişamlı, sanatı, askeri gücü ve yapısı ile taklit edilen devlet artık Batı'yı taklit etme çabası içerisinde olan bir devlet haline gelecektir.

“Batı musikisiyle ilk temas 1543'te Osmanlı Devleti'yle Fransa arasında imzalanan anlaşma sonrasında Fransız kralının teşekkür amacıyla İstanbul'a gönderdiği orkestrayla gerçekleşmiştir” (Say, 1998: 47). II. Mahmut döneminde Muzıka-i Hümayun'un kurulmasıyla tarihsel bir dönüşüm süreci başlamıştır (Kara, 2011: 5). II Mahmut, savaştaki yetersizlikleri nedeniyle yeniçeri ocağını kaldırır ve yeni kurulan ordunun yürüyüş temposuna mehter takımının uymadığı gerekçesiyle yeni bir bando kurulmasına karar verir (Akt. Güray, 2011:

95). Bu tercih aynı zamanda kadim geleneğin en önemli sembollerinden biri olan mehter kurumunun sonu olacak ve mehterin yerini, Musika-i Humayun" alacaktır. "Mızıka-ı Humayun'un yapısı içinde bu bando ve orkestranın yanında eski ve yeni üslupta etkinlik gösteren fasıl heyetleri ile müezzinler yer almaktaydı" (Akt. Güray, 2011: 95). Bu durum, sözlü müzik geleneğinin devam ettiğini ve sözel müzik icra biçiminde farklılıklara gidilerek, Türk müziğinin polifonik müzikle etkileşime geçtiğini göstermektedir.

"Geleneksel müzik eserlerinin polifonik bir anlayışla düzenlenmesi de bu dönemin başka bir alışkanlığıdır. Bu düzenlemelerde eserler, makamsal müziğin ana hatları korunarak çoksesli hale getirilmiştir. Bir ileri aşama ise bizzat hanedan mensupları veya saray çevresindeki bestekârlar tarafından Batı müziği formunda eserlerin bestelenmesi olmuştur. Sultan Abdülaziz'in (1830-1876) bestelediği "Valse Davet" ve Sultan IV. Murad'ın (1840-1904) bir halk ezgisini seslendirerek oluşturduğu "Aydın Havası" adlı yapıtlar sonraki dönemdeki gelişmelerin habercileri olabilir" (Güray, 2011: 96).

XIX. yüzyılda başlayan batıyla etkileşim ve yüzünü batıya dönme politikalarının bir sonucu olarak eğitim kurumlarının yapısında köklü değişimler yaşanmıştır. Batı müziği formları ile tanışma, opera-operet-tiyatro, polifonik düzenlemelerle tanışma, ses icrasında farklı icra biçimleriyle olan etkileşimler ve bu etkileşimlerin sonucu olarak, ses eğitiminde ortaya çıkacak farklı arayışların, ilk işaretleri olarak değerlendirilebilir. Mızıka-ı Humayun'un kuruluşu, Avrupa kültürünün üstünlüğünün kabul edilmesi ve müzik eğitiminde batı Avrupa temelli bir sisteme geçişin "çare" olarak görülmeye başlamasının başlangıç noktasıdır. Mızıka-ı Humayun'un kuruluşu ve Güray'ın ifade ettiği (2011: 96) değişim ve gelişmelere bakıldığında muhtelif kurumlar kapsamında ses icrası alanında verilen eğitimin niteliğinde de değişimlerin olabileceğini düşündürmektedir. Darülelhan kuruluncaya kadar, Osmanlı müzik eğitim kurumları incelendiğinde, hanendelik eğitiminin meşk tipi eğitimle şekillendiği gözlenmektedir. Hanendelik eğitiminde ses ile ilgili çalışmalar ayrı bir alan olarak değil, meşk sistemi içinde bütünsel bir eğitimin bir bileşeni olarak değerlendirilmektedir.

Darülelhan

Osmanlı devletinin çöküş sürecine girmesi ile birlikte tüm kurumlarda hissedilen, yüzünü Batı'ya dönme politikaları devletin Türk

Müziği“ne bakış açısına ve sonraki süreçlerin şekillenmesine yansımıştır. Tiyatro için olduğu kadar musiki için de dikkate değer ilk girişim, Darülbedayi“nin kuruluşudur. Bu kurum aynı zamanda konservatuar olarak kurulan ilk kurum olması itibariyle önemlidir. Eğitim, tiyatro ve müzik olmak üzere iki bölümden oluşmaktadır (Kolukırık, 2015: 20).

Klasik Türk Müziği“nin bozulmaktan ve kaybolmaktan kurtarılması için, Darülbedayinin müzik bölümünde eğitim verilmesi ve müzik zevkinin toplumun geneline yayılması hedefleniyordu (Kolukırık, 2015: 21). Birinci Dünya Savaşı ve ekonomik sıkıntılar nedeniyle kapanan kurum, Darülelhan’ın kuruluş sürecini hazırlayan bir gelişme olarak önemli bir yerde durmaktadır.

“I. Dünya Savaşı yıllarında Osmanlı“nın müttefiki Almanya“dan gelen yüksek bir mûsikî grubu, Hilal-i Ahmer Cemiyeti yararına birkaç konser verir. Bu jسته mukabele etmek isteyen Osmanlı Hükümeti alafranga müzik icra eden yegâne kurum Muzika-i Hümâyun“dan seçilen bir grubu Almanya“ya gönderir. Ancak ne var ki alafranga müziğin anavatanı olan Avrupa“nın bir ülkesinde sergilenen Batı müziği icrası beğenilmez, Osmanlı kültürüne ait eserler dinlenilmek istenir. Bunun üzerine ekip kısıtlı bir repertuarda çalabildiği birkaç Türk mûsikî eserini icra eder. Almanlar farklı bir kültüre ait bu eserleri ilgiyle dinler, hatta daha fazla eser çalınmasını isterler. Muzika-i Hümâyun’un Batı musikisi konusunda ihtisas yapmış olan ekibi ne yazık ki bu talebi yerine getiremez” (Kara, 2010: 21).

Bu hadise, müzik eğitiminin ses ve saz icrasında nasıl şekillendirilmesi gerekliliği açısından çok önemli bir çizgidir. Her ulus müzik eğitimini, kendi kültürel dinamikleriyle beslenen, ulusal üslup ve tavrını ortaya koyabileceği bir algıyla şekillendirmelidir mesajı olarak algılanabilir.

Bu durum, Türk Müziği’ne gereken önemin verilmesi konusundaki düşünceleri harekete geçirmiştir. Kolukırık’ın verdiği bilgilere göre, Abdülkadir Töre, okullarda verilen müzik eğitiminde öğrencilerin milli müziğe aykırı olan bestelerle kırık dökük manzumeler okuduklarını tespit etmiş ve “milli müzik eğitimi” konusuna dikkat çekmek istemiştir.

Bu bilinçle, “Darülelhan” (nağmeler evi) adı ile bir konservatuar kurulmasına karar verildi. Maarif Nezaretince oluşturulan, Müzik Encümeni“nin oluşturduğu talimatla, eğitimin kadın ve erkeklere ayrı verilmesine karar verildi. Kurum, müzik

öğretmeni yetiştirme amacı taşıyordu. Türk müziği ağırlığı taşıyan bir öğretim programı ile yapılandırıldı (Kolukırık, 2015: 24). Darülelhanda yapılan eğitim ve öğretim genel hatlarıyla Batı müziği, Türk müziği, sanatsal ve yayın faaliyetlerinden oluşmuş ve Darülelhan'ın amacının solist ve saz sanatçısı yetiştirmek olduğu ifade edilmiştir.

“Osmanlı Devleti’nde kurulan ilk resmi müzik okulu olması dolayısıyla Darülelhan, kurulduğu dönemde, dünya müzik kültürünün Türk müzik kültürü ile aynı ortamda evrensel bir anlayış içerisinde sistematik ve kurumsal bir yapıda pedagojik eğitim ilkelerine uygun bir anlayış içerisinde müzik eğitiminin verildiği kurum olma bakımından kendisinden önceki kurumlardan ayrılır” (Kolukırık, 2015: 26).

Darülelhan’da Ses Eğitimi’ne İlişkin Hususlar

Darülelhan’ın eğitim ve öğretim faaliyetleri incelendiğinde ilk yıl; nota, notaların portre üzerinde yazılışı ve okunuşu, anahtarlar, temel ritimler, Türk müziği perde ve aralıkları, genel müzik tarihi temel bilgileri gibi temel müzik eğitim ve öğretimine yönelik derslere yer verilmiş olduğunu görüyoruz. Ses eğitimine müfredatta 3 yıl boyunca yer verildiği görülmektedir. Üç yıl boyunca programda yer alan ses eğitimine yönelik “Ses Konusunda Temel Bilgiler Dersi”, “Ses Konusunda Tamamlayıcı Bilgiler” ve “Çalgı ile Fenni Tatbikat” adlı dersler bireysel ve toplu ses eğitimi vermeye yönelik dersler olup, günümüzde bu derslerin karşılığı “Toplu Ses Eğitimi” ve “Bireysel Ses Eğitimi” adlı temel müzik dersleridir. Bu dersler müzik eğitimi veren kurumlarda yer almaktadır (Kolukırık, 2015: 41).

Darülelhan’da verilen ses eğitimi, kuruluş dönemi ve 1923 sonrası dönem olmak üzere nitelik açısından farklı yapıdadır. Kubilay Kolukırık’ın verdiği bilgilere göre, kuruluş döneminde Ses Eğitimi dersi, Solfej ve Genel Müzik Tarihi dersleri gibi tüm öğrencilere verilmekte; ancak müzik çalgıları için dört öğrenci bir takım kabul edilerek, her dördü için ayrı bir öğretmen tahsis edilmektedir. 1923 sonrası Ses Eğitimi, diğer sanat dalları gibi ayrı bir uzmanlık alanı olarak değerlendirilmiştir. Darülelhan’a girmek isteyen öğrenciler yalnız bir uzmanlık alanı seçebilmekteydi. Bu uzmanlık alanlarından herhangi birine girenler aynı zamanda Müzik Teorisi, Solfej, Armoni, Füg, Müzik Tarihi, Orkestra ve Koro dersleri almak zorundaydılar. Kompozisyon ve Ses Eğitimi sınıfına devam edenler, Müzik Tarihi ve Piyano dersi de alırlardı. Çalgı dersleri bireysel olarak yapılır, armoni dersleri için küçük öğrenci gurupları oluşturulur ve dersler bu şekilde

yapılmaktaydı (Kolukırık, 2015: 46). Ses Eğitimi sınıfına devam eden öğrenciler için, Türk Müziği Nazariyatı, Solfej, Türk Müzik Tarihi, Müzik Usulü ve Müzik Faslı dersleri zorunlu dersler idi.

Her ne kadar ses eğitimi alanında müstakil dersler Darülelhan'ın kuruluşu ile başladıysa da ses eğitiminin bu kurum içinde ayrı bir uzmanlık alanı olarak değerlendirilmesi 1923 sonrasında gerçekleşmiştir. Darülelhan'da yapılan eğitim ve öğretim genel hatlarıyla Batı müziği ve Türk müziği alanlarının birleşiminden oluşmuştur ve Darülelhan'ın amacının solist ve saz sanatçısı yetiştirmek olduğu ifade edilmiştir. Dolayısıyla 19. yüzyılda başlayan batılılaşma süreci ve ilk konservatuarın açılmasıyla birlikte, hanendelik eğitiminden solist eğitimine geçilmiştir ve ses eğitimi ile ilgili algılar şekil itibariyle farklılaşmaya başlamıştır. Bu anlamda eğitim; repertuar, kişisel olgunluk ve üslup özelliklerinden daha çok 'teknik' özellikler üzerinde yoğunlaşmaya başlamıştır. Darülelhan'da bugünün konservatuarlarında verilen ses eğitime benzer yöntemler uygulanmıştır. Sese işlevsel özellikler kazandırmak için yapılan teknik çalışmalar, meşk eğitiminin 'teknik' boyutu ile sınırlanarak uygulanmıştır.

SONUÇ

Musiki literatürümüz incelendiğinde, sözel müzik ve ses icrasının oldukça önemli bir yerde durduğu görülmektedir. İncelenen tarihsel kaynaklarda musiki ile ilgili diğer meselelerle birlikte, sesin oluşumu, sesin özellikleri, hanendelik, sesin insan psikolojisi ve fizyolojisi ile ilişkisi gibi ses ve ses icrasını etkileyen temel dinamikler üzerinde önemle durulmaktadır. Bu kaynaklarda yer alan bilgiler, bu eserlerin ait oldukları dönemlerde ses eğitiminin bir bütünü içinde ve eser icrasını etkileyen birçok parametre ile birlikte uygulandığını göstermektedir.

Osmanlıda devlet ve özel kurumlarda ses eğitiminden ziyade bir hanendelik eğitimi söz konusudur. Osmanlı'da ses eğitimi, meşk ve hanendelekle özdeşleşen bir kavramı imlemektedir. Meşkte esas olan hanendelik eğitimidir. Bu eğitim sürecinde hanendeliğin gerektirdiği müzikal niteliklere sahip olmanın yanında ustadan çırağa intikal eden ahlaki değerlerin sahibi ve taşıyıcısı olmak önemlidir. Bu durum, Osmanlı'nın yaşadığı modernleşme süreci ile değişmiş, kültürel gelenekten uzaklaşmakta olan "teknik" ağırlıklı bir "solistlik" eğitimi ses eğitiminin temelini yerleşmiştir. Meşk geleneğinin gücünü

yadsımadan, Türk müziği ses icrasının gerektirdiği özelliklerin tespiti ses eğitime yön verici olacaktır. Modern ses eğitimi tekniklerini Türk Müziğin kültürel vurguları ile uyumlu kılan, gelenekle uyumlu bir ses eğitimi müfredatı oluşturulmalıdır. Bu bilinci ses eğitime tam anlamıyla yansıtabilmek için, musiki literatüründe ses icrası ile ilgili yer verilen kavramlar ve sesin işlevsel hale getirilmesiyle ilgili birikimler titizlikle değerlendirilmelidir. Bu aşamada “kültürel miras” sorumluluğunun yardımcı olacağı muhakkaktır.

KAYNAKÇA

- Behar, C. (2006). Aşk Olmayınca Meşk Olmaz,(3. Baskı).İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Güray, C. (2011). Bin Yılın Mirası.(1.Baskı). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Judetz, E. P. (2007).Türk Musiki Kültürünün Anlamları. (B.Aksoy, Çev.). (3.Baskı).İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Kara, A. (2010). Bir Müzik Eğitim Kurumu Olarak Darülelhan ve Mecmuası.(Yüksek Lisans Tezi).Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Koç, F. (2010). Abdülaziz B. Abdülkadir Meragi ve “Nekavetü'l-Edvar” İsimli Eserinin XV. yy Musiki Nazariyatındaki Yeri.(Doktora Tezi). Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Kolukırmık, C.(2015). Darü'l- Elhan ve Darü'l-Elhan Mecmuası. (1.Baskı). Kırşehir: Barış Kitap.
- Say, A. (1998). Türkiye'nin Müzik Atlası. (1.Baskı)İstanbul: Borusan Kültür ve Sanat Yayınları.
- Sezikli, U. (2007). AbdülkâdirMerâgî ve Câmîu'l-Elhân'ı. Yayınlanmamış (Doktora Tezi). Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Tanrıkorur, C. (2011). Osmanlı Dönemi Türk Musikisi. (3.Baskı) İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Toker, H. Özden, E. (2013). “Osmanlı Devletinde Müzik Eğitimi Veren Önemli Kurumlar” Rast Müzikoloji Dergisi, Sayı 2, 107-128.
- Töreyn, A. M. (2009). Ses Eğitimi, Temel Kavramlar- İlkeler- Yöntemler.(1.Baskı) Ankara: Evrensel Müzik evi.

- Tuncel, Ö. (2018). “Edvarlarda İşlenen Konulardan Biri Olarak İnsan Sesinin Önemi” Akademik ve Sosyal Araştırmalar Dergisi, Akademik ve Sosyal Araştırmalar Dergisi, Sayı 84, 432-439.
- Turabi, A. H. (1996). El-Kindî'nin Mûsikî Risâleler, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Turabi, A. H. (2002) Ibn Sînâ'nın Kitâbü'ş-Şifâsı'nda Mûsiki, (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Uras, E. (1998). Türk Halk Müziği İcra Özelliklerinin Ses Eğitiminin (Şan Tekniği) Açısından Değerlendirilmesi, (Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Yöndemli, F. (2007). Mevlevîlikte Sema ve Mûsikî. (1. Baskı) İstanbul: Nüve Kültür Merkezi Yayınları.

FRANZ LİSzt Sİ MİNÖR PİYANO SONATI'NIN FORM AÇISINDAN İNCELENMESİ

An Examination of Franz Liszt's Sonata in B Minor in Terms of Form Analysis

DOI NO: 10.36442/AMADER.2020.13

Tayfun İLHAN¹

Özet

Bu çalışmanın ilk bölümünde Franz Liszt'in yaşamından ve ona ilham kaynağı olan diğer sanatçılardan bahsedilmiştir. İkinci kısımda bestecinin Si Minör Piyano Sonati'nin yazılma süreci açıklanmıştır. Üçüncü kısımda ise sonat form yönünden farklı yaklaşımlar doğrultusunda armonik ve tematik olarak incelenmiştir. Sonatın formunun incelenmesine yönelik farklar ortaya konmuştur. Bu çalışmada, sonatın yapılan form analizi ile gerek eseri yeni çalışan öğrencilere gerekse yorumculara katkı sağlamak amaçlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Liszt, Si Minör Sonat, Form, Analiz.

Abstract

In the first part of this work, the life of Franz Liszt and the other artists who inspired him are mentioned. In the second part, the writing process of the composer's B Minor Piano Sonata is explained. In the third part, sonata is examined harmonically and thematically according to different approaches in formal terms. Differences are put forward regarding the examination of form of sonata. With this study, it is aimed to contribute to both students and performers with the form analysis of sonata.

Keywords: Liszt, B Minor Sonata, Form, Analysis.

GİRİŞ

Henüz çocuk yaştan itibaren üstün yeteneği ile dikkat çekmiş ve ölene dek yaşadığı dönemin en iyi piyanisti olarak görülmüş olan Franz Liszt, Avusturya-Macaristan sarayında çalışan çellist babasının sahip olduğu çevrenin de etkisiyle, Carl Czerny ile piyano, Antonio Salieri ile ise bestecilik üzerine çalışma imkânı bulmuştur. Bu erken dönemde birçok kaynak Beethoven'ın genç Liszt'i Viyana'da bir konser sonrası alından öptüğü gibi anılardan bahsetse de ikilinin bir araya geldiğine dair kesin bir kanıt yoktur. Liszt'in, içinde bulunduğu dönemde ününün zirvesine ulaşmış, belki de yaşarken ilk defa halk

¹ Öğr. Gör., Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi, Müzik Teknolojileri Bölümü, tayfun.ilhan@mgu.edu.tr

tarafından benimsenmiş bir besteci olan Beethoven ile görüşmeye çalıştığı bilinmektedir. Liszt 1820’li yıllarda Fransa, Paris’e yerleşerek piyano dersleri vermeye başlamıştır. Almanya ve Britanya’yı da kapsayan bu üç ülkedeki alanda birçok resital vermiştir. Evlenmeye karar verdiği öğrencilerinden biri ile bu isteğini yerine getirememesi, bestecinin depresyona girmesi ve bir yıl kadar piyanoya dokunmaması ile sonuçlansa da bu dönem sonunda Liszt, bestecilik çalışmalarına daha fazla ağırlık vermeye başlamıştır. 1830’lu yıllardaki politik hareketleri gözlemleyen ve piyano ile şehirlerarası resitaller verme fikrinden uzaklaşmaya başlayan besteci, bu dönemde Fransız besteci Hector Berlioz ile tanışmıştır ve Fantastik Senfoni’yi dinlemiştir (<https://www.britannica.com>).

Berlioz’ün senfonisini birçok bestecinin eserine uyguladığı şekilde piyanoya aranje eden Liszt, bu dönemde ünlü kemancı Niccolo Paganini’yi de canlı dinleme fırsatını yakalamış ve onun eserlerine ait temalardan yararlanarak virtüözite gerektiren teknikleri piyanoya yansıtmayı başarmıştır. Liszt’in 1834’te başladığını kabul edebileceğimiz olgunluk dönemindeki bestelerinin başlıkları çok daha derin ve lirik bir tarzı benimsemeye başladığının habercisidir. Czerny ile başladığı eğitimde öğrendiği stilin tam tersi olan bu anlayış, Liszt’in romantizme daha sıkı sarıldığı, mekanlarla ilgili izlenimlerini yansıtan lirik eserler ve stilize etüdüler ile kendisini belli etmektedir. Aristokrat bir aileye mensup Madame D’Agoult ile evlenen Liszt, yine bu dönemde yedi yıl süren ve içinde İrlanda’dan Türkiye’ye birçok ülkeyi barındıran turnelere çıkmıştır. 1839 yılında doğum yeri olan Macaristan’ı gençlik yıllarından beri ilk kez ziyaret eden Liszt, bu dönemde yükselen Macar milliyetçilik hareketlerini desteklemiş ve Macar müziği ile ilgili de daha derin çalışmalar içine girmiştir (www.mozartpiano.com). Cenevre Konservatuarı’ndaki kısa öğretmenlik sürecinde makaleler de yazmaya başlayan Liszt’in bestecilik hayatı Weimar’a yerleşmesiyle daha ilginç bir hale bürünmüştür. Solo piyano eserleri üretmeye bir süreliğine ara veren Liszt Weimar’da ilk senfonik şiirlerini ve orkestra eserlerini bestelemiş, orkestra şefliği üzerine çalışmış ve bir yandan da farklı bestecilerin eserlerini piyanoya uyarlamaya devam etmiştir. Bu yıllarda “Romantiklerin Savaşı” olarak da bilinen besteciler arası gruplaşma, Liszt’i pek etkilememiştir. Weimar’da Robert ve Clara Schumann ile yakın ilişkiler kuran Liszt’in yaşadığı şehir, dönemin modern müziğinin kalbinin attığı yer olsa da besteci, tarzı Avantgarde kabul edilen ve çevresi tarafından sıkça eleştirilen Richard Wagner’in müziğini yüceltmekten geri durmamıştır. Yaşamının en aktif dönemi olan

Weimar yıllarını sonlandırdıktan sonra, gençliğinden beri aklında olan rahip olma fikrinden hareketle din konusunda kendisini geliştirmek ve skandallarla dolu yaşamından uzaklaşmak için Roma'ya yerleşmiştir. Bu dönem sonrası farklı zamanlarda turnelere çıkmaya devam eden Liszt, bir müddet sonra yalnızca Roma'da kalarak, koro eserleri ve neredeyse tek-ton hakimiyetinin olduğu, hatta atonal denilebilecek kısa piyano parçaları üretmeye başlamıştır. Bayreuth'a yaptığı bir seyahatte rahatsızlığı gittikçe artan besteci 1886 yılında hem tarihe tanıklık etmiş hem de onu elleriyle şekillendirmiş bir sanatçı olarak yaşama veda etmiştir.

Franz Liszt, müzik tarihinin en verimli ve gelişkin dönemlerinden olan romantik dönemin her anına ortak olmuş ve gençliğinden ölene dek zamanın ruhunu eserleriyle ifade edebilmiş bir bestecidir. Klasik dönemin metodçuluğunun henüz ortadan kalktığı bir dönemde, tamamen o stilin ustaları ile çalışarak yetişen bu besteci, ölümüne yaklaştığında Avrupa'da empresyonizm konuşulmaktadır. Liszt'in müziğinde bu yıllar içinde şekillenen tüm sanat akımlarının izleri görülür ki kendisi bu dönemin diğer en etkin bestecileri, şairleri, görsel sanatçıları ile de yakın dostluklar kurmuştur. Liszt'in müzik tarihine bıraktığı en büyük miras ve belki de üzerinde haklı şekilde en çok konuşulan özelliği ise, piyanoyu ele alış şeklidir. Liszt, piyanonun sınırlarını görülmemiş şekilde zorlamış ve bu çalgının tek başına neler yapabileceğini göstermiş ilk bestecilerdendir. Piyano yazısı, kimi zaman tamamen çalgıya yönelik iken, kimi zaman orkestraya öykünen, kimi zaman vurmali çalgılarla ilişki kuran, kimi zaman reçitatif şeklinde adlandırılabilir kadar lirik bir yapıdadır. Liszt, solo resital fikrini ortaya çıkaran ve defalarca uygulayan ilk solist ve bestecidir. Bu resitalerde kronolojik sırayla Bach, Beethoven, Schubert, Berlioz ve Wagner gibi bestecilerin eserlerinin piyano uyarlamalarına yer veren Liszt, Borodin, Grieg, Debussy ve Balakirev gibi bestecilere de bu konuda öğretmen olarak yol göstermiştir (Hilmes, 2009:73). Chopin'in müziğinden Macar çingene müziğine kadar birçok makale kaleme almış ve yaşadığı dönemde özellikle besteciliği üzerinden oldukça eleştiri almış Liszt, uzun dönem boyunca piyanist-besteci olarak anılsa da 700'e yakın eser bestelemiş ve bu eserlerinde yalnızca virtüozite değil, armonik dilin kullanımı konusunda da büyük izler bırakmış bir sanatçıdır.

Si Minör Sonatın Ortaya Çıkışı

Liszt, içerisinde virtüöz teknikler, oldukça gelişkin bir armoni ve form yapısı ve birçok farklı şekilde yorumlanmış estetik yönelimler barındıran Si Minör Piyano Sonatı'nı 1854'te bestelenmiştir. Liszt bu eseri, kendisi için daha önce Do Majör Fantezi 'yi (1839) besteleyen Robert Schumann'a adamıştır ancak maalesef eser Schumann çiftine ulaştığında Robert Schumann akıl hastanesinde tedavi görmektedir. Mektuba ulaşmış ve eseri gözden geçirmiş olan Clara Schumann o günlerde tuttuğu günlüğüne şu satırları yazmıştır:

“Bugün Liszt Robert'e adadığı bir sonatla birlikte, ikimize yazdığı arkadaş canlısı mektubu yolladı. Ama her şey korkunç! (Johannes) Brahms sonatı benim için çaldı, fakat duyduğum her şey beni kahretti.... Bu boş bir gürültü - bir tane bile sağlıklı fikir yok, her şey karmakarışık, takip edilebilir armonik bir yapı bile görülemiyor! Ve şimdi yine de ona teşekkür etmek zorundayım- bu gerçekten berbat.” (Walker, 1989: 149).

Clara Schumann'ın eserle ilgili oldukça olumsuz eleştirileri pek etkili olmamış olacak ki, Liszt'in Piyano Sonatı, bu formda bestelenmiş eserler arasında en fazla kondisyon gerektirenler arasında olmasına karşın günümüzde dünyanın en çok kaydı yapılan sonatlarından biridir. Görünen o ki, Clara Schumann'ın “karmaşıklık” eleştirisi ile hedeflenen, eserin bitmek bilmeyen armonik değişimleri ve yaklaşık otuz dakika boyunca durmaksızın devam edecek şekilde tasarlanmış form yapısına vurgu yapmaktır. Eserin bu iki temel özelliği, dönemi için devrimsel bir yenilik taşımasa da ortaya çıkan eser uzun soluklu sonat fikrinin en modernist örneklerinden biri olmuştur. Birbirine bağlı kısımlar ile durmadan devam eden müzik hem bu özelliği hem de Liszt'in daha önce çokça ilgi göstermesi nedeniyle programlı olarak algılanmış ve bu konuda farklı teoriler üretilmiştir (<https://www.abc.net.au>).

Kimi müzikologlar, eserin Goethe'nin Faust eserinin kurgusunu yansıttığını düşünürken kimileri de konuyu Âdem-Havva ve Aden bahçesinden atılmaya kadar varan referanslara taşır. Eserin bir sonat için oldukça programlı bir izlenim verdiğini söylemek yanlış olmaz. Fakat bu durum, daha önce zaten bu alanda yoğun bir ilgiyle besteler üretmiş bestecinin bu bestesine yalnızca “Sonata” ismini vermesi gerçeğini değiştirmez. Eserin form yapısı ve temaları kullanım şekli (buna bağlı olarak oldukça serbest yapıda seyreden armonik ilişkileri), Si Minör Sonat'ın programlı olup olmadığı konusunda birçok tartışmayı gündeme getirirse de asıl önemli husus, bu denli özgür ve

karmaşık olarak nitelendirilen eserin otuz dakika içerisine yayılmış geniş bir sonat formunda kurgulanmasıdır. Bu otuz dakika boyunca genişletilmiş şekilde sonat formunun sınırları zorlansa da sergi, gelişim, yeniden sergi ve koda kısımları, eser boyunca (başlangıç kısımları tartışmalı olsa da) açıkça tespit edilebilir şekilde yer almaktadır. Liszt'in bu eseri günümüzde oldukça değerli bir noktaya koyan dehası, son derece ekonomik şekilde kullanarak defalarca geliştirip, değiştirdiği temalar ile bir nevi "sonat içinde sonat" fikri yaratmış olmasından ileri gelir.

19. Yüzyılın başında birbirinden ayrı üç veya dört bölümden oluşmasıyla bilinen sonat formunu geliştirme, değiştirme, genişleterek ele alma fikri halihazırda Liszt'ten evvelki Romantik dönem bestecilerinde de görülebilir. Bu bestecilerin müziğini gayet iyi tanıyan Liszt'in kendi sonatı için uzun soluklu ve tek bölümlü bir plan yapmasının nedeni onlardan aldığı ilham da olabilir. Örneğin Liszt, Schubert'in Do Majör Wanderer Fantazi'sini gayet iyi bilmekteydi. Bu eserde her ne kadar farklı temalar dört bölüm halinde işlense de Schubert onları birbirlerine bağlayarak bölümler arasında kesintiyi engellemiş, uzun soluklu bir eser yaratmıştı. Schumann'ın daha önce Liszt'e adanmış olduğu Do Majör Fantazi'si de çoğunlukla içinde saklı bulunan üç bölme belirtilerek analiz edilir ve yine benzer bir şekilde bu bölmeler Schubert'in eserinden bile daha fazla belirsiz, iç içe geçmiş halde sunulur (Humphrey, 1999: 131). Liszt'in tüm sonat boyunca oldukça etkili şekilde kullandığı tematik değişimler ise yine Schubert'in aynı eserinden etkilenmiş izlenimi verir. Bu eserde Schubert, kendisine ait bir lied olan Der Wanderer'in açılış motifini her bölme başında farklılaşmış halde sunar. Bu ve benzeri fikirlerin Liszt'i etkilediği aşikardır ancak Beethoven'ın geç dönem sonatları ve bizzat tanıştığı Chopin'in lirikliği de Si Minör Sonatın estetik yönünü şekillendiren ilham kaynakları olarak görülebilir.

Si Minör sonatın form yapısı bugün hala araştırmacılar arasında tartışma konusudur. Eserin çift fonksiyonlu sonat olduğunu düşünenler dışında, otuz dakikaya yakın süren müzik boyunca sonat formunun bölmelerini farklı ölçülerde belirtmiş birçok analiz bulunmaktadır. Bunlardan bilinen en nitelikli analizler olarak görülenleri ise William Newman, Sharon Winklhofer ve Rey Longyear'a ait olanlardır. Bu çalışmada, eserin form yapısını daha etkili gözden geçirmek için, öncelikle her araştırmacının kendi analizi ortaya konacak ve sonrasında yukarıda ismi geçen müzikologların düşünceleri ile karşılaştırmalar yapılacaktır.

Sonata'nın Analizi

Eser, 1 ve 7. ölçüler arasında ağır tempoda başlayan bir giriş kısmıyla açılır. Bu giriş bölümünün ilk kısmı vurmali bir çalgıyı andıran ünison Sol sesleriyle açılır, ardından inici Frigyen ve Çift Armonik (ya da Macar Çingene) dizisi ile kendisinden sonra gelen kısımdan farklı bir yapı oluşturur. Bu kısa giriş kısmı, bahsedilmiş olan müzikologlar içerisinde yalnızca Longyear tarafından belirtilmiş, diğer araştırmacılar giriş kısmını da Sergi'ye dahil etmiştir. Fakat, kendine has armonik ve ritmik yapısı ile bu bölme, tam anlamıyla bir Prolog hissi uyandırmaktadır.

Şekil 1. Winkhofer ve Newman, Sergi'nin Başlangıcı

Winkhofer ve Newman, Sergi'nin Başlangıcı

Lento assai

Longyear, Sergi'nin Başlangıcı

Allegro energico

Sol tonu üzerinde başlayan Si minör Sonata, giriş bölümünden sonra gelen akorlar ile dönüşür ve 31. ölçüde artık bir VI. derece haline gelen sol sesi nihayet bir kadansla Si minör tonuna çözülür. 32 ölçüde oldukça hızlı ve virtüöz yapıda duyurulan tema hemen farklı armonik yapılar evrilmeye başlar, 55. ölçüde Si bemol major, 61'de Sol minör, 68'de Eb majör alanlarında kendisini tekrar duyurduktan sonra 81. ölçüde kısa süreliğine giriş temasının ritmik yapısını genişleten Liszt, 105. ölçüde Re Majör tonunda Sergi'nin B kısmı diyebileceğimiz bölmede gelir. Bu ölçüye dek, eser boyunca her daim hakimiyetlerini koruyacak her bölmeden dört tema, farklı şekillerde ve armonilerde ele alınır ve 179. ölçüde ise gelişme kısmına ulaşılır. Sergi kısmını 300. ölçüye dek sürdüren Newman analizi, özellikle 179. ölçü sonrası açık şekilde görülen karakter değişimini ve yeni motifleri bir anlamda göz önünde bulundurmamaktadır. Fakat Liszt'in tempo belirteçlerine göre

gözlemlendiğinde, bu tarz bir analiz de mantıklı görülebilir. Yine de sonat analizinde nota üzerinde yazılı ifadeler yerine, müziği dinleyerek motiflerin birbirleriyle kurduğu ilişkileri gözlemlemek daha mantıklı bir yol olacaktır. Nitekim Longyear, ritmik yapının farklılaşmalar gösterdiği, Fırtına ve Stres (Sturm und Drung) karakterinin beklendiği Gelişme bölümüne uygun olan 179. ölçüyü başlangıç noktası olarak gösterir.

Şekil 2. Longyear, Gelişme'nin Başlangıcı

Longyear, Gelişme'nin Başlangıcı

Bir diğer ilginç detay ise Winklhofer'in Gelişme'yi 204. ölçüden başlatmasıdır, bu açıdan bakıldığında Longyear'ın önerdiği 179. ölçüden 204. ölçüye dek süren bölme Gelişme'ye ait bir prolog hissi verir.

Şekil 3. Winklhofer, Gelişmenin Başlangıcı

Winklhofer, Gelişme'nin Başlangıcı

Longyear ve Winklhofer'in Gelişme kısmı ile ilgili fikirleri benzer yaklaşımlar içerirken, Newman farklı bir yol izler. Gelişme bölümü Fa diyez majör tonunda başlar ve beklenildiği üzere, çok daha belirsiz bir armonik yapı sergiler. Yeni bir temanın sunulduğu, fakat onun çeşitlendirilmesi yerine Sergi'nin B ve hatta A kısımlarının kendisini tekrar gösterdiği Gelişme bölümü, 297. ölçüde bestecinin "pesante" başlığı ile tanımladığı Sarabande benzeri motiflerle devam eder. 330. ölçüde tüm müzikologlar tarafından sonatın yavaş bölümü olarak görülen "Andante sostenuto" başlıklı Do diyez majör bölme başlar. Bu bölme, eserin ikinci bölümü şeklinde görülürken, form anlamında Gelişme kısmının karşı (B) teması halinde de ele alınabilir.

Şekil 4. Newman, Gelişme'nin Başlangıcı



459. ölçüde birinci oktavda duyulan kesik fa diyez sesleri, bizleri eserin başına götürür ve hemen 460. ölçüde yine başlangıca ait farklı motifler sıralanır. Longyear ve Winklhofer yine birbirlerine benzer şekilde 460 ve 453. ölçüleri Yeniden Sergi'nin başlangıç kısmı olarak gösterse de bu konuda Newman'ın önerisi de kayda değerdir. Yeniden Sergi'ye giriş olarak 523. ölçüyü işaret eden Newman, bir nevi bizlere 32. ölçüyü anımsatır fakat yine de neden eserin girişinde de Yeniden Sergi öncesinde de tekrar edilmiş giriş bölmelerini dışarıda bıraktığı belirsiz görünmektedir.

Şekil 5. Longyear, Yeniden Sergi'nin Başlangıcı



Şekil 6. Winkhofer, Yeniden Sergi'nin Başlangıcı

Winkhofer, Yeniden Sergi'nin Başlangıcı

448

perdendosi

ppp

ppp

454

ppp

Detailed description: This musical score is for the beginning of Winkhofer's 'Yeniden Sergi'. It consists of two systems of piano music. The first system starts at measure 448 and ends at measure 453. The second system starts at measure 454 and ends at measure 463. The music is written for piano and features a complex, chromatic texture. The first system includes a 'perdendosi' marking and a 'ppp' dynamic. The second system also includes a 'ppp' dynamic. The score is in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature.

Şekil 7. Newman, Yeniden Sergi'nin Başlangıcı

Newman, Yeniden Sergi'nin Başlangıcı

523

ff

ff

Detailed description: This musical score is for the beginning of Newman's 'Yeniden Sergi'. It consists of two systems of piano music. The first system starts at measure 523 and ends at measure 532. The second system starts at measure 533 and ends at measure 542. The music is written for piano and features a complex, chromatic texture. The first system includes a 'ff' dynamic. The second system also includes a 'ff' dynamic. The score is in a key with two flats (Bb, Eb) and a 3/4 time signature.

Özellikle eserin bu kısmı itibariyle Liszt'in oldukça az sayıdaki motifi büyük bir ustalıklarla işlediği gözlemlenebilir. Yine eserin ilk kısmına ait bir motif, kontrpuan kullanılarak Fugata yapısında sunulur. Motifler benzer olsa da geçirdikleri değişimle oldukça farklı görünen sunum şekilleri, Newman'ın Yeniden Sergi ile ilgili fikrinin nedenleri hakkında ipucu sağlar. Yeniden Sergi'nin eser boyunca hiç uygulanmamış Füg benzeri yapıda başlaması (Longyear), her ne kadar kullanılan motif Sergi'ye referans verse de form analizi anlamında düşündürücüdür. 600. ölçüde Sergi bölümüne ait temaların tamamen tekrarı ile daha da netleşen Yeniden Sergi, 650. ölçüde Liszt'in "Stretto" ifadesini yazdığı kısımla yerini Koda'ya bırakır. Newman, koda konusunda da diğer müzikologlardan ayrılır ve açıkça koda'nın B kısmı diyebileceğimiz "Prestissimo" başlıklı 682. ölçüyü başlangıç noktası olarak görür.

Şekil 8. Newman, Koda'nın Başlangıcı

Newman, Koda'nın Başlangıcı

Prestissimo

682

ff *fuocoso assai*

Koda bölümünün form yapısı çok daha episodik bir şekilde tasarlandığından, en mantıklı yol onu dört ufak kısma ayırmaktır: Stretta A giriş kısmı (650), Prestissimo B kısmı (682), Sarabande fikrinin varyasyonu denilebilecek ağır C kısmı (700) ve 729. ölçüde bizi eserin sonuna götüren bir Postlude benzeri D kısmı. Eser, birçok armonik ve ritmik farklılıkla birlikte başlangıç teması ile sonlanır. Bu farklılıklar Liszt'in eser boyunca kullandığı tematik dönüşüm tekniğinden ileri gelmektedir. Belirli sayıdaki motifleri her duyurulduklarında farklı karakterde sunma fikri, geç dönem Beethoven, Schubert ve Wagner'in müziklerinde benzer şekillerde işlenmiştir. Ancak, örneğin Wagner'in uyguladığı leit motif tekniğinde, her yeni tekrarın çalgılamadaki çeşitliliğine karşı bir tavır görülürken, Liszt, daha kısa temalar, hatta kısa motifler kullanır ve onları her seferinde yepyeni bir maskeyle sunar.

Liszt'in Si Minör Sonat boyunca tematik dönüşüm tekniğine etkili şekilde maruz bıraktığı ilk tema eserin ilk üç ölçüsünü kapsar. Giriş kısmı olarak nitelendirmiş olduğumuz bu bölmede, 1-7. ölçüler arasında kendisini tekrar eden bu A teması, eser boyunca mistik bir armonik yapıda ve çeşitli ritim kalıplarında sunulur. 81. ölçüde görülen ilk dönüşümünde bas hattında gizlenmiş A teması, ritmik olarak genişletilmiş halde görülür. 105. ölçüye dek A teması ile bu kez ritmin tam tersi yönde, gittikçe daraltıldığını görürüz. Tüm bu tekrarlar boyunca A teması farklı armonik yapılarla duyulurken, inici hali değişmez ve belki de onu tanıtır kılan en önemli özellik bu olmalıdır. Yine yalnızca inici şekilde 625. ölçüde koda kısmında da beliren A teması, daha az sayıda kullanılmasına karşın eserin giriş ve kapanışında kullanılması nedeniyle önemlidir.

Şekil 9. Tema A



B teması 8.ölçüde kahramanca bir tavırla beliren, eser boyunca dönüşüme uğrayarak tekrarlanan, noktalı ritimler ve unison oktav seslerle kurulu bir yapıdadır. Bu kısa tema, aslında özellikle Chopin'in de Ballad serisinde sıkça başvurduğu bir jesttir. Henüz 25. Ölçüde daha kalın hatlara sahip bir akora dönüşen B teması, 32. ölçüde Si minör tonunda yalnızca ritmik yapısıyla, daha gizli bir hale dönüşmüştür. 55-67. ölçüler arasında farklı tonlarda kendisini göstererek, müziğin tansiyonunu her seferinde bir üst seviyeye yükselten B teması, 125. ölçüde duyulan lirik temanın içinde de inici-çıkıcı karakteri ile kendisini yine daha saklı halde sunar. 205. ölçüde güçlü akorlar ve üçlemeler eşliğinde yeni bir karaktere dönüşen B teması, 221. ölçüde bu kez sol elde belirir. 239. ölçüde de benzer şekilde onaltılık notaların içine gizlenen tema, kimi zaman da 286. Ölçüdeki gibi daha açık ve ilk haline benzer bir şekle dönüşür. 319. ölçüde ritminin genişletildiğini gördüğümüz B teması, bizleri eserin ikinci bölümü diyebileceğimiz yavaş kısma hazırlar. 385 ve 389. ölçüler gibi örneklerde yalnızca ilk kısımları kullanılan tema, 509. ölçüde yeniden sol elde farklı bir karaktere dönüşmüş halde ortaya çıkar. Liszt'in çoğunlukla temalarının ritim kalıplarını değiştirmediklerini görsük de 582. ölçü ve devamında B temasına ait aralıklar farklı ritimler ve armonilerle tekrar edilmektedir. Bu dönüşüm, öncekilerden de epey farklıdır. 674. ve hatta 682. ölçüde de ilki oldukça açık ve ikincisi daha belirsiz olmak üzere dönüşüme uğrayan B teması, eserin önemli kesişim noktalarında görülmektedir. Liszt'in tematik dönüşüm fikrinde katı kurallarının olmadığı, onları bazen çok kısa motifler, bazen geniş ve açık akorlar, bazen melodilerin içinde saklı halde sunmasından anlaşılmaktadır. Bu temalar dönüşümleri sonrası bir önceki halleri ile bağlarını koparır. Bir diğer deyişle, tematik dönüşüm temaların eserin sonunda nihayet aldığı hal ile değil, eser boyunca bulunduğu birbirinden farklı durumlarla ilgilenir.

Şekil 10. Tema B



13. ölçünün son vuruşu ile başlayan C teması, yine oldukça kısa bir motif halindedir. Çekiç vuruşu şeklinde de tanımlanabilen bu tema da eser boyunca oldukça etkili bir noktada bulunur. İlk olarak 31. Ölçüde dönüşmüş olarak değil fakat eserin Si Minör tonundaki temasını nihayet güçlü bir kadans haline getiren tema olarak beliren C teması, 33. ölçü ve ilerleyen pasajlarda bas hattında gizlenmiş bir halde görünür. Bu ritmik yapısı ve eser boyunca genel olarak marcato ifadesi ile tanımlanması C temasını Barok dönemin sürekli bas fikrine de estetik olarak yaklaştırır. 141. ölçüde kromatik pasajlar eşliğinde çok daha ısrarcı bir karakterde ortaya çıkan C teması, 310. ölçüye dek görünür değildir. Özellikle kararlı bir ritme sahip temanın bu özelliğine bağlı kaldığı görülen Liszt, tematik dönüşümü bizlere bu ana dek en fazla armonik değişimler ile sunar. 466. ölçüde Fugata stilindeki kontrpuan yazısında yerini alan C teması, arpejlere dönüşür ve 478. ölçüde tekrar belirir. 502 ve 508. ölçüler arasında bu kez bas hattının bir parçasına dönüşen tema, 595. ölçüde bu kez yeni bir bölmeye geçmeden önce bir köprü olarak kullanılır. 642 ve ilerleyen ölçülerde sol elde daraltılmış halde C temasına benzer bir kalıp görülür, bu kullanım da temanın dönüşümüne bir örnek teşkil edebilir. 729. ölçüde kodanın en etkili parçalarından biri olarak ortaya çıkan C teması, bu noktada bir ostinato halinde tekrar edilerek kullanılır.

Şekil 11. Tema C



105. ölçüde Serimin ikinci teması olarak ortaya çıkan D teması, re majör tonunda ve sonat formu gereği öncekilere karşıt bir karakterdedir. Bu temanın ilk dönüşümü 297. ölçüde görülür. Diğerlerine kıyasla daha etkili olduğu görülen bu dönüşümde, olasılıkla tema daha sakin, yavaş ritimde bir melodiden oluştuğundan, Liszt ritmik dönüşümü ön plana çıkarmayı hedeflemiştir. 297. ölçüde 3/2'lik bir Sarabande ritminde, farklı bir armonik yapıda fakat aynı aralıklar ile beliren D teması, 363. ölçüde ilk haline daha benzer bir yapıda görülür. Daha sonra, 367. ölçüde ise yalnızca belirli aralık ilişkilerinden oluşan, çok daha tempolu pasajlar arasında gizlenerek kullanılmıştır.

Şekil 12. Tema D



334. ölçünün son vuruşunda başlayan iki ölçülük yine kısa bir tema olan E teması yalnızca 397. ölçüde farklı bir ritim kalıbı ile sunularak dönüşüme uğrar.

Şekil 13. Tema E



Eser boyunca tüm bu temaların bazen birbirleri ile iç içe geçtiği, bazen de gerek modülasyon gerek de bölmeler arasında geçiş için kullanıldıkları söylenebilir. Dönüştürülen temaların birbirleri arasında hiyerarşi olmasa da B ve C temalarının daha etkin kullanıldığından söz edilebilir. Özellikle B teması, hem ağır ve görkemli başlayıp hızlanan ritmik yapısı, hem de belki tüm temalar arasında Romantik stile en yakın özellikleri bulundurmasıyla göze çarpar. Liszt'in öğrencisi olmuş ve onunla bu eseri çalışmış öğrencilerinden Arthur Friedheim ve Eugene d'Albert'in eseri kaydedebilmiş olması, büyük bir şans olmasının yanı sıra, dinleyicilere Liszt'in tematik dönüşümlerin performans sırasında hangi oranda belirtileceği konusunda da net bir fikir vermektedir.

SONUÇ

Bu çalışmada, romantik dönemin en önemli bestecilerinden Franz Liszt'in Si Minör Piyano Sonatı form ve tema bağlamında ele alınmıştır. Klasik sonat formundan farklı olarak birbirine bağlı üç bölümden oluşan sonat farklı müzikologların analizleri ışığında irdelenerek sonatın icracılar açısından daha anlaşılır olması sağlanmıştır.

KAYNAKÇA

- Hilmes, O. (2009). *Franz Liszt: Musician, Celebrity, Superstar*, New Haven and London: Yale University Press
- Humphrey, S. (1999). *The Music of Liszt*, (2nd Edition). United States: Dover Publications Liszt, F. *Klaviersonate h-moll*. G. Henle Verlag

Walker, A. (1989). *Franz Liszt: The Weimar Years, 1848-1861*. Ithaca, New York: Cornell University Press

İnternet Kaynakları

<http://www.mozartpiano.com/articles/liszt.php> Erişim Tarihi: 15.11.2019

<https://www.abc.net.au/news/2017-06-17/liszts-piano-sonata-in-b-minor-decoding-music-classics/8625732> Erişim Tarihi: 10.11.2019

<https://www.britannica.com/art/symphony-music/Berlioz-and-Liszt#ref750345> Erişim Tarihi: 13.11.2019

ON STRUCTURAL AND INTELLECTUAL DIMENSIONS OF ANTON WEBERN'S MUSIC

Anton Webern Müziğinin Yapısal ve Düşünsel Boyutları Üzerine

DOI NO: 10.36442/AMADER.2020.14

Okan KIZILAY¹
Gürkan METİN²

Abstract

Anton Webern is among the most important composer and music theorists of 20th-century music called as avant-garde. In the first stage of this study the 'serial music understanding' to which Anton Webern has contributed significantly in terms of theory and composition is presented in the context of the general situation of 20th century music. In the later stages, the component-complement connection of the composer's works and the simplicity principle, which is considered to be one of the most important building blocks of the music style, are discussed. In this process while making theoretical determinations through selected works of the composer, sensory and intellectual impressions in his works have been disclosed. In this way, it is expected that the composer will be understood better and the analysis will contribute to the theory, practice and listening processes.

Keywords: Anton Webern, Twelve Tone Music, Serial Music, New Music, Simplicity in Music.

Özet

Anton Webern 20. yüzyıl müziğinin avangart (öncü) olarak tabir edilen önemli besteci ve müzik kuramcılarında biridir. Bu çalışmada ilk aşamada, 20. yüzyıl müziğinin genel durumu çerçevesinde, Anton Webern'in, kuram ve eser bakımından önemli katkılar sağladığı Seriyel "Dizisel" Müzik anlayışı sunulmaktadır. Sonraki aşamalarda, bestecinin yapılarındaki parça-bütün ilişkisi ve müzik stiline en önemli yapı taşlarından biri olarak görülen sadelik ilkesi ele alınmaktadır. Bu süreçte, bestecinin seçilmiş eserleri üzerinden yapılan teorik saptamalarla birlikte, eserlerindeki duyumsal ve düşünsel izlenimler ortaya konmuştur. Böylelikle, bestecinin daha iyi anlaşılması ve incelemenin teori, icra, dinleme bakımından katkı sağlaması ön görülmüştür.

Anahtar Sözcükler: Anton Webern, On İki Ton Müziği, Dizisel Müzik, Yeni Müzik, Müzikte Sadelik.

¹ Doktora Öğrencisi, Varşova Üniversitesi Müzikoloji Enstitüsü, okankizilay@gmail.com

² Arş. Gör., Trakya Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzik Bölümü, gurkanmetin@hotmail.com

INTRODUCTION

The form (style) anxiety in art appears as an element coercing the artist at every instance. This coercion force bears from the artistic desire to reach the top point and perfection in terms of form. For this reason, it is natural for the artist to take on new searches continuously.

Musical forms and genres such as concerto and sonata, whose first forms we have seen in the baroque period, have reached their final form with composers such as Haydn, Mozart and Beethoven in the classical period, and have been carried to the highest points in terms of form and performance with the composers of the romantic era such as Liszt and Brahms. Additionally, composers such as Wagner, Berlioz, Mahler and Debussy produced new ideas in terms of chromatic sound structures, chord sequences and cadence, and meanwhile they produced works pushing the boundaries of the conventional tonal structure. In the following stages, the question of whether these forms or sound elements can be moved to further levels in terms of structure and interpretation has become a subject of open debate.

Parallel to this discussion, the point reached by music at the twentieth century started to be questioned both in terms of form as well as in terms of the major-minor (tonal) system, which had been the basic structure of sound organizations until that time. In addition to all of these developments, a discussion platform on the subjects such as melody, rhythm, timbre, intonation and even acoustics, in other words; the basic elements of music has formed.

As a result, the twentieth century has been a period in which music has experienced refractions, as in all arts developing on the same ideational and intellectual ground, in parallel with the political, economic as well as cultural changes and the World Wars. With the stepping into the twelve-tone system from the tonal structure in music, the orientation shifted towards free form conception, and the basic elements such as melody, rhythm and timbre evolved to a great extent. In this direction;

- a) the polytonal line in Charles Ives's *Central Park in the Dark* (1906),
- b) the chromatic modal music conception in Claude Debussy's *The Little Shepherd from Children's Corner* (1908),
- c) the dodecaphonic structure in Arnold Schoenberg's *Op.16 Five Pieces for Orchestra* (1909),

- d) the dissonance chords and polyrhythmic elements in Igor Stravinsky's *Le Sacre du Printemps* (1913),

are among important examples showing how the music understanding has evolved through a change process in coping up with the soul of the era, at the beginning of the twentieth century.

Example 1.



The example presents the polyrhythmic elements which Igor Stravinsky used in the *Sacrificial Dance* part of his work *Le Sacre du Printemps* (The Rite of Spring).

Austrian theoretician and composer Anton Webern (1883-1945), one of the most important personalities of this rupture environment, having emerged from the process of change in music, is a significant shareholder in laying the foundations of the point reached today in serial conception that has developed following the twelve tone applications in music.

ANALYSIS

Serial Music

The twelve tone applications in music are the product of an attempt to tear the music away from the conventional major-minor system tonal structure in order to reach a new system. Since the 16th century, through the works of Liszt, Wagner and Debussy in the romantic period, the gradually evolving tonal system has begun to be questioned theoretically on hierarchical and intellectual basis and thus the foundations of the twelve-tone system have been laid.

The pioneers of this initiative are Arnold Schoenberg, Alban Berg and Anton Webern. But Pierre Boulez, one of the important music theoreticians and composers of the 20th century, argued that Webern had laid the foundations of the twelve-tone system in real terms:

“As a whole, Schoenberg was not much interested in the problem of creating forms based on twelve voices. Webern, on the other

hand, has been successful in writing compositions whose form arose from the naturally given material.” (Copland, 2015: 92)

Although Boulez appears to be right we cannot deny the contributions of these composers to the twelve-tone system when we look at *op.16 Five Pieces for Orchestra* and Berg’s *op.6 Three Pieces for Orchestra*. Consequently, the works of these composers with their music theories and ideas are considered as the benchmark of the transition to a new era in classical music going parallel with the general situation of the 20th century in political, economic and cultural terms.

The twelve tone system whose structural foundations are based on the numerical presentation during the production stage has roots in ancient music. According to Schoenberg and his followers, atonal music is the logical next stage in the evolution of classical music beginning with church music in the West. They started with the understanding that “conflict, discordance are concepts prone to subjectivity and discussion.” According to Schoenberg atonal music does not bring about conflict and discordance problem unlike the general belief, rather it frees the music in a sense (Schoenberg, <https://monoskop.org>, 2017).

Of course, there were those who did not think like Schoenberg and his followers. According to French composer Arthur Honegger, one of the leading figures of the twentieth century; Schoenberg was an outstanding composer, but was limited in his own abilities, and he was using atonalism not because of artistic need, but because of his fear of tonality or in other words, his inability to do so. Tonality drowned him; whereas he could not escape the magical influence of Wagner. He created atonalism as a kind of doctrine to break this circle. Ostensibly, he evoked his own sense of freedom; but in fact he had imprisoned himself. From this argument we understand that the twentieth century was a dialectical age where the innovative attempts we have faced as questioning identities are also questioned themselves.

When we look at the twelve tone system formally, according to the organizational chart in the hierarchical order in which twelve voices are used together, we see that voices are evaluated in an autonomous structure, each with separate functionality, independent of their tonal functions.

Example 2.

La	sib	reb	do	si	re	mib	solb	fa	mi	sol	lab
Sol#	la	do	si	sib	reb	re	fa	mi	mib	solb	sol
Fa	solb	la	lab	sol	sib	si	re	reb	do	mib	mi
fa#	sol	sib	la	lab	si	do	mib	re	reb	mi	fa
Sol	lab	si	sib	la	do	reb	mi	mib	re	fa	solb
Mi	fa	lab	sol	solb	la	sib	reb	do	si	re	mib
Mib	mi	sol	fa#	fa	lab	la	do	si	sib	reb	re
Do	reb	mi	mib	re	fa	solb	la	lab	sol	sib	sib
Reb	re	fa	mi	mib	fa#	sol	sib	la	lab	si	do
Re	mib	solb	fa	mi	sol	lab	si	sib	la	do	reb
Si	do	mib	re	reb	mi	fa	lab	sol	solb	la	sib
la#	si	re	reb	do	mib	mi	sol	fa#	fa	sol#	la

The basic serial Webern has used in *op. 30 Orchestral Variations* is formed with La- si-flat- re-flat- do- si- re- mi-flat- sol-flat- fa- mi- sol- la-flat voices. In the work, we observe a structure related to the symmetrical form of twelve audio sequences with three or four audio modules used in reverse translation.

Example 3.

Original Dizi (Original-O)

Yatay Çevrim (Retrograde-R)

Dikey Çevrim (Inversion-I)

Yatay Dikey Çevrim (Retrograde Inversion-RI)

The template appearing in Example3 is constituting the forming structure together with the original series and cycles determined in Schoenberg's *op. 37 String Quartet No.4*.

As seen, in the twelve-tone system, a series is obtained by using each of the twelve sounds in the schema only once, respectively. In the next step, the resulting sequence is derived from various combinations, such as reading from end to end, maintaining the ranges of sounds and inverting their directions. In other words, it is a system which is used as

a structure which is used with the basic sequence determined by the composer and the four basic sequences of horizontal, vertical and horizontal inversions of the vertical. In other words, it is a system used with the basic sequence determined by the composer, with the basic four sequences formed by the horizontal, vertical and horizontal of the vertical cycle and with the transposition situations of this series.

Anton Webern, in addition to the voices and conversions that have been determined as a series, has also added the timbre, weighing and nuance elements of these sounds to the system and followed the holistic organization (total organization) path. Consequently, the *Total Serialism* technique which is based on the twelve tone system has aroused. In this way Webern has brought a different dimension to an already new understanding that we can call “innovation in innovation.”

Component-Complement Connection in His Music and Structural Features

With the emergence of an experiential source of inspiration as a prerequisite, the series of mass clusters constituting the structural pillar in his works are the products of a process that has been designed with a high concentration process and meticulously long time. The serial sound materials used to reach the integrity of their works have become not only a tool but also the purpose itself. Webern stated this as follows:

“They ask me this: “How did you find out this series?” It wasn't random; it was according to secret laws. This kind of commitment is very strict, man has to think very carefully and seriously, just like getting married, it is very difficult to choose! How did this series come about? I can imagine that I've come to it in a completely structured way, perhaps in order to achieve the maximum range possible. But speaking according to my experiences, I found it with the aid of inspiration which is generally found in creative people. What we have created is a law. Previously, when we wrote in Do-major, we also felt connected to it; otherwise it was a messy result. We had to go back to tonic; we were connected to the nature of this series. Now we are building our inventions on a series with twelve notes, not seven notes, but also with a certain sequence. This is the composition with twelve notes that are only related to each other” (Webern: 1998, 56-57).

In accordance with Webern's sonorant searches, it is observed in his music that the sound materials in the auditory trajectory are obtained with nuance and orchestration elements, and intermittent

presentations that remind the uncertainty of noise form a dialectical connection. In the framework of this relationship, when we look at the pieces in considering the component-complement connection, we see that each piece designed has gained importance in terms of sound structures and the sonorant features. In the musical line, the partaking of each atomized voice within the music together with its own distinct color is called *Klagfarbenmelodie* (*Sound-color melody*) approach.

In Webern's music the most important matter in this subject has been the provision of these different textures without disturbing the total structure and balance.

In Webern's music, the most important thing about this subject has become the provision of these different textures without disturbing the total structure and balance, so that; an attempt to remove a small piece or motif from the whole with an experiment would disrupt the balance and stability. This is equally important for Webern's work, as it has been important in any work of Mozart, one of the most important symbols of the tonal structure.

Example 4.



Sound structures away from the theme form, in a discrete structure, but organized with a discipline so rigid that it does not let this distinction to be felt are constructed in the form of identical structures consisting of three, four, six voices or meticulously woven symmetrical structures.

In No.3 *Sehr Langsam Und Ausserst Zart* (*Very slow and extremely tender*) part of the work *Op.10, Five Pieces for Orchestra* presented in example, the symmetrical structure showing a chromatic path draws attention (Lewin: 2007, 91).

For the athenatic, discontinuous music of Webern which presents strong controlling and equilibrant patterns despite these features the composer Ernst Krenek stated as “The most complete break from centuries, perhaps the whole tradition of Western music” (Copland: 2015, 93).

AKÜ AMADER / SAYI 11

In the component-complement connection of his works, the composer's competence in providing structural integrity, the importance given to the technical details, the subtle texture structure and the hidden laws emerge as the elements of mathematical balance.

Example 5.

The musical score for Example 5, II Var. *sehr lebhaft* (♩ = ca 84), is presented in a multi-staff format. The top staff is for Clarinet (Cl.), followed by Bass Clarinet (Cl. b.), Horn (Cor. 1), and Harp (Arpa). The bottom section shows two staves for string instruments. The score is marked *ff* and *sehr lebhaft* (♩ = ca 84). It includes performance instructions such as *pizz.*, *arco*, and *senza sord.*. The score is numbered 20 through 26.

The II. Part of Op. 21 Symphony under the subheading Variations is written for clarinet, bass clarinet, 2 horns, harp and string instruments in two parts and lasts 10 minutes, which appears as a nine parted whole in the framework of symmetric fiction together with a theme, seven variations and a coda used in the end. In order to reach the whole through values which can be considered identical, short series reminding of each other in a symmetrical structure have been formed in each work. Composer Özkan Manav explains this work as follows:

“These pieces, each one of which is approximately one sentence long, rest on different textures that can be clearly separated from each other even at the first listening. The shortness, and the conciseness of the fragments, it is understood that they are closely related to the reciprocating symmetrical structure of the array. First of all, the composer has designed a series with a similar end to the beginning, which has a symmetry axis in itself that can be consumed in a breath, in order to guarantee the perception of the symmetry. Here the limited number of sounds within the array and the melodious relations these sounds have grown have formed a strict reference for the composer,

and the theme as well as the variations have organized as sentences which can be consumed in a glimpse except two exceptions (the two breakages at the middle of the variations III & IV)” (Manav, Nemutlu, 2011: 188).

In a methodological sense, one of the most prominent features of Webern's music is the transfer of any module in the array to different registers. In connection with this, the twelve-tone sequence and the fact that each voice of its transmissions is heard with different instruments in different registers are characteristic of Webern's orchestration approach. Thus, the composer has paved the way for the more freely use of the twelve-tone system.

Example 6.

The musical score for Example 6 consists of four staves: Oboe (ob), Trumpet (Trbn), Viola (Vla), and Cello (Cb). The score is divided into three measures with changing time signatures: 6/8, 3/8, and 2/4. The Oboe, Trumpet, and Viola parts enter in the second measure with a forte (f) dynamic. The Cello part has a dynamic range from piano (p) to pianissimo (pp) in the first measure.

The modular fragmentation of twelve-tone sequences in Op. 30 Orchestral Variations can be cited as examples of this understanding structure.

Besides the twelve tone system Webern has developed theoretically together with his mentor Schoenberg and Berg, he has experimented in the direction of different sonorant searches. He has put together a unique instrumentation pattern with the use and combination of the major orchestral instruments that have not been tested until then.

Example 7.

IV. 1

*Langsam (♩) marcia funebre.
mit Dämpfung*

In the work *Op. 6 Six Pieces for Orchestra* presented in the example we are facing a pattern including numerous percussion instruments; 6 French horns, 6 trumpets, 2 harps, and a celesta, a glockenspiel, and tom-tom. In the work *Op. 10 Five Pieces for Orchestra*, hosting instruments like flute, oboe, mib-clarinet, bass clarinet, horn, trumpet, trombone, harmonium, celesta, harp and percussion instruments, as well as guitar and mandolin, present a vivid example for the phases within the trilogy of experimental and innovation.

At the same time, the composer has pushed the boundaries of instrument techniques in the context of achieving various sonorant effects.

Example 8.

22 *Ass:* tempo *molto rit. - - sehr gemächlich rit. - -*

As shown in the work *Op. 24 Concerto for Nine Instruments* example, the techniques such as the frullato (flutter tonguing) technique used in the flute, and the pizzicato (plucking the strings) technique used in string instruments are placed in his works we also encounter a number of effects that symbolize the tension, uneasiness and uncertainty of the time, such as screaming, whistling, and rustling.

The contrasts used in terms of loudness are very important in Webern music. For example, the sudden rise in pppp to fff, or vice versa, is an important element of the dynamic process. This musical idea, which is very unique and characteristic in terms of structure, brings the listener face-to-face in the wake of an awakening with the realities of the tragic era in the intellectual sense.

Example 9.



Op.5 Five Movements for String Quartet is one of the works that show diversity and richness in nuance with the intense contrasts used. In addition, with the presence of different instrument techniques intensely, the work requires a good competence and harmonious co-operation for each instrument due to the continuous change in the shrillness and base in the instruments in free tone understanding.

Simplicity and Essence in his Music

In Webern's work, we come across the simplest form of organization in sound materials where various instruments are used together. Hypothetically we can get such an impression: In the first stage, the composer has dealt with many instrumental sound materials in a pluralistic environment and space, and by eliminating many elements in the last instance, he has reached a reductionism and simplicity which corresponds to the sensory effect of his music understanding. With such a sense of simplicity, the composer was able to create both sensory and intellectual effects simultaneously. In this respect, the Estonian composer Arvo Part's views on Webern are very remarkable:

“Serial music writers think that they obtain better works by writing more complex. Why does Webern's music not lose anything from its respectability in this area? It is disciplined, meticulous, and simple, that's why. I'm sorry to state that the composers think about this, but they don't apply, because they think they have a lot to say. They are also not aware of the fact that actually they say almost nothing. The immorality and divergence from the truth are born under these complexes. Truth is considerably plain and simple; the moral person knows this is so. Non-virtuous people make mistakes, cannot perceive and reflect this lack of perception to their music” (Ünalpi 2003: 54).

The principle of essence, brevity and simplicity is one of the most important elements of Webern music. His works evoke a feeling of unfinishedness in the listener. Here, we must focus on the phenomenon of time. It is important to comprehend the spirit of the time as well as the musical time in the structural sense. Industrial revolutions, new inventions, steam powered machines, airplanes, World War I and the economic crisis... Time is no longer the same. Time has always remained the same, but perceptual orbit of time has changed. The phenomenon of temporal illusion, which is rapidly flowing in the perception dimension that is tackled by the struggle for survival and everyday life, has become equivalent to the object of production and consumption of the era. Under all these circumstances, the loss of time, which took place in perceptions and memories, has inevitably led to deconstruction and breakage in art forms.

Example 10.



It is no coincidence that the works that Webern has composed in line with his view of the world and the art corresponds to the same

period with the painting ‘*Melting Hours*’, which Salvador Dali painted in 1931.

We can conclude that Webern's short works are not an example of inadequacy, but a necessity of art and music that has passed through many stages until then and have become formal in parallel to the spirit of time.

Evaluating on a higher philosophical level; some artists realized that elaborating the complex concepts such as universe, cosmos, finiteness, infiniteness, life, death, and time entering into winding roads, as well as using numerous materials, and at great lengths would not serve their artistic views, and they turned to the simple, essential, and plain path. Cosmos, the limit of perception of infinity and the limits of the language used in the awareness of the work of art, a multi-media environment, the self, simple and short, tried to reach. This is the perception of the perceptual limitation of humanity as the fate of the earth. What is important is the channeling of this state of consciousness in the right direction. It is also wrong to make sense as long as it is bad. What is meant to be expressed is the desire of the composer to reach the artistic quality, preferably to be short and self-explanatory.

Understanding the cosmos, with the awareness about the limits of perception of the infinity and the limits of the language used, they have tried to reach the spirituality of their artworks through the essential, plain and short instead of a multiple environment. This is becoming aware of the perceptual limitations of humanity as the fate of the earth. What is important is the direction of this awareness to a righteous channel. Actually, it would be false to conclude from here that the long one is the bad one. What is meant to be expressed here is the desire of the composer to reach the artistic quality, preferably through being short and essential, where the work becomes self-explanatory.

Actually, the artworks containing plainness and shortness are anesthetized as the perceptual reflections of the contingency of the transcendental but also fragile desire to reach the knowledge of the spiritual world with the limited ontological existence under the influence of the great cosmos. In the light of this consciousness, we better understand the importance of Arvo Part's commitment to simplicity and virtue attributed to Webern.

It is interesting to realize that when we compare the total length of all of the works of Webern they do not reach to the length of a Mozart

Opera. In terms of quality, these works of art have not lost their value until today.

Webern's works appear as an indication of the importance of silence which gained a dynamic feature, as well as the proof of its importance in the intellectual and structural music art. The moments of silence, which have been dispersed in his works competently, became a precursor and informant of the sound structures that came after him. It is worth recalling the importance of using nuance elements in a qualified way. It is possible to perceive the words of the German philosopher Ludwig Wittgenstein "The one who does not know silence cannot recognize music!" (<http://filozof.net>) as a reference to Webern's works.

These moments of silence are moments that face the subject (listener) with a deep questioning situation in terms of intellect. In the dialectics of sound and silence through music, the object, presented as an imaginary contrast, as well as the structural idea, has so penetrated into the transcendental one (the spiritual world) that the object has become an undeniable part of the subject, in a sense it is identified with the subject. The moments have turned out to be moments when the subject, who has faced all the normality of the external world, for a moment, escaped from the notion of time leading to a straight operation and real and spiritual interrogations from the outside world to the inner world.

This sentence in Tarkan Koç's essay on silence provides a good example of how Webern's music can be described in this regard:

"The silence that exists in the music is the moment of judgement for music and us. Because silence leads us to our moment of existence, to the moment we can return to ourselves. Silence moments determine the course of our ontological process. He leaves us with us; this is the consciousness of being alone due to being single consequently alone. This is a gain. It is the dull silhouette of the moment where the ontology multiplies and starts to breath with us" (Koç, 2008: 68).

Webern's music, in a characteristic way, gives the connotation of images hanging in the air on the verge of uncertainty between silence and sound. This effect manifests itself as a sense that appears immediately after the finishing of the music, as if the music remained unfinished. With this effect, the intellectual states of the instinctive moments in the music process continue even after the end of the music.

CONCLUSION

Each artist is an iconic personality of his/her era; in a sense s/he is the servant of his/her era. As a pioneer composer, Anton Webern put forth works that are appropriate to the spirit of his era, and shed light on the next generation of composers and music people with his theories, ideas and compositions. Anton Webern is one of the leading composers of a school called serial music, which was introduced into the holistic organizational structure by adding the timbre of sounds, weighing and nuance elements to the technique of twelve tone. As it can be understood from the analysis, it is understood that the composer builds his works on some kind of mathematical possibilities in symmetrical or identical structures in order to provide a holistic scheme while preserving the tight organization in the series. As mentioned in the selected examples, it is seen that the tightly organized structures together with symmetrical fictions designed as sections and wholes, inevitably lead to an understanding of counterpoint shaped by canonical relations. In this respect, it is concluded that; Although the elements of composer's general music style as decisive values, shortness, low volume, economy and silence (abundant use of silences) in his works can be said to be the product of meticulous work, although they leave simple impressions on the buyer. Here the composer;

- a) Ability to use instrumentation which has a decisive effect on sound pitches,
- b) In internal dynamics, it forms chain timbre particles that focus on a single major and do not impair integrity,
- c) The strict discipline and use of structural elements such as contrasts in nuances and rhythmic-motif movements have been decisive factors.

At the same time, these deep structures, which give the impression of simple, required the composer's musical style to be evaluated not only in formal terms but also in intellectual terms. Thus, an environment conducive to a time-moment questioning intellectual dialectic form formed by a theoretical and structural chain was formed. For this reason, Webern allowed the opening of new doors and was undoubtedly regarded as one of the most important theorists and composers of his time. All of these qualities have taken the composer one step further than his comrades Schoenberg and Berg. The composer influenced composers such as Boulez, Messiaen Stockhausen and Xenakis. As a result, Anton Webern, as a pioneering composer who

foresaw the future, produced works in accordance with the spirit of his age and shed light on the next generation of composers and music people with his theories, ideas and compositions.

REFERENCES

- Copland, A. (2015). Yeni Müzik (The New Music) Translated by: Ali Cenk Gedik İstanbul: Yazılama Yayınevi.
- Koç, T. Yıldırım, (2008) V. Müzik Felsefesine Giriş (Introduction to the Music Philosophy) İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Lewin, D. (2007). Musical Form and Transformation Four Analytic Essays. New York: Oxford University Press.
- Manav, Ö. & Nemutlu, M. (2011). Müzikte Alımlama (Perception in Music) İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Schoenberg, A. (1984). Style and Idea. California: University of California Press
- Ünalp, A. (2003). Arvo Part'ın Nefes Alıp Veren Çanları (Arvo Part's Breathing Bells) Andante-August/September Issue:6.
- Webern, A. (1998). Yeni Müziğe Doğru (Towards the New Music) İstanbul: Pan Yayıncılık.

WEB SITES

<https://monoskop.org>, 2017 Date of retrieval: 16.04.2017

<http://filozof.net/Turkce/filozof/filozof-sozleri> Date of retrieval: 07.04.2017

SINIF ÖĞRETMENLERİNİN İLKOKUL MÜZİK DERSİ KAZANIMLARINA YÖNELİK YETERLİK DURUMLARI

The Competence of Primary School Teachers For Primary School Music Lessons

DOI NO: 10.36442/AMADER.2020.15 **Muzaffer Soner YILMAZ¹**
Şebnem YILDIRIM ORHAN²

Özet

Bu çalışmada, sınıf öğretmeni ve sınıf öğretmeni adaylarının müzik alanında mesleki yeterlik düzeylerinin ortaya konulması amacıyla ilkokul müzik dersi öğretim programının kazanımlar boyutuna ilişkin öğretmen ve öğrenci görüşleri alınmıştır. Araştırmanın çalışma grubunu 2017-2018 öğretim yılı Gazi Üniversitesi ve Hacettepe Üniversitesi Sınıf Eğitimi Anabilim Dalı'nda eğitim gören 50 sınıf öğretmeni adayı ile Ankara'nın Çankaya İlçesi'nde görev yapan 50 sınıf öğretmeni oluşturmaktadır. Çalışma, ilkokul 1,2,3 ve 4. sınıf müzik dersi öğretim programı konu ve kazanımları ile sınırlıdır. Araştırma genel tarama modelinde olup, betimsel bir çalışmadır. Çalışmada sınıf öğretmenleri ve sınıf öğretmeni adaylarının müzik dersi öğretim programına yönelik yeterliklerine ilişkin görüşlerin tespiti için araştırmacının hazırladığı üçlü likert ölçeği uygulanmış, ulaşılan veriler SPSS programı kullanılarak istatistiksel işleme tabii tutulmuş ve sonuçların karşılaştırılması için bağımsız t-testi ile Mann-Whitney U testlerinden yararlanılmıştır. Çalışma, öğretmenlerin ve öğretmen adaylarının yeterlik ve eksiklerinin tespit edilmesi, bu konuda alınacak tedbirlerin belirlenmesi ve öneriler getirilmesi açısından önemli görülmektedir. Araştırmanın sonucunda, konu ve kazanımların öğretimi ve uygulanması bakımından deneyimli sınıf öğretmenlerinin sınıf öğretmeni adaylarına göre daha yetersiz oldukları ve üniversitelerin müzik dersi öğretim programında yer alan ders çıktılarının MEB Müzik Dersi Öğretim Programı'nda yer alan bazı konu ve kazanımları karşılamadığı sonuçlarına ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Sınıf Öğretmeni, Sınıf Öğretmeni Adayı, Müzik Dersi, İlkokul, Öğretim Programı, Kazanım, Yeterlik.

¹ Arş. Gör., Afyon Kocatepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzik Anasanat Dalı, msoneryilmaz@aku.edu.tr

² Prof., Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Müzik Eğitimi Anabilim Dalı, s.y.orhan@hotmail.com

*Bu makale Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü'nde tamamlanan "İlkokul Müzik Dersi Öğretim Programının Kazanımlar Boyutuna İlişkin Öğretmen ve Öğrenci Görüşleri" adlı yüksek lisans tezinden yararlanılarak hazırlanmıştır.

Abstract

In this study, in order to reveal the professional competencies of classroom teachers and prospective teachers in the field of music, teachers and students' opinions about the gains dimension of primary school music lesson curriculum were taken. The study group of the study consisted of 50 primary school teacher candidates studying at Gazi University and Hacettepe University Class Education Department in 2017-2018 academic year and 50 primary school teachers working in Çankaya District. The study is limited to the subjects and outputs of primary school 1,2,3 and 4th year music lesson curriculum. The research is a descriptive study in the general screening model. In this study, a triple likert scale prepared by the researcher was used to determine the adequacy of classroom teachers and prospective classroom teachers for the music curriculum. Data were analyzed statistically using SPSS program and independent t-test and Mann-Whitney U tests were used to compare the results. The study is considered to be important in terms of determining the competencies and deficiencies of teachers and prospective teachers, determining the measures to be taken in this regard and making suggestions. In the study, it was concluded that experienced classroom teachers were more inadequate in terms of teaching and practice than the prospective teachers and that the course output in universities' music course curriculum did not meet some of the courses and output in the MEB music course program.

Keywords: *Classroom teacher, class teacher candidate, music lesson, elementary school, teaching program, acquisition, qualification.*

Problem Durumu

Türkiye’de devlet okullarının ilk dört yılını kapsayan ilkokullarda yabancı dil dışında “genel bilgi alanı/genel yetenek” derslerinin yanı sıra özel yetenek gerektiren müzik, resim ve beden eğitimi gibi “özel alan” dersleri de sınıf öğretmenleri tarafından yürütülmektedir. Örgün eğitimin ilk basamağı olan ilkokul ülkemizde zorunludur. Öğrenci, eğitim hayatına başladığı ilk yılında karşılaştığı sınıf öğretmenin vizonu ile şekil alacak, gelecek yaşamına yön verecektir.

Öğrencilerin ilk resmi eğitimle karşılaştıkları ilkokullarda müzik dersleri de sınıf öğretmenleri tarafından verilmektedir. Dört yıllık eğitim sonucunda ilkokul sürecini tamamlamış öğrencilerin, bir üst kademeğe geçtiklerinde almış oldukları müzik eğitiminde ilkokul müzik öğretim programına göre edinmiş olmaları gereken kazanımlar göz önünde bulundurulduğunda, öğrencilerin bu hedeflerin ne kadarını kazandıkları, bu hedeflerin temel müzik eğitimi için ne kadar gerekli- ihtiyaç olduğu tartışılması gereken bir konudur. Sınıf öğretmenine

yüklenen bu sorumluluk, “Sınıf Öğretmenliği Bölümleri”nde verilen eğitimi sorgulama ihtiyacını doğurmuştur.

Sınıf öğretmeni, Milli Eğitim Bakanlığı tarafından ilkokullara yönelik hazırlanmış müzik dersi öğretim programı, öğrencilerin milli değerlerine saygı duyması, dinleme, söyleme, çalma etkinliklerine katılması, müzik kültürü edinmesi, müziksel yaratıcılık yönlerinin ortaya çıkartılması gibi konuları hedeflemektedir. Dolayısıyla hazırlanan öğretim programı öğrencilerin birden fazla zekâ türüne hitap etmekte, yani öğrencilerin kademeli ve bütüncül olarak gelişimini öngörmektedir. Bu düşünceyle sınıf öğretmenlerinin lisans sürecinde almış oldukları müzik eğitimi ilkokullar için hazırlanan müzik dersi öğretim programının kazanımları ile tutarlılık göstermekte midir ve yukarıda belirtilen hedefleri karşılamakta yeterli midir?

Bu araştırmada, cevap aranan problem cümlesi “sınıf öğretmenlerinin ilkokul müzik dersi kazanımlarına yönelik yeterlik durumları nasıldır?” şeklinde oluşturulmuştur. “Sınıf öğretmenleri/adaylarının ilkokul müzik dersi; 1. sınıf, 2. sınıf, 3. sınıf ve 4. sınıf öğretim programı kazanımlarına ilişkin yeterlik durumları nasıldır? Alt problem sorusu olarak belirlenmiştir.

İlkokullarda müzik derslerini işleyen sınıf öğretmenlerinin/adaylarının müzik dersi öğretim programına ilişkin yeterliklerine dair görüşlerini belirlemek amaçlanmaktadır. Resmi olarak örgün eğitim hayatına yeni başlamış ilkokul öğrencilerine müzik eğitimi veren sınıf öğretmenlerinin, öğrencileri müzik alanında iyi eğitebilmesi ve müzik sevgisini öğrencilere aşılayabilmesi, öğrencilerin ve dolayısıyla toplumun sosyal ve kültürel gelişimi açısından büyük önem taşımaktadır. Bu sebeple sınıf öğretmenlerinin; müzik eğitimindeki yeterliklerinin belirlenmesi ve tespit edilen sorunlara yönelik çözüm önerileri sunulması bakımından önemlidir.

1. Araştırmada kullanılan yöntemin, araştırmanın konusuna, amacına ve problemin çözümüne uygun olduğu,

2. Veri toplama aracı olarak kullanılacak olan anket ile elde edilecek verilerin geçerli ve güvenilir olduğu,

3. Görüşü alınan sınıf öğretmenlerinin/adaylarının samimi ve gerçekçi cevaplar verdiği sayılısından yola çıkılmıştır.

Bu araştırma;

1. 2017-2018 öğretim yılı,

2. Sınıf öğretmenliği bölümü müzik ve müzik öğretimi dersi öğretim programları,
3. MEB İlkokul müzik dersi öğretim programı,
4. Çankaya ilçesi,
5. Sınıf öğretmenleri,
6. Sınıf öğretmeni adaylarının görüşleri ile sınırlıdır.

GİRİŞ

İlkokul

İlkokul; eğitim hayatına yeni başlamış öğrencilerin temel eğitimi olarak topluma kazandırılması, sosyal hayatını ve eğitim hayatını başarılı bir şekilde devam ettirebilmesi için düzenlenmiş örgün eğitim sisteminin en önemli basamağıdır. İlkokullarda dört yıl boyunca özel alan dersleri dâhil bütün derslerin sınıf öğretmenleri tarafından yürütülüyor olması, üniversitelerin sınıf öğretmenliği bölümlerinde verilen eğitimin her daim gözden geçirilmesi, eleştirilmesi ve çağın gerekleri doğrultusunda yapılandırılmasına ihtiyaç vardır.

Müzik Eğitimi

Müzik eğitimi öğrencilerin bilişsel, duyuşsal, psikomotor becerilerini geliştirmekte ve sosyal yönden de güçlenmelerini sağlamaktadır. Dolayısıyla yaşantımızda büyük bir öneme sahiptir.

İlkokullarda verilen müzik eğitimi sonunda öğrencilerin;

1. Müziği tanıma,
2. Müzik beden uyumunu sağlama,
3. Müziği dinleme, söyleme ve ritimsel etkinliklerle müzik yapma,
4. Müziği bireysel ya da toplu yapma,
5. Müzikle toplum arasındaki bağı görme,
6. Müzikle kültür, tarih ve estetik arasında bağ kurma,
7. Müziği millî ve manevi değerlerle ilişkilendirme,

8. Müziğin bir bilim dalı olarak da farklı bilimlerle ilişkisini kurma,
9. Müziğin her insan için öğrenilebilir olduğunu anlama,
10. Kendini müzik yoluyla ifade etme,
11. Kültürel miras ve çeşitliliği geliştirme,
12. Etkin müzik üreticisi olma, becerilerinin geliştirilmesi hedeflenmektedir (MEB, 2017).

“İlkokul çağındaki çocukların eğitimleri süresince çevrelerini kuşatan ses ağı ve bu ağın örüldüğü ses çevresi içinde müzik ve müziksel çevresi kültürel, toplumsal ve doğal seslerden farklı bir boyut taşır” (Uçan, 1999: 2). Türkiye’de önceki yıllarda sekiz yıllık ilköğretim uygulaması ile müzik dersine müzik öğretmeninin girmesi gerektiği kararlaştırılmış olmasına rağmen, müzik öğretmeni sayısının yetersiz olması sebebiyle müzik derslerinin sınıf öğretmenleri ve farklı branş öğretmenleri tarafından gerçekleştirilmeye çalışıldığı dikkati çekmektedir (Usun ve Usun, 2000). İlkokul eğitimi sürecinde temel müzik eğitimi veren sınıf öğretmenlerine çok önemli, etkin ve belirleyici roller düşmektedir.

Sınıf Öğretmeni

Sınıf öğretmenliği, mesleği gereği farklı donanımlarla yetişmesi zorunlu öğretmenlik meslek dalı ve koludur. İlkokul çağındaki öğrenciler için rol model olan sınıf öğretmenlerinin kişilik özelliklerinin yanı sıra eğitimcilik yönüyle de nitelikli olmaları beklenmektedir. Çünkü hayata dair birçok öğretimin, akademik boyutta ilk tohumu sınıf öğretmenleri tarafından atılır. İyi eğitim almış, kendini yetiştirmiş, genel kültür derslerinde ve özel alan derslerinde donanımlı bir sınıf öğretmenin zekâ türlerine, ilgi alanlarına ve yeteneklerine göre öğrencileri iyi analiz ederek doğru alanlara yönlendirmesi, gelecek nesillerin hayatını olumlu yönde etkileyecektir. Bu nedenle sınıf öğretmeni; birçok alanda olması gerektiği gibi müzikal yeteneği de keşfedebilecek nitelikte olmalıdır.

Nitelikli bir sınıf öğretmeni; genel kültür derslerinin yanı sıra özel alan derslerinde de donanımlı olmalıdır. Matematik, Hayat Bilgisi, Türkçe ve Fen Bilgisi gibi dersler genel bilgi alanı; Müzik, Resim ve Beden Eğitimi gibi dersler ise özel alan dersleri olarak ifade edilebilir. Örneğin ilkokul müzik dersi öğretim programında yer alan temel müzik

yazı ve öğelerini bilmeli, şarkıları doğru şekilde seslendirebilmeli, bir okul çalgısı veya orff çalgısı ile şarkılara eşlik edebilmeli, farklı kültürlerin müziklerinden örnekleri öğrencilere “müzik beğeni eğitimi” çerçevesinde verebilmeli ve öğrencilerin müziksel yaratıcılık yönlerini ortaya çıkartmalarını sağlamalıdır.

Sınıf öğretmeni adaylarının meslek hayatlarında programa uygun ve nitelikli müzik eğitimi verebilecek düzeyde yetişmelerinde problemler yaşanmaktadır (Küçüköncü, 2006). Öğretim programına ve günümüzün gereklerine göre ilkokullarda müzik dersi uygulayacak olan sınıf öğretmenleri; nota bilmeli; çalma, söyleme, dinleme, çözümlene ve yaratma yönlerinden kendisini geliştirmiş olmalı; müzik dersi öğretim ilke, yöntem ve tekniklerini bilmeli ve uygulayabilmeli; müzik kültürüne, ulusal ve evrensel ölçüde bir şarkı dağarcığına, sahip olmalı; çocuk şarkıları yaratabilmeli, çocuğun müziksel gelişiminin farkında olmalı ve bu gelişmeyi öğretim sürecinde dikkate alabilmelidir (Saydam, 2003: 75).

Sınıf öğretmenliği bölümlerinde verilen müzik eğitiminde öğretmen adaylarına; “müziğin temel öğeleri, temel müzik bilgileri; nota, aralık ve ritim kavramları, şarkı dağarcığı oluşturulması; ülkemizde ve dünyada kullanılan müzik tür ve biçimleri; gelenekselden çağdaş müziğe geçiş, çalgı eğitimi, toplu çalma-söyleme, müziğin eğitimdeki rolü, nota öğretim teknikleri, müziksel işitmenin yaratıcılığı geliştirmedeki rolü, müzik öğretim yöntemleri ve teknikleri, melodiden ve ritimden yararlanarak çocuklar için orff çalgılarıyla şarkıların düzenlenmesi, şarkı öğretiminde çalgının etkili kullanımı, müzik, oyun, drama, dans ve konuşma ilişkisi, müzik ve estetik ilişkisi ile müziksel beğenin geliştirilmesi, müzik dersinde yer verilen etkinliklerin diğer disiplinlerle ilişkilendirilmesi, ilkokul müzik dersi programı ile ilgili etkinlik uygulamaları” gibi kavram ve yeterliklerin kazandırılması amaçlanmaktadır (YÖK, 2018).

Sınıf Öğretmeni Adayı

Nitelikli sınıf öğretmenlerinin yetişmesi ise birçok etkenin yanı sıra lisans eğitiminde kullanılan öğretim programlarının donanımı ve amaca uygunluğu ile ilgilidir.

“Çocukların öğrenim hayatının temellerinin atıldığı ilkokullarda görev yapan sınıf öğretmenleri; üniversitelerin Sınıf Öğretmenliği Bölümlerinde 4 yıl lisans eğitimi almaktadırlar. Sınıf öğretmeni adaylarının mesleğe yönelik tutumlarının belirlenmesi, gelecek

nesillerin iyi ve donanımlı eğitilebilmesi açısından çok önemlidir. Son sınıfa gelen öğretmen adayları, kısa süre sonra öğretmenlik mesleğini icra etmeye başlayacakları ve eğitim sisteminde önemli bir role sahip olacakları için öncelikle incelenmesi gereken grup olarak ele alınabilir” (Aslim, 2013: 68-69).

Sınıf Öğretmeni Yeterlikleri

Türkiye’de sınıf öğretmeni; köyden kente çocuğun yaşantısında karşılaştığı “zorunlu eğitim” hayatının ilk figürüdür. Sınıf öğretmenin ülke ihtiyaçlarına yönelik, ülkenin her yerinde çalışabilecek yeterlik ve özveride yetişmesi, seçtiği meslek gereği önemli bir sorumluluk ve zorunluluktur.

Türkiye’de de öğretmen yetiştirmeye dönük çalışmalar hız kazanmakta, bu bağlamda öğretmen niteliklerinin ve yeterliklerinin nasıl olması gerektiği yönünde birtakım standartlar geliştirilmeye çalışılmaktadır. MEB ve üniversite temsilcilerinden oluşan Öğretmenlik Yeterlikleri Komisyonu 1999 yılında “Öğretmen Yeterlikleri”ni belirlemiş ve bu yeterlikler de 2002 yılında yürürlüğe konulmuştur (TED Öğretmen Yeterlikleri Özet Raporu, 2009: 14).

Millî Eğitim Bakanlığı’nın belirlemiş olduğu öğretmen yeterlikleri “Eğitme/Öğretme Yeterliği, Genel Kültür Bilgi ve Becerileri, Özel Alan Bilgi ve Becerileri” alt başlıklarından oluşmaktadır. 2006 yılında, bu yeterliklere ek olarak özel alan yeterlikleri de eklenmiştir.

Millî Eğitim Bakanlığı’nın belirlemiş olduğu Sınıf Öğretmenliği Özel Alan Yeterlikleri Bölümünde Sanat ve Estetik Kapsamında sınıf öğretmenin sahip olması gereken yeterlikler;

1. Güzel sanatlarla ilgili genel bilgilere sahip olabilmek,
2. Sanatsal etkinlikleri öğrenme sürecinde kullanabilmek,
3. Öğrenme ve öğretme ortamları düzenlerken estetik bakış açısını dikkate alabilmek,
4. Atatürk’ün sanatın gelişmesine verdiği önemi içselleştirmesini sağlayabilmek olarak sıralanmıştır.

Özmenteş (2008: 1), ilkokullarda müzik derslerinin etkili olması için müziksel anlamda sınıf öğretmenlerinde olması gereken donanım ve özellikleri aşağıdaki gibi sıralamıştır:

1. Sınıf öğretmeni; öğrencilerini müziğe güdülemek, müzik dersini sevdirmek ve onlara çalgı çalabilmeyi öğretmek için okul şarkılarına uygun blokflüt, mandolin, gitar, piyano gibi bir çalgıyı etkili şekilde çalabilir düzeyde olmalıdır.

2. Sınıf öğretmeni; temel müzik bilgilerini, öğrencilerin yaratıcılıklarını geliştirecek müziksel yöntem ve yaklaşımları bilmeli ve uygulayabilir durumda olmalıdır.

3. Sınıf öğretmeni; öğrencilerinin gelişimlerine ve düzeylerine uygun müzik etkinlikleri düzenleyebilecek yeterlikte olmalıdır.

4. Sınıf öğretmeni; sınıfta müzik yeteneğine sahip olan öğrencileri fark edebilecek ve doğru yönlendirebilecek yeterlikte olmalıdır.

Sınıf öğretmenliği alanında sanat eğitimi kapsamındaki dersler toplumun sanat sevgisi, çevre bilinci ve estetik hassasiyet kazanması açısından büyük önem taşır (Altınkurt, 2005).

Sınıf Öğretmenliği Eğitiminde Müzik Öğretim Programı

Türkiye’de eğitimde program kavramının kullanımında eğitimciler arasında ortak bir görüş söz konusu değildir. Eğitimde “müfredat programı”, “öğretim programı”, “ders programı”, “okul programı”, “öğretme ve öğrenme programı”, “yetişek” ve “eğitim programı” gibi kavramlar birbirlerinin yerine kullanıla gelmiştir (Hesapçoğlu, 1994: 74).

Müfredat programı olarak da isimlendirilen eğitim programları; bir derste eğitim ve öğretimi yapılması planlanan konu başlıkları ve bunların alt başlıklarını gösteren rehber (kılavuz) kitap demektir. Her dersin müfredat programı, Milli Eğitim Bakanlığı Talim ve Terbiye Kurulu uzmanlarınca hazırlanmakta olup bu programların içeriğinde yer alan ve okutulması zorunlu olan konular ile programların özel ve genel amaçları öğretmenleri bağlayıcı bir özellik taşır. Bu açıdan, ilköğretim ve ortaöğretim seviyesinde görevli öğretmenler, müfredat programını; programın genel ve özel amaçları, yöntem ve teknikleri ile ders konu başlık ve alt başlıklarından herhangi bir sapma olmaksızın, uygulamakla mükelleftir (Doğanay, 2002: 26).

Sınıf öğretmenliği lisans programında dersler “öğretmenlik meslek bilgisi”, “genel kültür dersleri”, “alan bilgisi dersleri” olmak üzere üç kategoriye ayrılmaktadır. “Müzik” ve “Müzik Öğretimi”

dersleri sınıf eğitimi anabilim dallarında belirlenen müzik öğretim programında zorunlu dersler kapsamındadır. 3. yarıyılıda verilen “Müzik” ve 4. yarıyılıda verilen “Müzik Öğretimi” derslerinin genel amacı; sınıf öğretmeni adaylarının genel ve özel öğretim yöntemlerini kavrayarak çocuklarda sanat ve müzik eğitimi sürecini planlama, uygulama davranışları kazanmaları ve müzik tarihine ilişkin temel bilgileri öğrenmeleridir. Ders içerikleri; nota öğretim teknikleri, müzik öğretim yöntem ve teknikleri, ritim ve melodiden yararlanarak orff çalgılarıyla çocuklara şarkılar düzenleme, şarkı öğretiminde çalgının etkili kullanımı, müzik, oyun, dans, drama ve konuşma ilişkisi, müzik ve estetik ilişkisi ile müziksel beğenin gelişirilmesi, müzik dersi kapsamında ye alan etkinliklerin diğere disiplinlerle ilişkilendirilmesi, ilkokul müzik dersi öğretim programı ile ilgili etkinlik uygulamaları olarak belirlenmiştir (YÖK, 2018).

YÖNTEM

Araştırmanın Modeli

Araştırma, durum tespitine yönelik genel tarama modelinde, betimsel bir çalışmadır.

Geçmişte olmuş veya şu an var olan bir durumu olduğu gibi betimlemeyip ve tanımlamayı hedefleyen bir araştırma yaklaşımıdır. Bu modelde araştırmaya konu olan her neyse onu/onları değiştirmek ve etkilemek gibi bir çaba yoktur. Bilinmek istenen şey ortadadır. Burada amaç o şeyi doğru olarak gözlemlemek ve belirleyebilmektir. Gerçek amaç değiştirmeye çalışmadan gözlemektir (Karasar,1984: 79).

Çalışma Grubu

Araştırmanın çalışma grubunu, 2017-2018 öğretim yılı Gazi, Ankara ve Hacettepe Üniversiteleri'nin Eğitim Fakülteleri'nin Sınıf Öğretmenliği Anabilim Dalı'nda eğitim gören 50 sınıf öğretmeni adayı ve Çankaya İlçesi'nde görev yapan 50 sınıf öğretmeni oluşturmaktadır.

Verilerin Toplanması

Araştırmada sınıf öğretmeni adaylarının ve deneyimli sınıf öğretmenlerinin müzik dersi yeterliklerini ortaya koymak amacıyla araştırmacının hazırladığı üçlü Likert ölçeği kullanılmıştır. Likert ölçeği MEB' in 2017-2018 eğitim-öğretim yılı ilkokul müzik dersi

öğretim programı kazanımlarına göre oluşturulmuştur. Oluşturulan likert ölçeği, deneyimli 50 sınıf öğretmeni ile sınıf öğretmenliği bölümünde okuyan “müzik” ve “müzik öğretimi” derslerini almış 50 sınıf öğretmeni adayına uygulanmıştır.

Veri Toplama Araçları

Araştırmada, farklı kazanımları kapsayacak şekilde ölçekler kullanılmıştır. 3'lü likert tipinde hazırlanan ölçeklerde maddeler, 1=Katılmıyorum, 2=Kararsızım, 3=Katılıyorum şeklinde numaralandırılarak değerlendirilmiştir.

Tablo 1. Ölçek Soru Sayısı ve Güvenirlilik Analiz Sonuçları

Kazanım Ölçekleri	Soru Sayısı	Güvenirlilik Değerleri
1A (Dinleme-Söyleme)	6	0.73
1B (Müziksel Algı ve Bilgilenme)	3	0.74
1C (Müziksel Yaratıcılık)	4	0.80
1D (Müzik Kültürü)	4	0.85
2A (Dinleme-Söyleme)	7	0.80
2B (Müziksel Algı ve Bilgilenme)	5	0.82
2C (Müziksel Yaratıcılık)	2	0.74
2D (Müzik Kültürü)	4	0.80
3A (Dinleme-Söyleme)	7	0.77
3B (Müziksel Algı ve Bilgilenme)	7	0.90
3C (Müziksel Yaratıcılık)	4	0.86
3D (Müzik Kültürü)	4	0.82
4A (Dinleme-Söyleme)	4	0.74
4B (Müziksel Algı ve Bilgilenme)	6	0.88
4C (Müziksel Yaratıcılık)	4	0.87
4D (Müzik Kültürü)	4	0.83

Tablo 1'deki veriler incelendiğinde, araştırma kapsamında kullanılan ölçeklerin 0.70 güvenirlilik değeri referans alındığında güvenilir olduğu belirlenmiştir.

Verilerin Çözümlemesi ve Yorumlanması

Toplanan veriler araştırmada yer alan soruların ortaya koymuş olduğu temalara göre düzenlenebileceği gibi, görüşme ve gözlem sürecinde kullanılmış sorular veya boyutlar dikkate alınarak da sunulabilir. Betimsel analizlerde görüşülmüş veya gözlemlenmiş

bireylerin görüşlerini etkileyici olarak yansıtabilmek için doğrudan alıntılara sıkça yer verilir. Bu analiz türünde amaç ulaşılan bulguları düzenlenmiş ve yorumlanmış bir şekilde okuyucuya sunmaktır (Yıldırım ve Şimşek, 2008: 224).

BULGULAR VE YORUM

Sınıf öğretmenleri ve adaylarının ilkökul müzik dersi;

1. sınıf, 2. sınıf, 3. sınıf, 4. sınıf öğretim programı kazanımlarına yönelik yeterlik durumlarına ilişkin bulguları gösteren tablolar aşağıda yer almaktadır.

Tablo 2. 1A Kazanımı İçin Bağımsız T-Testi Sonuçları

Ölçek	Demografik bilgi	N	Levene	\bar{X}	sd	t	p
1A Kazanımı	Öğretmen	50	0.69	15.44	98	-1.826	0.71
	Öğretmen adayı	50		16.26			

*p<.05

Tablo 2’de verilen bağımsız t-testi sonuçları incelendiğinde, öğretmen ve öğretmen adaylarının 1A ölçeğinden ($t_{(98)} = -1.826$; $p > .05$) aldıkları puanlarda anlamlı farklılık olmadığı belirlenmiştir.

1. sınıf 1A (Dinleme-Söyleme) kazanımlarında sınıf öğretmeni ve sınıf öğretmeni adaylarının benzer yeterlikte oldukları söylenebilir.

Araştırmada, 1B (Müziksel Algı ve Bilgilenme) kazanımları, sınıf öğretmeni ve sınıf öğretmeni adaylarına göre anlamlı farklılık göstermekte midir?’’ sorusuna cevap aranmış ve elde edilen bağımsız t-testi sonuçları Tablo 3’de verilmiştir.

Tablo 3. 1B Kazanımı İçin Yapılan Mann-Whitney U Testi Analiz Sonuçları

Ölçek	Demografik bilgi	N	Sıra ort.	U	p
1B	Öğretmen	50	47.28	1089.0	.250
	Öğretmen adayı	50	53.72		

*p<0.05

Tablo 3’deki veriler incelendiğinde, öğretmen ve öğretmen adaylarının 1B ölçeğinden aldıkları puanlarda ($U=1089.0$; $p > 0.05$) anlamlı farklılık olmadığı belirlenmiştir.

1.sınıf 1B (Müzikal Algı ve Bilgilenme) kazanımlarında sınıf öğretmeni ve sınıf öğretmeni adaylarının benzer yeterlikte oldukları söylenebilir.

Araştırmada, 1C (Müziksel Yaratıcılık) kazanımları, sınıf öğretmeni ve sınıf öğretmeni adaylarına göre anlamlı farklılık göstermekte midir?" sorusuna cevap aranmış ve elde edilen bağımsız t-testi sonuçları Tablo 4'de verilmiştir.

Tablo 4. 1C Kazanımı İçin Yapılan Mann-Whitney U Testi Analiz Sonuçları

Ölçek	Demografik bilgi	N	Sıra ort.	U	p
1C	Öğretmen	50	40.47	748.5	.000*
	Öğretmen adayı	50	60.53		

*p<0.05

Tablo 4'deki veriler incelendiğinde, öğretmen ve öğretmen adaylarının 1C ölçeğinden aldıkları puanlarda (U=748.5; p<0.05) öğretmen adaylarının lehine anlamlı farklılık olduğu belirlenmiştir.

1.sınıf 1C (Müziksel Yaratıcılık) kazanımlarında sınıf öğretmeni ve sınıf öğretmeni adaylarının benzer yeterlikte olmadıkları, sınıf öğretmeni adaylarının kazanımları uygulamakta daha yeterli oldukları söylenebilir.

Araştırmada, 1D (Müzik Kültürü) kazanımları, sınıf öğretmeni ve sınıf öğretmeni adaylarına göre anlamlı farklılık göstermekte midir?" sorusuna cevap aranmış ve elde edilen bağımsız t-testi sonuçları Tablo 5'de verilmiştir.

Tablo 5. 1D Kazanımı İçin Bağımsız T-Testi Sonuçları

Ölçek	Demografik bilgi	N	Lev ene	\bar{X}	sd	t	p
1D Kazanımı	Öğretmen	50	0.62	10.88	98	-1.359	0.177
	Öğretmen adayı	50		11.34			

*p<.05

Tablo 5'de verilen bağımsız t-testi sonuçları incelendiğinde, öğretmen ve öğretmen adaylarının 1D ölçeğinden ($t_{(98)} = -1.359$; p>.05) aldıkları puanlarda anlamlı farklılık olmadığı belirlenmiştir.

1.sınıf 1D (Müzik Kültürü) kazanımlarında sınıf öğretmeni ve sınıf öğretmeni adaylarının benzer yeterlikte oldukları söylenebilir.

Araştırmada, 2A (Dinleme-Söyleme) kazanımları, sınıf öğretmeni ve sınıf öğretmeni adaylarına göre anlamlı farklılık göstermekte midir?" sorusuna cevap aranmış ve elde edilen bağımsız t-testi sonuçları Tablo 6'da verilmiştir.

Tablo 6. 2A Kazanımı İçin Yapılan Mann-Whitney U Testi Analiz Sonuçları

Ölçek	Demografik bilgi	N	Sıra ort.	U	p
2A	Öğretmen	50	41.88	819.0	.002*
	Öğretmen adayı	50	59.12		

*p<0.05

Tablo 6'daki veriler incelendiğinde, öğretmen ve öğretmen adaylarının 2A ölçeğinden aldıkları puanlarda (U=819.0; p<0.05) öğretmen adaylarının lehine anlamlı farklılık olduğu belirlenmiştir.

2.sınıf 2A (Dinleme-Söyleme) kazanımlarında sınıf öğretmeni ve sınıf öğretmeni adaylarının benzer yeterlikte olmadıkları, sınıf öğretmeni adaylarının kazanımları uygulamakta daha yeterli oldukları söylenebilir.

Araştırmada, 2B (Müziksel Algı ve Bilgilenme) kazanımları, sınıf öğretmeni ve sınıf öğretmeni adaylarına göre anlamlı farklılık göstermekte midir?" sorusuna cevap aranmış ve elde edilen bağımsız t-testi sonuçları Tablo 7'de verilmiştir.

Tablo 7. 2B Kazanımı İçin Yapılan Mann-Whitney U Testi Analiz Sonuçları

Ölçek	Demografik bilgi	N	Sıra ort.	U	p
2B	Öğretmen	50	44.10	930.0	.025
	Öğretmen adayı	50	56.90		

*p<0.05

Tablo 7'deki veriler incelendiğinde, öğretmen ve öğretmen adaylarının 2B ölçeğinden aldıkları puanlarda (U=930.0; p>0.05) anlamlı farklılık olmadığı belirlenmiştir.

2.sınıf 2B (Müziksel Algı ve Bilgilenme) kazanımlarında sınıf öğretmeni ve sınıf öğretmeni adaylarının benzer yeterlikte oldukları söylenebilir.

Araştırmada, 2C (Müziksel Yaratıcılık) kazanımları, sınıf öğretmeni ve sınıf öğretmeni adaylarına göre anlamlı farklılık göstermekte midir?" sorusuna cevap aranmış ve elde edilen bağımsız t-testi sonuçları Tablo 8’de verilmiştir.

Tablo 8. 2C Kazanımı İçin Yapılan Mann-Whitney U Testi Analiz Sonuçları

Ölçek	Demografik bilgi	N	Sıra ort.	U	p
2C	Öğretmen	50	41.52	801.0	.001*
	Öğretmen adayı	50	59.48		

*p<0.05

Tablo 8’deki veriler incelendiğinde, öğretmen ve öğretmen adaylarının 2C ölçeğinden aldıkları puanlarda (U=801.0; p<0.05) öğretmen adaylarının lehine anlamlı farklılık olduğu belirlenmiştir.

2.sınıf 2C (Müziksel Yaratıcılık) kazanımlarında sınıf öğretmeni ve sınıf öğretmeni adaylarının benzer yeterlikte olmadıkları, sınıf öğretmeni adaylarının kazanımları uygulamakta daha yeterli oldukları söylenebilir.

Araştırmada, 2D (Müzik Kültürü) kazanımları, sınıf öğretmeni ve sınıf öğretmeni adaylarına göre anlamlı farklılık göstermekte midir?" sorusuna cevap aranmış ve elde edilen bağımsız t-testi sonuçları Tablo 9’da verilmiştir.

Tablo 9. 2D Kazanımı İçin Yapılan Mann-Whitney U Testi Analiz Sonuçları

Ölçek	Demografik bilgi	N	Sıra ort.	U	p
2D	Öğretmen	50	39.51	700.5	.000*
	Öğretmen adayı	50	61.49		

*p<0.05

Tablo 9’daki veriler incelendiğinde, öğretmen ve öğretmen adaylarının 2D ölçeğinden aldıkları puanlarda (U=700.5; p<0.05) öğretmen adaylarının lehine anlamlı farklılık olduğu belirlenmiştir.

2.sınıf 2D (Müzik Kültürü) kazanımlarında sınıf öğretmeni ve sınıf öğretmeni adaylarının benzer yeterlikte

olmadıkları, sınıf öğretmeni adaylarının kazanımları uygulamakta daha yeterli oldukları söylenebilir.

Araştırmada, 3A (Dinleme-Söyleme) kazanımları, sınıf öğretmeni ve sınıf öğretmeni adaylarına göre anlamlı farklılık göstermekte midir?" sorusuna cevap aranmış ve elde edilen bağımsız t-testi sonuçları Tablo 10'da verilmiştir.

Tablo 10. 3A Kazanımı İçin Yapılan Mann-Whitney U Testi Analiz Sonuçları

Ölçek	Demografik bilgi	N	Sıra ort.	U	p
3A	Öğretmen	50	40.57	753.5	.000*
	Öğretmen adayı	50	60.43		

*p<0.05

Tablo 10'daki veriler incelendiğinde, öğretmen ve öğretmen adaylarının 3A ölçeğinden aldıkları puanlarda (U=753.5; p<0.05) öğretmen adaylarının lehine anlamlı farklılık olduğu belirlenmiştir.

3.sınıf 3A (Dinleme-Söyleme) kazanımlarında sınıf öğretmeni ve sınıf öğretmeni adaylarının benzer yeterlikte olmadıkları, sınıf öğretmeni adaylarının kazanımları uygulamakta daha yeterli oldukları söylenebilir.

Araştırmada, 3B (Müziksel Algı ve Bilgilenme) kazanımları, sınıf öğretmeni ve sınıf öğretmeni adaylarına göre anlamlı farklılık göstermekte midir?" sorusuna cevap aranmış ve elde edilen bağımsız t-testi sonuçları Tablo 11'de verilmiştir.

Tablo 11. 3B Kazanımı İçin Yapılan Mann-Whitney U Testi Analiz Sonuçları

Ölçek	Demografik bilgi	N	Sıra ort.	U	p
3B	Öğretmen	50	41.04	777.0	.001*
	Öğretmen adayı	50	59.96		

*p<0.05

Tablo 11'deki veriler incelendiğinde, öğretmen ve öğretmen adaylarının 3B ölçeğinden aldıkları puanlarda (U=777.0; p<0.05) öğretmen adaylarının lehine anlamlı farklılık olduğu belirlenmiştir.

3.sınıf 3B (Müziksel Algı ve Bilgilenme) kazanımlarında sınıf öğretmeni ve sınıf öğretmeni adaylarının benzer yeterlikte olmadıkları, sınıf öğretmeni adaylarının kazanımları uygulamakta daha yeterli oldukları söylenebilir.

Araştırmada, 3C (Müziksel Yaratıcılık) kazanımları, sınıf öğretmeni ve sınıf öğretmeni adaylarına göre anlamlı farklılık göstermekte midir?" sorusuna cevap aranmış ve elde edilen bağımsız t-testi sonuçları Tablo 12’de verilmiştir.

Tablo 12. 3C Kazanımı İçin Yapılan Mann-Whitney U Testi Analiz Sonuçları

Ölçek	Demografik bilgi	N	Sıra ort.	U	p
3C	Öğretmen	50	40.76	763.0	.001*
	Öğretmen adayı	50	60.24		

*p<0.05

Tablo 12’deki veriler incelendiğinde, öğretmen ve öğretmen adaylarının 3C ölçeğinden aldıkları puanlarda (U=763.0; p<0.05) öğretmen adaylarının lehine anlamlı farklılık olduğu belirlenmiştir.

3. sınıf 3C (Müziksel Yaratıcılık) kazanımlarında sınıf öğretmeni ve sınıf öğretmeni adaylarının benzer yeterlikte olmadıkları, sınıf öğretmeni adaylarının kazanımları uygulamakta daha yeterli oldukları söylenebilir.

Araştırmada, 3D (Müzik Kültürü) kazanımları, sınıf öğretmeni ve sınıf öğretmeni adaylarına göre anlamlı farklılık göstermekte midir?" sorusuna cevap aranmış ve elde edilen bağımsız t-testi sonuçları Tablo 13’de verilmiştir.

Tablo 13. 3D Kazanımı İçin Yapılan Mann-Whitney U Testi Analiz Sonuçları

Ölçek	Demografik bilgi	N	Sıra ort.	U	p
3D	Öğretmen	50	37.46	598.0	.000*
	Öğretmen adayı	50	63.54		

*p<0.05

Tablo 13’deki veriler incelendiğinde, öğretmen ve öğretmen adaylarının 3D ölçeğinden aldıkları puanlarda

($U=598.0$; $p<0.05$) öğretmen adaylarının lehine anlamlı farklılık olduğu belirlenmiştir.

3. sınıf 3D (Müzik Kültürü) kazanımlarında sınıf öğretmeni ve sınıf öğretmeni adaylarının benzer yeterlikte olmadıkları, sınıf öğretmeni adaylarının kazanımları uygulamakta daha yeterli oldukları söylenebilir.

Araştırmada, 4A (Dinleme-Söyleme) kazanımları, sınıf öğretmeni ve sınıf öğretmeni adaylarına göre anlamlı farklılık göstermekte midir?" sorusuna cevap aranmış ve elde edilen bağımsız t-testi sonuçları Tablo 14'de verilmiştir.

Tablo 14. 4A Kazanımı İçin Bağımsız T-Testi Sonuçları

Ölçek	Demografik bilgi	N	Levene	\bar{X}	sd	t	p
4A Kazanımı	Öğretmen	50	0.236	11.00	98	-1.181	0.240
	Öğretmen adayı	50		11.36			

* $p<0.05$

Tablo 14'de verilen bağımsız t-testi sonuçları incelendiğinde, öğretmen ve öğretmen adaylarının 4A ölçeğinden ($t_{(98)} = -1.181$; $p>0.05$) aldıkları puanlarda anlamlı farklılık olmadığı belirlenmiştir.

4. sınıf 4A (Dinleme-Söyleme) kazanımlarında sınıf öğretmeni ve sınıf öğretmeni adaylarının benzer yeterlikte oldukları söylenebilir.

Araştırmada, 4B (Müziksel Algı ve Bilgilenme) kazanımları, sınıf öğretmeni ve sınıf öğretmeni adaylarına göre anlamlı farklılık göstermekte midir?" sorusuna cevap aranmış ve elde edilen bağımsız t-testi sonuçları Tablo 15'de verilmiştir.

Tablo 15. 4B Kazanımı İçin Yapılan Mann-Whitney U Testi Analiz Sonuçları

Ölçek	Demografik bilgi	N	Sıra ort.	U	p
4B	Öğretmen	50	39.33	691.5	.000*
	Öğretmen adayı	50	61.67		

* $p<0.05$

Tablo 15'deki veriler incelendiğinde, öğretmen ve öğretmen adaylarının 4B ölçeğinden aldıkları puanlarda ($U=691.5$; $p<0.05$) öğretmen adaylarının lehine anlamlı farklılık olduğu belirlenmiştir.

4. sınıf 4B (Müziksel Algı ve Bilgilenme) kazanımlarında sınıf öğretmeni ve sınıf öğretmeni adaylarının benzer yeterlikte olmadıkları, sınıf öğretmeni adaylarının kazanımları uygulamakta daha yeterli oldukları söylenebilir.

Araştırmada, 4C (Müziksel Yaratıcılık) kazanımları, sınıf öğretmeni ve sınıf öğretmeni adaylarına göre anlamlı farklılık göstermekte midir?" sorusuna cevap aranmış ve elde edilen bağımsız t-testi sonuçları Tablo 16'da verilmiştir.

Tablo 16. 4C Kazanımı İçin Yapılan Mann-Whitney U Testi Analiz Sonuçları

Ölçek	Demografik bilgi	N	Sıra ort.	U	p
4C	Öğretmen	50	42.25	837.5	0.003*
	Öğretmen adayı	50	58.75		

* $p<0.05$

Tablo 16'daki veriler incelendiğinde, öğretmen ve öğretmen adaylarının 4C ölçeğinden aldıkları puanlarda ($U=837.5$; $p<0.05$) öğretmen adaylarının lehine anlamlı farklılık olduğu belirlenmiştir.

4. sınıf 4C (Müziksel Yaratıcılık) kazanımlarında sınıf öğretmeni ve sınıf öğretmeni adaylarının benzer yeterlikte olmadıkları, sınıf öğretmeni adaylarının kazanımları uygulamakta daha yeterli oldukları söylenebilir.

Araştırmada, 4D (Müzik Kültürü) kazanımları, sınıf öğretmeni ve sınıf öğretmeni adaylarına göre anlamlı farklılık göstermekte midir?" sorusuna cevap aranmış ve elde edilen bağımsız t-testi sonuçları Tablo 17'de verilmiştir.

Tablo 17. 4D Kazanımı İçin Yapılan Mann-Whitney U Testi Analiz Sonuçları

Ölçek	Demografik bilgi	N	Sıra ort.	U	p
4D	Öğretmen	50	40.82	766.0	0.001*
	Öğretmen adayı	50	60.18		

*p<0.05

Tablo 17'deki veriler incelendiğinde, öğretmen ve öğretmen adaylarının 4D ölçeğinden aldıkları puanlarda (U=766.0; p<0.05) öğretmen adaylarının lehine anlamlı farklılık olduğu belirlenmiştir.

4. sınıf 4D (Müzik Kültürü) kazanımlarında sınıf öğretmeni ve sınıf öğretmeni adaylarının benzer yeterlikte olmadıkları, sınıf öğretmeni adaylarının kazanımları uygulamakta daha yeterli oldukları söylenebilir.

SONUÇ, TARTIŞMA VE ÖNERİLER

Sınıf öğretmenleri ve adaylarının ilkökul müzik dersi; 1. sınıf, 2. sınıf, 3. sınıf, 4. sınıf öğretim programı kazanımlarına ilişkin yeterlik durumlarına yönelik elde edilen sonuçlar aşağıda yer almaktadır.

1. sınıf 1A (Dinleme-Söyleme), 1B (Müzikal Algı ve Bilgilenme) ve 1D (Müziksel Yaratıcılık) kazanımlarında sınıf öğretmeni ve sınıf öğretmeni adaylarının benzer yeterlikte oldukları, 1. sınıf 1C (Müziksel Yaratıcılık) kazanımlarında ise sınıf öğretmeni adaylarının kazanımları uygulamakta daha yeterli oldukları sonucuna varılmıştır.

2. sınıf 2B (Müziksel Algı ve Bilgilenme) kazanımlarında sınıf öğretmeni ve sınıf öğretmeni adaylarının benzer yeterlikte oldukları, 2A (Dinleme-Söyleme), 2C (Müziksel Yaratıcılık) ve 2D (Müzik Kültürü) kazanımlarında ise sınıf öğretmeni adaylarının kazanımları uygulamakta daha yeterli oldukları sonucuna varılmıştır.

3. sınıf 3A (Dinleme-Söyleme), 3B (Müziksel Algı ve Bilgilenme) , 3C (Müziksel Yaratıcılık) ve 3D (Müzik Kültürü) kazanımlarında sınıf öğretmeni adaylarının kazanımları uygulamakta daha yeterli oldukları sonucuna varılmıştır.

4. sınıf 4A (Dinleme-Söyleme) kazanımlarında sınıf öğretmeni ve sınıf öğretmeni adaylarının benzer yeterlikte oldukları, 4B (Müziksel Algı ve Bilgilenme), 4C (Müziksel Yaratıcılık) ve 4D (Müzik Kültürü)

kazanımlarında ise sınıf öğretmeni adaylarının kazanımları uygulamakta daha yeterli oldukları sonucuna varılmıştır.

Çoban (2011)'ın yaptığı “Sınıf Öğretmenliği Lisans Programının Değerlendirilmesi” adlı çalışmada Programda yer alan Öğretmenlik Formasyonu Dersleri, Genel Kültür Dersleri ve Seçmeli Derslerin, sınıf öğretmeni eğitimi için yeterli ağırlığa sahip olmadığı sonucuna varılmıştır. Formasyon derslerinin ardından öğretmenlik mesleğini icra etmede Alan Bilgisi Ders Kategorisinde yer alan sanat dersi kapsamında “müzik” dersinin de işe yaradığı sonucuna varılmıştır. Bu açıdan bu çalışmada da müzik dersinin sınıf öğretmenin yetiştirilme sürecinde bir ihtiyaç olduğu ve programda daha ağırlıklı olarak yer verilmesi gerektiği konusunda paralellik gösterdiği söylenebilir.

Küçüköncü (2000) de yaptığı çalışmada öğretmenlerin %37'sinin Eğitim Fakültelerinin Sınıf Öğretmenliği bölümlerinden mezun olduğu ve aldıkları müzik eğitimi neredeyse %70'inin yetersiz bulunduğu sonucuna varmıştır. Müzik eğitimi ve öğretimi derslerinin saat sayısını artırılması yönünde önerilerde bulunmuştur. Bu çalışmada da müzik ders saatlerinin artırılması gerekmektedir önerisinde bulunulduğu için her iki çalışma benzer öneri niteliği taşımaktadır.

Şahin ve Aksüt (2002)'ün yapmış olduğu “I. Kademedeki Müzik Derslerine İlişkin Öğretmen Görüşleri” adlı çalışmada yer alan öğretmenlerin büyük bir kısmı bu alanda hizmet içi eğitime ihtiyaç duyduklarını belirtmişlerdir. Çalışmanın en önemli sonucu ise derse giren öğretmenlerin büyük bir çoğunluğunun, ilkokullarda müzik derslerini alanında uzman branş öğretmenlerinin vermesi gerektiğini belirtmeleridir. Bu çalışmada da müzik derslerine müzik öğretmenlerinin girmesi önerilmektedir ve iki çalışma birbirini destekler niteliktedir.

Özel alan dersleri, özel ilgi ve yetenek gerektirir. Ancak her bireyin özel alan yeteneklerinin olması beklenemez. Sınıf öğretmenlerinden beklenen özel alan yeterliklerinin gerçekçi olması bu bakımdan önemlidir. Örneğin çalma, söyleme, yaratma ve besteleme gibi konular özel yetenek isteyen öğelerdir. Ancak beğeni eğitimi, nota ve teori öğretimi, ritim çalgıları kullanımı her sınıf öğretmenin öğrencilere sunabileceği ve eğitim ile gelişebilen öğelerdir. Gerçekçi olmayan beklentiler yaşama geçirilemez ve sadece hayal kırıklığı yaratır bu da sınıf öğretmenlerinin çalışma motivasyonlarını düşürür.

YÖK'ün 2018'de belirtmiş olduğu sınıf öğretmenliği müzik dersi yeterliliklerine ilişkin yönergede yer alan maddeleri, deneyimli sınıf öğretmenlerinin büyük bir çoğunluğunun sağlayamıyor olması bu araştırmada ulaşılan en önemli sonuçtur. Araştırma sonuçlarına yönelik öneriler aşağıda yer almaktadır.

Öneriler

Sınıf öğretmenliği bölümlerinin müzik ve müzik öğretimi dersi öğretim programlarının MEB'in ilkokullar için hazırlamış olduğu müzik dersi öğretim programına göre yeniden yapılandırılması,

Sınıf öğretmenliği bölümlerinde müzik eğitimi için ayrılan ders saatlerinin artırılması,

Sınıf öğretmenliği bölümlerinde verilen müzik dersi içeriklerinin, müzik yeteneği gerektirmeyen temel öğeler dikkate alınarak gerçekçi bir yaklaşımla hazırlanması,

Özel yeteneği olan sınıf öğretmeni adayları için üçüncü ve dördüncü yıllarda daha kapsamlı bir programla hazırlanmış “repertuar”, “çalma”, “söyleme”, “besteleme” gibi özel alanlara yönelik seçmeli dersler sunulması,

Müzik ve müzik öğretimi dersleri için kullanılan kaynakların, Millî Eğitim Bakanlığı'nın belirlemiş olduğu ilkokul müzik dersi öğretim programında yer alan kazanımlar göz önünde bulundurularak seçilmesi,

Sınıf öğretmenlerinin mesleki oryantasyonlarına katkı sağlaması bakımından öğretmenlik uygulamaları kapsamında özel olarak müzik dersleri için de uygulamaya gitmesi,

Bütün programlarda ilkokullarda verilen müzik eğitiminin ilgili yaş grubu çocukların gelişimindeki önemi konusuna yer verilmesi,

İlkokullarda müzik derslerine müzik öğretmenlerinin girmesi önerilmektedir.

KAYNAKÇA

- Altinkurt, L. (2005). Türkiye’de Sanat Eğitiminin Gelişimi. *Dumlupınar Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 125-136.
- Aslım, S. T. (2013). İlköğretim Öğretmeni Adaylarının Öğretmenlik Mesleğine Yönelik Tutumlarının Değerlendirilmesi. *Gazi Üniversitesi Endüstriyel Sanatlar Eğitim Fakültesi Dergisi*, 32, .65-81.
- Çoban, A. (2011). Sınıf Öğretmenliği Lisans Programının Değerlendirilmesi. *Dicle Üniversitesi Ziya Gökalp Eğitim Fakültesi Dergisi*, 28-45.
- Doğanay, H. (2002). Coğrafya Öğretim Yöntemleri: Orta Öğretimde Coğrafya Eğitiminin Esasları. İstanbul: Aktif Yayınları.
- Hesapçioğlu, M. (1994). Öğretim Ülke ve Yöntemleri. Beta Basım Yayın Dağıtım, İstanbul.
- Karasar, N. (1984). *Bilimsel Araştırma Metodu*. Ankara: Hacettepe Taş Yayınları.
- Küçüköncü, Y. (2000). Sınıf Öğretmenliğinde Müzik Eğitimi. *Pamukkale Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 8-12.
- Küçüköncü, Y. (2006). *Türk Eğitim Sistemindeki Yeniden Yapılanma Sürecinde Müzik*. Ulusal Müzik Eğitimi Sempozyum Bildirisi, 1-18. Pamukkale Üniversitesi, Denizli.
- Saydam, R. (2003). *İlköğretim Okulu I. Ve II. Devre Müzik Eğitiminde Eğitimci Sorunu*. Cumhuriyetimizin 80.Yılında Müzik Sempozyumu’nda Sunulmuş Bildiri, İnönü Üniversitesi, Malatya, 75-81.
- Şahin, A., Aksüt, M. (2002). I. Kademedeki Müzik Derslerine İlişkin Öğretmen Görüşleri, *Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 2.
- Uçan, A. (1999). *İlköğretimde Müzik Eğitimi- Modül 9*. Burdur: Milli Eğitim Bakanlığı.

Usun, S. ve Usun, S. (2000). İlköğretim Okulları Müzik Öğretimi Süreçlerinin İletişim Öğeleri Açısından Değerlendirilmesi. *P.Ü. Eğitim Fakültesi Dergisi*, 1-9.

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

İnternet Kaynakları

http://portal.ted.org.tr/yayinlar/Ogretmen_Yeterlik_Kitap.pdf

<http://sabahatozmentes.blogspot.com.tr/2011/02/snf-ogretmeni-adayla-rinin-ilkogretim.html> (Özmenteş, S. 2008, *Sınıf öğretmeni adaylarının ilköğretim müzik eğitimine ilişkin görüşleri: Antalya ilinde nitel bir çalışma*. Eğitimde Yeni Yönelimler-5 “Öğrenmenin Doğası ve Değerlendirme” isimli sempozyumda sözlü bildiri olarak sunulmuştur) Erişim Tarihi: 12.06.2018.

https://tegm.meb.gov.tr/meb_iys_dosyalar/201706/09163358_M_Yzik_Dersi_YYretim_ProgramY.pdf (Milli Eğitim Bakanlığı, 2017, *Öğretim programı tanıtım sunusu*) Erişim Tarihi: 16.07.2018.

http://www.yok.gov.tr/documents/10279/49665/sinif_ogretmenligi.pdf/32dd5579-2e4d-454e-8c91-5e0594ebdf48 (Yükseköğretim Kurulu 2017–2018 Sınıf Öğretmenliği Lisans Programı) Erişim Tarihi: 06.05.2018.

BÖĞRÜDELİK TATAR YIRLARI'NDA GÖÇ UNSURU

Immigration Elements of Böğrüdelik Tatar Folk Songs

DOI NO: 10.36442/AMADER.2020.16

İzanrüba KIRAN¹
Ayten KAPLAN²

Özet

Anadolu toprakları, birçok etnik gruba barınma hakkı sağlamıştır. Bu etnik gruplardan biri de Tatarlardır. Eskişehir, Ankara, Konya çevrelerinde yayılım gösteren Tatarlar, Anadolu'da, geldikleri yerin ismiyle tanımlanmışlardır. Kazan Tatarları, Kırım Tatarları, Sibiryaya Tatarları bunlara örnek olarak verilebilir.

Araştırma konusu olan Böğrüdelik Tatarları, kendilerini Sibiryaya Tatarı olarak tanımlamaktadır. Bu etnik grup hakkında yapılan araştırmalar, daha çok tarihlerini ve dilini konu almaktadır. Çeşitli duygu birikimlerini yansımalarının yanı sıra sosyokültürel olaylara ait önemli söylem araçları olan müzik üzerine yapılmış bir araştırma yoktur. Nesrin Şen "Cihanbeyli-Böğrüdelik Köyü Türküleri" (1996) isimli yüksek lisans tezinde, halk ezgileri olan yırlar, edebi olarak incelemiştir. Bu tezin dışında, Böğrüdelik'te yaşayan Tatarlar'ın müzik kültürleri üzerine yayınlanmış ya da araştırma konusu olmuş bir kaynakla karşılaşmamıştır. Bir toplumun müziğinin incelenmesi etnomüzikolojik verilere ulaşma açısından önem taşımaktadır. Göçmen bir toplumun, göç nedenlerini, göç öncesi ve sonrası yaşamları hakkında bilgi edinme olanağını sözlü müzik sağlamaktadır. Böylelikle topluluk üyelerinin yaşanmışlıkları ve halen sürdürdükleri yaşamda hangi kültürel öğeleri ön planda tuttuğu ve gelecek kuşaklara aktarılan kültürel unsurların neler olduğu tespit edilebilir.

Araştırma örnelemi olan Böğrüdelik Köyü, Konya'nın Cihanbeyli ilçesinde olup; Türkiye sınırları içerisinde, Sibiryaya'dan göç eden Tatarların bulunduğu tek yerdir. Tek örnek olması; elde edilen bilgilerin etnomüzikoloji ve halkbilim çalışmalarına veri oluşturmaya açısından önem taşımaktadır.

Tatarlar'ın müziklerinden elde edilen verilerle, göç unsurlarının belirlenmesi amaçlanan bu çalışmada sesli, yazılı, görsel literatür taraması ve

¹ Yüksek Lisans Öğrencisi, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Geleneksel Türk Müzikleri Anabilim Dalı. izonbakrn@gmail.com

² Prof. Dr., Hacettepe Üniversitesi, Ankara Devlet Konservatuarı, Müzikoloji Anabilim Dalı. aykap@hacettepe.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.

görüşme tekniği kullanılmıştır. Nitel araştırmalarda örnek olay tarama modeline dayalı betimsel bir araştırmadır.

Böğrüdilik'te yaşayan Tatarların halk ezgileri olan yırlar, Tatar halkın vazgeçilmez sözlü ürünleridir. Bu sözlü ezgilerde göç öncesi, göç esnası, göç sonrasında yaşadıklarını ve duygularını anlatan göç temalı yırlar vardır. Yırlardaki sözlerde kullanılan dil Tatarca'dır.

Anahtar Kelimeler: *Konya, Böğrüdilik, Tatar, Yır, Göç.*

Abstract

Anatolia territory embraces a lot of ethnic groups. One of these is Tatars. Tatars who spread through the surroundings of Eskişehir, Ankara and Konya are defined with the name of the place where they settled down. Kazan Tatars, Crimean Tatars and Siberia Tatars are the epitomics.

The researched Böğrüdilik Tatars describe themselves as Siberia Tatars. The research about this ethnic group mostly focus on their history and idiom. There isn't any specific research about their music that is an expression way of their sociacultural event beside reflecting their feeling. In Cihanbeyli Böğrüdilik village songs (1996) master's thesis, which is studied by Nesrin Şen; the folk ballads have been analysed. Except this thesis, there aren't any published or reserched sources about the music culture of Tatars who live in Böğrüdilik. Examining the music of a society is important for acquiring ethnomusicologist. Verbal music gives an opportunity to get information about a migrant society such as migration reasons, the life before and after a migration. In this way, life experience of the community members, which cultural factors are prioritized and what factors are transmitted to the next generation can be determined.

Böğrüdilik village which is the research sample is in Cihanbeyli district in Konya and it is the only place where Tatars who migrated from Sibiria live. As it is only one sample, it is important for creating data for the ethnomusicology and ethnology work with obtained knowledge.

Vocal, written, visual literature scanning and interviewing method were applied in this study where our aim was to determine the migration factors through the data that was obtained from Tatar music. It is a depictive research based on the model of case study scanning in qulitative research.

The folk songs which are public tunes for Tatars who live in Böğrüdilik are essential verbal product for themselves. These verbal tunes include songs connected migration which narrate their life experience and feelings in the course of the migration and the previous. In these oral melodies, there are immigration-themed races that describe their experiences and feelings before, during, and after migration.

Keywords: *Konya, Böğrüdilik, Tatar, Yır, Immigration.*

GİRİŞ

Tarihsel süreç incelendiğinde, Kırım'dan, Sibiry'a'dan, Tataristan-Kazan'dan Türk topraklarına Tatar göçlerinin olduğu görülmektedir. Bu göçmen topluluklar, yurdumuzda farklı bölgelerde yayılım göstermişlerdir. Göçmen toplulukların gösterdiği yayılımın kimi zaman kalıcı, kimi zamansa geçici süreyle olduğu görülmektedir.

İnsanlık tarihinde sosyal ve tarihsel özelliği öne çıkan göç olgusu, tarihsel süreçte hep varolmuştur. Geçiş noktası olması sebebiyle, göçler yoğun olarak Anadolu, Balkanlar ve Kafkasya toprakları üzerinden olmuştur (Demirbaş, 2015:2). Sibiry'a'dan göç eden Tatarlar'ın bir kısmı da Anadolu'da Konya ilinin Cihanbeyli ilçesine bağlı o zamanki adıyla Reşadiye olan Böğrüdellik Köyü'ne yerleşmişlerdir.

Böğrüdellik'te yaşayan Tatarlar, Rus himayesinde yaşayan atalarının Sibiry'a sahasındaki din, dil ve kültürleri üzerinde uygulanan Rusya'nın göttüğü asimilasyon politikalarına dayanamayıp çıkar yol olarak göç etmeyi uygun gördüklerini ifade etmiştir (Seviye Udmir ile kişisel görüşme, 2018). 10 Kasım 1907'de başlayan göç, zamanın hükümetinin yer gösterdiği Böğrüdellik Köyü'nde 1908 yılının ocak ayında noktalanmıştır. Geçmişte Özbekistan'da da yaşam süren halk, Özbekistan'da yaşadıkları süreçte kendilerini Özbek olarak tanımlamışlardır. Sibiry'a'ya göç sonrasında da Sibir-Sibirek ve Sibiry'a Tatarı olarak tanımlamaya başlayan Böğrüdellik'te yaşayan Tatarlar'ı, Rusya'nın göttüğü politikalar göçe zorlamıştır. Ailelerinin bir kısmının Sibiry'a'da kalması, Omsk'ta haftalarca tren ve Odessa'da vapur beklemeleri, bu süreçte çocukların hastalıklara yakalanması, vefatların olması ve cesetlerin mecburiyetten denize bırakılması göç döneminde yaşamış oldukları sıkıntıların bir kısmıdır.

Bu sıkıntılar ve göçün kendilerinde bıraktığı izler de müzik ve edebiyatta görülmektedir. 2007 yılında Böğrüdellik 100. Yıl Kutlamaları'na ithafen, Seviye Udmir tarafından yazılan 100. Yıl Destanı'nda çekilen sıkıntılar dile getirilmiştir. Halk ezgileri olan yırlarda da bunun yansımaları görülmektedir. Örneğin, “*Doğduğumuz illerden çıktığımız zaman / Ayak bastık kara yerlere / Özlemek değil, sarardık bile / Dönemedik doğduğumuz illere*” (Şen, 1996: 160).

Bu çalışmanın evrenini Tatarlar; örneklemini ise Konya ilinin Cihanbeyli ilçesine bağlı Böğrüdellik Köyü'nde yaşayan Tatarlar'ın göç

temalı yırları oluşturmaktadır. Kendilerini Sibiryâ Tatarı olarak tanımlayan bu halkın, sadece Böğrüdellik Köyü’nde bulunması, bölgeyi ve yaşayanlarını özel ve önemli kılmaktadır. Bu konuda, Nesrin Şen tarafından *Cihanbeyli-Böğrüdellik Köyü Türküleri* isimli yüksek lisans tezi yazılmıştır. Eserde, halk ezgileri üzerine edebî incelemeler yapılmış fakat müzik analizlerine yer verilmemiştir. Literatür taraması sonucunda, konuyla birebir bağlantılı bir başka kaynakla karşılaşılmamıştır. Bu çalışma, müzik incelemelerine de yer verecek olması açısından önem arz etmektedir.

Araştırma ve çalışmaları devam eden yüksek lisans tezinin bir ürünü olan bu çalışma, Böğrüdellik’te yaşayan Tatarlar tarafından söylenen, göç temalı yırları incelemeyi amaçlamaktadır. Göç ve göç dışı temalı yırları inceleyerek göç unsurlarının müzik yapısına yansıtılıp yansıtılmadığı da incelenecektir. Bu süreçte, literatür taramasıyla birlikte, yazılı, sesli, görsel kaynaklardan ve çalışmanın sağlıklı ilerleyebilmesi adına, olabildiğince birincil kaynaklara ulaşılmak üzere alanda görüşme yöntemi kullanılmış, ulaşılabilen birincil ve ikincil kaynaklardan yararlanılmıştır. Bu çalışmada, göç temasına işaret eden mısralar, konuyu desteklemesi açısından metin aralarına yerleştirilerek koyu karakterle öne çıkarılmıştır.

Tarihte Tatarlar ve Tatar Adının Kullanımı

Kalafat ve Güngör’ün (2011: 7) eserlerinde söylediği gibi, eski Türkçe’de “diğer insanlar” anlamına gelen Tatar kelimesi ilk kez Kültigin ve Bilge Kağan yazıtlarında boy adı olarak geçmiştir. Yazarlar, Tatar boyunun Türk olup olmadığı konusunda tartışmalı bir ortam olduğunu dile getirerek, baskın görüşün Türk soylu olduğunu ifade etmiştir:

“Dede Korkut Hikâyeleri’nde Tatar adı geçmekte, Divanü Lügati’t Türk adlı eserde Tatarlar Türk milleti içinde sayılmakta, *Kabusname*’de dokuz Türk boyundan biri Tatarlar olarak gösterilmekte, Tarih-i Fahrettin Mübarek Şah’taki Türk boyları listesinde Tatar adına rastlanmaktadır” (Kalafat ve Güngör, 2011: 8).

Moğollar’ın Ruslar’ı işgal etmesiyle, Tatar isminin kullanılması da artmıştır. Moğol ordusunun Tunguz, Mançu, Tibet, Uygur, Tatar ve Oğuz (Ogur) kökenli yabancı kavimlerden oluşmaktadır (Kalkan, 2014: 11).

Avrupa’da Altın Ordu Devleti’nin hâkim olduğu bölgelerde ırk ve dil ayrımı yapılmadan herkese Tatar denilmektedir. Tatar adı, İdil-Ural Türkleri tarafından önceleri olumsuz olarak adlandırılırken, hanlıkların ortaya çıkmasıyla kabul görmüştür. Rusya, Tatarlar’da Müslüman kimliğini ön plana çıkarmıştır. Tatar olarak nitelediği gruplar Müslümanlardan oluşmaktadır (Kırımlı, 1996: 12).

Literatürde Kuzey Türkleri’ne de Tatar adının verildiği kayıtlara geçmiştir (Kalafat ve Güngör, 2011: 11).

Kalafat ve Güngör, Çin kaynaklarının 9. yüzyılda Tatar adının kullanıldığını belirtmesine karşın, Yıldırım, *Tatar Adının Kökeni Üzerine* isimli makalesinde,

“Çalışmamızda Çin kaynaklarında Tatar adının ilk kez X. yüzyılda değil V. ve VI. yüzyıllarda Ta-t’an ve T’an-t’an şeklinde görüldüğü ortaya konulmuştur. Bu hâliyle Tatar adının, IV. ve V. yüzyıldaki görünümü tarih, coğrafya ve kültür cihetleriyle bütün olarak değerlendirildiğinde “ormancı”, “ağaç eri”, “yiş kişi” gibi mânâlara gelmesi pek muhtemeldir” (Yıldırım, 2012: 186).

şeklinde yer verdiği ifadeye göre, Tatar adının M.S. 732 ve 735 yıllarında dikilen Kültigin ve Bilge Kağan yazıtlarından da öncesinde Çin kaynaklarında yer aldığı sonucuna varılabilmektedir. Bununla birlikte, Çin kaynaklarında da Tatar-Moğol akrabalığı kabul görmüştür (Kalkan, 2014: 12).

Tatar kelimesine yapılan yüklemeler zaman içerisinde değişkenlikle devam etmiştir. Sovyet devrinde, her Türk boyunun kendi adını kullanması ve bir millet adıymış gibi öğretilmesi benimsenmiştir (Alptekin, <https://cahitalptekin.wordpress.com>)

Tatar milletlerin tarihleri birbiriyle benzerlik göstermektedir.

“...Ruslar, 1555’te Ural bölgesini ve bütün Başkırları, akabinde 1556 yılında Volga çevresini ve Astrahan’ı ele geçirmiştir. 1581 yılında ise Sibiryâ, doğru dürüst hiçbir direnişle karşılaşılmadan üç yüz dört yüz kişilik bir askerî birlikle ele geçirilecektir. Artık Rus Çarlığı’nın önünde durabilecek askerî güç kalmamıştır” (Kalkan, 2014: 15).

Çekilen sıkıntılar sebebiyle yurdumuzu çevreleyen etnik gruplar, kendi topraklarından ülkemizin çeşitli yerlerine göç ederek dağılım göstermişlerdir. “Osmanlı Devleti’ne 1894-5’de 450 hane, 1877-78’de belirli bir oranda, 1911-12’de 200 civarında asker, 221 civarında başka kabilelerden (Kazan, Orenburg, Ufa, Saratov, Samara,

Simbirsk, Perm, Batı Sibirya ve Tomsk şehirlerinden) çok sayıda gelen olmuştur” (Ocaklı, 2003: 2-3).

Ülkemizde Tatar olup olmadığı ayrı bir araştırma konusu olmakla birlikte, “Tatar” kelimesinin geçtiği yer isimleri de vardır:

“Tatar boyunun veya Moğol-Tatar izlerini taşıyan Anadolu’daki başlıca yer adları ise şunlardır: Tatar Gazi / Muş – Malazgirt, Ahlat - Köy ve Tatar Höyük / Urfa - Bozova, Tatarköy /Elazığ – Palu, Tataruşağı / Malatya – Akçadağ, Tataran / Diyarbakır, Tatar Mezrası / Musul, Tatar Kayası / Adıyaman – Besni, Tatar Dağı / Elazığ – Maden, Tatari / Tunceli, Tatarcık Mezrası / Bitlis – Ahlat, Tatar Düzü ve Tatar Yazısı/Malazgirt” (Akt. Kalafat ve Güngör, 2011: 16).

Tatar adının yer adı olarak, Türkiye sınırları içerisinde, Güneydoğu Anadolu, Doğu Anadolu çevresinde yoğunlaştığı görülmektedir. Böğrüdelik Köyü’nün bulunduğu İç Anadolu Bölgesi’nde bulunan Tatar gruplara şu şekilde değinilmiştir: “İç Anadolu Tatar Türkleri: Ankara Polatlı, Ankara Kazan, Aksaray, Konya, Niğde, Kırıkkale, Adana Ceyhan çevresine yerleşen Tatar Türkleri; Kırım, Nogay ve Kazan Tatarlarından meydana gelmektedir” (Kalafat ve Güngör, 2011: 24).

Böğrüdelik’e Göç

Grup veya toplulukların yaşam sürdürdükleri yerden başka bir yere taşınmasına göç denir. Göçler, kalıcı, mevsimlik, travmatik ve transit göçler olarak çeşitli alt başlıklara ayrılmaktadır.

Mevsimlik göç: Ekonomik ve yaşamın getirdiği ihtiyaçlar doğrultusunda yapılan geçici yer değişiklikleridir.

Kalıcı göç: Kalıcı yaşam sürdürülmesi amaçlanan, sosyal, kültürel, politik ve ekonomik sebeplere bağlı yer değişikliğidir.

Transit göç: Göçün noktalanacağı yere giderken yapılan geçici konaklamalardır.

Travmatik göç: Yaşanılan politik, ekonomik, kültürel krizlere bağlı olarak yapılan göçtür.

Böğrüdelik’te yaşayan Tatarlar’ın göçü, travmatik olaylar üzerinden gerçekleşen göç türünde değerlendirilebilir.

Böğrüdilik Köy Rehberi'nden edinilen bilgilere göre (bu bölümde, Böğrüdilik Sosyal Dayanışma ve Kültür Derneği tarafından 2007 yılında hazırlanan Böğrüdilik Köy Rehberi'nden faydalanılmıştır. Bu rehberde sayfalar numaralandırılmamıştır.), Konya'nın Cihanbeyli ilçesine bağlı Böğrüdilik Köyü, Sultan Reşat döneminde Reşadiye olarak isimlendirilmiştir. Cumhuriyetin ilanından sonra (1923'ten sonra) da köyün yakınlarındaki bir kayanın böğründen akan suya ithafen Böğrüdilik ismi verilmiştir. Günümüzde bu bölgede yaşayan halkın, Özbekistan'da da yaşam geçmişleri olmuştur. Özbekistan'da yaşadıkları süre içerisinde Özbek; Sibiryaya göç ettikten sonra Sibir-Sibirek ve Anadolu topraklarına göç ettikten sonra da Tatar olarak isimlendirilmişlerdir. Özbekistan'dan Sibiryaya göç, 1700 olarak bilinmektedir (Seviye Udmir ile kişisel görüşme, 2019). Sibiryadan Anadolu'ya göç etmelerine öncülük eden kişi 1942'de Konya'nın Cihanbeyli ilçesine bağlı Böğrüdilik Köyü'nde vefat eden Yuvanbaş Muhammedî'dir. Yuvanbaş Muhammedî, Sibiryadaki Sibir-Sibirekler içinde Abdürreşit İbrahim (Babay)'in mektubuna olumlu cevap veren tek kişi olması yönüyle, önemli bir isimdir. 1934'te soyadı kanunu çıkınca, köyünün ismi olan "Böğrüdilik" soyadını almıştır. Ancak tek erkek çocuğu Şah Mahmut'tur ve onun da Çanakkale Savaşı'nda şehit düşmesi sebebiyle "Böğrüdilik" soyunu ilerletecek bir isim kalmamıştır. Yuvanbaş Muhammedî'nin İstanbul Beyiti adını verdiği şiiri/şiirleri bulunmaktadır. Göç üzerine yazdığı, Tatarca olan beyitlerin ilki olarak bilinen beyit şu şekildedir:

Noyebir cistası onunda, Sefer günümüz yitti

İçer tustamıbz, Namastiğer vakti büttü.

(Kasım ayının onunda, sefer günümüz geldi

Yiyecek yemeğimiz, ikindi namazında bitti)

Böğrüdilik'te yaşayan Tatarlar, Türkiye'ye göç edebilmek için 7 yıl kadar korkuyla yaşamışlardır. 10 Kasım 1907'de Ramazan Bayramı'nda 185 erkek, 186 kadın olarak kızaklarla yola çıkmışlardır. Sibiryada kalan akrabaları, gidenleri Omsk şehrine kadar uğurlamışlardır. Muhacirler Omsk'ta bir hafta bekledikleri trenle, Kırım'ın Odessa şehrine kadar yolculuk etmişlerdir. Odessa'dan İstanbul'a gidebilmek için de üç hafta kadar vapur bekleyişin ardından iki aya yakın bir yolculuk süreci geçirmişlerdir. Bu süreçte, çocukların çiçek hastalığına yakalanması ve hayatını kaybedenlerin olması gibi

birçok zorlukla karşılaşmışlardır. Hayatını kaybedenleri, cenaze sahipleri Omsk'ta ve Odessa'da Müslümanlar'a emanet ederek İslamî usullere göre defnedilmesini sağlamışlardır. Vapur yolculuğunda meydana gelen ölümlerde ise kefene sarılı cesetleri Karadeniz'in sularına bırakmak zorunda kalmışlardır. Çekilen nice eziyetlere rağmen, geri çağırılma korkusuyla, Rus Hükümeti'nin bu durumdan haberdâr olmasını istememişlerdir.

Göç edenler, kanun ve uygulamalarda değişiklik olup Türkiye'ye giriş ve yerleşim sağlamalarında engeller oluşur endişesiyle, sene başından önce Türkiye'ye girmek istemişler, nitekim de 1 Ocak 1908'de İstanbul'a ayak basmışlardır. Sibiryadan Anadolu'ya göç sonucunda Edirne, Bursa, Eskişehir, Konya ve Şam'a yerleşimler olmuştur.

Sheffer, göç eden toplulukların, kültürel, sosyal, ekonomik ve politik açıdan aktif olmalarıyla birlikte, ana vatan ve başka ülkelerde yaşayan kendi soyundaki kişilerle ilişkilerini devam ettirmelerinin diaspora olarak adlandırılabilceğini söylemiştir (Akt. Yıldız, 2013: 289-318). Açıklamadaki kriterlere göre, Böğrüdellik'te yaşayan Tatarlar da diaspora içerisinde düşünülebilir.

Bununla birlikte uyum sürecini reddetme eğilimi olan diasporalar da mevcuttur (Çoban Öztürk, 2015: 149). Ancak Böğrüdellik'te yaşayan Tatarlar'ın dil öğrenme çabalarının olması, reddetme eğiliminin olmadığını göstermektedir.

Yıldız (2013: 289-318), ev sahibi devlette doğan kuşaklar arasında bakış açıları bakımından farklılıkların olabileceğine de değinmiştir. Bu farklılıkların ne denli olduğu, konumuz özelinde incelenecek olursa; alanda yaşayan ve yaş olarak en büyük kesimin 3. kuşak, en küçüğünün ise 5. kuşak olduğu bilgisine ulaşılmıştır. İlk kuşağın bedensel göçü, dil, müzik, mutfak gibi kültür göçünü de beraberinde getirmiştir. Örneğin, Tatar kültürüne ait yemekler, halen Böğrüdellik'te devam ettirilmektedir. 100 yılı aşkındır Böğrüdellik Köyü'nde yaşayan Tatarlar, kültürün öğeleri olan müzik ve dillerini, özellikle ilk kuşaklar arasında aktarmayı başarabilmişlerdir. Kaynak kişilerden Seniye Udmir, Sibiryada sadece yaşça kendilerine yakın kişilerle Tatarca konuşabildiklerini, genç kuşağın Tatarca bilmeyip Rusça konuştuklarını dile getirerek halen Sibiryada yaşayan Tatarlar'ın bu durumdan yakındıklarına değinmiştir. Udmir aynı zamanda, kendilerinin Böğrüdellik Köyü'nde 100 yılı aşkındır

Tatarca'yı yaşattıklarını ifade etmiştir (kişisel görüşme, 2019). Alan araştırması sırasında, genç kuşağın dillerini unutmama yolundaki özenleri dikkati çekmiştir.

Böğrüdilik'te müzik, Tatarlar'ın duygusal sıkıntılarını ifade etmesinin yanı sıra, eğlence işlevini de yerine getirmekte, yaşantıyla ilgili işlev üstlendiği durumlar da vardır. Bu özellik, Çay Küyü isimli eserin söyleniş sebebinde görülmektedir. Ercüment Yıldırım, Böğrüdilik'te yaşayan Tatarlar'ın müzikli toplantılarında kişilerin çay ihtiyacı hissetmesi üzerine ev sahibine “çay istiyorum mesajı” vermek üzere bu eserin seslendirildiğini, bunun üzerine ev sahibinin de çay hazırlığına girdiğini dile getirmiştir (kişisel görüşme, 2019).

Böğrüdilik-Tatar Müziği

Konya-Cihanbeyli-Böğrüdilik Köyü'nde müzik, Tatarlar'ın günlük yaşantısının doğal bir akışı haline gelmiş bulunmaktadır. Önemli gün veya gecelerde müziğin aktif olarak kullanılmasının yanı sıra, günlük toplantılarda da şarkı söyleme kültürü belirgin bir şekilde kendini göstermektedir. Kaynak kişilerden Seniye Udmir, köy içerisindeki toplantılarda halk ezgileri olan yırları koro veya solo olarak söylediklerini ve bu toplantıları yapmaktaki amaçlarının kültürlerini unutmamak, unutturmamak olduğunu dile getirmiştir (kişisel görüşme, 2018).

Böğrüdilik'te ezgili şiirlere “yır” adı verilmekte ve bu eyleme de “yırlamak” denilmektedir. Kürtler, Tatarlar ve Başkurtlar'dan oluşan Böğrüdilik Köyü'nde, yırlar Tatarca söylenmektedir. Özbek'in sözlüğünde, “yır”, “ır”, “cır” kelimelerinin anlam olarak aynı olduğu fakat kullanım bağlamlarının farklı olduğu görülmüştür.

“Yır (AT, Hakk. ve Başk.): Ezgi, türkü, nağme, hava	
Yıragu	: Türkücü, çalgıcı
Yır koşmak	: Türkü bestelemek, türkü bağlamak
Yırlak	: Çok şarkı söyleyen
Yırlamak	: Türkü, şarkı söylemek, ırlamak
Ir (Kırg.)	: Ezgi, türkü, nağme, hava
İrlamak	: Türkü söylemek, bir hava tutturmak
Cır (Tat.)	:Ezgi, türkü, nağme hava” (Özbek, 2014: 202, 95,

37).

“İr / yır benzer anlamlarıyla Türk lehçelerinde bugün de mevcuttur. Ir / yır / cır küğ, küy, çeşitli Türk lehçelerinde aynı anlamlarda

kullanılmaktadır. Başkurt Türkçesinde yır, köy; Tatar Türkçesinde cır, köy; Kazak Türkçesinde küy, makam ezgi, nağme, şarkı, melodi anlamını taşır” (Mirzaoğlu, 2015: 357).

Yırların bir müzik dizisiyle seslendirilmesi, Böğrüdilik'teki Tatarlar'ın dilinde “küy” olarak şekillenmekte ve “makam, hava” anlamına gelmektedir. Halk, küy'leri “uzun küy” ve “kısa küy” olarak ikiye ayırmaktadır. “Uzun küy”, Türk Halk Müziği'ndeki serbest ritimli “uzun hava” türüyle, “kısa küy” ise ritimli “kırık hava” türüyle benzerlik göstermektedir. Nakarat olarak geçen kısımlara düşürgüç demektedirler. Alanda, enstrüman olarak akordiyon ve ağız komuzunun kullanıldığı görülmüştür. Ağız komuzunun Orta Asya'da Şaman ayinlerinde kullanılmasına karşın, Böğrüdilik Köyü'ndeki kullanımı bir inanç sistemine bağlı değil, müzik temeline bağlı olarak kendini göstermektedir. Rahmetullah Kurtaran, geçmiş zamanlarda cümbüşün de kullanıldığını ifade etmiştir (kişisel görüşme, 2019). Buna ilaveten, yöre halkı geçmişte keman kullanıldığını dair bir bilgiyi de aktarmıştır. Bu süreçte, müziklerini daha çok Pentatonik dizi üzerine kurdukları görülmüştür.

Alan araştırması sırasında, müzik kültürlerini, daha çok köyün yaşlı ve orta yaşlı kesiminin yaşatmaya çalıştığı gözlemlenmiştir (köyde müziğin devamlılığını sağlama çabasında olan en yaşlı isimler: Behçet Kılınç ve Muhittin Okutan). Bu durum, bahsi geçen kalıcı göçle birlikte, kültürel aktarımın 1900'lü yılların genç nesline olduğu sonucuna götürmektedir. Günümüzün (2019) yaşlı ve orta yaşlı kesimi tarafından kültürel korunum sağlanmaktadır. Anadolu'ya gelenlerden sonra 2. ve 3. kuşağı olan bu kişiler, müzikleri büyüklerinden (1. kuşak) duyduklarını dile getirmişler ancak genç kuşağın (4. kuşak) müzik belleklerinde yır bulunmamaktadır. Buna bağlı olarak, müzik kültürlerinin zaman içerisinde korunduğu ancak günümüzün genç nesline aktarılamadığı sonucuna varılmıştır.

Kaynak kişilerden Seniye Udmir yayımlanmamış el yazmalarında müzik kültürlerini yaşayamama konusunda şunları aktarmıştır: “Atalarımızın kültürünü elimizden geldiğince yaşatmak boynumuzun borcu olduğunu sanıyorum. Ne yazık ki bizler, müzik ve folklor kültürümüzü yaşamış sayılmayız. Bunun nedeni adaptasyon sorunu, biraz da çekingen oluşumuzun neticesidir.” Udmir'in bu söylemlerine karşın, kültürlerinin devamlılığını sağlamak için çabaladıkları gözlemlenmiştir.

Böğrüdelik'te yaşayan Tatarlar'ın kültürel yaşayışları asimilasyon olarak değerlendirilmemelidir. Çünkü, hâlen dillerini korumaktalar ve devamlılıklarını sağlamak için Tatarca konuşmaya ağırlık verilmektedir.

Böğrüdelik Köyü'nde yaşayan Tatar halkın müzik kültürlerinde ilâhi ile karşılaşılmamıştır. Dinî müzik yapısındaki eserlerden ziyade, ladinî müzik türleri kullanılmıştır. Sözlü kültür ürünü olan ninni örneğine ise bir tane rastlanılmıştır. Oyunlu ezgileri de bulunmakta fakat onlarda göçe dair bir iz bulunamamıştır.

Böğrüdelik'te yaşayan Tatarlar'ın kendilerine etnisite olarak yakın gördükleri, Ankara doğumlu olan Tatar kökenli Yıldız Ayhan'ı radyolar aracılığıyla dinlemişlerdir (Beyhan Uğuz ile kişisel görüşme, 2018). Kaset ve plaklar yoluyla da Yüksel Özkasap'ı dinlemişlerdir. Kaynak kişi Beyhan Uğuz'un ses tekniği ve üslup açısından Yüksel Özkasap'tan etkilendiği tespit edilmiştir.

Böğrüdelik-Tatar Müziği'nde Göç

Göç unsurlarının müzik yapısıyla ilişkisini kurmada, ipuçlarını elde etmek amacıyla, göç konulu sesli/görsel kaydı alınan iki ezginin notasyonu yapılmıştır. İki ezgi de 4/4'lük usule sahiptir. Yapılan saha araştırmasında, bu ezgilerin göç temalı farklı sözlerle, küçük değişikliklere uğramış varyantlarının, farklı kişilerce de seslendirildiği gözlemlenmiştir. Yırların notası "EKLER" bölümünde verilecektir.

Göç Öncesi Yaşantının Yırlara Yansıması

- | | |
|---|--|
| a... Karlıgaç kayda barasın | <i>(Kırlangıç nereye gidersin</i> |
| b... Kanat uçakların daldırıp | <i>Kanat uçlarını daldırıp</i> |
| a... Karındaş kayda ay barasın | <i>Kardeşim nereye gidersin</i> |
| | <i>Beni yâd ellerde bırakıp)</i> |
| b... Mini yat illerde kaldırıp | |
| • 9'lu (8,9,9,9) hece ölçüsü kullanılmıştır. | |
| x... Karlıgaç uçmaz kara ormandın | <i>(Kırlangıç uçmaz kara ormandan</i> |
| a... Kara kuşlar uçup baradı | <i>Kara kuşlar uçmak üzere</i> |
| x... Başmağım düşmez yat yirlerge | <i>Potinim düşmez yat ellere</i> |
| a... Başkınayım gidip baradı | <i>Tek başımayım, gitmek üzere)</i> |
| • 10'lu (10, 9, 9, 9) hece ölçüsü kullanılmıştır. | |

- a... İpek astım çitenge *(İpek astım dışarıya)*
a... Yılfır yılfır ıserge *Yılfır yılfır esiyor*
a... İndi ney haller ıderge *Şimdi ne haller eder*
a... **Vakit geldi giderge** ***Vakit geldi gitmeye)***
• 7'li (7,7,8,7) hece ölçüsü kullanılmıştır.

- a... **Sağadım yiddi ay onbirge** *(Saatim bitti onbirde*
a... **Tiligıram soktum nomirge** *Telgraf gönderdim numaraya*
x... **Baramın diple barmay koysa** *Gideceğim diyip de varamazsam*
a... **Hasretleri gider ömüğe** *Hasretleri ömürlük sürer)*
• 9'lu (9,9,9,9) hece ölçüsü kullanılmıştır.

- a... Ay icebiz icebiz *(İçeriz içeriz*
a... Kene biznın şişebiz *Hani bizim şişemiz*
x... **Sibirya'da yir kalmadı** *Sibirya'da yer kalmadı*
a... **İslambolga guçebiz** *İstanbul'a göçeriz)*
• 7'li (7,7,8,7) hece ölçüsü kullanılmıştır.

Göç Esnasındaki Yaşantının Yırlara Yansıması

Ayrılık Küyü / Ayrılık Türküsü

- x... **Biz illerden çıkıgancakta** *(Biz yurdumuzdan çıktığımızda,*
a... Güderildi dumanlar *Dağıldı dumanlar.*
x... **Ya görerbiz ya görmesbiz** *Ya görüşürüz ya görüşemeyiz*
a... **Hoş bolunuz toganlar** *Hoşçakalın kardeşler)*
• 8'li (8,7,8,7) hece ölçüsü kullanılmıştır.

- x... Biznın ilin davlarında *(Bizim yurdun dağlarında*
a... Arıslanlar uyası *Arsanların yuvası.*
x... **Ayrılışuvlar bigrek kıym** *Ayrılıklar pek zor*
a... Udga küysün dünyası *Ateşe yansın dünyası)*
• 8'li (8,7,9,7) hece ölçüsü kullanılmıştır.

- x... **Biz illerden çıkıgancakta** *(Biz yurdumuzdan çıktığımızda,*
a... Azan eytib kalıgız *Ezan okuyup kalınız.*
x... **Ya kilerbis ya ölerbis** *Ya geliriz ya ölürüz*
a... **Sizler bahil kalıgız** *Sizler mutlu kalınız.)*
• 8'li (8,7,8,7) hece ölçüsü kullanılmıştır.

a... **Maşine kile kıçkırıp** (Trenler geliyor bağırarak,
a... Çuyın yulın kızdırıp Demir yolunu kızdırıp.
x... **Nasib bolsa kavuşurbıs** Nasip olursa kavuşuruz,
a... **Ömürlerni özdirib** Ömürleri geçirip.)

- 8'li (8,7,8,7) hece ölçüsü kullanılmıştır.

(Nesrin Şen, Cihanbeyli-Böğrüdelik Köyü Türküleri (1996: 152) adlı yüksek lisans tezinde, 4 dörtlükten oluşan bu eserin 20.09.1995 tarihinde Behçet Kılınc ve İsmail Askar isimli kaynak kişilerden alındığını belirtmiştir. Eserin bütününde göç teması işlenmiştir.)

a... **Ulturdım giminin dürüne** (Oturdum geminin kenarına
a... Karadım lay suvunın dipine Baktım suyun dibine
b... Suv diplerinde hiç ara yuk Su diplerinde hiç ara yok
b... **Allam yazgan işge çare yuk** Allah yazmış işe çare yok)

- 9'lu (9,9,9,9) hece ölçüsü kullanılmıştır.

Göç Sonrasındaki Yaşantının Yırlara Yansıması

x... **Biznin avıl Reşadiye** (Bizim köy Reşadiye
a... Biyik davnın başında Yüksek dağın başında
x... **Siznin icin gup hasret bar** Sizin için çok hasret var
a... Biz garipler başında Biz garipler başında)

- 8'li (8,7,8,7) hece ölçüsü kullanılmıştır.

a... Kuyaşlar ciğar ay aylanıp (Güneşler çıkar ay dönerek
a... Alma ağaçlarğa baylanıp Elma ağaçlarına bağlanıp
x... **Nasiple bolsa bis kaydarbıs** Nasip olursa biz döneriz geri
a... **Dovup özken yirge aylanıp** Doğup büyüdüğümüz yere)

- 9'lu (9,9,9,9) hece ölçüsü kullanılmıştır.

a...Orsam oraklarım ödmeş (Sallasam da orağım kesmiyor
b...Saçtım kaddı yirlerge Atıverdim aniden yerlere
a... Yazsam selamlarım yidmey Yazsam da selamlarım ulaşmıyor
b... **Düştüüm yırak yirlerge** Düştüüm irak yerlere)

- 8'li (8,7,8,7) hece ölçüsü kullanılmıştır.

a... Akkuş atasım gile (Kuğuyu vurasım gelir
a... Atsam alasım gile Vurunca almak isterim
x... **İli yemis suvu demsis** İli berbat, suyu tatsız
a... **İlime kaydasım gile** İlime dönmek isterim)

- 7'li (7,7,8,8) hece ölçüsü kullanılmıştır.

a... Eder kayın birler kayın *(Eder kayın birler kayın)*
a... **Yafrak yara dal sayın** ***Her dalda gamlı yapraklar***
a... **Saat sayın minot sayın** ***Her saat her dakika***
a... **Göresim gile gün sayın** ***Göresim gelir her gün)***

- 8'li (8,7,8,8) hece ölçüsü kullanılmıştır.

x... Biznin suvlar arkılı şol *(Bizim sular enlemesine)*
a... Görüne bisnin urğan yir *Görünür bizim urğan yer*
a... **Rahet bolsa da durğan yir** ***Rahat olsa da durduğumuz yer***
a... **Sağındıra bisni dovgan yir** ***Özletir bizi doğduğumuz yer)***

- 8'li (8,8,8,9) hece ölçüsü kullanılmıştır.

x... **Kazan ilin çıkkan son** ***(Kazan ilini çıktıktan sonra)***
a... **Basdik kara yirlerge** ***Bastık kara topraklara***
x... **Sağınıştık sarğayıştık** ***Özleştik, üzülüştük***
a... **Kaydalmadık illerge** ***Dönemedik illere)***

- 7'li (7,7,8,7) hece ölçüsü kullanılmıştır.

a... **Ufa davları biyik** ***(Ufa dağları yüksek)***
a... **Yürey arıslan geyik** ***Yürür aslan, geyik***
a... **Suv sipmeğen güller kifik** ***Su serpilmemiş güller gibi***
x... **Yürüy biz yanıp güyüp** ***Gezeriz biz yana döne)***

- 7'li (7,7,8,7) hece ölçüsü kullanılmıştır.

a... **Ot başattım dav başka** ***(Ateş yaktım dağ başında)***
a... **Barıp yidmedi aşka** ***Yanıp yetişemedi yemeğe***
x... **Sis dostlarım isme düşkeç** ***Siz dostlarım aklıma düşünce***
a... **Küç düşürem göz yaşka** ***Güç yetiremiyorum gözyaşına)***

- 7'li (7,7,8,7) hece ölçüsü kullanılmıştır.

a... **Ağaç diktim suv boylap** ***(Ağaç diktim su kenarına)***
a... **İğın ikdim dav boylap** ***Ekin ekdim dağ kenarına)***
x... **Divane boldı bu başım** ***Divane oldu bu başım)***
a... **Sis dostlarımını oylap** ***Siz dostlarımı düşünüp)***

- 7'li (7,7,8,7) hece ölçüsü kullanılmıştır.

a... Ösken çakta ösken idik (Büyüdükçe büyüyorduk
a... Dal damurları kifik Dal damarları gibi
x... **İndi bisler darğalışık** **Şimdi bizler dağıldık**
a... **Küş balaları kifik** **Kuş yavruları gibi)**

- 8'li (8,7,8,7) hece ölçüsü kullanılmıştır.

Genç kuşaktan olan Aslı Kübra Şimşek Ural (kişisel görüşme, 16 Şubat 2019), bu yırın "birinin Anadolu topraklarında, birinin de ana vatanında kalan iki kardeşin birbirine söylemiş olduğuna" işaret ettiğini belirtmiştir.

Tataristan Dannarı / Tataristan
Şafakları

a... Dulkınlanıb tirbele yir (Dalgalanıp, sallanıyor yer
b... Sandugaç kunmas indi Bülbül konmaz şimdi.
a... **Yemli bulsa da turgan yir** **Görkemli olsa da yaşadığımız yer,**
b... **Tugan yır bulmas indi** **Anayurt olmaz şimdi.)**

- 8'li (8,7,8,7) hece ölçüsü kullanılmıştır.

a... Sakta turam il çitinde (Nöbette duruyorum yurt sınırında.
b... Basmagan yır kalmadı Basmadığım yer kalmadı.
a... **Kayda yürsem de gönilde** **Nereye yürüsem de gönülde**
b... **Tataristan dannarı** **Tataristan şafakları.)**

- 8'li (8,7,8,7) hece ölçüsü kullanılmıştır.

a... Kuşları sayrıy tirekde (Kuşları ötüyor direkte.
b... Sağılıb üse dalları Sarkıp büyüyor dalları,
a... **Kayda yürsemde yürekde** **Nereye yürüsem de yürekde**
b... **Tataristan dannarı** **Tataristan şafakları.)**

- 8'li (8,8,8,7) hece ölçüsü kullanılmıştır.

a... Kızara yeyler kiçende (Kızarıyor yazlar geçtiğinde
b... Almalarının alları Elmalarının alları
a... **Kayda yürsemde isimde** **Nereye yürüsem de aklımda**
b... **Tataristan dannarı** **Tataristan şafakları.)**

- 8'li (8,7,8,7) hece ölçüsü kullanılmıştır.

a... Turgay tavışlarında da (Serçe seslerinde de,
a... Yılga kamışlarında Nehir kamışlarında,
x... **Canga yakın munnarı bar** **Cana yakın sıkıntılı melodiler var,**
a... **Süyü sağışlarında** **Sevgi özlemlerinde.)**

- 8'li (8,7,8,7) hece ölçüsü kullanılmıştır.

x... Uçup gilgen kır kazınnan *(Uçup gelen kır kazıyla)*
a... Sizin halni soratım *Sizin halinizi sorayım*
x... Kaz sayradı anlamadım *Kuş öttü anlamadım*
a... Min oltırıp yıladım *Ben oturup ağladım)*

- 8'li (8,7,8,7) hece ölçüsü kullanılmıştır.

a... Basularda işlep üse *(Tarlalarda çalışıp büyüyor,*
b... Kızların unganarı *Kızların becerilerini*
a... Sagındırıp isqe düşe *Özlettirip akla düşüyor,*
b... Tataristan dannarı *Tataristan şafakları.)*

- 8'li (8,7,8,7) hece ölçüsü kullanılmıştır.

Kara Urmanlar/Kara Ormanlar

x...Kara urmanların ar *(Kara ormanların arka*
yagında *tarafında*
a... Kayın ağaçları lay barmıgen *Kayın ağaçları var mıdır?*
x... Tuganlay iller yata kaldı *Doğduğumuz iller kala kaldı.*
a...Ağay iniler anda savmıqen *Ağabey, kardeşler orada sağ mıdır?*

- 10'lu (10,10,9,10) hece ölçüsü kullanılmıştır.

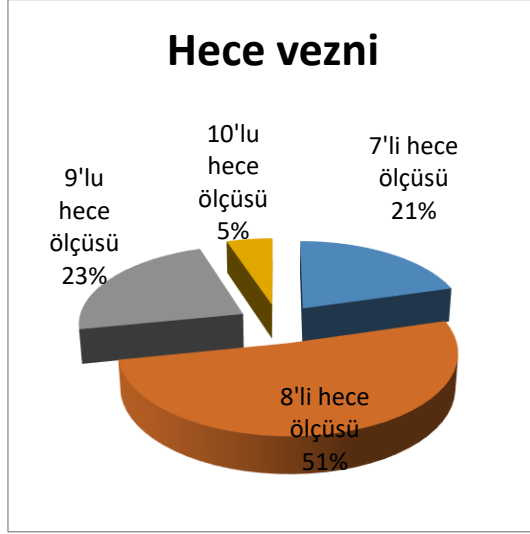
Tan Küyü/Şafak Makamı

x... Tuganlay ilden çıkancakta *(Doğduğumuz illerden çıktığımız zaman,*
a... Ayak bastık kara yirlerge *Ayak bastık kara yerlere.*
x... Sagınuv lay tuvgel sargaydık la *Özlemek değil, sarardık bile.*
a... Kaytalmadık tugan illerge *Dönemedik doğduğumuz illere.)*

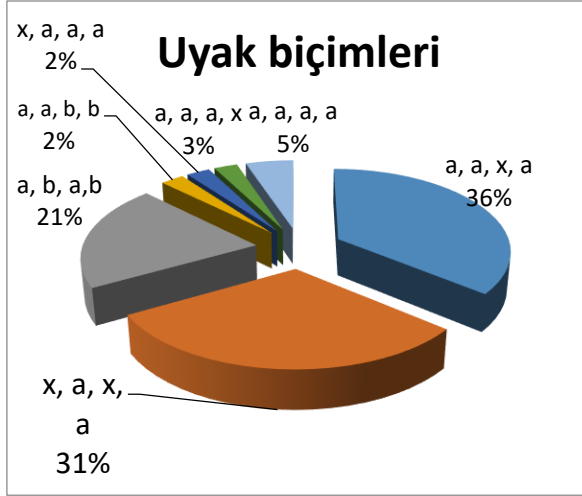
- 9'lu (9,9,9,9) hece ölçüsü kullanılmıştır.

Nesrin Şen, Cihanbeyli-Böğrüdelik Köyü Türküleri (1996: 159) adlı yüksek lisans tezinde bu eserin uzun küy olduğunu ve kaynak kişi Behçet Kılınç, akrabalarından haber alamayan bir adamın şafak sökene kadar içip, şafak söktüğünde kendine geldiğinde bu makamı (yırı) söylediğini dile getirmiştir.

Grafik 1. Hece Vezninin Kullanım Oranları



Grafik 2. Uyak Biçimleri Kullanım Oranları



Dörtlüklerle yazılan yır sözlerinde, tema olarak anavatana ve geride kalanlara olan özlem bulunmaktadır. *Kazan ilini çıktuktan sonra / Bastık kara topraklara / Özleştik, üzülüştük / Dönemedik illere* sözlerinde, göç edilen yerin (Anadolu) kara toprak olarak olumsuz öğelerle anlatıldığı görülmektedir. Kara toprağın ölümü çağrıştıran bir

imge olması sebebiyle, yurtlarından göçe bağlı ayrılışlarını ölümle eş tuttukları söylenebilir.

“Genellikle göç olgusu gurbet, ayrılık ve hasret duygularıyla anılsa da zaman zaman umuda yolculuk için yapıldığı görülmektedir” (Vural, 2018: 4). Böğürdelik Tatar yırlarında da Sibiry’a’daki olumsuz yaşantılarından göç ederek kurtulabilecekleri umudu okunabilmektedir: *İçeriz içeriz / Hani bizim şişemiz / Sibiry’a’da yer kalmadı / İstanbul’a göçeriz.*

Sallasam da orağım kesmiyor / Atıverdim aniden yerlere / Yazsam da selamlarım ulaşmıyor / Düştüüm irak yerlere sözlerinde ise geride kalan akrabalarıyla veya sevdikleriyle haberleşemediklerine işaret edilmiştir. Benzer bir anlama, *Sarı sarı sapsarı / Sarı elma sapları / Ben solmayayım da kim solsun / Yoktur selam mektupları* dizelerinde rastlanmaktadır. Aynı şekilde, *Kara ormanların arka tarafında / Kayın ağaçları var mıdır? / Doğduğumuz iller kala kaldı / Ağabey, kardeşler orada sağ mıdır?* dizelerinde kardeşlerden ayrı olduğu görülmektedir. Bu yırın “uzun küy” olarak seslendirildiği bilinmektedir.

Göç esnasında, gemi yolculuğunda söylendiği düşünülen *Oturdum geminin kenarına / Baktım suyun dibine / Su diplerinde hiç ara yok / Allah yazmış işe çare yok* sözlerinde, yaşadıkları üzüntünün yanı sıra göç olgusunun kabulleniş görülmektedir. Zaman içerisinde göçmen psikolojisinden uzaklaşarak yerleştikleri yere karşı aidiyet duygusu geliştiği düşünülebilir. Göç buhranı azalarak yerine neşeli günler gelmiş olmalı ki, bu da *Tıpır tıpır ses çıkarıp / Beraber basalım artık / Oynayıp gülip, söyleyip oynayıp / Gönül açalım artık* sözleriyle ifade edilmiştir.

Göç Temalı Örnek Eserlerin Analizleri

İpek Aldım Çitenge

“İpek Aldım Çitenge” isimli yır, IV. ve VII. dereceleri olmayan Majör Pentatonik dizi içerisinde seyir etmektedir. Kaynak kişi Seniye Udmir, eseri diyapozona göre Si bemol tonunda icra ederken, dizinin alt 4’lüsü olan Sol sesini de karar tonu olarak kullanmıştır. Bu yırın dizisi, aşağıda Do Majör / Çargâh / Do Müstezat tonunda gösterilmiştir:

Şekil 1. İpek Aldım Çitenge Dizisi

İPEK ALDIM ÇİTENGE

Çargâh / Müstezat / Majör Pentatonik Dizi (IV - VII yok)



Uçup Gilgen Kır Kazınnan

“Uçup Gilgen Kır Kazınnan” isimli yılda, II. ve VI. dereceleri olmayan minör karakterli bir pentatonik ses dizisinin, Uşşak Makamı / Yahyalı Kerem Dizisi’ne dönüşümü görülmektedir. Bu durum, “pentatonizmin Anadolu halk ezgileriyle etkileşimde bulunduğu” görüşünü destekler niteliktedir. Bu yılda, pentatonik algı giriş cümlesinde hissedilmektedir. Kaynak kişi Rahmetullah Kurtaran, bu yır diyapozona göre Mi bemol tonunda karar vererek seslendirmiştir. Bu yırın dizisi, aşağıda La ekseninde gösterilmiştir:

Şekil 2. Uçup Gilgen Kır Kazınnan Dizisi

UÇUP GİLGEN KIR KAZINNAN

Uşşak Makamı / Yahyalı Kerem Dizisi



Göç Dışı Temalı Örnek Eserlerin Analizleri

Hani Bu Kızın Anası / Kına Havası

Dili Türkçe olan bu yır, gelini ağlatmak için söylenmektedir (Meftuha Çetin ile kişisel görüşme, 2019). 8’li hece ölçüsüyle yazılmıştır. Ölçüsü (usulü) 14 zamanlı $[(2+2+3) + (2+3+2)]=14$ ’dır. Bu ezgide, Çargâh Makamı/ Do Müstezat Dizisi’nin tamamı kullanılmamakla beraber, karar motifinde (Do-Si-Do) karakteristik olarak Si sesi yeden olarak kullanılmıştır. Anadolu ezgilerinin karakterindedir. Si sesi, Do Majör Pentatonik Dizi’de yer almayan (7. derece) bir sestir. Ezgide kullanılan Çargâh Makamı / Do Müstezat Dizisi’nin sesleri şunlardır (bkz. EK Şekil:3): Do - Re - Mi - Si; dizinin kullanılmayan sesleri ise Fa - Sol - Lâ’dır.

Dil ve ezgi yönüyle göç sonrası üretildiği (yakıldıği) sabit bu yırdaki istinaî yapılı 14 zamanlı ölçünün kullanımı, farklı düzümlerle de olsa Türk Halk Müziği repertuarında az sayıda görülmüştür (Fincan İçi Fiğ Olur / Artvin, Bir Yar Getirmişim Tercan Elinden / Erzincan, Gurbet Elin Naşapası Tunç Olur / Rumeli). Anadolu’da geleneği olmayan bu ölçünün, göç sonrası üretilmiş olan Tatar yırında görülmesi, kendine has bir özellik göstermektedir. Bu özel durum, bu

yırdaki ölçü oluşumunun, yakıcısı tarafından doğmaca bir şekilde oluşturulduğu sonucuna götürmüştür.

Şekil 3. Hani Bu Kızın Anası / Kına Havası Dizisi

HANI BU KIZIN ANASI / Kına Havası

Çargâh / DO Müstezat



Eserin Karar Sesi

Yisnekey

Yine göç sonrası üretildiği düşünülen “Yisnekey”, diyalog şeklinde gelişen seyirlik oyunlardandır. 11’li hece ölçüsü kullanılmıştır. Pentatonik ses dizisine sahip bu yırdaki IV. ve VII. dereceler kullanılmamıştır. Do sesinde karar veren eserin dizisi EK Şekil: 4’te verilmiştir.

Şekil 4. Yisnekey Dizisi

YISNEKEY

Çargâh / Müstezat / Majör Pentatonik Dizi (IV - VII yok)



Eserin Karar Sesi

SONUÇ

Tarihsel süreçte, Tatar kelimesine farklı anlamların yüklendiği görülmektedir. Bu süreçte, Tatar adı, boy adı olmakla birlikte, Moğollar’ı, Kuzey Türkleri’ni, Kırım Hanları’nı ve Rusya’da yaşayan Müslümanları ifade etmiştir.

Böğrüdelik Tatar müziğinde, aşk, evlilik, yurt sevgisi ve özlem gibi temaları içeren yırlar bulunmaktadır. Anadolu Türk Halk Müziği’ndeki uzun ve kırık hava yapılarıyla benzeşen, daha çok pentatonik ve farklı dizilerle çeşitlendirilen (göç temalı) 1 uzun ve 38 kısa küy örneğiyle karşılaşmıştır. 39 adet yırın, göç ve göçe bağlı hasret, üzüntü temalarını işliyor olması, göçün Böğrüdelik Tatar müziğini sözel anlamda da etkilediğini düşündürmektedir.

Böğrüdelik’te yaşayan Tatarlar’ın bir kısmı, göç ettikten sonra müziklerinde değişiklik/artış olmadığını dile getirirse de, *Bizim köy Reşadiye / Yüksek dağın başında / Sizin için çok hasret var / Biz garipler başında* ve buna benzer birçok sözden yapılan çıkarımlara göre, göç sonrası da yır üretimi yapıldığını düşündürmektedir.

Göç öncesi, göç esnası ve göç sonrası yırlarda büyük oranda

Tatarca kullanılmıştır. Fakat, “Hani Bu Kızın Anası” olarak geçen kına havası Türkçe söylenmiştir. Türkçe’yi kullanmaları, Anadolu ile etkileşimde olduklarını ve kalıcı göçe bağlı olarak ait olma ihtiyaçlarının olabileceğini düşündürmektedir.

Göç etme sebepleri dil ve dinleri konusundaki sömürüler olmasına karşın, bu unsurların yırlara yansımadağı tespit edilmiştir.

Böğrüdellik Tatar yırlarında “göç” kelimesi geçmese dahi, göç olgusunun izleri görülebilmektedir. Metin içinde verilen dörtlükler halinde verilen 39 yırdan, sadece 1 tanesinde “göç” kelimesi geçmekteyken, geri kalanında göç olgusu bu kelime kullanılmadan içerikte yer almıştır.

Göç temalı yırlar 4 mısra olarak yazılmaktadır. Bentleri üç mısra + bağlantıları iki mısra olan yırla da karşılaşmış, ancak bu yır göç teması dışında, gelin ağlatmak için söylenen gelin havasıdır. Aynı zamanda düşürgüç adı verilen nakaratlara da bu eserde rastlanılmıştır.

Veziin biçimleri yönünden, göç temalı yırlarda 7’li, 8’li, 9’lu ve 10’lu hece vezniyle karşılaşmışdır. Bunlar, Anadolu’da çokça görülen mâni yapısındadır. Anadolu mânilerinde olduğı gibi, söylenmek istenen mesaj çoğunlukla 3. ve 4. dizelerde verilmiştir. Ancak, 8, 9 ve 10 hecelileri mâni yapısında olmakla beraber, örneklerine Anadolu’da pek rastlanılmayan hece tipleridir. En çok 8’li hece ölçüsünün kullanıldığı saptanmıştır. Birçok yırdan, hece sayılarının kendi arasında sayısal değışiklik gösterdiği tespit edilmiştir. Hece sayılarının kullanım oranları aşağıda verilmiştir:

- ✓ 7’li hece ölçüsü (8 adet) (%20,5)
- ✓ 8’li hece ölçüsü (20 adet) (%51,2)
- ✓ 9’lu hece ölçüsü (9 adet) (%23,0)
- ✓ 10 lu hece ölçüsü (2 adet) (%5,1)

Uyak biçimleri yönünden,

- a, a, x, a (14 adet) (%35,8)
- x, a, x, a (12 adet) (%30,7)
- a, b, a, b (8 adet) (%20,5)
- a, a, b, b (1 adet) (%2,5)
- x, a, a, a (1 adet) (%2,5)
- a, a, a, x (1 adet) (%2,5)
- a, a, a, a (2 adet) (%5,1)

dörtlükle karşılaşmışdır.

Göç temalı yırlarda 2 ve 4 zamanlı; incelenen göç dışı temalı yırlarda da 2 zamanlı ölçünün (usulün) yanı sıra 14 zamanlı ([2+2+3] + [2+3+2]=14) ölçüye (usule) rastlanılmışdır. 2/4’lük ölçülerin (usullerin)

heyecan, tedirginlik ve endişe hissi vermesiyle (Özbek, 2015: 100-103) ilişkili olarak, göç temalı yırlardaki duygu durumuna bu ölçülerin (usullerin) eşlik ettiği düşünülebilir. Bununla birlikte coşku, hareket, heyecan yaratma isteği (Özbek, 2015: 100-103), aksak zamanlı ölçülerin (usullerin) kına havasında kullanılmasını sağlamış olabilir. Böğrüdilik'te yaşayan Tatarlar'ın Anadolu'da yaşadıkları süre içerisinde Anadolu'da hemen her yörede kına gecelerinde söylenen ve aksak zamanlı ölçüden (usulden) oluşan “Yüksek Yüksek Tepelere” ezgisinden etkilenmiş olabilecekleri, ihtimaller arasındadır.

Göç temalı Böğrüdilik Tatar yırlarının ses örgüsünde, Pentatonik ses dizisi ve Uşşak Makamı / Yahyalı Kerem Dizisi ile karşılaşmıştır. Buna ilaveten, göç dışı temalarda Pentatonik diziyile birlikte Çargâh Makamı / Do Müstezat Dizisi görülmüştür. Pentatonik müziğin insanlarda çoğunlukla pozitif etki bıraktığı çalışmalar neticesinde kaydedilmiştir (Güvenç, 1985: 59). Bunun yanı sıra, Uşşak Makamı / Yahyalı Kerem Dizisi ve Çargâh Makamı / Do Müstezat Dizisi'nin mistik duygular, barış, teslimiyet, huzur ve güven hissi uyandırma (Özbek, 2015: 100-103) etkileri sebebiyle, Böğrüdilik'te yaşayan Tatarlar'ın göç öncesi süreçte yaşadıkları sıkıntılara karşın kendilerini artık güvende hissetme arzularının ifade ediliş biçimi olarak görülebilir. Yeni ses dizilerinin / makamlarının kullanılmaya başlaması, radyo, televizyon, plak, bant vb. müziğin yayılmasına olanak sağlayan araçların varlığı ve Konya havalisindeki müzik ortamlarının, müzik hafızalarını etkileyerek bu makamları kullanmaya meyillendirmiş olabilir.

Sonuç olarak, Böğrüdilik'te yaşayan Tatarlar'ın göç öncesi ve göç sonrası duygu durumları ezgilerinde farklılık yaratmamıştır. Bununla birlikte göç sonrası dönemde, ezgilerin Anadolu makamlarıyla da oluşturulduğu ve sözel çeşitliliğin arttığı tespit edilmiştir.

Şekil 5. İpek Aldım Çitenge Notası

Yöre
KONYA/ Cihanbeyli /
Böğürdelik
Kimden Alındığı
Seniyye UDMİR

İPEK ALDIM ÇİTENGE

Derleyen
İzanzüba KIRAN
05/07/2018
Notaya Alan
İzanzüba KIRAN
04/04/2018

♩ : 82



İpek aldım çitenge de
Yıl fır yıl fır iserge(y)
İndi ney haller iderge
Vakt gildi giderge

Şekil 6. Uçup Gilgen Kır Kazınının Notası

Yöre
KONYA/ Çihanbeyli /
Böğürdelik
Kimden Alındığı
Rahmetullah KURTARAN.

UÇUP GİLGEN KIR KAZININAN

Derleyen
İzanzüba KIRAN
05/07/2018
Notaya Alan
İzanzüba KIRAN
04/04/2018



U çup gil gen kır ka zın nan Si zi nın hal ni su ra dım
Biz nın el ler goy sı yıh da Q al ma zi di . m gü zım nıy



U çup gil gen kır ka zın nan Si zi nın hal ni su ra dım
Biz nın el ler goy sı yıh da Q al ma zi di . m gü zım nı



Koz say ra dı an la ma dım Mi nol di rıp yı la dım
U çup bar gan guş ar dın den E . . y der i dım sü zım nı



Koz say ra dı an la ma dım Mi nol di rıp yı la dım
U çup bar gan guş ar dın den E . . y der i dım sü zım nı

Uçup gilgen kır kazınının
Sızının halını suradım
Koz sayradı anlamadım
Min oldırıp yıladım

Biznin eller goysıyıda
(O)Almaz idim güzımını(y)
Uçup bargan guş ardinden
Ey der idim sü zımını

Şekil 7. Hani Bu Kızın Anası Notası 1. Sayfa

Yöre

KONYA / Cihanbeyli

Böğürdelik Köyü

Kimden Alındığı

Meftuha ÇETİN - Beyhan UĞUZ

Sermin ÖZBEK

HANI BU KIZIN ANASI
(Kına Havası)

Derleyen

İzanzüba KIRAN

2018

Notaya Alan

İzanzüba KIRAN

19/12/2019

Ha ni bu kı zı na na sı

E lin de mum lar ya na sı

Kı za na sı kız sız kal dı
Ge li nin giy di ği a la . s

Yük sek ev ler is sız kal dı
At la sa iğ ne ler bat ma . z

Ak ba kır lar su sız kal dı
E loğ lu lu Al lah' tan kork ma . z

Şekil 8. Hani Bu Kızın Anası Notası 2. Sayfa

Hani Bu Kızın Anası / (Kına Havası) / 2

10



Ha ni bu kı zı na na sı
Ha ni bu kı zı na na sı

11



E lin de mum lar ya na sı
E lin de mum lar ya na sı

Bağlantı

Hani bu kızın anası
Elinde mumlar yanası

-1-

Kız anası kızsız kaldı
Yüksek evler ıssız kaldı
Ak bakırlar susuz kaldı

Bağlantı

Hani bu kızın anası
Elinde mumlar yanası

-2-

Gelinin giydiği atlas
Atlasa iğneler batmaz
Eloğlu Allah'tan korkmaz

Bağlantı

Hani bu kızın anası
Elinde mumlar yanası

Şekil 9. Yisnekey Notası 1. Sayfa

Yöre
KONYA / Cihanbeyli
Boğrüdelik Köyü
Kimden Alındığı
Ercüment YILDIRIM

YİSNEKEY

Derleyen
İzandrüba KIRAN
26/10/2019
Notaya Alan
İzandrüba KIRAN
19/12/2019

4
8
11
15
18
22
25
29
32

Ka r yu mar lap niy ge at tın yis ne ke y
Te re ze den nik ka ra dın bal dı zım yal gı zım
Bi rat ma dın biş ni at tın yis ne ke y
Yeş yü re gim nik yak tın bal dı zım yal gı zım
U n a ya gın niy ge kek riş yis ne ke y
Al tın kat müş kat gan ga bal dı zım yal gı zım

Şekil. 10 Yisnekey Notası 2. Sayfa

Yisnekey / 2

36
U n par ma gın niy ge kek riy yis ne ke y

39
Sî ni iz lep yü rü gen ge bal dı zım yal gı zım

43

46

50
Ba l dız a luv ya zık diy ler yis ne ke y

53
E ben öl geç ya riy diy ler bal dı zım yal gı zım

- | | | | |
|-------------------|---|-----------------|---|
| Baldız : | Kar yuvarlap niye attın yisnekey | Baldız : | Kar yuvarlayıp niye attın enişteciğim |
| Yisnekey : | Terezeden nik karadın baldızım yalgızım | Enişte : | Terezeden nik karadın baldızım yalnızım |
| Baldız : | Bir atmadın bişni attın yisnekey | Baldız : | Bir atmadın beş attın enişteciğim |
| Yisnekey : | Yeş yüregim nik yaktın baldızım yalgızım | Enişte : | Genç yüregimi niye yaktın baldızım yalnızım |
| Baldız : | Un barmağın niye kekriy yisnekey | Baldız : | On parmağın niye eğri enişteciğim |
| Yisnekey : | Altın katmış katganga baldızım yalgızım | Enişte : | Altın yüzük taktığımdan baldızım yalnızım |
| Baldız : | Un ayagın niye kekriy yisnekey | Baldız : | On ayagın niye eğri enişteciğim |
| Yisnekey : | Sini izlep yürüğe baldızım yalgızım | Enişte : | Seni izleyip yürüttüğünden baldızım yalnızım |
| Baldız : | Baldız aluv yazık diyler yisnekey | Baldız : | Baldız almak günah derler enişteciğim |
| Yisnekey : | Eben ölgeç yariy diyler baldızım yalgızım | Enişte : | Ablan öldüğünde olur derler baldızım yalnızım |

KAYNAKÇA

- Çoban Öztürk, E. (2015). “Tarih, Travma ve Kimlik: Ermeni Diasporada Kimlik ve Kimliğin Yeni Nesillere Aktarımı” *Ermeni Araştırmaları Dergisi*, Sayı 52, 141-167.
- Demirbaş, A. (2015). *Ahıska Türklerinde Göç ve Müzikal Deneyimlerin Etkileşimi: Bursa Örneği*. (Yüksek Lisans Tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul.
- Güvenç, R. O. (1985). *Türklerde ve Dünyada Müzikle Ruhî Tedavinin Tarihçesi ve Günümüzdeki Durumu*. (Doktora Tezi). İstanbul Üniversitesi, İstanbul.
- Kalafat, Y. ve Güngör, B. (2011). *Türk Kültürlü Halklarda Türk-Tatar Halk İnançları*, Ankara: Berikan Yayınevi.
- Kalkan, M. (2014). “Türk-Moğol Kavimleri Arasında Tatarlar ve Menşei Meselesi” *Türk Kültürü*, Sayı 393, 11-18.
- Kırımlı, H. (1996). *Kırım Tatarlarında Milli Kimlik ve Milli Hareketler*, Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Mirzaoğlu, F. G. (2015). *Halk Türküleri*, (1. Baskı). Ankara: Akçağ Yayınevi.
- Ocaklı, A. (2003). Tatarlar ve Tataristan: Dünü, Bugünü, Yarını Sempozyumu, “İdil-Ural Bölgesinden Türkiye’ye Göçler ve Nedenleri (XIX.-XX. yy)”, İstanbul: Marmara Üniversitesi.
- Özbek, H. (2015). “Türk Müziği ve Terapideki Yeri: Bilimsel Perspektif” *Sağlık Düşüncesi ve Tıp Kültürü Dergisi*, Sayı 34, 100-103.
- Özbek, M. (2014). *Türk Halk Müziği El Kitabı I Terim Sözlüğü*, (2. Baskı). Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayını.
- Şen, N. (1996). *Cihanbeyli-Böğrüdelik Köyü Türküleri*. (Yüksek Lisans Tezi). Gazi Üniversitesi, Ankara.
- Vural, T. (2018). “Türkülerdeki Göç Algısı” *Hacettepe Üniversitesi Sahne ve Müzik-Eğitim Araştırma e-Dergisi*, Sayı 6, 1-12.
- Yaldız, F. (2013). “Diaspora Kavramı: Tarih, Gelişme ve Tartışmalar” *Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, Sayı 18, 289-318.
- Yıldırım, K. (2012). Tatar Adının Kökeni Üzerine. *Türkiyat Mecmuası*, 22 (2), 171-190.

İnternet Kaynakları

<https://cahitalptekin.wordpress.com/2009/07/23/ulkemizdeki-tatarlar-ve-kokenleri/> Erişim Tarihi: 15 Aralık 2019.

<http://tatarbogrudelik.blogspot.com/2009/08/sibiryadan-gocun-ozeti.html> Erişim Tarihi: 18 Mayıs 2019

GÜNEY AFRİKA'DA DİNÎ YAŞAMA DÂİR EZGİSEL RİTÜELLERİN GELİŞİM SÜRECİ: TEKBİR ÖRNEĞİ

The Development Process of Musical Rituals Related to Religious Life in South Africa: Tekbir Case

DOI NO: 10.36442/AMADER.2020.17 Mehmet Sait Halim GENÇOĞLU¹

Özet

İslâm Dîni, dünyanın çeşitli bölgelerinde kültür, mezhep, sosyal algı gibi nedenlerle birtakım farklılıklar arz ederek yaşanmaktadır. Fakat Güney Afrika'da yaşanan İslâm, sömürgeci-ayrımçı sistemin baskıcı uygulamaları dolayısıyla özgürce yaşanamamış ve bazı dînî ritüeller zorunlu olarak değiştirilerek, bir bakıma yumuşatılarak icrâ edilmiştir.

Bu çalışma; Güney Afrika'da İslâm Dîni'ni kabul etmiş halkların; dînî ritüellerini, özellikle mevlid, tekbir gibi ezgi içerikli duâlarını ayrımçı hükümetin anlayışına göre nasıl bir uyumlaştırma sürecine soktuğunu incelemektedir.

Çalışma; İslâmî müziğin Güney Afrika'daki gelişim ve değişim sürecini çeşitli yönleriyle tespit etmesi ve karşılaştırmaya imkân vermesi bakımından önemlidir.

Çalışmanın evreni İslâm dünyasının dînî ritüelleri iken, Güney Afrika Müslümanları'nın dînî-ezgisel duâlarının biri olan Tekbir, çalışmanın örneklemine ifâde etmektedir.

Çalışmada kullanılan yöntemler alan araştırması, kaynak tarama ve yarı yapılandırılmış kişisel görüşme gibi nitel yöntemlerdir.

Anahtar Kelimeler: *Dînî Müzik, Dînî Ritüeller, Müzik Kültürü, Müzikal Algı, Güney Afrika Müslümanları.*

Abstract

Islamic Religion is experienced in various parts of the world by offering some differences due to reasons such as culture, sect and social perception. However, Islam in South Africa could not be experienced freely due to the oppressive practices of the colonialist-discriminatory system, and some religious rituals were performed by changing and softening.

This study examines that peoples who have accepted the Islamic religion in South Africa how harmonized their religious rituals and especially melodic prayer such as mevlid and tekbir, according to the understanding of the discriminatory government.

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Ardahan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Türk Müziği Temel Bilimler Bölümü, mshgencoglu@gmail.com

The study is important in terms to allows comparison from various perspectives and determines the development and change process of Islamic music in South Africa.

While the universe of the study was the religious rituals of the Islamic world, Tekbir, one of the religious-melodic prayer of South African Muslims, expresses the sample of the study.

The methods used in the study are qualitative methods such as field research, resource search and semi-structured personal interview.

Keywords: *Religious Music, Religious Rituals, Music Culture, Musical Perception, Muslims in South Africa.*

GİRİŞ

İslâm dînî ve kültürü; özellikle Asya ve Afrika kıtalarında hâkim şekilde görülürken Avrupa, Amerika gibi kıtalarda ve ayrıca birçok ülkede de resmî olmamakla birlikte belli yoğunluklarla varlığını göstermektedir. Bunda büyük ölçüde, bir İslâm devleti olan ve 1517'den itibaren Yavuz Sultan Selim'le İslâm Hilâfeti'ni ele alan Osmanlı Devleti'nin birkaç kıtaya yayılan gücü ile dînî inanç ve kültür yönünde her topluma karşı gösterdiği hoşgörülü yaklaşımın etkisi vardır.

Öyle ki çeşitli devirlerde savaş ve zulüm altında olan Balkan halklarında olduğu gibi Osmanlı Devleti'nin koruyucu ve ayırım gözetmeyen tutumu, bu topluluklar arasında İslâm'a bağlılığı pekiştirmiş ve zaman içinde bazı gayrimüslimler dahi İslâm Dîni'ni seçmiş ve bu kültüre göre yaşamayı tercih etmiştir. Bu durum, çoğunluğu Müslüman olan Güney Afrika toplulukları açısından ise daha ziyâde dînî eğitim, kültür ve bilinç şeklinde vukû bulmuş, daha sonra bu topluluklar sömürge-kölelik kavramlarından algısal olarak uzaklaşarak insan hakları ve hümanizm fikriyle kendi coğrafyalarında İslâm dîni ve kültürünün muhâfazası yönünde kendilerini memur etmişlerdir.

Bu sûretle Osmanlı Devleti'yle ve dolayısıyla Türk-İslâm kültürüyle husûsî bir yakınlık içine giren Güney Afrika toplulukları, Osmanlı Devleti'ni ve Türk Milleti'ni dünya kamuoyuna karşı müdafaa etmiş hatta Millî Mücâdele Dönemi'nde Türk ordusuna destek olmak amacıyla -büyük fedâkârlık göstererek- Müslüman cemaatler arasında yardım toplama seferberliğine dahi girişmişlerdir.

Güney Afrika Müslümanları'nı; XVII. yüzyılda Hollanda sömürgesi olup Endonezya'nın Java ve Malay Adaları'ndan sürgün

gelen Müslümanlar ile XIX. yüzyılda İngilizler tarafından bölgeye getirilen Hindistan Müslümanları oluşturmaktadır.

Bugün bölge Müslümanları Güney Afrika'nın çeşitli bölgelerinde bulunmakla birlikte yoğun olarak Cape Town şehrinde, özellikle de bu şehrin Bokaap adlı mahallesinde yerleşmişlerdir. Bu mahalle; bölgede Müslüman mahallesi olarak bilinmektedir.

Bölgede yaptığımız incelemeler ve görüşmeler neticesinde vardığımız bilgiler şu eksendedir: Java ve Malay Müslümanları köle olarak getirildikleri Güney Afrika'da dînî vecibelerini ve ritüellerini sömürgeci düzenin baskıcı uygulamaları altında yaşamaya çalışmışlardır. Bu durum, aslında bölgeye köle olarak gelmemiş olan fakat dînlerinin İslâm olmasından ötürü Hindistan Müslümanları için de aynıdır.

Nitekim tüm bölge Müslümanları, bu dîn, renk ve ırk ayrımına dayanan baskıcı rejimin uygulamaları nedeniyle; ezan, mevlid, tekbir vb. gibi ibâdet esnasında veya özel dînî günlerde okunan ezgisel duâları, sömürgecilerce anlaşılmasa amacıyla Anadolu'da okunduğu şekilden farklı olarak bir şarkı veya ninni gibi seslendirmektedirler.

Cape Malay Müslümanları'nın mevlid törenleri ele alındığında ilk tören 1600 yıllarında bir kölenin evinde yapılmıştır. Cape Malayları'nın efendisi olan Hollandalı beyazlar bu Müslüman köleyi öldürmüş ve Mevlid törenlerini yasaklamışlar. Fakat Cape'deki Malaylı Müslümanlar bu geleneği günümüze kadar getirmeyi başarmışlardır. Java, Sumatra, Malezya, Singapur'dan XVII. yüzyılın ortalarında Hollandalılar tarafından köle olarak Güney Afrika'ya getirilen Cape Malayları, her türlü baskıya karşı başta dinleri olmak üzere gelenek ve kültürlerini korumayı başarmışlardır (Tıgılı, <http://www.gercekhyat.com.tr>)

Bu itibarla bugün örneğin Arabistan'da, İran'da veya Mısır'da okunan Segâh Tekbir'in Anadolu'da okunan tekbirden az ya da çok farklılık arz etmesi, bir üslûp veya yorumlama meselesi iken Güney Afrika Müslüman toplulukları açısından bu husus; burada hâkim olan sömürgeci rejimin baskıcı ve özgürlüğü kısıtlayan uygulamaları gibi bir sebebi de ihtivâ etmektedir.

Güney Afrika'da İslâmî Yaşam Ve Dînî-Ezgisel

Ritüeller

Güney Afrika'da İslâmî müziğin tarihi, esâsen İslâm'ın bölgeye gelişi kadar eskidir. İlk olarak Güney Afrika'ya, 1657 yılında Hollandalı sömürgeciler tarafından Endonezya'dan getirilen Müslüman köleler burada yetenekleri nisbetinde çeşitli işlerde çalıştırıldılar. İbâdet özgürlüğünün olmadığı Hollanda sömürgeciliği döneminde Ümit Burnu'nda toplu şarkı söylemiş gibi ilâhî söyleyen hatta Kuran okuyan Müslümanlar 25 Haziran 1804 yılında İngiliz işgaline kadar kendilerine özgü bir ezgisel ibâdet usûlü geliştirdiler (Richardson ve Turner, 2014: 176).

Güney Afrika'nın Cape Town şehrinin Bokaap mahallesinde bulunan Nûru'l İslâm Câmî'nin baş imamı Şeyh Şerac Johaar'ın bu husustaki ifâdeleri de yukarıdaki bilgileri destekler niteliktedir:

“Müziğin Müslüman toplumu içerisindeki gelişimi, Güney Afrika'da beyaz (Avrupalı) hakimiyeti döneminde ezilmiş toplumlar olan Malay ve Endonezya kökenli Müslümanlar'ın hayatının önemli bir kesitini oluşturur. 1652 yılında Güney Afrika toprakları, Hollandalı kumandan Jan Van Riebeeck liderliğinde Dutch Indian Company adlı korsan denizciler tarafından işgal edilmişti. Bu tarihten hemen sonra 1657'de Güney Afrika'ya Hollandalılar tarafından Cava Adaları ve Endonezya'dan getirilen Müslüman köleler, Cape Town bölgesine yerleştirildiler. Bu halkın ibâdet özgürlükleri olmadıkları için zamanla Müslüman halk, Cape Town'da dinlerini gizli yaşayarak fakat dejenere olmuş bir yapı içerisinde gizlice yaşadılar.

Bu gizli saklı yaşam tarzı, Müslümanlar'ı dinlerinden uzaklaştırmadı, bilakis din sayesinde halk gizlice kenetlenip sömürgeci Hollandalılar'ı protesto ettiler. Fakat İslâmî eğitim kurumlarının olmayışı Müslüman kesimde birkaç nesil sonra ciddî bir asimilasyona sebep oldu. Şeyh Yusuf ve Tuan Guru gibi büyük din liderlerimiz bu sancılı dönemde Müslümanlar'a, sömürge düzenine karşı savaşmayı öğrettiler.

İbâdet edilemediği için topluca müzik içerikli etkinliklerle ilâhî tarzında dualar okunuyordu. Bazı zamanlarda da kölelerin toplanıp kendi bölgelerinde eğlenmelerine izin veriliyordu. Bu gibi yollarla Müslümanlar bazı Kuran âyetlerini müziksel bir biçimde terennüm ederlerdi. Tabi söyleyiş düzenine (prozodi) uyulamadığı için yanlış ifâdeler ya da usulüne uygun olmayan seslendirmeler gelişmişti.

Hollanda işgalinden sonra ilâhî şeklinde söylenen müzik içerikli ibâdetler halkın en önemli moral bulduğu ve protesto olarak kendini ifâde ettiği bir yöntemdi.

Bu yarı dinsel yarı geleneksel ezgiler zamanla Cape Town Müslüman toplumunun kimliğinin bir parçası oldu” (Şeyh Şerac Johaar ile Kişisel Görüşme, 2017).

1804 yılından itibaren ibadet özgürlüğüne kavuşan Müslüman halk bölgede İslâmî enstitülerin olmaması sebebiyle İslam geleneğinden uzaklaşarak ezgisel bir ibadet geliştirmişlerdi. Güney Afrika'ya sürgün edilen ilk öncü Müslüman liderlerden Şeyh Makassarlı Yusuf'dan Tuan Guru'ya kadar İslâmî ibâdetin asimilasyona uğradığı Ümit Burnu havalisinde kırılma noktası, 1834 yılında Güney Afrika'da köleliğin kaldırılmasıdır (Gençoğlu, 2018a: 71).

Bu tarihten sonra özgür irâdeleriyle hacca gitmeye başlayan Müslümanlar, Mekke'de gördükleri ibâdet usul ve adetlerinin farklı olduğunu farkettiler. Güney Afrika Müslümanları'nın Osmanlı Devleti'yle münasebetleri de bu tarihten sonra başlar. O dönemde Osmanlı Devleti'nin bir vilayeti olan Hicaz bölgesinde Osmanlı idaresini gören Güney Afrika Müslümanları, hac dönüşünde dini vecibelerin Mekke'den farklılıklar içerdiğini kendi bölgelerindeki insanlara anlatmışlardı (Gençoğlu, 2018b: 311).

Nitekim o dönemde bölgede 4 yıl yaşayıp 1876 yılında hatıralarını kaleme alan Ömer Lütfü Efendi'nin gözlemlerinden de anlaşılacağı üzere Müslüman halkın “bazı batıl inançları, dinin bir gereği gibi belleyip” kabul etmiş olması, cemaatler arası çatışmalara kadar ilerlemiştir. 1862 yılında bölge halkının bu gibi İslâm'a aykırı davranışlarını ve muhtelif anlaşmazlıkları gidermek için Osmanlı Devleti tarafından Güney Afrika'ya gönderilen Müderris Seyyid Ebubekir Efendi de bu çatışmaları sonlandırmak ve halkı aydınlatmak için meşhur eseri Beyan-ud Din'de yerli halkı eğitmenin kaçınılmaz olduğunu kaydetmiştir (Brandel-Syrier, 1997: 32).

Cape Town Nûru'l İslâm Câmîi baş imamı Şeyh Şerac Johaar'a göre; diğer İslâm toplumlarında, meselâ Mekke'de, İstanbul'dan farklı olan dînî ezgilerin yapısı Güney Afrika halkı gibi sömürgecilikle yüzleşmiş ezilen toplumlarda karşılaşılabilecek bir durumdan ibâettir. Örneğin Güney Amerika'da siyâhî halkın içinden doğan ve gelişen protesto müziği veya caz müziği, Güney Afrika halkının toplumsal sorunlarına benzer güç yaşam koşullarının birer tezahürleridirler. Yani

Cape Town'daki câmîlerde okunan salâtın ezgi yapısının İstanbul câmîlerinde okunan salâttan farklı olmasının nedeni, bu gibi sosyal ihtiyâca dayalı olarak üretilen dışavurumlardır” (Şeyh Şerac Johaar ile Kişisel Görüşme, 2017).

Osmanlı Devleti tarafından Cape Town'a gönderilen İslâm âlimi Müderris Şeyh Ebubekir Efendi'nin torunu, emekli akademisyen Hişam Nimetullah Efendi ise bu konuyu şu şekilde izah etmektedir:

“Güney Afrika topraklarının 1807'de tamamen bir İngiliz sömürgesi haline geçmesiyle ibadet özgürlüğü serbest bırakılmıştı. Müslüman kesim artık gizlice ibadet etmek zorunda değildi. Bu dönemde yukarı Cape Town yani Bokaap bölgesinde ilk defa mescitler kurulmaya başlandı. İlginçti ki; yıllarca gizli olarak yapılan ibâdet şekilleri Güney Afrika Müslüman toplumunda bir İslâmî gelenek gibi benimsenmişti. Zamanla seyahat özgürlüğüne de kavuşan Müslüman halk, 1834'de köleliğin kaldırılmasıyla hacca gitmeye ve Mekke'de öğrendiklerini yerli halka anlatmaya başladılar. Bu dönemden sonra halk her ne kadar aydınlanmaya başladıysa da bu durum bir yandan Cape Town dînî liderleri arasında anlaşmazlıklara neden oldu. Örneğin Mekke'den gelen bir Cape Town'lı Müslüman, câmîde bu tür seslendirmeye ilâhî okunmadığını söylediğinde bunu duyan yerli imamlar bu yerli Müslümanı dinsiz olarak ilân etmişlerdi. Bu tür sorunlar zamanla daha ciddî bir hâle geldi. Nihâyetinde Osmanlı Halifesi yoluyla İstanbul'dan bir âlimin gönderilmesine karar verildi. Cape Town'a gelen Seyyid Ebubekir Efendi, buradaki hizmetleriyle bu çatışmalara son verdi” (Hişam Nimetullah Efendi ile Kişisel Görüşme, 2018).

Cape Town'daki Bokaap mahallesinde yaşayan bir Malay Müslüman vatandaşı olan Ismail Davids'in konuya dâir düşünceleri de bölgedeki dînî müziğin gelişim süreci bakımından karşılaştırmalı bilgiler içermektedir:

“Mekke yüzyıl önceye kadar Osmanlı toprağı idi. Mekke'deki hutbeler; İstanbul'da Halife'nin buyruğuna bağlı olarak okunurdu. Dolayısıyla dînî bir kontrol mekanizması mevcuttu. Güney Afrika'da İslâmî yaşamın mahiyeti; sömürge ve baskı döneminde, halkın bildiğı kadarıyla kendi dînini yaşamasından ibâret kalmıştır.

Bokaap'daki câmîlerde ezanın veya bazı duaların farklı bir şekilde söylenmesi; sömürgecilik döneminde zaten gizlice okunabilen duaların anlaşılmasında için şarkı gibi icrâ edilmesi gereğinden doğmuştur. Hatta Kelime-i Tevhîd'i (Lâilâheillâllah Muhammeden

Resûlallah) okurken bile Bokaap'daki müezzinler, Ümit Burnu'nda Şeyh Yusuf'lar'dan beri süregelen ezgisel yapıyı devam ettiriyorlar. Günümüzde birçok din âlimimiz olduğu hâlde sömürge dönemine dayanan bu ezgisel yapı gelenek olarak kalmıştır" (Ismail Davids ile Kişisel Görüşme, 2017).

Güney Afika'da dînî ritüeller sırasında seslendirilen mevlid, tekbir gibi dînî formların ezgilerinin farklı oluşu, herhangi bir mezhep ayrılığına da dayanmamaktadır. Zirâ genel olarak şâfilik mezhebine tâbi olan Cape Town'da yaşanan mezhep, Anadolu'daki şâflikten farklıdır. Bu itibarla Güney Afrika'da mevlid, tekbir gibi dînî ritüellerde seslendirilen ezgilerin farklı olmasının sebebi; uzun müddet sömürgecilik düzeniyle yönetilen bölge insanlarına ibâdet serbestliği tanınmaması, ibâdetlerin ancak baskıcı bir denetim mekanizması altında yapılabilmesi ve bölge halkının ibâdet esnasında güvenliklerini temin etmedeki çâreyi söz konusu dînî ezgileri değiştirmekte bulmasından ibârettir.

Öncelikle alelâde okumalar hâriç en meşhur şekliyle bir XVII. yüzyıl Osmanlı bestekârı Buhûrîzâde Mustafa İtrî'ye âit olan Segâh Tekbir'in bölgede bilinmesi ve okunması iki şekilde mümkün olabilir: İlk olarak uzun süre Osmanlı nüfûzunda olan Mekke'de dînî ortamlarda bu ezginin seslendirmesine bağlı olarak Güney Afrika'ya çeşitli şekillerde gelen Müslümanlar içinden bazı kimselerin de hac vb. sebeplerle Mekke'ye giderek öğrendiği bu ezgiyi Güney Afrika'da gittikleri yerlere taşıması olmaları muhtemeldir.

İkinci olarak İslâmî çatışmaları önlemek ve halkı aydınlatmak üzere Osmanlı Devleti tarafından Güney Afrika'ya gönderilen ve 1863 yılında Cape Town'a ulaşan Müderris Seyyid Ebu Bekir Efendi ve ondan sonra aynı görevi yürüten Müderris Mahmud Fakih Efendi gibi âlimlerin Segâh Tekbir'i, bölge halkına öğretmiş olması da bu dînî ezginin Güney Afrika'ya ulaşmasının olası nedenleri arasında sayılabilir.

Osmanlı Devleti'nin Halîfelik makamına sahip olması dolayısıyla Müslümanlar üzerindeki nüfûzu; örneğin Balkan Müslümanları'nın câmîlerinde okuduğu ezan, mevlid, salât-ı ümmîye, tekbir ezgilerinin Anadolu câmîlerindeki seslendirildiği gibi olmasının önemli bir nedenidir. Bununla birlikte Arap ülkeleri Müslümanları veya Hindistan vb. gibi Asya Müslümanları'nın dînî ezgileri Anadolu câmîleriyle tamamen aynı okumayıp yer yer farklı okumaları; bir üslûp özelliği olduğu gibi mezheplerin kendine özgü okuma geleneklerine de dayanır.

Ancak yukarıda vurgulandığı gibi Segâh Tekbir'in Güney Afrika halkı tarafından farklı ezgiyle seslendirilme nedeni; bir üslup veya okuma geleneğinden öte bölgede uzun süre hâkim olan sömürge rejiminin din özgürlüğünü kısıtlayan uygulamalarına karşı Müslüman halkın bulduğu bir yoldur.

Aşağıdaki nota görselleri; dînî ortamlarda dâimâ seslendirilen Buhûrîzâde Mustafa İtrî'ye âit olan Segâh Tekbir (Bk. Resim 1) ile Güney Afrika'da okunan tekbir ezgisini (Bk. Resim 2) karşılaştırma imkânı vermektedir.

Resim 1: Bestesi Buhûrîzâde Mustafa İtrî'ye Âit Segâh Makâmındaki Tekbir

Al lâ hu ek ber Al lâ hu ek ber
Lâ i lâ he il lâ la hü val lâ hu ek ber
Al lâ hu ek ber ve lil lâ hil hamd

(<https://www.youtube.com>)

**Resim 2: Güney Afrika Câmîlerinde ve Bölgedeki Diğer Dînî
Ortamlarda Seslendirilen Tekbir**

Al la hu ek ber Al la hu ek ber

Al la hu ek ber

Lâ i lâ he il lâ lah

Al la hu ek ber Al la hu ek ber ve lil lâ hil hamd

(<https://www.youtube.com>)

Güney Afrika’da icrâ edilen tekbinin nota görseline (Bk. Resim 2) bakıldığında; baştaki “Allahu Ekber” sözünden sonra ezginin tamamen değişiklik gösterdiği, ikinci ve üçüncü “Allahu Ekber” sözlerinin bir şarkıyı andırır şekilde melismatic bir nağmeyle söylendiği görülmektedir.

Bununla ilgili olarak Klâsik Mûsikî’de güfte seçiminde serbest bir sembolizm söz konusuyken Dînî Mûsikî daha sâde ve İslâmî içerikli ifâdelerden oluşmaktadır. Bunun gibi Dînî Mûsikî’nin icrâsı da sâde, abartıdan uzak, ses sahası bakımından nispeten kolay icrâ edilebilir niteliktedir (Çelik vd., 2017: 1).

SONUÇ

Dünyanın birkaç kıtasında ve birçok ülkesinde hâkim olan ve yaklaşık bir buçuk milyarı insanın dîni olan İslâm’a âit ritüeller, yaşanan bölgelere, bölgelerdeki halkların mezheplerine veya kültürel algısına göre tabii olarak küçük farklılıklar arz edebilmektedir.

Bununla birlikte Güney Afrika Müslümanları'nın dînî ortamlarda seslendirdiği mevlid, tekbir vb. gibi ezgisel ritüellerin şarkı veya ninni gibi okunması ise bu gibi nedenlerin ötesinde sömürgecilik ile yönetilen bu coğrafyadaki Müslümanlar'ın dînî özgürlüklerinin olmaması, baskıcı ve zorba uygulamalar dolayısıyla can güvenliklerini korumak için geliştirdikleri bir çâre veya yoldur.

Gerek bu çalışmayı hazırlarken yaptığımız okumalar gerekse bölgede yaptığımız incelemeler ve görüşmelerden edindiğimiz bilgiler, konunun bu ilginç yönünü ortaya çıkarmaktadır.

Osmanlı Devleti tarafından, dînî anlaşmazlıkları önlemek ve halkı bilgilendirmek için Güney Afrika'ya gönderilen Müderris Seyyid Ebubekir Efendi ve Müderris Mahmud Fakih Efendi gibi âlimlerin verdiği eğitimlerle dahi bu gibi farklı ritüeller değişmemiştir. Çünkü adı geçen âlimlerin döneminde de sömürgeciliğin baskıcı uygulamaları devam etmekteydi. 1994 yılında demokrasi sistemine geçen Güney Afrika, o döneme dek Apartheid (ayırıcı) Hükümetler'in zorbaca yaklaşımları dolayısıyla dinlerini dahi özgürce yaşayamamışlar, birçok defa ayırıcı zihniyetin ırkçı uygulamalarına mârûz kalmışlardır.

Günümüzde artık Güney Afrika halkı dînî özgürlüğüne kavuşmuş olmakla birlikte söz konusu dînî ritüellerdeki uygulamalar nesilden nesile ulaşmış bir gelenek hâline geldiğinden yine eskisi gibi birtakım farklılıklarla yaşanmaktadır.

KAYNAKÇA

- Çelik, A., Doğan, C. ve Gençoğlu, M. S. H. (2017), 2. Uluslararası İğdir Sempozyumu, Sözlü Bildiri, "Dînî Mûsikîde Ses Eğitimi", İğdir: İğdir Üniversitesi
- Gençoğlu, H. (2018a), Güney Afrika'da Zaman ve Mekân, İstanbul: Libra Yayınları
- Gençoğlu, H. (2018b), Ottoman Traces in Southern Africa (Güney Afrika'da Osmanlı İzleri), İstanbul: Libra Yayıncılık
- Richardson, J. T. ve Turner, B. S. (2014), The Sociology of Shari'a: Case Studies From Around the World (Şeriat Sosyolojisi: Tüm Dünyadan Örnek Olaylar), Switzerland: Springer Publishing
- Syrier Brandel, M. (1997), The Religious Duties of Islam as Taught by Abu Bakr Effendi (Ebu Bekir Efendi'nin Öğrettiği ve Anlattığı İslâm Dînî Görevleri), Leiden: Brill Academic Publisher

İnternet Kaynakları

<http://www.gercek hayat.com.tr/yazarlar/guney-afrikada-cape-malay-kulturu-ve-mevlid/> Erişim Tarihi: 12.10.2017

<https://www.youtube.com/watch?v=64PwfPjMspc> Erişim Tarihi: 03.02.2017

<https://www.youtube.com/watch?v=LYnXzvj-WGE> Erişim Tarihi: 03.02.2017

Kişisel Görüşmeler

Şeyh Şerac Johaar ile Kişisel Görüşme, Görüşme Tarihi: 4 Mart 2017

Hişam Nimetullah Efendi ile Kişisel Görüşme, Görüşme Tarihi: 14 Haziran 2018

Ismail Davids ile Kişisel Görüşme, Görüşme Tarihi: 6 Nisan 2017

**THE ANALYSIS OF REGARD DES ANGES COMPOSED BY
OLIVIER MESSIAEN**

**Olivier Messiaen Tarafından Bestelenen Meleklerle Bakış'ın
Analizi**

DOI NO: 10.36442/AMADER.2020.18

Çağdaş SOYLAR¹

Abstract

*The purpose of this study is to demonstrate Olivier Messiaen's musical language as applied to his piano music. It also provides a picture of how he combined his unique compositional technique with his strong Catholic faith and presented them in his composition. The research materials have been gathered from published secondary sources and from direct performance of the music. General biographical articles about Messiaen's life have been researched to emphasize significant events of his life that are directly reflected in his music. Also, the background of *Vingt Regards Sur l'Enfant- Jésus* (Twenty Gazes upon the Infant Jesus) has been studied to find out how the analyzed work is related to the entire cycle. A formal breakdown of the piece (modes of the limited transposition, themes of the *Vingt Regards*, rhythmic and harmonic structures etc.) has been made to understand how the musical language and rhythmic structure interact to generate tonal progression and formal structure, how the piece relate to the title, and how the piece relate to the religious and mystical views of the entire cycle and his general musical output.*

Keywords: *Vingt Regards, Modes of Limited Transposition, Rhythmic Structure, Harmonic Structure.*

Özet

*Bu çalışmanın amacı, Olivier Messiaen'in piyano eserlerinde kullandığı müzik dilini ifade etmektir. Aynı zamanda, Messiaen'in özgün beste tekniğini güçlü katolik inancı ile birleştirip eserlerine nasıl yansıttığını göstermektedir. Araştırma verileri, yayınlanmış kaynaklardan ve bestecinin çalınan eserlerinden toplanmıştır. Messiaen'in müziğini doğrudan etkileyen önemli olayları vurgulamak için, hayatı hakkında yazılmış genel biyografik makaleler araştırılmıştır. Ayrıca, analizi yapılmış olan No: XIV, *Regard des Anges* adlı bölümün, eserin bütünü ile olan ilişkisini anlamak için *Vingt**

¹ Dr., Pianist and Author, Pennsylvania State University School of Music, soylarc@yahoo.com

* This article is prepared from the doctoral dissertation, *The Musical Language of Messiaen's Vingt Regards Sur l'Enfant- Jésus, No: XIX: Je dors, mais mon cœur veille, No: XIV Regard Des Anges*, by Çağdaş Soy lar at Yaş ar University Faculty of Art and Design, Music Department. Also, this dissertation got published into book under the title of "Messiaen's Musical Language on the Holy Child" by Wipf and Stock Publishers in the United States, on October 26, 2018.

Regards Sur l'Enfant- Jésus hakkında geniş bir araştırma yapılmıştır. Bölümün müzik dilinin ve ritmik yapısının birbirleri ile bağlantı kurarak yarattığı tonal geçiş ve biçimsel yapıyı, içeriğinin ismi ile olan ilişkisini, eserin dinsel ve mistik tarafı ile olan bağı ve bestecinin genel müzik görüşü ile olan ilişkisini anlamak için bölüm parçalara ayrılıp incelenmiştir (Sınırlı transpozisyon modları, Vingt Regards`ın temaları, ritmik ve armonik yapısı vs.).

Anahtar Kelimeler: *Vingt Regards, Sınırlı Transpozisyon Modları, Ritmik Yapı, Armonik Yapı.*

INTRODUCTION

Olivier Messiaen was a prominent twentieth-century French composer whose works are widely researched and frequently performed. His unique musical language includes highly complicated concepts that are derived from a variety of sources. Greek rhythms, Hindu rhythms, and bird calls influenced him deeply; his Catholic faith, however, had the greatest impact on his compositions. This study demonstrates how Messiaen combined his unique compositional technique with his strong faith and presented them in his compositions. It gives a detailed analysis of *Regards Des Anges* (Gaze of the Angels), a religiously motivated piece from *Vingt Regards Sur l'Enfant- Jésus*, to explore how Messiaen integrates the Christian theology into his musical language.

Regard Des Anges, a celebration representing the angels beholding the birth of Jesus Christ, presents diverse pitch collections, musical textures, and rhythmic structures. Different pitch collections have a symbolic meaning for Messiaen. It is fascinating to find out how the subject of the piece is articulated in the change of pitch collections and rhythmic structures, as well as how the changes of musical language through the use of the different pitch collections generate the formal structure that is related to the biblical source.

As one of the most influential teachers of the twentieth-century, Messiaen provided many materials-such as books, programme notes, and interviews-to help future generations understand his compositional technique. These sources are of tremendous help in understanding his religious ideology, his musical language, and the performance of his music.

Messiaen's Life

Olivier Messiaen, French composer, organist, ornithologist and teacher, was born on December 10th, 1908 in Avignon, and died on April 27th, 1992, in Paris. A child prodigy, Messiaen began composing at the age of eight. He studied the piano during his childhood with Gontran Arcouët and Robert Lortart, and studied harmony with Jehan de Gibon. In 1919, he enrolled in the Paris Conservatory where he studied the organ with Marcel Dupré, one of the greatest organists of all time. He left the conservatory in 1931, however, and started working as an organist in the Church of *La Sainte Trinité*, where he held that position until his death. Messiaen also taught at the *École Normale de Musique* and at the *Schola Cantorum*.

At the outbreak of World War II, Messiaen was enlisted in the army. Shortly after that, he was taken prisoner by Germans at Görlitz in Silesia and spent the following years (1940 – 1941) in a prisoner of war camp. Here, he composed his major work, *Quartet for the End of Time*. The work was composed for himself to perform at the piano and for a violinist, a cellist, and a clarinetist who were also prisoners. They performed their first concert at the camp in the winter of 1941. In the same year, Messiaen was released from the camp. After the war, he started teaching harmony at the Paris Conservatory. Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, and George Benjamin were his most notable students. In 1966, he became professor of harmony at the Paris Conservatory and retained the position until his retirement in 1978. He died in his sleep on April 27, 1992 in Paris at the age of 83 (Dingle, 2007).

Messiaen's Catholic faith had the greatest influence on his musical achievements. He always stated that he was born a believer and devoted himself almost exclusively to his religion using the Bible symbols frequently in his compositions to express his love to Jesus Christ (Dingle, 2007).

Messiaen was also an ornithologist spending a lot of time in France and abroad transcribing different bird calls. This was an instinctive passion of his which he did for his personal joy. He put both rhythm and melody of the bird calls in writing. In France, he could recognize fifty species by their songs; throughout Europe, he could recognize five hundred others. He composed three masterpieces: *Oiseaux Exotiques* (1955-56) for winds and percussion, *Catalogue d'Oiseaux* (1956-57) for solo piano, and *Chronochromie* (1959-60) for large orchestra.

Background of the *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus*

The *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus* (Twenty Gazes upon the Infant Jesus), composed in 1944 is a masterpiece. The cycle is a good example of Messiaen's devotion to the Catholic faith as it contains many theological elements and is also considered one of the most remarkable solo piano works of the twentieth-century.

Messiaen subdivides *Twenty Gazes upon the Infant Jesus* into four groups of five pieces according to their title descriptions. The first group addresses God, the Father, while the second group addresses God, the Son, and the third group addresses God, the Holy Spirit. The fourth group again addresses God, the Son.

Messiaen uses three cyclical themes throughout the work. They are the *Thème de Dieu* (Theme of God), the *Thème de l'étoile et de la Croix* (Theme of the Star and the Cross), and the *Thème d'accords* (Theme of Chords). The most important theme of the cycle is the "God Theme," which is first heard in the initial movement, "*Regard du Père*" (Gaze of the Father). This theme also appears in incomplete forms, in the sixth, tenth, eleventh and the fifteenth movements.

The second theme, "Theme of the Star and the Cross," is presented in the second movement, *Regard de l'étoile* (Gaze of the Star), and the seventh movement, *Regard de la Croix* (Gaze of the Cross). This is a slow theme and consists of small range of intervals representing two significant events in the life of Christ. The first is the lighting of the way for the Magi to find the infant Jesus while the second represents the crucifixion.

The third theme, the *Thème d'accords* "Theme of Chords," a four-chord progression, first appears in the sixth movement, *Par Lui tout a été fait* (Through Him everything was made). This theme does not contain any religious references.

Many Biblical references are made in the music, in the movement titles, and in the pre-movement descriptions (Burger, 2009: 47). The description of the first movement, *Regard du Père* (The gaze of the Father), comes from the New Testament "This is My beloved Son, in whom I am well-pleased" (Matt 3: 17). This pronouncement comes directly after the events described in the previous verse which states, "After being baptized, Jesus came up immediately from the water; and behold, the heavens were opened, and he saw the Spirit of God descending as a dove and lighting on Him" (Matt 3:16).

Movement six, *Par Lui tout a été fait* (Through Him everything was made), refers to John 1:1–3, with the third verse being the primary source “In the beginning was the Word, and the Word was with God, and the Word was God. He was in the beginning with God. All things came into being through him, and without him not one thing came into being.”

Movement eight, *Regard des hauteurs* (Gaze of the heights), comes from the Christmas story and Luke : “Glory to God in the highest heaven, and on earth peace among those whom he favors!” (Luke 2:14).

Biblical numerology seems to play a symbolic role in the *Vingt Regards*. There are several examples of this relationship in the work. For example, movement one, *Regard du Père*, is related to number 1 which is “the number of unity” and evidently represents God-the Father (Bullinger, 1998: 51).

Also, the multiple two is a significant factor in the numbering of the sixth movement and the twelfth movement as creation was completed in six days. In the *Vingt Regards*, this multiple creates a relationship between those movements as both movements deal with the concept of creation.

The seventh movement is dedicated to the Cross because number seven represents the spiritual perfection. As Jesus Christ sacrificed himself to take away the sins of the world in order to redeem humanity, movement seven is connected to the spiritual perfection which was provided by Jesus Christ through Cross (Bullinger, 1998: 23).

Messiaen provides title descriptions for each of the *Vingt Regards*. The comments shown below are taken from the score and translated by Dennis Vannier (Voglar, <http://www.fearnomusic.org>). They appear in the following order:

I. *Regard du Père* (Gaze of the Father)

Complete phrase on the Theme of God.

And God said: “This is my beloved Son, in whom I am well pleased ...”

II. *Regard de l'étoile* (Gaze of the star)

Theme of the star and the Cross.

Jolt of grace ... The star shines naïvely, surmounted by a cross
...

III. *L'échange* (The exchange)

Descent in a trail of light, ascent in a spiral; awesome human-divine communion; God becomes man so that we may become gods ...

God is the motif of alternating thirds: that which does not change, that which is small. Man is the remaining fragments, which grow and grow and become huge, following a process of development I call “asymmetrical swelling.”

IV. *Regard de la Vierge* (Gaze of the Blessed Virgin)

Innocence and tenderness ... The woman of Purity, the woman of the Magnificat, the Blessed Virgin contemplates her Child ...

I have tried to express purity in music: this requires a certain degree of strength—coupled with much naïveté and childlike gentleness ...

V. *Regard du Fils sur le Fils* (Gaze of the Son upon the Son)

Mystery, rays of light through the night—refraction of joy, the birds of silence—the person of the Word in a human nature—marriage of the human and divine natures of Jesus Christ ...

This represents, of course, the Son-Word contemplating the Son-Child-Jesus. Three sonorities, three modes, three rhythms, three superimposed tunes. “Theme of God” and rhythmic canon through the addition of a dotted note. Joy is represented by birdsongs.

VI. *Par Lui tout a été fait* (Through Him everything was made)

Multiplicity of spaces and times; galaxies, photons, reverse spirals, inverted thunderbolts; through “Him” (the Word) everything was made ... in an instant, creation reveals the luminous shadow of its Word ...

This is a figure in which the subject is never repeated: as early as the second entrance, it changes rhythm and register. Notice the divertimento during which the upper voice expresses the subject as a non-retrograde rhythm, and where the fortissimo bass repeats a fragment of that subject in asymmetrical swellings. The middle incorporates very short and very long values (representing the infinitely small and infinitely large). Then, retrograde reprise of the fugue, like a crayfish. Mysterious stretta. Fortissimo theme of God: victorious

presence, the face of God behind the flames and turmoil. Creation reprises and sings the theme of God as a chordal canon.

VII. *Regard de la Croix* (Gaze of the Cross)

Theme of the star and the Cross.

The Cross said to him: you shall be priest in my arms ...

VIII. *Regard des hauteurs* (Gaze of the heights)

Glory in the heights ... the heights descend upon the manger like the song of a lark ... Birdsongs: nightingales, thrushes, warblers, chaffinches, goldfinches, warblers, serins, and mostly larks.

IX. *Regard du Temps* (Gaze of time)

Mystery of the plenitude of time; Time sees within itself the birth of He who is eternal ...

This theme is short, cold, strange, like de Chirico's egglike heads; rhythmic canon.

X. *Regard de l'Esprit de joie* (Gaze of the Spirit of joy)

Vehement dance, drunken horn-like tonalities, transport of the Holy Spirit ... the joy of God's love in the soul of Jesus Christ ...

—I have always been struck by the fact that God is happy—and that His continual and ineffable joy inhabited the soul of Christ. Joy is, for me, a transport, an intoxication in the maddest sense.

—Form:

Oriental dance in the extreme-low range, in unequal neumes, like plainchant. First development on the "theme of joy." Asymmetrical swelling. Three hunting-tune-like variations. Second development on the "theme of joy" and "theme of God." Then, reprise of the Oriental dance, with the extreme-low and extreme-high ranges together. Coda on the "theme of joy."

XI. *Première communion de la Vierge* (First communion of the Blessed Virgin)

A tableau in which the Blessed Virgin is shown kneeling, bent forward in the night—a luminous halo surrounds her form. Her eyes shut, she worships the fruit hidden within herself. This scene takes place between the Annunciation and the Nativity: it is the first and greatest of communions.

Theme of God, soft volutes, stalactites, and interior embrace. Recall of the theme of the “Virgin and Child” in my “Nativity.” Ever more enthusiastic Magnificat. Special chords with pulsations in the low register, representing the heart of the beating Child within his mothers’ breast. The theme of God vanishes.

-After the Annunciation, the Virgin Mary worships Jesus within herself ... my God, my Son, my Magnificat!-my love without voice ...

XII. *La parole toute puissante* (The all-powerful Word)

Monody with pulsations in the low register.

This child is the Word, which sustains all things though the power of its voice ...

XIII. *Noël* (Christmas)

Carillon—the bells of Christmas sing with us the sweet names of Jesus, Mary, Joseph ...

XIV. *Regard des Anges* (Gaze of the Angels)

Shimmering, percussion; powerful breaths sounding immense trombones; thy servants are flames of fire ...—and then, the songs of birds drinking azure—and the angels are amazed: for God has joined, not with them, but with the human race ...

In the first three stanzas: flames, rhythmic canon, and breaking up of the chordal theme.

Fourth stanza: birdsongs. Fifth stanza: the angels are amazed.

XV. *Le baiser de l’Enfant Jésus* (The kiss of the Child Jesus)

At every communion, the Child Jesus sleeps beside us near the door; He then opens it upon a garden and throws Himself in the light to embrace us ...

Theme of God in the style of a lullaby. Sleep-the garden-arms extended toward love -the kiss-the shadow of the kiss. An etching furnished my inspiration for this movement: it showed the Child Jesus leaving the arms of His mother to kiss little sister Thérèse. All this is symbolic of communion, of divine love. One must love in order to love that picture and this music, which aims to be as soft as the heart of heaven; there is nothing else.

XVI. *Regard des prophètes, des bergers et des Mages* (Gaze of the prophets, the shepherds, and the magi)

Exotic music—tom-toms and hautboys, huge and reedy consort

...

XVII. *Regard du silence* (Gaze of silence)

Silence in the palm of the hand, inverted rainbow ... Every silence in the manger reveals music and color that are the mysteries of Jesus Christ ...

Polymodality, rhythmic canon through the addition of a dotted note, special chords, “theme of chords.” The entire piece is intricately chiseled, for a piano work. Ending: alternating chords, multicolored and impalpable music, like confetti, light gemstones, and colliding reflections.

XVIII. *Regard de l’Onction terrible* (Gaze of the awesome anointing)

The Word assumes its human nature; awesome Majesty adopts Jesus’s flesh ...

—An ancient tapestry depicts the Word of God as combat, with Christ astride a charger: one sees only His two hands clasping the hilt of a sword, which He brandishes through a cloud of lightning bolts. That image influenced me. In the introduction and the coda, gradually slowing notes are superimposed on gradually accelerating notes, and vice versa.

XIX. *Je dors, mais mon coeur veille* (I sleep, but my heart waketh)

A love poem, dialog of mystical love. Rests play and important part.

It is not the angel’s bow that smiles down on us,—it is sleeping Jesus, who loves us on His Sunday and grants us oblivion ...

XX. *Regard de l’Eglise d’amour* (Gaze of the Church of love)

Grace makes us love God as He loves Himself; after the rays of night and the spirals of distress, here are the bells, the glory, and the loving kiss ... The full passion of our arms embracing the Invisible ...

—Form (the development precedes the exposition):

Development:

First theme in a nonretrograde rhythm, amplified to the right and left; that theme is interrupted by inverted fireworks. Then, three recalls of the “theme of God” separated by asymmetrical swellings. The third theme is melodic. It is followed by the first theme with fireworks and more asymmetrical swelling. Finally, ringing of bells, forming a dominant pedal and recalling the chords of the preceding movements.

Exposition:

Complete phrase on the “theme of God”, as a glorious fanfare. Long coda on the “theme of God”— triumph of love and joy, tears of joy.

The Analysis of *Regard Des Anges*

Below is the title description of the movement:

Shimmering, percussion; powerful breaths sounding immense trombones; thy servants are flames of fire ... —and then, the songs of birds drinking azure—and the angels are amazed: for God has joined, not with them, but with the human race ...

In the first three stanzas: flames, rhythmic canon, and breaking up of the chordal theme.

Fourth stanza: birdsongs. Fifth stanza: the angels are amazed.

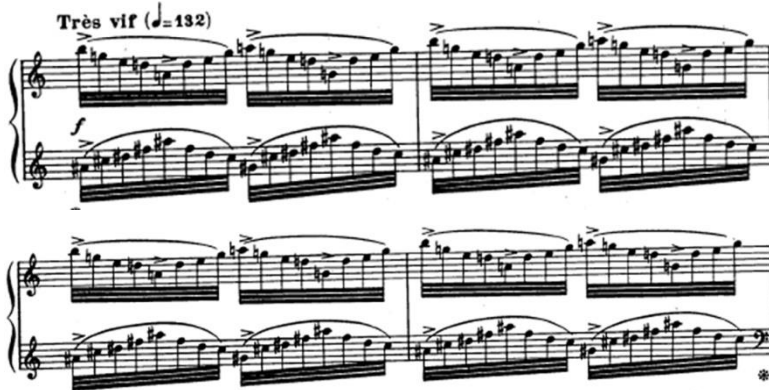
Regard des Anges is about the decision of God becoming human. It is about the angels beholding the birth of Jesus Christ. The form of the piece can be represented in the following manner: Section A (mm. 1–18), Section A' (mm. 19–43), Section A" (mm. 44–77), Section B (mm. 78–133) and Coda (mm. 134–156).

Section A is joyful in character and is represented by flames of fire. The sound of the trombone represents the celebration of Jesus Christ's arrival in human form and includes rhythmic canon and a fragmented chordal theme.

The most important feature of Messiaen's compositional technique is a group of modes known as the modes of limited transposition. These constitute a system of seven symmetrical modes having limited number of transpositions before they replicate themselves. In other words, a mode can only be transposed a limited number of times before replicating itself in its original state. The

opening of *Regard des Anges* (mm. 1–4) are derived directly from the second transposition of mode 7 [C#-D-D#-E-F#-G-G#-A-A#-B].

Figure 1. (mm. 1–4)



1947 by Durand S.A. Editions Musicales, Paris

The alternate notes of the complete texture (left-hand and right-hand) outline a ten-note segment of the perfect fifth cycle [G-D-A-E-B-F#-C#-G#-D#-A#] breaking up mode 7 into its perfect fifth components. This cyclic aspect is confirmed by its transformation into vertical representations in the first and second chords of measure (m. 5) [Bb-Eb/G#-C#/G-C/F#-B] and in the subsequent measure (m. 6) [E-B/D-A/A-E/D-A/C-G/G-D]. In these same measures, the perfect fifth aspect continues to exist in the left hand, however, octatonic pitch collections are introduced for the first time [B-D-F#-E#/G#-B#-F#/F#-A#-E] in the right hand. Here, the *Thème d'accords* (mm. 5–6) with its customary added values, unfolds. The three standard models of the octatonic scale are based on the tone-semitone pattern and are therefore the following: Octatonic-O (C-D-Eb-F-F#-G#-A-B-C), Octatonic-1 (C#-D#-E-F#-G-A-Bb-C-C#), and Octatonic-2 (D-E-F-G-Ab-Bb-B-C#-D).

Figure 2. (mm. 5–6)

Modéré (♩=138)

(Thème d'accords) *Ped.* *Ped.* *

1947 by Durand S.A. Editions Musicales, Paris

The trombones are introduced (m. 9) and follow one another in a strict rhythmic canon.

Figure 3. (mm. 8–17)

16^a (Canon rythmique) *marcato*
f
16^a bassa *
8
fff (Trombones)
8
(simile) (Fractionnement du thème d'accords)
etc.

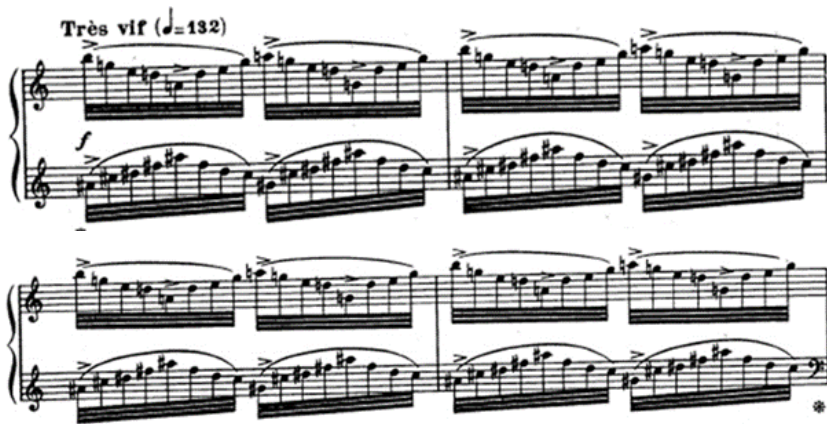
1947 by Durand S.A. Editions Musicales, Paris

In this rhythmic canon, one can derive augmented and diminished rhythms, rhythmic pedals, added values and non-retrogradable rhythms. Different sonorities and rhythmic structures are used to introduce new themes or ideas throughout the piece. The added value in the *Thème d'accords* together with the rhythmic canon of the trombones are the only two rhythmic devices used to identify the themes themselves.

The octatonic aspect of the passage emerges and is confirmed by the tritones [Bb-E/C#-G] derived from the octatonic scale (mm. 7–13).

The texture that follows is clearly divided into octatonic and perfect fifth cyclic segments. The left hand consists of two different octatonic collections, (mm. 14–15) is an octatonic 2 collection [B-D-F-E] and (mm. 16–17–18) is octatonic 0 [A-C-G#-Eb-B-D]. Above these, the right hand continues to unfold perfect fifths horizontally. This is followed by the repetition of the first four measures which forms section A' (mm. 19–22).

Figure 4. (mm.19–22)



1947 by Durand S.A. Editions Musicales, Paris

Unlike section A, A' is followed by a new motive that explores octatonic, cyclic and whole-tone formations (mm. 23–24), where [Ab-C-D-Gb] is octatonic 0, [A-E-B] are perfect fifths, [Eb-F-Db-G] is whole-tone 1 and [G-F#-C-A#-E] is octatonic 1.

Figure 5. (mm. 23–24)

1947 by Durand S.A. Editions Musicales, Paris

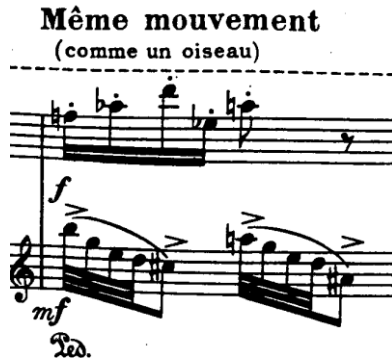
Immediately following this motive, the *Modere* part of Section A is repeated with a small extension (m. 44). A similar thing happens with the repetition of A as A" with increasingly larger extension. These extensions, however, are not significant in presenting new pitch collections (mm. 48–77).

Figure 6. (mm. 44–47)

1947 by Durand S.A. Editions Musicales, Paris

Section B (mm. 78–133) is called “*comme un oiseau*” which means “like a bird.” This section is a close imitation of the birds one finds in his bird song collections and contains all the pitch collections used in the first three sections of the piece.

Figure 7. (m. 78)



1947 by Durand S.A. Editions Musicales, Paris

In the Coda, (mm. 134–156) the emphasis is purely on the octatonic collections where all three octatonic scales are represented in alternating measures, for example, (mm. 138–139–140).

Figure 8. (mm. 135–136–137–138– 139–140)



Modes seem to represent the human aspect of existence because they are made up of unequal parts. The cycles, being made up of equal and repeating intervals, seem to represent something quite different. Quite possibly, the universal. In the cases of both pieces, the type of pitch construction the composer uses in different sections symbolizes the ideas put forward in the descriptions at the beginning of the pieces. They are also in part responsible for the formal definition of the pieces.

Regard des Anges shows various features of his composition style, such as rhythmic augmentations and diminutions and non-retrogradable rhythms as well as rhythmic pedals.

An example of exact rhythmic augmentation is present in the *Thème d'accords* (m. 6) with third and fourth chords are augmentations of those that came before.

Figure 9. (m. 6)



1947 by Durand S.A. Editions Musicales, Paris

A non-retrogradable rhythmic structure occurs in Section A (m. 32) where the rhythmic sequence is palindromic. Olivier Messiaen gives a clear explanation of what non-retrogradable rhythms are: “Whether one reads them from right to left or from left to right, the order of their values remains the same” (Messiaen & Satterfield, 2007: 20). He was deeply interested in non-retrogradable rhythms because the music rhythmically returns to its starting point. The use of non-retrogradable rhythms suggests Messiaen’s desire to return to God. This motion is directly suggested in the Bible: “And the dust returns to the earth as it was, and the spirit returns to God who gave it” (Eccl 12:7).

Section A (mm. 1–18) consists of perfect fifth cycles and octatonic collections. Section A' (mm. 19–43) consists of cyclic, octatonic and whole-tone collections. Section A" (mm. 44–77) consists of the same collections found in A'. Section B (mm. 78–133) returns to the cyclic and octatonic collections the latter become the exclusive collections of the Coda (mm. 134–156).

CONCLUSION

Regard des Anges deals with an interesting subject that is articulated in the change of pitch collections and rhythmic structures. For example, as already explained, the word “shimmering” at the beginning of the first stanza is given by the first four measures with the presentation of mode 7. Being presented by alternating perfect fifths, another universal concept is articulated by equal intervals. Because alternating fifths cannot be derived from the octatonic sequence, Messiaen uses mode 7 which is not only presented as a mode, but it is also presented as a perfect fifth cycle that articulates the universality of the concept of shimmering. Because of its unique structure, mode 7 can

also be used to represent Godly and heavenly ideas. Another reason why he presents shimmering by mode 7 is that both universal and the person who is observing the universal are present. In so doing, Messiaen ascribes two different meanings to mode 7, one universal and one human.

Thème d'accords includes both the octatonic scale and perfect fifths. The stanza “the powerful breaths sounding immense trombones” are presented by the rhythmic canons. The breaths are all made up by tritones. The breaths, the canons, start right after each other and continue in the same way until the trombones are brought in. The trombones are presented in the bass by octatonic scales which are against the perfect fifths of the breaths. Fire, a universal concept, is articulated by perfect fifths whereas the servants are articulated by the octatonic collections.

Section B is related to the stanza “then the song of birds, drinking azure.” In this section, mode 7 which is asymmetrical in structure, represents earthly things. However, there are no longer perfect fifth cycles appearing in the music. At this point, Messiaen no longer uses perfect fifths because these are representative of the universal.

The coda stanza “Angels are amazed. God joins them with the human race” is primarily made up of the octatonic collections and represents the amazement of the angels as well as the fact that God joins humanity.

While using an extra-musical source as a program for musical composition is nothing new, the manner in which Messiaen uses different pitch collections and special rhythms to represent unique concepts is highly sophisticated. The complex pitch relations generated by the simultaneous use of different pitch collections and their derivatives articulate several things. They not only reflect the literal meaning of the title (word painting) but articulate a progression and amalgamation of literal and abstract concepts that follow one another in simultaneously generating both a literal history and the musical progression and the formal structure of the piece (Soylar, 2018: 44).

REFERENCES

- Bullinger, E. W. (1988). *Number in Scripture: Its Supernatural Design and Spiritual Significance*. Grand Rapids, Mich: Kregel.
- Burger, C. P. (2009). *Olivier Messiaen's Vingt Regards sur l'enfant-Jesus: Analytical, Religious and Literary Considerations*. (DMA Dissertation). University of Texas at Austin.
- Dingle, C. P. (2007). *The Life of Messiaen*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Fear No Music, & Voglar, I. (2008). *Olivier Messiaen Comments on the Vingt Regards*. (Accessed, April 14, 2016).
- Messiaen, O., & Satterfield, J. (2007). *The Technique of My Musical Language: Text with Musical Examples*. Paris: Alphonse Leduc.
- Soylar, C. (2018). *Messiaen's Musical Musical Language on the Holy Child*. Wipf and Stock Publishers.

İnternet Kaynakçası

http://www.fearnomusic.org/assets/programs/FNM2008-09_program2.pdf

**FOLKLORİK ARAP MUSİKİSİNİN CEZBEDEN SADELİĞİ:
KÖRFEZ ARAPLARININ ŞEYLELERİ (شيلات خليجية)**

**Charming Simplicity of Arabic Folkloric Music: Shalas of Gulf
Arabs**

DOI NO: 10.36442/AMADER.2020.19

Adnan ARSLAN¹

Özet

Duygularla yoğrulmuş insan fitratına hitap ederek onu kendine cezbeden pek çok unsur varlık âlemini süslemektedir. Kimi zaman bu unsurlar bazı nesnelere yoğunlaşmaktadır. Bir gülde, güzel görünüm ve hoş koku bir arada ahenkle duyguları cezbederken bir bülbülde ise ses güzelliği öne çıkmaktadır. Yaratıcı adeta varlık üzerine kendi cemalinin tecellilerini farklı renk ve tonlarda serpiştirmiştir. Bu güzelliklerden biri de şüphesiz sesler üzerinde tezahür etmektedir. İnsanın duygularını belki de en hızlı taraba getiren güzel nağmelerdir. Sesler âleminde serpiştirilmiş güzelliği en berrak bir şekilde yansıtabilme melekesine musiki denilmektedir. Bu makale son yıllarda özellikle Körfez Arap ülkelerinde revaç bulan folklorik “şeyle” müziklerinin tanıtımını yapacaktır. Şeyleler Arap şüirlerinin nağmeli ancak enstrüman olmadan söylenmiş halidir. Dinleyici psikolojisi üzerinde dinlendirici etkisi ve çoğu zaman hareketli temposu ile özellikle genç kesimler tarafından ilgiyle dinlenmektedir. Giriş kısmında bu tür parçalara gösterilen ilginin “sade” olduğu düşüncesine değinilecektir. Sonrasında şeylelerin müzikal özellikleri hakkında bilgi verilecek ve şeylelerin ortaya çıkışını hazırlayan muhtemel etkenler ele alınacaktır. Çalışmada sıklıkla video paylaşım sitelerinde yayımlanan şeyle örneklerine atıfta bulunulacaktır.

Anahtar Kelimeler: Arap Dili ve Belâgatı, Folklor, Müzik, Şeyle, Körfez.

Abstract

Many elements that attract him to you by addressing the human made by emotions, adorns the universe of beings. Sometimes these elements are concentrated on some objects. In a rose, beautiful appearance and pleasant fragrance attract the feelings of harmony together, while in a nightingale the sound beauty stands out. The creature has sprinkled its manifestations on the existence in different colors and tones. One of these beauties is undoubtedly manifested on the voices. Perhaps the most beautiful way of bringing the emotions of the person to the fastest. It is called the music of the angel of being able to reflect the beauty in the clearest way. This article will introduce the folkloric music that is popular in the Gulf Arab countries in recent years. Shalas are the words of Arabic poems, but not without instruments. With its

¹ Doç. Dr., Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi İslami İlimler Fakültesi, Temel İslam Bilimleri Bölümü, Arap Dili ve Belâgatı Ana Bilim Dalı, adnan.arslan@bilecik.edu.tr

relaxing effect on the psychology of the listeners and most of the time with its moving tempo, it is especially attracted by young people. In the introduction, it will be mentioned that the interest shown to such pieces is simple. After that, information about the musical characteristics of the shale will be given and the possible factors that will prepare the emergence of shale will be discussed. In the study, reference will be made to the examples that are often published on video sharing sites.

Keywords: *Arabic Langauge and Rhetoric, Folklor, Music, Shala, Gulf.*

GİRİŞ

Tatil denince pek çok kişinin aklına ilk gelen ya bir deniz kenarı ya bir dağın yamacı ya da ormanlık bir bölgedir. Kişinin yaşadığı çevrenin coğrafi özellikleri, iklim koşulları, çalışma ve sosyal yaşam biçimi, yaş aralığı ve en önemlisi de gelir düzeyi gibi faktörler tabii ki hayali kurulan tatili içerik ve nitelik bakımından etkileyecektir (Memiş, 2016: 212-226). Ancak tatil denildiğinde büyük olasılıkla insanlar ve kalabalıktan uzak, تنها bir mekân hayalde canlanacaktır. Tüm kısıtlılıklarına rağmen köyleri ve kırsal yaşamı şatafatlı şehir yaşamına hayalen de olsa tercih ettiren nedenlerden birisi köylerdeki sadelik olmalıdır. Şehirlerin adım başı kuralları vardır. Çimlere basamaz, ateş yakamaz, yüksek sesle konuşamaz hatta kimi zaman ayakkabılarınızı dahi kapınızın önünde bırakamazsınız. Aracınızı yan apartmanın önüne park edemezsiniz. Oturmadığınız bir sitenin içinden geçemezsiniz. Zira bir “yabancı”sınız. Her gün yüz yüze geldiğiniz yan apartmanın sakinleri ve onların çocukları belki de birer yabancıdır. Sosyal ilişkiler zayıflamış ve homojenlik ortadan kalkmıştır (Kurt, 2006). Köylerde ise bilakis bireyler üzerinde yapay kurallar değil fitri yerleşmiş görgüler vardır. Şehirlerde yanından geçerken tanımadığımız kişiye selam verdiğinizde karşılaştığımız şaşkınlığın benzerine köylerde selam vermediğinizde rastlırsınız. Köylerde çimlere de basabilir, çayırarda da koşabilir isteğiniz gibi bağırabilirsiniz.

Şehirlerde yaşayanların “tatil” anlayışının “köy” ve benzeri yerleşim yerleri ile ilintili oluşu sanırım “karmaşık/sade” karmaşıklığı ile alakalıdır. Pek çok akademik çalışmaya konu olan “sadelik” belki de fitrata yakın oluşu ve insani müdahalelerden uzaklığı ile hayatın her alanında saygınlığını devam ettirmektedir. “Sadelik” giyim kuşamdan, yeme içme alışkanlıklarına, şehircilikten sanata kadar beşeri tercihlerde ağırlığını hep sürdürmüştür. Son yıllarda adından sıklıkla bahsettiren bir eğilim olan “yavaş moda” aşırılık ve şovenizm yerine tüketimde sadeliği esas almaktadır (Alpat, 2013: 44-47). Sadece giyim kuşamda

ve modada değil sanat eserinde de sadeliğin hâkim olması gerektiği düşüncesi yaygındır (Akdoğan, 2001). Söz konusu müzik olduğunda da yine sadelik akla gelmektedir (Şen, 2016: 1119). Hatta dünyaca ünlü Beethoven'ın 9. Senfonini dinleyen bir Arnavut halk müzisyeninin eseri “sade” bulduğu (Şenel, 7/33) ve 1960'larda Amerika'da ortaya çıkan Minimalizm akımının da yine sadelik ve yalınlığa vurgu yaptığı (Gülyüz, 2018: 153) bilinmektedir. Bu makale estetik bir tercih olarak müzikte sadeliği esas alan ve son yıllarda özellikle Arap gençleri arasında geniş bir popüleriteye sahip “şeyle” türü eserlerin biçim ve içerik bakımından tanıtımını yapacaktır.

Şeylelerin (شيلة) Müzikal Özellikleri

Sözlük anlamı “yükseltmek” olan “شال” fiilinden türeyen شيلة kelimesi bugün Arap dünyasında karşılığı son yıllarda özellikle gençler arasında gittikçe yaygınlaşan bir müzik türü için kullanılmaktadır. (Bazı araştırmacılar “şeyle”nin sözlük anlamı olan “yükseltmek” ile arasındaki ilişkisini şöyle açıklamaktadır: Şiir ve güzel söz söylemek alamet-i farikaları olan Araplar eskilerden beri kendilerini eğlendirme maksadı ile hoşlarına giden kasideleri kendilerince doğaçlama yoluyla bestelendiriyorlardı. Bunu yaparken şarkı söyler gibi seslerini yükseltiyorlardı. Dolayısıyla çalgı aleti olmaksızın şarkı söylercesine yüksek sesle şiir söylemek zaman içerisinde شال fiilinden شيلة olarak kalmıştır. (Ayrıntı için bk. <https://www.alyaum.com>) Kısa süre içerisinde Youtube gibi video paylaşım sitelerinde sayıca milyonları geçen tıklama sayısına ulaşan bu şeylelerin Suudi Arabistan başta olmak üzere Körfez Arapları arasında nasıl bu denli hızlı ilgiye mazhar olduğu (Örneğin; sözleri şair Muhammed es-Sevâğ'a ait olan ve Câbir b. Subh tarafından bestelenip seslendirilen “Yâ ma ataynâ” şeylesi yaklaşık yetmiş milyon tıklanma sayısına ulaşmıştır. (Örnek şeyle için bk. <https://www.youtube.com>). Sözleri Memdûh eş-Şemrî'ye, beste ve seslendirilmesi Fehd b. Faslâ'ya ait “Heddû Heddû” yaklaşık elli üç milyon kez izlenmiştir. Sadece Araplar arasında değil tüm dünyada izlenen Arapça kliplerin izlenme sayısının kimi zaman dörtte birine ulaşan bu rakamlar bu tür Arap folklorik müziklerinin geleceği hakkında fikir vermektedir.) henüz müstakil bir akademik çalışmanın konusu olmamıştır. Tek düze bir ritim ve sadeliği esas alan şeyleler son yıllarda rağbet gören minimal müziğin unsurlarını kullanmaktadır. Karmaşık ritim ve armoniden uzak sade, sabit ve düzenli ritimlerin oluşturduğu bu ezgilerde, statik bir armoni ile psikoakustik bir etki uyandırılmaktadır.

Çalgı aletleri yerine dijital ortama aktarılmış inlermişçesine vokal terennümler ya da mırıldanmalar ve çoğunlukla da söze eşlik eden vurmali (perküsyon) enstrüman sesleri ile şeyleler doğallık ve sadelik sunmaktadır. Diğer bir ifadeyle şeyleler, musiki notalarının ses değerlerini söz kullanmaksızın çıplak insan sesiyle terennüm etmenin estetiğini taşımaktadır. (Örnek şeyle için bk. <https://www.youtube.com>) Şeylelerin ritimleri ekseriyetle hareketli ve coşkulu olduğundan dolayı özellikle gençler ve kadınlar arasında rağbet görmektedir. (Örnek olarak bk. <https://www.youtube.com>) Kimi zaman birden bire duraklayan ve devam eden tempo ve Arapların geleneksel dans ritimleri şeylelere “allegro” atmosferi vermektedir. (Örnek şeyle için bk. <https://www.youtube.com>) Arapça bilmeyen kimseler de dinlediğinde şeylelerin psikolojileri üzerinde hoş bir etki uyandırdığını ifade etmişlerdir. Kimi zaman şeyleler Anadolu müziğindeki uzun havalar gibi başlamakta ve birdenbire hareketli bir tempoya dönüşmektedir (Örnek şeyle için bk. <https://www.youtube.com>). Maliyetli stüdyo imkânlarına ihtiyaç duymadan kolayca elektronik ortamlarda hazırlanabilmesi pek çok Arap gencinin bu tür folklorik müzik parçalarını üretebilmesine imkân tanımıştır. Suudi gazeteci ez-Zubeyr Bâdî bir hatırasında bir arkadaşının kendisinden 450 Suudi Arabistan Riyali borç istediğinden bahsetmektedir. Parayı ne maksatla kullanacağını sorduğunda “şeyle” söyleyeceğini ve bunu piyasaya süreceğini ifade etmiştir. Bâdî bu vesile ile şeyle yapımının ve piyasaya sürülmesinin çok ucuza mal olduğunu dile getirmektedir. 450 riyal yaklaşık 670 Türk lirasına tekabül etmektedir (<http://www.alriyadh.com>).

Çoğunlukla çağdaş Arap şairlerinin şiirlerinin seslendirildiği şeylelerde ekseriyetle modern Arap gencinin aşk, (Örnek şeyle için bk. <https://www.youtube.com>) yalnızlık, (Örnek şeyle için bk. <https://www.youtube.com>) çaresizlik, özlem (Örnek şeyle için bk. <https://www.youtube.com>) gibi duygularına tercümanlık edildiği göze çarpmaktadır. Şeyleler kısmen de olsa folklor müziğidir. Kısmen folklor müziği diyoruz; çünkü şeyleler folklorik olma özellikleri taşımaktadır:

“Folklor müziği, şehir kültüründen en az etkilenmiş nüfusun müziğidir. Bu müzik aynı zamanda bir müzikal dürtünün ani ortaya çıkan manifestosu gibi canlı, az ya da çok geçici ve ortama ait alansal bir müziktir. Şehir hayatından ya da popüler sanat müziğinden etkilenmemiş saf folklor melodileri bulmak güçtür, hatta imkânsızdır. Yabancı etmenler ve onların asimilasyonu tekil şahıslardan ziyade yığınların nesilden nesle aktardıkları öğelerle su yüzüne çıkar.

Öğelerin gönüllü aktarımı belirgin değişikliklerden geçmektedir. Bu yüzden onlar harmanlanmışlardır” (Gençkal, 2012: 99).

Şeyleler ticaretin en yoğun olduğu görkemli Arap başkentlerindeki petrol zengini şehirlilerin arasında değil bedeviliğe ve çöl yaşamına yakın orta ve düşük gelirli Araplar nezdinde ortaya çıkmıştır. Yukarıda tanımlı yapıldığı gibi şeyleler aniden olmasa da nispeten kısa bir zaman zarfında yayılma istidadı göstermiştir. Nadiren fasih Arapça ile söylenen lehçelerin hemen hemen tamamı Körfez ülkelerinin yerel lehçeleri ile söylenmektedir. Mahalli lehçelerin şeylede esas olması geniş halk kitlelerinde karşılık bulmasının etkenlerinden biridir.

Körfez şeylelerini özgün kılan müzikal forma değinecek olursak şeyleler genel anlamda Arapların etnik kimlik kodlarını yansıtabilecek biçimdedir. İklimsel olarak sıcak ve kurak bölgelerin müziği oluşundan dolayı Arapların hareketli yapısını hissettirmektedir. Müzikal aletlere minimum düzeyde ihtiyaç duyduğundan dolayı şeyleler besteden ziyade güfteyi ön plana çıkarmaktadır. Körfez şeyleleri uzun süredir batı etkisinde kalmış Arap müziğinden sıyrılmayı ifade ettiği için müzikal estetikten daha ziyade kültürel kodları sağlamaya yöneliktir denilebilir. Folklor müziğinin makam ve usullerini kelimelerle ifade etmek kolay olmayacağı için, bu çalışmada atıfta bulunduğumuz ve bulunacağımız şeyleleri dinlemenin bir fikir edinebilmek adına daha yararlı olacağı söylenebilir.

Şeylelerin Ortaya Çıkışını Hazırlayan Etkenler

Şeylelerin ortaya çıktığı ve yoğun bir ilgiye mazhar olduğu bölgenin Arap ırkının geleneksel özelliklerini belirgin bir şekilde taşıyan körfez ülkeleri olması önemlidir. Zira şeyleler için hazırlanmış kliplere dikkat edildiğinde “körfez Araplığının” simgelerine sıklıkla vurgu yapıldığı görülmektedir. Örneğin; Katar, Kuveyt, Birleşik Arap Emirlikleri ve Suudi Arabistan halkları açısından saygınlık ve ayrıcalık alameti kabul edilen şahin kuşu (<https://www.youtube.com>) ve safkan Arap atı (<https://www.youtube.com>) üzerine pek çok şeyle söylenmiştir. Araplıkla özdeşleşmiş çöl, deve, çadır, kılıç ve hurma ağaçları gibi motifler şeylelerin hem sözlerine hem de klip görsellerine yansımaktadır. Bu açıdan bakıldığında şeylelerin özellikle son yıllarda körfez gençleri arasında rağbet görmesinin Arap milliyetçiliği ile alakalı olduğunu söylemek mümkündür. Diğer taraftan körfezli Araplar uzun yıllardır İngiliz ve Amerikan tarzı yaşam biçimini hayatlarının her alanında güçlü bir şekilde hissetmektedir. Edebiyattan sanata, müzikten

dramaya hatta günlük hayatta kullanılan dile kadar İngiliz-Amerikan etkileri açık bir şekilde görülmektedir. Bu etkinin Körfez ülkelerindeki Amerikan üslerinin varlığı ve batılı ülkelerle yakın ilişkilerle doğrudan ilişkili olduğu aşikârdır. Zira bu ülkelerde on binlerce Amerikan askeri ve NATO üyesi ülke personelleri aileleri ile beraber yaşamaktadır. Buna ilaveten bir de Batı medyasının Arap insanı üzerindeki etkisi düşünüldüğünde Arapların milli kimliklerinin ne denli erozyona uğradığı anlaşılmaktadır. Şeylelerin Arap milliyetçiliği üzerindeki işte bu olumsuz etkiye gösterilen derin bir refleksin tezahürlerinden biri olduğu kanaatindeyim. Arap gençleri tüm Arap dünyasını istila eden Mısır ve Lübnan müziği gibi tamamen batı müziği taklitlerinden deyim yerinde ise tiksinti duymuş ve -müzik özelinde- kendi özüne doğru bir dönüş arzusu duymuştur. Şeyleler bu arzunun bir yansıması ya da yıllar sürmüş bir ezikliğin milli bir patlaması olarak ortaya çıkmıştır. Diğer taraftan şeylelere gösterilen bu ilginin daha ziyade İslami geleneğin güçlü olduğu Suudi Arabistan toplumunda yaygınlık kazanmasının, bu tür folklorik müziğin dinen sakıncalı görülen çalgı aletlerine ihtiyaç duymayışı ile ilgisi olabilir. Zira âlimlerin çoğuna göre mahzurlu görülen şarkıyı (gînâ) haram kılan şey gayr-ı meşru hislere kapı aralayan sözler ve Müslüman ruhunda İslam'a münasip olmayacak duyguları harekete geçiren çalgı aletleridir. Hâlbuki bu tür şeylelerin bir kısmı içerik bakımından sakıncalı olmamakla birlikte çalgı aletlerinden de arındırılmıştır. Dolayısıyla bu durum, şeylelerin dini hassasiyeti olan kesimler tarafından da gönül rahatlığı ile dinlenilmesine ve sonuç olarak geniş muhafazakâr kesimler arasında da yayılmasına neden olmuştur. Suudi Arabistan'da muteber olan İslamweb.net fetva sitesine şeyle dinlemenin caiz olup olmadığı yönünde sorulan soruya verilen cevapta bu tür müziklerin içeriği meşru olmak ve aşırı gazel içermemek kaydı ile caiz olduğu yönünde fetva verilmiştir (<https://fatwa.islamweb.net>).

Şeylelerin hızlı bir şekilde körfez Arapları arasında yayılmasının diğer bir nedeni de onların düğün gibi münasebetlerde bunları -dini hassasiyetlerini rencide etmeyecek bir surette- raks ve eğlence aracı olarak çalabilmeleridir. Bunun bir benzerini ülkemizde muhafazakâr çevrelerin düğünlerinde de görmekteyiz. Son yıllarda dindar çiftlerin kına, nişan, düğün ve sünnet merasimlerinde Lübnan kökenli İsveçli Mâhir Zeyn'in (Maher Zain) hareketli parçalarını eğlence maksatlı çaldıkları bilinmektedir.

Günümüz itibariyle internet video paylaşım sitelerine konulmuş binlerce şeyle klipleri bulunmaktadır. Her gün yenileri eklendiği göz önünde bulundurulduğuna şeylelerin adedine dair kesin

bir sayı vermek kolay gözükmemektedir. Çoğunluğu günümüz Arap şairlerinin şiirlerinin seslendirilmesinden ibaret olan şeylelerin en çok tıklananlarına bakıldığında gazel (aşk) ve hamasi içerikli olduğu görülmektedir. Bu iki içerikten birincisinin kapalı topluma sahip körfez ülkelerinin sosyal yapısı ile ilgili olduğu anlaşılabilir. Ancak hamasi söylemlere sahip şeylelerin ise farklı bir açıklaması olmalıdır. Kanaatimizce bu tür coşkulu ve zaman zaman siyasi içeriğe de sahip şeyleler (<https://www.youtube.com>) 2010 yılından beri Ortadoğu'yu kasıp kavuran halk hareketlerinin körfez müziğine yansımış olması ihtimal dâhilindedir. Yaşadıkları ülkelerin totaliter siyasal yapısını eleştirme imkânı bulamayan gençlerin bu tür hamasi söylemlilerde kendi arzu ve emellerini bir şekilde tatmin ettikleri söylenebilir. Nitekim 2017 yılında düzenlenen bir sempozyumda Dr. Ziyâd Hammâm gençler arasında gittikçe yaygınlaşan şeylelerin kimi zaman şiddet ve aşırılık içerikli olabildiğine dikkat çekmiştir (<http://www.alwatan.com>).

SONUÇ

Körfez Araplarının geleneksel milli kimliklerini yansıtmaları bakımından önemli bir unsur olan şeyleler, en belirgin hususiyetleri olan sadelik ve hareketli temposu ile komşuları olan Türklerin özellikle muhafazakâr kesiminin müzik algısını da yakın gelecekte etkileyecek gibi görünmektedir. Bu etkinin şimdiden de tezahürlerini görmek mümkündür. Bazı ilahi ve ezgi türü parçalarda Arap şeylelerinden izlere rastlanmaktadır. Özellikle son yıllarda sosyal medya aracılığıyla Arapların hazırladığı konuşma, vaaz, belgesel ve ezgiler Türkçe altyazılı olarak muhafazakâr Türk gençleri arasında yayılmaktadır. Aynı şekilde Arap insanının da Türk dizilerinden oldukça etkilendiği müsellem bir gerçektir. Dolayısıyla bu etkileşime müsait oluşun kısa vadede “şeyle” türünü de Türk müziğine taşıyacak olması kanaatimizdir.

KAYNAKÇA

Memiş, S. (2016). “Tatil Yeri Seçiminde Etkili Olan Faktörler: Yerli Turistler Üzerine Bir Araştırma”, Kesit Akademi Dergisi 2/4: 212-226.

- Şen, Ü. (2016). “İnsan ve Toplum Ekseninde Müzik Estetiği Kavram”, Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi 9/45 (Ağustos 2016: 1110-1120).
- Şenel, O. (2014). “Müziğin Evrenselliği Varsayımı ve Etnomüzikolojide Evrensel Arayışı”, Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi 7/33: 872-889.
- Güleryüz, R. (2018). “Minimalist Müziğin Elektronik Müzik Üzerine Etkisi”. Kent Kültürü ve Yönetimi Hakemli Elektronik Dergi 11/: 153-162.
- Gençkal, B. (2012). Pomakların Sözlü Müzikal Geleneği Olan Pesna 'Nın Bulgaristan Ve Türkiye'deki Sosyolojik Konumu, KTÜ 1. Uluslararası Müzik Araştırmaları Sempozyumu “Müzik ve Kültürel Doku” Ekim Trabzon – Türkiye. (Edit: Abdullah Akat, Özlem Doğuş Varlı, F. Merve Eken Küçükaksoy).

İnternet Kaynakları

- <https://www.youtube.com/watch?v=pch99vv6WVM> Erişim tarihi: 03 Nisan 2019
- https://www.youtube.com/watch?v=J6T_9UYyaqk Erişim tarihi: 03 Nisan 2019
- <https://fatwa.islamweb.net/ar/fatwa/258466/> Erişim tarihi: 03 Nisan 2019
- <http://www.alriyadh.com/1741770> Erişim tarihi: 04 Nisan 2019
- <https://www.youtube.com/watch?v=jYbDtprLs-8> Erişim tarihi: 04 Nisan 2019
- http://www.alwatan.com.sa/Culture/News_Detail.aspx?ArticleID=294881&CategoryID=7 Erişim tarihi: 04 Nisan 2019
- https://www.youtube.com/watch?v=Dhs6iN_0aY4. Erişim tarihi: 04 Nisan 2019
- <https://www.almsal.com/post/341239> Erişim tarihi: 03 Nisan 2019
- https://www.youtube.com/watch?v=VT4ZbEqAk_c Erişim tarihi: 04 Nisan 2019
- <https://www.youtube.com/watch?v=n2i-g7UL-cc> Erişim tarihi: 04 Nisan 2019

- <https://www.youtube.com/watch?v=1WV7vRIdS0s> Erişim tarihi: 04 Nisan 2019
- https://www.youtube.com/watch?v=d_2aC8iWtfE Erişim tarihi: 04 Nisan 2019
- <http://www.alriyadh.com/1740418> Erişim tarihi: 04 Nisan 2019
- <https://www.youtube.com/watch?v=cYCPmgJ4RK4> Erişim tarihi: 04 Nisan 2019
- <https://www.youtube.com/watch?v=2vtffaPUoH0> Erişim tarihi: 04 Nisan 2019
- <https://www.youtube.com/watch?v=XauaWgPydUU> Erişim tarihi: 04 Nisan 2019
- <http://archive.ismmmo.org.tr/YAYINLAR/YASAM/46yasam.pdf> Erişim tarihi: 03 Nisan 2019
- <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/183240> Erişim tarihi: 03 Nisan 2019
- <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/275379> Erişim tarihi: 03 Nisan 2019
- <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/37/756/9661.pdf> Erişim tarihi: 03 Nisan 2019